

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

GEDISON DE MATOS FERNANDES

**O RISO CARNAVALESCO NA POESIA DE NICOLAU TOLENTINO**

PORTO ALEGRE  
2010

GEDISON DE MATOS FERNANDES

**O RISO CARNAVALESCO NA POESIA DE NICOLAU TOLENTINO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras, pelo Curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

PORTO ALEGRE  
2010

Para minha filha, Juliana.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Teodomiro e Bernardina, pela educação que me deram.

Ao meu irmão, Gerson, por ser sempre uma referência para mim.

A minha esposa, Josiane, e minha filha, Juliana, pelo apoio.

À professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy pela dedicação e interesse.

## RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise da poesia de Nicolau Tolentino, mostrando alguns aspectos de sua comicidade, com atenção especial para o riso carnavalesco. Para isso, traz a teoria do riso de zombaria de Propp (1992) e do riso carnavalesco de Bakhtin (1993, 2008), além de percorrer um breve caminho da sátira na literatura portuguesa, passando pelo Cancioneiro Medieval, Gil Vicente e Bocage e situando a produção de Tolentino dentro da sociedade da época. O riso carnavalesco faz parte da literatura carnalizada, que sofreu influência das festas populares, vindo a ter seu auge na Idade Média e no Renascimento, mas deixou marcas nos períodos posteriores. Dessa maneira, além do riso de zombaria, típico da sátira por fazer rir ao desnudar um defeito até então escondido, existem na poesia de Tolentino vestígios do riso carnavalesco pela presença de princípios materiais e corporais, auto-ironia, riso geral, a anormalidade no curso da vida e o rebaixamento do que é idealizado.

**Palavras-chave:** Literatura portuguesa. Poesia. Nicolau Tolentino. Comicidade. Riso carnavalesco.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>2 A SÁTIRA NA LITERATURA PORTUGUESA</b> .....	9
2.1 O CANCIONEIRO MEDIEVAL .....	9
2.2 O TEATRO DE GIL VICENTE .....	12
2.3 A POESIA DE BOCAGE .....	20
<b>3 O RISO EM NICOLAU TOLENTINO</b> .....	24
3.1 CONTEXTO HISTÓRICO .....	24
3.2 A SOCIEDADE DE TOLENTINO .....	27
3.3 O RISO CARNAVALESCO NA POESIA DE TOLENTINO.....	31
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	35
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	37

## 1 INTRODUÇÃO

A ideia desta produção surgiu a partir de um trabalho realizado sobre o autor e sua obra na disciplina de Literatura Portuguesa II, sob a orientação da professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy. Chamou-me a atenção a palavra sátira, pois desde pequeno me interessei por assuntos relacionados ao humor: história em quadrinhos, cartuns, charges. Quis saber como funcionaria o humor dentro da literatura, ainda mais na forma de poemas, mais apreciados, a meu ver até então, por transmitirem sentimentos amorosos.

Ao pesquisar sobre o autor, deparei-me com pouco material na fortuna crítica. Mesmo os autores que o elogiavam, pouco falavam sobre sua obra. Tolentino era tratado como poeta pedinchão, que fazia poemas para os grandes elogiando e pedindo favores. Por outro lado, era tido como um “cronista” por caracterizar tão bem os tipos da sociedade de sua época. Seja pedindo ou documentando, Tolentino nos dá a dimensão que a poesia assumia em seu tempo: ela era usada não apenas como manifestação do sublime, dos sentimentos nobres, mas como um instrumento pragmático que veiculava informações, situações, elogios e inclusive pedidos. Quanto a estes, cabe notar que não eram de uso exclusivo de Tolentino, mas também de outros escritores, inclusive de seu contemporâneo, Bocage.

É claro que também tive outros problemas para entender um pouco da obra de Tolentino. O riso tem a ver com a época e com o lugar. Um japonês rirá de algo que um português não achará a menor graça; o mesmo português terá dificuldade de entender o humor relacionado a um contexto antigo. Por isso, não podemos deixar de falar do contexto social em que está inserido o poeta, pois sua sátira tem uma relação direta com a sociedade de sua época. E quanto ao lugar, vale lembrar Coelho (1977) ao caracterizar o humor na cultura e literatura portuguesa como algo mais subjetivo e influenciado pelo fatalismo, sebastianismo e insatisfação do português.

A sátira, que sob a forma de cantigas ‘de escárnio e mal-dizer’, surge nos Cancioneiros Velhos em contraponto com a linguagem amorosa, é mais frequente que a ironia benevolente, subtil, de simples espectador. [...] As mais das vezes [...] parece faltar ao Português a capacidade, inerente ao humorista, de se olhar com serenidade, objetivando o que se sente. [...] O hedonismo calmo, a fruição satisfeita dos prazeres terrenos raro afloram na literatura portuguesa. O Eça d’A Cidade e as Serras, Teixeira-Gomes, Aquilino parecem-me excepções. Pelo contrário, até no século XVI, o da euforia dos Descobrimientos e da Conquista, perpassa na nossa literatura o desengano, a certeza austera de que tudo na Terra é precário, efêmero. [...] O inegável é que a literatura portuguesa apresenta muitas vezes uma fisionomia

descarnada, austera; a própria sátira será nela um indício de descontentamento e inadaptação (COELHO, 1977, p. 46; p. 61-62).

Para entender essa característica do humor português, fizemos o recorte de alguns momentos da sátira na literatura portuguesa. Antes de chegarmos às obras de Tolentino, percorreremos um breve caminho para que possamos falar dele de maneira mais clara. Primeiro, trataremos sobre os primeiros registros da sátira na literatura portuguesa que chegaram até nós no Cancioneiro Medieval com o nome de Cantigas de Escárnio e Maldizer. Depois, falaremos do dramaturgo Gil Vicente e sua sátira de tipos. Mais adiante, chegaremos a Bocage, poeta contemporâneo de Tolentino que tinha uma língua afiada e fazia uma sátira mordaz<sup>1</sup>.

Quanto à palavra sátira, que tanto ouviremos falar, cabe lembrar Griffin (1994), a defini-la não só como algo que visa moralizar através do ridículo e do humor, atacando vício e tolice para procurar correção, mas também ligada a investigação (exploração de um tema para chegar a uma verdade que não é predeterminada, ou seja, mais especulação que conclusão), provocações (que colocam em dúvida o objeto de riso), exibição e jogo (o escritor mostra sua técnica e usa o exercício lúdico, como numa competição).

É a predisposição para o jogo que aproxima as obras aqui tratadas. Conforme Affonso Ávila (1971), ao usar da invenção, fingimento e conotação para criar uma nova realidade através da linguagem, o poeta demonstra sua inclinação para o jogo. E o autor diz que essa inclinação “na grande poesia de Portugal tem-se alimentado formalmente, desde suas origens, através de uma orgânica capilaridade lúdica” (ÁVILA, 1971, p. 81).

O fato de serem poetas-jogadores e fingidores os une, mas o riso neles não se comporta de maneira idêntica. Portanto, o objetivo desse trabalho é mostrar os aspectos do riso de Tolentino tendo em vista esses outros autores que trabalharam com o riso, com uma atenção especial para o riso carnavalesco.

Esse tipo de riso é caracterizado como um riso ritual, tendo sido estudado com destaque por Mikhail Bakhtin (1993, 2008). Tem origem nas festas populares da Antiguidade, vindo a influenciar a literatura, alcançando seu auge nas literaturas da Idade Média e do Renascimento e, com as posteriores mudanças sociais, veio a abrandar-se, mas continuou a deixar marcas. Algumas dessas marcas têm ligações com as imagens cômicas utilizadas na

---

<sup>1</sup> No Brasil do século XVII, destaca-se a poesia satírica de Gregório de Matos Guerra (1633-1695), conhecido pela sua língua ferina e chamado de “Boca do Inferno”.



literatura, que revelam o sentido de renovação do carnaval, tais como as imagens corporais e materiais, além de uma apresentação de um mundo fora de sua ordem normal, ou seja, às avessas. Desse modo, o “carnaval (de carne + vale), significando ‘adeus à carne’, era a festa da despedida, da explosão e da afirmação antes da abstinência (quaresma), o que conduzia a todo tipo de liberação, de excesso e de eliminação das barreiras sociais, de idade e de sexo” (SOARES, 1993, p. 72). Também na literatura influenciada pelo carnaval, com o rompimento das barreiras sociais do dia-a-dia, as pessoas riem juntas, não assistem à festa, mas a vivem. Podemos perceber um pouco disso no que diz A. J. Saraiva (2008) ao comparar a sátira da sociedade portuguesa que fazem Eça de Queirós e Nicolau Tolentino, sendo esta sociedade vista, segundo o autor, como “sem grandeza e sem fibra”:

[...] ao passo que a sátira de Eça se prende justiceira, a de Tolentino parece denotar uma consciência de cumplicidade ou de comprazimento no abandalhamento coletivo. É como se Eça dissesse: ‘Eles são assim’; e Tolentino: ‘Nós somos assim’. Por isso ele vai talvez mais longe do que ninguém, não só na descrição satírica das camadas que desde o século XVIII têm dado o tom a Portugal, mas ainda na expressão de um sentimento que (entre outros) se tornou frequentemente português: um certo encolher de ombros resignado e ‘lúcido’ (para utilizar a expressão de consciente abulia tão cara a Fernando Pessoa) ante certa mediocridade social e moral do meio, quando contra ela apenas se reage com essa mesma ‘lucidez’ irônica (SARAIVA; LOPES, 2008, p. 638-639).

Seja no rompimento de barreiras, na apresentação de um mundo às avessas, ou no uso de imagens corporais e materiais, acreditamos que o riso carnavalesco tem influência na poesia de Tolentino, fato que tentaremos demonstrar.

## 2 A SÁTIRA NA LITERATURA PORTUGUESA

### 2.1 O CANCIONEIRO MEDIEVAL

Desde a Idade Média, a sátira ocupa um espaço especial na literatura galego-portuguesa. Ela se destaca nas Cantigas de Escárnio e Maldizer, que, junto com as Canções de Amigo e as Canções de Amor, fazem parte dos primeiros registros escritos desta literatura: os Cancioneiros Medievais, um conjunto de canções que foram reunidas na forma escrita e que permaneceram até os dias atuais. A literatura nesse tempo não tinha uma fronteira definida, sendo que se pode falar de uma literatura peninsular, que data do século XII até o século XIII.

O nome de canção ou cantiga já sugere a forte relação com a música e com a oralidade. O verso, a rima e o número de sílabas serviam não só como ritmo e recurso mnemônico, mas também influenciavam na interpretação das cantigas. Antes de serem reunidas em forma escrita nos cancioneiros, estas canções já circulavam entre as classes populares e as cortes, levadas pelos jograis e os trovadores. As Cantigas de Escárnio eram indiretas e utilizavam recursos de linguagem que as deixavam com certa ambiguidade, apoiando-se em duplos sentidos, jogos de sintaxe e ritmo. Lopes (1994, p. 99) apresenta a seguinte Cantiga de Escárnio de Afonso X contra a soldadeira Maria Balteira:

Joan Rodriguiz foy osmar a Balteira  
sa midida, per que colha sa madeira;  
e diss'e[la]: - Se bem queredes fazer,  
de tal midid'a devedes colher,  
[assi] e non meor, per nulha maneira.

E disse: - Esta é a madeira certa,  
e, de mais, nõna dei eu a vós sinlheira;  
e pois que s'em compasso de meter,  
atan longa deve toda [de] seer,  
(que vaa) per antr'as pernas da 'scaleira.

A maior Moniz dei já outra tamanha,  
e foi-se ela colher logo sen sanha;  
e Mari'Airas feze-o logo outro tal,  
e Alvela, que andou en Portugal;  
e elas x'a colheron [e] na montanha.

E diss': - Esta é a midida d'Espanha,  
Ca non de Lombardia nem d'Alamanha;  
e por que é grossa, non vos seja mal,

ca delgada pêra greta ren non val;  
e desto mui mas sei eu ca Abondanha.

Aqui há um jogo de palavras que provoca um duplo entendimento, remetendo ao campo erótico. Por sua vez, as Cantigas de Maldizer são mais diretas, como nesse exemplo de João Garcia de Guilhade, trovador do século XIII (NOBBLING, 1907, p. 67 apud MOISÉS, 1976, p. 28):

Ai dona fea! foste-vos queixar  
porque vos nunca louv' en meu trobar  
mais ora quero fazer un cantar  
en que vos loarei toda via  
e vedes como vos quero loar:  
dona fea, velha e sandia!

Ai dona fea! se Deus me perdon!  
e pois haveades tan gran coraçon  
que vos eu loe en esta razon,  
vos quero já loar toda via;  
e vedes qual será a loaçon:  
dona fea, velha e sandia!

Dona fea, nunca vos eu loei  
en meu trobar, pero muito trobei;  
mais ora já un bon cantar farei  
en que vos loarei toda via;  
e direi-vos como vos loarei:  
dona fea, velha e sandia!

Há uma espécie de ludismo no contraste de palavras que o trovador aproxima ao se referir à mulher e que sugerem tanto elevação (dona) como rebaixamento (velha, feia e louca). Nota-se que a nomeação ou não de quem é zombado não é o critério que diferencia os dois tipos de cantigas, mas sim, como vimos, o uso de uma linguagem indireta nas Cantigas de Escárnio e uma linguagem mais objetiva e agressiva nas Cantigas de Maldizer. Massaud Moisés (1976, p. 25) salienta que nem sempre a distinção é clara, sendo que às vezes há uma mistura de processos.

As cantigas satíricas têm um lugar de destaque na literatura portuguesa, pois, conforme Lopes (1994), além de serem delas os registros mais antigos – inclusive na lírica provençal –, também se encontram em um número considerável e diversos poetas que faziam poesias de amor e de amigo faziam também de sátira. Ou seja, as composições satíricas não

eram consideradas como um gênero menor para os poetas da época. A autora também descreve alguns problemas, entre os quais convém destacar o desconhecimento dos critérios de seleção dos textos e o desconhecimento da música, que poderia causar um efeito diverso. Analisando as Cantigas de Escárnio e as de Maldizer, Lopes chega à seguinte conclusão sobre as suas tendências:

[...] reconhece-se que a sátira pessoal e pessoalizada constitui de longe, e como tem sido apontado, a forma predilecta da crítica trovadoresca. [...] De uma maneira geral, são, na sua maioria, cantigas circunstanciais, fruto, muitas vezes, de situações pontuais do quotidiano dos trovadores e jograis. O que não significa que, mesmo nas cantigas de escárnio ou de maldizer, não encontremos sátiras mais gerais, algumas de carácter político ou social mais lato [...] (LOPES, 1994, p. 27).

No entanto, não se deve pensar a sátira utilizada no Cancioneiro Medieval como algo novo e de pertencimento exclusivamente galego-português, mas sim como algo que segue tradições anteriores. Mesmo antes de ser considerada como uma forma de literatura, a sátira estava ligada a rituais, danças e cantos entre gregos e romanos. Nos cantos fálicos gregos, por exemplo, o que era considerado mau era tratado com um linguagem violenta, próxima da sátira. Da mesma linguagem faz uso o grego Arquíloco no século VII a.C., considerado o mestre da sátira grega. Mas é a entre os romanos que a sátira se estabelece como gênero específico e adquire grande importância, destacando-se com Horácio e Juvenal.

Há dificuldade de enquadrar a sátira como gênero (do latim *genus-eris*, significando origem, classe, espécie). De acordo com Griffin (1994, p. 98, tradução nossa), “como gênero [...] ela pode tomar um grande número de formas<sup>1</sup>”. Por sua vez, Salvatore D’Onofrio (1997, p. 18) diz que “se existisse uma obra literária que não partilhasse com outros textos artísticos semelhanças de forma e de conteúdos, além de inclassificável, tal obra seria incompreensível”. Dentro desta concepção, definiremos a sátira como gênero pelo seu conteúdo humorístico, de zombaria. Ao mesmo tempo em que um gênero segue uma regra, ele também está aberto para a criação do artista, fazendo com que ele venha a se transformar.

Se como gênero literário, a sátira se estabelece com os romanos, a origem da palavra remonta também a cultura grega. Ela vem da Antiguidade, do romano *satura lanx* (vaso no qual era bebido a mistura de vinho novo nos rituais de vindima) e do grego *satyr* (sátiro, ser mitológico metade homem, metade animal). Isso pode revelar o modo que a sátira se

---

<sup>1</sup> Even as a genre (my focus here) it can take a number of forms.

apresenta, se misturando a um grande número de formas e também trazendo algo de selvagem e ameaçador.

Também da Antiguidade vem a preocupação com esse gênero (as vítimas dos ataques pessoais de Arquíloco se suicidaram) que atingia pessoas e costumes. Ainda de acordo com Lopes (1994), Platão será contra a sátira, pois a considera como perda da razão, e seu discípulo Aristóteles a aceitará, porém dentro de certos limites, pelo bom tom. Mais tarde, a própria Igreja atentará contra as blasfêmias, punindo severamente quem as comete. Contudo, voltando aos cancioneiros medievais galego-portugueses, pode se encontrar algumas cantigas em que o profano e o sagrado estavam próximos, documentando “a ambiguidade, ou melhor, o sincretismo do homem medieval” (CESCHIN, 1975, p. 442).

O fato é que entre os clérigos também eram feitas composições satíricas em latim. Pode-se então ver que as cantigas estavam entre o popular, as cortes, os religiosos, os poetas, os cavaleiros, os jograis e os trovadores. E o que se depreende da sátira medieval galego-portuguesa é que ela tem relação com o universo particular dessa época.

Dessa maneira, a sátira tem relações com uma cultura existente antes de se tornar literatura, a cultura dos povos, que envolvia rituais, crenças e festividades. Rituais que envolviam o homem do campo em uma sociedade agrária. Crenças que colocavam poder mágico nas palavras dos poetas. E festividades que tinham um tom carnavalesco. A sátira medieval galego-portuguesa irá seguir essa tradição. Apesar de seu destaque, de certo modo, com as mudanças sociais a sátira não lograria mais seu auge, mas se manteria viva com escritores como Gil Vicente e outros que depois viriam.

## 2.2 O TEATRO DE GIL VICENTE

Gil Vicente (1465?-1537) trabalhou com a produção teatral numa época de transição, em que o teatro germinava e não tinha grandes pretensões. Há indícios de que o teatro português na Idade Média trazia produções de caráter religioso e profano, porém de maneira muito rudimentar. Gil Vicente fez autos religiosos, mas também fez composições profanas, nas quais olhava para a rua, trazendo para dentro da corte o riso e elementos da linguagem popular, como palavrões e praguejamentos. O certo é que com ele o teatro tornou-se muito mais apurado, adquirindo aspectos da Idade Moderna. Vicente já trabalhava como funcionário da corte portuguesa quando, em 1502, apresenta seu primeiro auto em

homenagem ao nascimento daquele que seria mais tarde o rei D. João III. Com o sucesso de seu auto, obtém reconhecimento e prestígio na corte, sendo incentivado a continuar com suas encenações. Nessas encenações, as quais envolviam tipos sociais, Gil Vicente faz sua crítica aos costumes de sua época, traz sua visão teocêntrica e mostra acreditar na salvação pelo arrependimento e reaproximação com o divino. Ele tenta moralizar o homem, desnudando seus defeitos para corrigi-los.

É de se notar a não nomeação de indivíduos, mas o uso de tipos sociais, deixando a interpretação por conta do espectador, que poderia ver neles uma crítica à sociedade. Desse modo, o autor não faz críticas diretas aos monarcas, pois se mantinha dependente deles. Também não ataca a Igreja em si, pois acredita na fé e na redenção, mas sim o comportamento de alguns religiosos que são merecedores de crítica. Entretanto, o fato de não fazer ataques diretos não quer dizer que poupava alguém. Muito pelo contrário, Gil Vicente tinha um sentido aguçado para as desigualdades e os problemas do homem de sua época e colocava isso de forma farsesca em cena. Conforme Moreira,

audacioso e destravado em suas críticas, o dramaturgo da corte era, no entanto, contemplado com a tolerância e a impunidade que lhe abriam espaço para lançar os dardos certos de sua sátira social sobre ricos e pobres, nobres e plebeus, sem distinção de classe social, excedendo-se, muitas vezes, em insolências críticas que atingiam o próprio monarca, não se inibindo em oferecer, através das suas farsas – ‘a forma elaborada e disciplinada da chacota carnavalesca’ –, a imagem do ‘mundo às avessas’ de que fala Paul Teyssier (MOREIRA, 2005, p. 21-22).

Tal fato fica evidente no “Auto da barca do Inferno”, no qual diversos personagens, após sua morte, interpelam o Diabo e um Anjo para ver se prosseguirão na barca que leva ao Inferno ou na que leva ao Paraíso. Caracterizando o riso carnavalesco, tais personagens encontram-se próximos, sem a distância da vida cotidiana. Entre os condenados a ir para o Inferno encontram-se diversos tipos que Gil Vicente criticava pelos seus atos em vida: um fidalgo, uma alcoviteira, um frade, um sapateiro, um corregedor, um procurador, etc. Quando o corregedor e o procurador estão sendo julgados, o parvo (indivíduo tolo) toma parte nos argumentos, instituindo o mundo ao contrário, típico do carnaval, em que quem dá sentenças é dessa vez sentenciado. Isso acontece inclusive com o uso de um arremedo de latim, ou seja, o parvo toma a linguagem do homem culto para desconstruir seu poder. Essa desconstrução se dá com um jogo de palavras vulgares com a forma culta do latim. Vejamos essa passagem em que o corregedor pede para que, junto com o procurador, seguissem na barca do Anjo:

[...]  
 CORREGEDOR  
 Oh habeatis clemência  
 e passai-nos como vossos.

PARVO  
 Ou homens dos breviairos  
 rapinastis coelhorum  
 e pernis perdigatorum  
 e mijais nos campanairos.

CORREGEDOR  
 Anjos nam sejais contrairos  
 pois nam temos outra ponte.

PARVO  
 Beleguinis ubi sunte  
 ego latinus macairos.

ANJO  
 A justiça divinal  
 vos manda vir carregados  
 por que vades embarcados  
 nesse batel infernal.

CORREGEDOR  
 Oh nam praza a sam Marçal  
 co a ribeira nem c'o rio  
 cuidam lá que é desvario  
 haver cá tamanho mal.  
 Venha a negra prancha cá  
 vamos ver este segredo.

PROCURADOR  
 Diz um teisto do degredo.

DIABO  
 Entrai que cá se dirá.  
 [...] (VICENTE, 2002, p. 238-239).

Vejamos esta outra parte em que o fidalgo trava diálogos com o Diabo e o Anjo:

[...]  
 DIABO  
 Em que esperas ter guarida?

FIDALGO  
 Que deixo na outra vida  
 quem reze sempre por mi.

DIABO  
 Quem reze sempre por ti  
 hi hi hi hi hi hi hi  
 e tu viveste a teu prazer

cuidando cá guarecer  
 porque rezem lá por ti.

Embarca ou embarcai  
 que haveis d'ir à derradeira  
 mandai meter a cadeira  
 que assi passou vosso pai.  
 [...]

FIDALGO  
 A estoutra barca me vou.  
 Ou da barca pera onde is?  
 Ah barqueiros não m'ouvis?  
 Respondei-me. Oulá ou.  
 Pardeos aviado estou  
 quant'a isto é já pior  
 que gericocins salvanor  
 cuidam cá que sou eu grou.

ANJO  
 Que mandais?

FIDALGO  
 Que me digais  
 pois parti tam sem aviso  
 se a barca do paraíso  
 é esta em que navegais.

ANJO  
 Esta é. Que lhe buscais?

FIDALGO  
 Que me leixeis embarcar.  
 Sou fidalgo de solar  
 é bem que me recolhais.

ANJO  
 Não s'embarca tirania  
 Neste batel divinal.  
 [...]

ANJO  
 Não vindes vós de maneira  
 Pera entrar neste navio.  
 essoutro vai mais vazio  
 a cadeira entrará  
 e o rabo caberá  
 e todo vosso senhorio.

Ireis lá mais espaçoso  
 vós e vossa senhoria  
 contando da tirania  
 de que éreis tam curioso.  
 E porque de generoso  
 desprezastes os pequenos  
 achar-vos-eis tanto menos  
 quanto mais fostes fumoso.  
 [...] (VICENTE, 2002, p. 217-219).



Por fim, o fidalgo acaba entrando na barca do Diabo. Nota-se que o dramaturgo português não poupava também a nobreza e, mesmo realizando encenações dentro da corte, faz menções à tirania e à vaidade de seus integrantes. Também encontramos o ludismo na fala do Diabo (com o uso de interjeições) e no jogo de palavras (o contraste entre o vazio do navio diabólico e a desmedida da vaidade e da tirania, expressas na cadeira que o fidalgo quer levar junto para o além). Mais adiante aparecem quatro cavaleiros, que passam cantando pela barca do Diabo e por ele são interpelados:

[...]

Vem quatro fidalgos Cavaleiros da Ordem de Cristo que morreram nas partes d'África e vem cantando a quatro vozes a letra que se segue:

À barca á barca segura  
 guardar da barca perdida  
 à barca à barca da vida.  
 Senhores que trabalhais  
 pola vida transitória  
 memória por Deos memória  
 deste temeroso cais.  
 À barca à barca mortais  
 porém na vida perdida  
 se perde a barca da vida.

DIABO

Cavaleiros vós passais  
 e nam me dizeis pera onde is?

CAVALEIRO

E vós Satam presomis?  
 Atentai com quem falais.

OUTRO CAVALEIRO

E vós que nos demandais?  
 Siquer conhecei-nos bem  
 morremos nas partes dalém  
 e nam queirais saber mais.

ANJO

Ó Cavaleiros de Deos  
 a vós estou esperando  
 que morrestes pelejando  
 por Cristo senhor dos céus.  
 Sois livres de todo mal  
 santos por certo sem falha  
 que quem morre em tal batalha  
 merece a paz eternal.

[...] (VICENTE, 2002, p. 241-242).

Os cavaleiros, ao contrário dos outros tipos retratados, não precisam perguntar para

onde ir, pois já sabem que, por terem morrido por Cristo, seu lugar é o Paraíso. Desse modo, Gil Vicente traz um sentido moral para a situação: embora ele criticasse o clero, ele era religioso e um defensor da fé católica.

Em outro auto, “Auto da Feira”, também podemos ver seu traço ainda mais popular ao trazer a representação de uma feira, em que se destaca o elemento profano dos modos da rua e do populacho. Ainda assim, dela participam tipos como o Tempo, o Diabo, Roma, ao lado de representantes da sociedade pastoril, como dois lavradores e suas esposas, moças dos montes, entre outros compradores. São ainda inseridos elementos transgressores, como o paganismo na figura de Mercúrio e tipos que fazem negociatas e exploram a crença e a ingenuidade dos simples (charlatões vendedores de indulgências, astrólogos).

[...]

ROMA

Eu venho à feira direita  
comprar paz, verdade e fé.

DIABO

A verdade pera quê?  
Cousa que nam aproveita  
e avorrece para que é?  
Não trazeis bôs fundamentos  
pera o que haveis mister  
e a segundo são os tempos  
assi hão de ser os tentos  
pera saberdes viver.

E pois agora à verdade  
chamam Maria peçonha  
e parvoíce à vergonha  
e aviso à roindade  
peitai a quem vo-la ponha.  
A roindade digo eu  
e aconselho-vos mui bem  
porque quem bondade tem  
nunca o mundo será seu  
e mil canseiras lhe vem

Vender-vos-ei nesta feira  
mentiras vinte e três mil  
todas de nova maneira  
cada ãa tam sutil  
que nam vivais em canseira.

[...]

ROMA

Tudo isso tu vendias  
e tudo isso feirei  
tanto que inda venderei  
e outras sujas mercancias  
que por meu mal te comprei.

Porque a troco de amor  
de Deos te comprei mentira  
e a troco do temor  
que tinha da sua ira  
me deste o seu desamor.

E a troco da fama minha  
e santas prosperidades  
me deste mil torpidades  
e quantas virtudes tinha  
te troquei polas maldades.  
[...]

Vai-se Roma ao Tempo e Mercúrio, e diz Roma:

Tam honrados mercadores  
nam pode leixar de ter  
cousas de grandes primores  
e quanto eu houver mister  
deveis vós de ter senhores.  
[...]

MERCÚRIO  
Ó Roma sempre vi lá  
que matas pecados cá  
e leixas viver os teus.  
[...]

Um espelho i acharás  
que foi da virgem sagrada  
co ela te tocarás  
porque vives mal toucada  
e nam sintes como estás.  
E acharás a maneira  
como ãmendes a vida  
e nam digas mal da feira  
porque tu serás perdida  
se nam mudas a carreira.  
[...] (VICENTE, 2002, p. 168-171).

Como havíamos referido, aqui há a mistura de elementos pagãos com religiosos. Também ocorre uma inversão carnavalesca, pois Roma, sede do catolicismo, aparece como pecadora, tem apontados seus defeitos e acaba sendo julgada. No mesmo auto aparecem ainda dois lavradores que apontam os problemas de suas esposas e seu descontentamento com elas. Logo após suas esposas aparecem e também revelam seu descontentamento. A personagem Branca Anes fala assim de seu marido:

[...]

## BRANCA

Pois casei màora e nela  
 e com tal marido prima  
 comprarei cá ùa gamela  
 par'ò ter debaixo dela  
 e um gram penedo em cima.  
 Porque vai-se-me às figueiras  
 e come verde e maduro  
 e quantas uvas penduro  
 jeita nas gorgomeleiras  
 parece negro munturo.

Vais-se-me às ameixieiras  
 antes que sejam maduras  
 ele quebra as cerejeiras  
 ele vendima as parreiras  
 e nam sei que faz das uvas.  
 Ele nam vai à lavrada  
 ele todo dia come  
 ele toda a noite dorme  
 ele nam faz nunca nada  
 e sempre me diz que há fome.

Jesu Jesu posso-te dizer  
 e jurar e tresjurar  
 e provar e reprovar  
 e andar e revolver  
 que é melhor pera beber  
 que nam pera maridar.  
 O demo que o fez marido  
 que assi seco como é  
 beberá a torre da sé  
 entam arma um arroído  
 assi debaixo do pé.  
 [...] (VICENTE, 2002, p. 175-176).

Vemos a inserção da linguagem coloquial, tal como na expressão “Jesu Jesu” utilizada por Branca. Nota-se que o falar de Branca aponta para os defeitos e vícios do marido. Dessa forma, o dramaturgo português insere de forma lúdica seu olhar crítico nos problemas da sociedade, que nessa passagem aponta para um lavrador que de fato não lavrava, sendo preguiçoso e beberrão. Portanto, a sátira do dramaturgo português não se restringe somente às altas classes, embora, segundo Berardinelli (1985), seus vícios sejam mais condenáveis pela sua maior responsabilidade. Além dessa sátira moralizante, a autora também destaca dois outros tipos de sátira encontradas nos autos de Vicente:

A par dessa crítica severa, cujo instrumento contundente é o cómico mordaz, Gil Vicente faz outra, mais para zombar e divertir do que para castigar: é assim que apresenta os físicos do rei, com seus vários bordões de linguagem e processos de diagnosticar uma moléstia estranha (a paixão não correspondida de um clérigo, na

*Farsa dos Físicos*); o velho que não aceita a idade e pinta o cabelo e a barba (na *Frágua do Amor*); o casado que quer livrar-se da mulher, sem saber como (na *Comédia do Viúvo*); [...] e muitíssimos outros. E há ainda um outro tipo de sátira que, embora provoque o riso, também excita piedade: é o caso do Velho (*Farsa do Velho da Horta*) apaixonado que, tendo desbaratado seus bens por artes da Alcoviteira, cai em si e lastima a pobreza em que deixará as suas quatro filhas [...] (BERARDINELLI, 1985, p. 62, grifos da autora).

Aqui talvez o dramaturgo português se aproxime de Nicolau Tolentino não somente por trabalhar com tipos sociais, mas também por usar a sátira para divertir e zombar de situações cotidianas.

### 2.3 A POESIA DE BOCAGE

Manuel Maria de Barbosa du Bocage (1765-1805) foi poeta contemporâneo a Tolentino. Sua composição é mais centrada no amor, mas se destacou pela sátira, na maioria das vezes direta, que estabelecia na relação com o que presenciava e vivia. Após entrar para a vida militar, foi cumprir missão em Goa, na Índia. Contudo, lá se sentia infeliz e acabou satirizando a sociedade e as próprias pessoas, usando inclusive de obscenidade e, dessa maneira, angariou diversos inimigos. Sobre Goa escreveu:

Das terras a pior tu és, ó Goa,  
Tu pareces mais ermo que cidade;  
Mas alojas em ti maior vaidade  
Que Londres, que Paris ou que Lisboa.

A chusma de teus incolos pregoa  
Que excede o Grão Senhor na qualidade;  
Tudo quer senhoria; o próprio frade  
Alega, para tê-la, o jus da c'roa!

De timbres prenhe estás; mas oiro e prata  
Em cruces, com que dantes te benzias,  
Foge a teus infanções de bolsa chata.

Oh que feliz e esplêndida serias,  
Se algum fusco Merlim, que faz bagata,  
Te alborcasse a parda as senhorias!  
(BOCAGE, 1969, p. 87)

O poeta diz que Goa seria um lugar melhor se o mago Merlim transformasse as

senhorias em dinheiro. Ao satirizar os habitantes e lançar poemas obscenos contra os poderosos, ele acaba desertando e retorna a Portugal. Lá, faz parte da Nova Arcádia, chegando a adotar o nome Elmano Sadino, mas depois de romper com os ex-companheiros, dirige diversas composições contra a academia em geral e contra eles. Nessas composições, pode-se notar o uso de uma linguagem direta e por vezes obscena, bem ao estilo das Cantigas de Maldizer dos Cancioneiros Medievais. Vejamos essa, que dirige ao tocador de viola e mulato brasileiro Domingos Calda Barbosa, presidente da academia conhecido pelo nome árcade de Lerenó:

Uma sessão da Academia de Belas-Letras de Lisboa, mais conhecida pela denominação de “Nova Arcádia”

Preside o neto da rainha Ginga  
À corja vil, adúladora, insana.  
Traz sujo moço amostras de chanfana,  
Em copos desiguais se esgota a pinga.

Vem pão, manteiga e chá, tudo à cantiga;  
Masca farinha a turba americana;  
E o orangotango a corda à banza abana,  
Com gesto e visagens de mandinga.

Um bando de comparsas logo acode  
Do fofo Conde ao novo Tavaleiras;  
Improvisa berrando o rouco bode.

Aplaudem de contínuo as frioleiras  
Belmiro em ditirambo, o ex-frade em ode.  
Eis aqui de Lerenó as quartas-feiras (BOCAGE, 1969, p. 102).

O poeta faz deboche à academia e especialmente a Lerenó, dizendo que ele é neto da rainha Ginga, D. Ana de Souza, rainha de Angola. Mas ele não para por aí e em outra composição coloca:

[...]  
Se a tua musa nos outeiros campa,  
Se ao Miranda fizeste ode demente,  
E o mais que ao mundo estólido se incampa;

E’ porque, sendo, oh Caldas, tão somente,  
Um cafre, um gozo, um parvo, um trampa,  
Queres meter nariz em cu de gente (BOCAGE apud MENEZES, [19--?], p. 39).

Os seus desafetos lhe respondiam também com poemas em que apontavam seus

defeitos, tal como o próprio Caldas nessa quadra:

De todos diz mal  
O ímpio Manoel Maria,  
E se de Deus o não disse,  
Foi porque o não conhecia (BOCAGE apud MENEZES, [19--?], p. 35).

Bocage responde a Caldas com outra quadra:

Dizem que o Caldas glutão  
Em Bocage aferra o dente...  
Ora é forte admiração  
Ver um cão morder na gente!  
(BOCAGE apud MENEZES, [19--?], p. 36)

Em menor quantidade, chegou a satirizar tipos. A saúde debilitada do poeta boêmio fez com que tivesse contato com médicos para se tratar. Acabou também não poupando eles de seu humor, porém de forma bem mais branda, utilizando tipos sem nomear, como nesses dois epigramas satíricos:

Estando enfermo um poeta,  
Foi visitá-lo um doutor,  
E em rigorosa dieta  
Logo, logo, o mandou pôr.  
  
‘Regule-se, coma pouco’  
(Diz-lhe o médico eminente)  
‘Ai senhor! (acode o louco)  
Por isso é que estou doente’ (BOCAGE, 1987, p. 100).

Um chapado, um retumbante,  
Corifeu de Medicina  
Certa menina adorava,  
E adoeceu-lhe a menina.

Eis para curá-la o chamam,  
Pela alta fama que tem.  
Geme o doutor, e responde:  
‘Não vou que lhe quero bem’ (BOCAGE, 1987, p. 101).

Bocage refere-se a um poeta e um doutor sem nomeá-los, mostrando a dificuldade em que vive esse poeta. As poesias epigramáticas foram composições utilizadas pelos clássicos e retomadas pelos árcades. Bocage utilizou muitos temas árcades (busca da razão, pseudônimos pastoris, mitologia clássica, a procura do ambiente natural em oposição aos centros urbanos, etc.), mas sua obra posteriormente vai tender para o Romantismo, trazendo questões relacionadas à morte, angústia e perda da razão. Apesar disso, teve e continua tendo muita repercussão em sua obra seu veio satírico. Conforme Pires (1995),

é bem conhecido o carácter irreverente de Bocage. Com efeito, da sua pena contundente saíram sátiras impiedosas, críticas ao modelo de sociedade, ao governo, aos poderosos de uma maneira geral. O novo-riquismo, a mediocridade, as convenções sociais, o clero, os médicos, os avaros e os literatos, entre outros, também foram objecto da sua observação rigorosa e da sua crítica corrosiva.

Essa sua crítica aos costumes – prostituição, adultérios, mocinhas casadoiras – aparecia numa linguagem direta e por vezes obscena; sua poesia erótica, e em certos momentos pornográfica, acabou muitas vezes ficando na clandestinidade. Há ainda hoje dúvidas quanto à autoria de alguns poemas que foram publicados postumamente. O uso da linguagem direta, aliado ao ato de fazer composições líricas sem abandonar a sátira nos faz lembrar os trovadores do Cancioneiro Medieval a que nos referimos anteriormente, que cultivavam ambas as composições.



### 3 O RISO EM NICOLAU TOLENTINO

#### 3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

No século XVIII, a ciência ganha força em detrimento da religião. Cientistas e filósofos disseminam as idéias iluministas e a razão passa a ser uma busca para o homem. A classe burguesa se desenvolve e quer crescer mais, vendo no Estado absolutista um empecilho. Um dos grandes filósofos iluministas, Voltaire, acreditava que a solução para esse empecilho não seria uma revolução social, mas sim uma mudança na concepção dos monarcas a partir de um Despotismo Esclarecido. Dessa forma, as leis seriam interpretadas pelo monarca para todos - sem a influência da Igreja e sem privilégios hereditários (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1982).

Essa forma de governar começa em Portugal com o rei D. José (1750-1777), tendo como executor o ministro plenipotenciário Marquês de Pombal. Houve reformas nas leis, que se tornaram mais gerais; na educação, com a retirada dos jesuítas; na economia, com a fundação das companhias de comércio.

Em 1777, morre D. José e Pombal sai de cena. A rainha D. Maria I fica com o trono e retorna à corte a velha aristocracia que havia sido banida por Pombal e os jesuítas voltam à educação. Desta vez, quem passa a ser perseguido são os simpatizantes das ideias iluministas. Entre eles está Bocage, que acaba sendo investigado e preso. Por sua vez, o poeta Nicolau Tolentino de Almeida (1741-1811) vê na situação uma oportunidade. Ele, que havia estudado Direito e que trabalhava como professor, registra a queda de Pombal, nunca se esquecendo de usar uma linguagem moderada:

A longa cabeleira branquejando,  
encostado no braço de um tenente,  
cercado de infeliz, chorosa gente,  
ia passando o velho venerando.

Gerais respostas para o lado dando:  
“Sim senhor”, “Bem me lembra”, “Brevemente”,  
na praguejada mão onipotente  
nunca lidos papéis ia aceitando.

Mas eu, que já esperava altas mudanças,  
melhor tempo aguardei, e na algibeira

meti a petição e as esperanças.

Chegou, Senhor Visconde, a viradeira:  
soltai-me a mim também destas crianças,  
onde tenho o meu Forte da Junqueira (TOLENTINO, 1969, p. 5).

O forte referido trata-se do local onde eram mantidos os prisioneiros políticos. O poeta pede ao visconde de Vila Nova de Cerveira, secretário dos Negócios do Reino, uma chance para mudar de profissão e libertar-se das crianças a quem dava aula de Retórica.

Enquanto na França ocorria a revolução que colocava a burguesia no poder, em Portugal qualquer insurgência era sufocada. Por repressão, mantinha-se a monarquia no poder apesar da decadência que apresentava o sistema com os gastos para manter o sistema e a pobreza da população. De acordo com Pires (1995),

a economia era frágil, o ouro do Brasil esvaía-se no luxo desenfreado da Corte, o erário público era delapidado pelas despesas abissais da marinha e do exército. As amplas e radicais reformas encetadas pelo Marquês de Pombal foram sistematicamente subvertidas. O povo indigente gemia a sua impotência.

Nesse cenário de estagnação, mas ao mesmo tempo invadido por idéias iluministas que privilegiavam a razão para atingir o conhecimento, desenvolve-se a escola denominada Arcadismo. Suas características são o retorno aos modelos clássicos (Homero, Horácio, Ovídio, p. ex.), a visão racional da vida e o reencontro do Homem com a Natureza.

Nesse contexto, escreve Tolentino a sátira “A Guerra”, na qual o eu-lírico apresenta argumentos a favor da guerra e contra a musa que defende a paz. Vejamos alguns trechos:

#### A GUERRA

[...]  
Que tens tu que ornada história  
diga que peitos ferinos,  
em sanguinosa vitória,  
inumanos, assassinos,  
são do mundo a honra e a glória?  
[...]

Deixa que o roto taful,  
a quem na pátria foi mal  
vá cruzar de norte a sul;  
cubram-lhe o corpo venal

três palmos de pano azul.

Deixa que em tarimba estreita  
o desperte a aurora ingrata;  
que o duro cabo que o espreita,  
o faça, ao som da chibata,  
virar à esquerda e à direita.

Deixa-lhe em sangue envolver  
duro pão, que lhe dá Marte;  
e, para poder viver,  
deixa-lhe aprender esta arte  
de matar e de morrer.

Vá junto à queimada zona  
arvorar em rotos muros  
o estendarte de Belona;  
calejem-lhe os ombros duros  
as correias da patrona.

Voe-lhe aos ares um pé;  
sobre o outro, com valor,  
a Plutão cem mortos dê;  
arda de raiva e furor  
sem nunca saber porquê.  
[...]

Dizes que se compra quina,  
porque altas febres desterra,  
e que em colégios se ensina  
em uma aula a arte da guerra,  
em outra a da medicina;  
[...]

Se a paz , em dias felizes,  
à cara pátria os conduz,  
dizes que estes infelizes  
mostram, rindo, os peitos nus,  
cortados de cicatrizes;

Que este reconta aos parentes  
como em perigoso passo,  
zunindo balas ardentes,  
uma lhe quebrou um braço,  
outra lhe levou os dentes;  
[...]

Dizes que entre os animais  
proíbe guerras o instinto;  
e que, surdo a tristes ais,  
vês com horror o homem tinto  
no sangue dos seus iguais.

Musa, não discorres bem;  
pois se uns com os outros cabem  
e juntos a um pasto vem,  
é só porque inda não sabem  
a virtude que o oiro tem.

Por preciosos metais

não põem peito a bravos mares?  
 traze exemplos mais iguais;  
 sábios homens não compares  
 com os brutos animais.

Trazem focinho no chão,  
 e nós sempre ao alto olhamos;  
 temos em dote a razão;  
 e por isso levantamos  
 uns contra os outros a mão.  
 [...] (TOLENTINO, 1969, p. 33-36).

Nota-se que os exemplos das agruras das batalhas apenas desabonam as intenções do eu-lírico, revelando uma fina ironia de que o poeta tão bem se valia para dizer algo e remeter para outro diferente. Esse efeito algumas vezes não é percebido, demonstrando a sutileza e a intimidade de Tolentino com as palavras. Ao contrariar as palavras da musa, o poeta dá voz a ela, repetindo suas palavras e fazendo uma crítica à guerra. O que Tolentino escreve vai ao encontro do pensamento iluminista da época sobre o privilégio da razão.

A produção de Tolentino traz algumas dessas características do Arcadismo ou Neoclassicismo, e é nessa escola que muitos estudiosos o inserem embora não tenha pertencido a nenhuma delas oficialmente. A principal característica da influência dos autores clássicos em sua obra é o fato de se parecer muito com Horácio ao satirizar os tipos e pessoas da sociedade utilizando uma linguagem moderada. Por isso, Tolentino é considerado por alguns como uma espécie de cronista, documentando o risível na sociedade com sua perspicácia. Um pouco desse risível é o que veremos a seguir.

### 3.2 A SOCIEDADE DE TOLENTINO

Vladimir Propp (1992) diz que há diversos tipos de riso, tais como o maldoso (ligado a defeitos falsos), o cínico (em que há prazer na desgraça alheia), o fisiológico (surge com as cócegas), etc. Porém, o tipo de riso ligado à sátira, mais encontrado na vida e também na arte, é o *riso de zombaria*. Podem tornar-se objeto desse riso tanto a vida física, quanto a vida moral e intelectual do homem. Ri-se quando é revelado um defeito pela própria pessoa ou por quem zomba e este defeito não nos causa pena ou aversão. Pequenos defeitos na parte visível podem esconder um defeito de ordem moral escondido que nos causa o riso. Aquele que ri associa o que vê com uma falta da ordem interna, espiritual do homem, ou seja, ações e

defeitos físicos encobrem um defeito espiritual que repentinamente se revela e provoca o riso.

Para trabalhar com o cômico precisamos ter em mente aquilo que o mesmo autor (PROPP, 1992, p. 19-20) definiu como postulado metodológico: “*em cada caso isolado é preciso estabelecer a especificidade do cômico*”. Portanto, para cada poema selecionado veremos algumas características que definem ou não os traços de comicidade.

Quanto ao fato do inesperado na comicidade, cabe lembrar que alguns estudiosos como Lapa registram esse uso, como no poema que segue, que tão bem retrata a sociedade portuguesa:

Chaves na mão, melena desgrenhada,  
batendo o pé na casa, a mãe ordena  
que o furtado colchão, fofo e de pena,  
a filha o ponha ali, ou a criada.

A filha, moça esbelta e aparatalda  
lhe diz co’ a doce voz que o ar serena:  
– Sumiu-se-lhe um colchão, é forte pena!  
Olhe não fique a casa arruinada...

– Tu respondes assim? Tu zombas disto?  
Tu cuidas que, por ter pai embarcado,  
já a mãe não tem mãos? E dizendo isto,

Arremete-lhe à cara e ao penteado;  
Eis senão quando – caso nunca visto! –  
sai-lhe o colchão de dentro do toucado (TOLOENTINO, 1969, p. 5-6).

Neste poema podemos destacar o que Propp define por comicidade das diferenças, enquadrado no riso de zombaria. O que causa o riso é a particularidade ou estranheza que diferencia a pessoa do seu meio. Propp (1992, p. 62) diz que os costumes e normas de condutas próprios de cada tempo e sociedade acabam mudando e que “de início, as mudanças devem ser consideradas como transgressões de um comportamento comum e provocam o riso. Esta é a razão pela qual suscitam o riso às modas vistosas e insólitas”. Ou seja, o exagero do penteado da moda da época, tão grande a ponto de caber um colchão dentro, é um provocador de riso. Aliás, nota-se que Tolentino soube captar o ridículo das modas exageradas, pois em outros poemas também se refere aos penteados grandes, fivelas de sapato enormes, leques diminutos, etc. No entanto, este exagero só será cômico se desnudar um defeito e, nesse caso, o aspecto cômico se apresenta na revelação repentina do colchão dentro do penteado que desnuda o caráter mesquinho e as pretensões da moça. Propp demonstra três formas básicas

de exagero: a caricatura (exagero de uma particularidade); a hipérbole (exagero negativo do todo); o grotesco (exagero que ultrapassa o limite da realidade). O autor coloca que o limite entre a hipérbole e o grotesco é apenas uma convenção, sendo que uma descrição pode apresentar as duas formas (referente a elas, Propp traz um exemplo do epos russo, no qual um anti-herói gigantesco tem um ronco tão forte que faz a terra tremer e que ao comer coloca um cisne inteiro na boca). Voltando ao poema de Tolentino, vemos que há um exagero do penteado, ou seja, de um pormenor, portanto podemos dizer que se trata de uma caricatura.

Noutro poema, Tolentino nos mostra mais tipos da sociedade portuguesa:

PINTANDO UMA BULHA DE DOIS BEBEDOS

De descalços miquetes rodeado,  
Por escuro armazem da Boa-vista,  
Vinha saindo um trémulo chupista,  
Em rota capa ás canhas embuçado;

Outro que tal o traz desafiado,  
Cachimbo no chapeo, calção de lista;  
E fôra o caso, porque o tal copista  
Pagou primeiro, sendo convidado;

Ambos errando uma infeliz punhada,  
Comsigo em terra os vis atletas deram  
Ao som de vergonhosa surriada;

Famosos sôcos entre os dois se esperam;  
Mas a gente ao redor ficou lograda,  
Porque em vez de brigar adormeceram (TOLENTINO, 1861, p. 30).

Dois bêbados se desentendem e saem do bar para começar a briga. As pessoas em volta esperam para assistir, mas os dois erram os socos e caem no chão e, para a decepção de todos, acabam pegando no sono. Neste poema o risível está na situação dos bêbados que querem brigar e não conseguem, ou seja, é um malogro da vontade. É um malogro não só dos bêbados, mas também dos espectadores que desejavam “famosos socos” e acabam por assistir a dois dorminhocos.

Há também a ridicularização das profissões, como nesse trecho de poema:

[...]  
A ocupação de poeta  
É nobre por natureza;  
Mas todo o officio tem ossos,  
E os deste são a pobreza.

Os dentes do bom Camões  
Sejam fiéis testemunhas:  
Muitas vezes esfaimados,  
Não acharam senão unhas.

Depois que seus frios olhos  
Se fecharam no hospital,  
Logo as filhas da Memória  
Lhe ergueram busto imortal.

De que serve honra tardia?  
Bem sei que o rifão vem torto,  
Mas faz lembrar a cevada  
Que se deu ao asno morto.

Só as Musas o choraram,  
E o enterro devia ser  
Como hoje nos pinta o Lobo  
O de João Xavier.

Homero, o divino Homero,  
Honra de antigas idades,  
Por cujos inúteis ossos  
Brigaram sete cidades,

Doces versos recitando,  
Pela Grécia discorria;  
Tinha os tesouros de Apolo,  
E esmola aos homens pedia

Mas se de autores antigos  
Tens tido pouco exercício,  
Eu te aponto um bem moderno  
E até do teu mesmo ofício.

Foi ele o famoso Quita,  
A quem triste fado ordena  
Que a fome lhe traga o pêntem  
E da mão lhe tire a pena.  
[...]

Nestas coisas é que eu creio;  
Poesia é mal fadada.  
Assenta, amigo Luís,  
Que nunca serviu de nada.  
[...]

Abre mão das poesias,  
Que nenhum préstimo têm,  
E cuida em sólidos meios  
De ganhar algum vintém.

Se dizes que contra os versos  
Em verso uma carta ordeno  
E que aqui me contradigo,  
Praticando o que condeno,

A teu forçoso argumento  
Respondo com Frei Tomás:  
Faze o que o pregador diz,

Não façás o que ele faz (TOLENTINO, 1969, p. 10-17).

Tolentino escreve a um senhor chamado Luís sobre a ingrata função de poeta, aludindo a Reis Quita, que era cabeleireiro e ficou famoso pelos seus versos. A comicidade reside aqui no fato de enfatizar os aspectos exteriores da atividade do poeta, em detrimento do seu conteúdo. No aspecto exterior, ser poeta significava passar dificuldades financeiras, apesar da aparente nobreza do ofício. Há uma aproximação com as palavras de Bocage (ver página 16) sobre a difícil condição do poeta, que se ocupa de algo nobre mas passa fome. Talvez isso tão bem retrate a situação dos artistas da época que, se não tinham profissão, dependiam dos favores dos grandes.

### 3.3 O RISO CARNAVALESCO NA POESIA DE TOLENTINO

Para Bergson (1980), o carnaval está relacionado com disfarce, que se torna cômico, na natureza ou no homem, quando lembra algo de aparência mecânica. Para que uma cerimônia se torne cômica, devemos deslocar nossa atenção somente para a forma, o que revelará sua rigidez e automatismo.

No entanto, o sentido de carnaval que se procura expressar aqui é aquele de caráter festivo e que envolve a tradição dos povos. Para tratar do carnaval e do riso carnavalesco, recorreremos a Mikhail Bakhtin (1993, 2008), que apresenta a influência do carnaval na literatura. À passagem do carnaval para a linguagem da literatura o autor denomina *carnavalização da literatura*. Veremos alguns elementos do carnaval que, segundo o autor, se transpuseram para a linguagem literária e qual a sua possível ligação com a obra de Nicolau Tolentino.

No carnaval todos os participantes são ativos, vivem em vez de assistir. E essa vida carnavalesca tem leis que diferem do caráter oficial, tornando-se uma vida às avessas. As leis revogavam-se durante o carnaval e as distâncias entre os homens deixam de existir, ocorrendo um livre contato familiar em praça pública. A libertação da hierarquia da vida normal revela os aspectos ocultos da natureza do homem, a sua excentricidade. O carnaval aproxima elementos antagônicos na vida extra-carnavalesca: o sagrado com o profano, o alto com o baixo, o tolo com o sábio.



Existem também as *ações carnavalescas*, das quais a que mais se destaca é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval. Ou seja, uma espécie de coroação de um rei de brincadeira e sua retirada posterior, revelando dessa forma o sentido de morte e renovação do carnaval, o mundo carnavalesco às avessas e a consciência de que nada é absoluto, mas relativo.

Lopes (1994, p. 46) refere-se a uma auto-ironia que faz Horácio ao dar voz ao seu escravo Davo, que lhe aponta seus defeitos e diz que essa sátira tem “a particularidade de aludir explicitamente à velha tradição carnavalesca do mundo ao contrário, que as saturnais romanas contemplavam, dando, nesses dias, total liberdade de palavra aos servos e escravos”. Na obra de Tolentino podemos encontrar um exemplo desse “mundo às avessas” em que ele também se coloca como objeto de riso quando trava um diálogo com um velho que dá a dimensão de sua situação:

As ferradas muletas encostando,  
no banho entrava um velho macilento,  
a quem eu, em sisudo cumprimento,  
seus males lastimei, quási chorando.

A trêmula cabeça um pouco alçando,  
me pergunta o convulso rabujento:  
– Quem és tu, que assim vás o meu tormento  
com tristes reflexões acrescentando?

– Eu sou – lhe digo – um ramo desgraçado  
da antiga geração dos Tolentinos;  
a dar escola vivo condenado.

– Maldize, ó moço louco, os teus destinos,  
que não deve chorar alheio fado  
quem tem o de ser mestre de meninos (TOLENTINO, 1969, p. 6).

Ao lamentar sobre a situação do velho, o poeta recebe a resposta de que não deveria fazê-lo, pois sua condição de “mestre de meninos” é pior. Desse modo, se percebe um pouco da tradição carnavalesca, em que as pessoas se tornam iguais, com a palavra sendo usada por um velho do povo, e em que não só o poeta ri, mas também se torna objeto do riso. Além disso, o local do banho pode assumir a forma de praça pública, fazendo com que haja esse contato aproximado e sem hierarquias entre o professor poeta e um velho debilitado.

Também há as *imagens carnavalescas* que invadem a literatura. Tais imagens são biunívocas, trazendo dentro de si os dois campos da crise e da mudança: nascimento e morte,

bênção e maldição, mocidade e velhice (como no poema acima), alto e baixo, etc. São usuais as imagens pares escolhidas pelo contraste (alto e baixo, p. ex.) ou pela semelhança (sósias-gêmeos). Também há o emprego de objetos ao contrário (vasilhas em vez de adornos na cabeça, p. ex.). Conforme Bakhtin, (2008, p. 144) “trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de excentricidade, da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada de seu curso habitual”.

Bakhtin (1993) trata das imagens materiais e corporais e suas relações com o sentido carnavalesco da vida, de renovação. O autor apresenta imagens características da cultura popular da Idade Média referentes ao princípio material e corporal. A esse sistema de imagens da cultura popular ele dá o nome de realismo grotesco. A principal característica desse realismo grotesco é o rebaixamento para o plano da matéria e do corpo daquilo que é tido como ideal, elevado, abstrato e espiritual. Dessa forma, o riso “degrada e materializa” (BAKHTIN, 1993, p. 18). No aspecto cósmico, “o ‘alto’ é o céu, o ‘baixo’ é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno)”. Junto ao aspecto cósmico está o corporal, em que o alto é o rosto (cabeça) e o baixo são os órgãos genitais, o ventre e o traseiro. Nesse sentido, rebaixar é aproximar da terra, algo que significa ao mesmo tempo morte e renascimento, havendo não apenas um sentido destruidor, mas regenerador, ou seja, ambivalente.

No poema “O colchão dentro do toucado” (ver página 21) o alto pode ser representado pelo penteado da moça e por suas aspirações ideais de beleza, enquanto o baixo é o pé da mãe que bate no chão e que a chama para a realidade. A mão pode significar a maneira de interagir entre o alto e o baixo. Dessa forma, “não ter mãos” significa estar sem capacidade para agir. No final, o tapa que a moça recebe faz com que o colchão caia de sua cabeça, colocando por terra toda sua idealização de beleza. Também aqui se nota a imagem carnavalesca do uso de objetos ao contrário (o colchão no cabelo), revelando algo excêntrico, não usual na vida extra-carnavalesca.

Dentro das imagens carnavalescas também não podemos deixar de perceber a figura dos bêbados no poema “Pintando uma bulha de dois bebedos” (ver página 22), que se parecem muito um com o outro, tanto na condição quanto nas atitudes. Os dois tentam brigar, erram os socos, caem juntos e dormem. Trata-se de imagens pares escolhidas pela semelhança que têm entre si. Também o ideal de valentia é trazido para o plano do corpo, onde existe o sono.

E por falar em rebaixamento do que é idealizado para o plano da matéria e do corpo, característico da literatura carnavalesca, é isso que notamos nos poemas “A Guerra” (ver

páginas 18 e 19) e naquele em que se dirige ao cabeleireiro Luís para falar da condição de poeta (ver página 23 e 24). No primeiro, o poeta usa de imagens que corporificam a dor da guerra: a perda de um pé, a perda dos dentes. No segundo, o poeta contrapõe a nobreza de ser poeta com as necessidades reais de satisfazer a fome do corpo.

O riso carnavalesco é ambivalente, pois tem suas origens no riso ritual, onde os deuses eram achincalhados para que se renovassem, relacionando a morte e o renascimento. Esse sentido de ridicularização do supremo fez com que fossem aceitas certas paródias de rituais e textos sagrados durante a Idade Média. O riso carnavalesco tem os dois pólos da mudança: a morte e o renascimento, a negação (ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). Conforme Bakhtin (1993), a natureza do riso carnavalesco é que ele é festivo, popular e geral (todos riem); universal (atinge todas as coisas e pessoas); ambivalente (ao mesmo tempo é alegre e sarcástico, “nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”). No riso carnavalesco, aquele que ri não se coloca fora dele:

O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem (BAKHTIN, 1993, p. 11).

Para Bakhtin (2008), o Renascimento é o auge da vida carnavalesca, que, a partir da segunda metade do século XVII, entra em declínio, perdendo seu peso na vida das pessoas. Dessa forma, não é mais o carnaval em si que influencia a literatura, mas a própria literatura carnalizada anteriormente produzida. Nesse tipo de literatura os elementos carnavalescos são modificados e adquirem novas interpretações. É claro que o autor não nega a influência do carnaval na literatura posterior ao Renascimento, porém ele diz que tal influência na maioria dos casos não tem força formadora de gênero.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O elemento comum entre os poetas aqui estudados, que une todos eles em uma rede, é o jogo que se propõem a fazer. O jogo da poesia que constitui sua obra e a si próprio. Essa capilaridade lúdica que vem desde os Cancioneiros Medievais, passando por Gil Vicente, chega a Bocage e Tolentino. O poeta-jogador faz um pacto com o leitor e ao mesmo tempo usa o jogo como uma forma de se rebelar contra o sistema (ÁVILA, 1971). Cada poeta tem a sua forma de jogar e de usar o riso.

Percebemos que a sátira de Tolentino é carregada de uma ironia sutil com a qual capta as nuances da sociedade. É uma sátira que apresenta o risível, mas que não se propõe a corrigi-lo ou moralizá-lo. Tem a objetividade de Gil Vicente e trabalha com tipos sociais, assim como ele. Vimos que, em algumas obras, o dramaturgo português não quer moralizar, mas sim também demonstrar o risível. No entanto, Tolentino também se incluía no riso, o que não parece ter ocorrido com o dramaturgo.

De maneira mais subjetiva e com ataques pessoais e mais diretos estão as Cantigas de Maldizer, sem outro entendimento que não aquele que o poeta queria dar. Podemos aproximá-las mais de Bocage, que, com sua linguagem aguda, atacava seus inimigos. Já as Cantigas de Escárnio tinham duplo entendimento, portanto se parecem mais com Gil Vicente e Tolentino pela maneira mais sutil e indireta com que tratavam seus assuntos.

E quanto à moralização, ela existia mais em Gil Vicente, que acreditava no arrependimento do homem. Nas Cantigas de Escárnio e Maldizer, assim como em Bocage, o que existe é uma tentativa de rebaixar com o riso. O mesmo não acontece com Tolentino, que quer apenas mostrar para fazer rir. É isso que aproxima Tolentino do riso carnavalesco, pois não se exclui, não quer apenas rebaixar e também usa elementos da cultura carnavalesca, tais como o corpo.

No recorte que apresentamos, Tolentino apresenta um “mundo às avessas”, típico do carnaval e no qual se inclui. Também apresenta imagens carnavalescas em sua obra: imagens pares, escolhidas pelo contraste, tal como o jovem poeta e o velho que se encontram no banho público e também a mãe e a filha que discutem sobre o sumiço do colchão, ou escolhidas pela semelhança, como os bêbados que tentam brigar. Ainda dentro das imagens carnavalescas estão os objetos usados ao contrário (o colchão no cabelo), revelando a vida que sai do seu curso normal. Há também o rebaixamento para o plano do corpo e da matéria de tudo que é tido como ideal. Desse modo, temos um colchão que sai do cabelo, dois bêbados que caem no

sono, o corpo que se dilacera na guerra e o poeta que passa fome.

Não se trata, portanto de um riso que serve para corrigir. Aqui o poeta não se exclui do risível, mas nem por isso deixa de ser revelador, captando os nuances da sociedade através de sua fina ironia.

Nos últimos dois séculos, na tradição ocidental, a sátira deixa de se encontrar como uma forma independente ou através da paródia, migrando para outras formas literárias, sendo encontrada dentro de romances (GRIFFIN, 1994, p. 3). Assim, na literatura portuguesa podemos encontrá-la em autores como Eça de Queirós e José Saramago.

**REFERÊNCIAS**

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1993.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos de literatura portuguesa**. [Lisboa]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. **Opera Omnia**. Prefácio, preparação do texto e notas de Hernâni Cidade. Lisboa: Bertrand, 1969. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Os melhores poemas**. Seleção de Cleonice Berardinelli. São Paulo: Global, 1987.

CESCHIN, Osvaldo Humberto Leonardi. A irreverência religiosa na sátira galego-portuguesa. In: **Língua e Literatura**. São Paulo vol. 4 (1975), p. 435-454.

COELHO, Jacinto do Prado. **A originalidade da literatura portuguesa**. Lisboa: MEIC, 1977.

D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria dos gêneros e dos movimentos literários. In: **Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Ática, 1997.

GRIFFIN, Dustin. **Satire : a critical reintroduction**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1994.

LOPES, Graça Videira. **A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 1994.

MENEZES, Carlos José de. **Bocage: sua vida histórica e anedótica**. Lisboa: Guimarães, [19--?].

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

MOREIRA, Zenóbia Collares. **Humor e crítica no teatro de Gil Vicente**. Natal: RN Econômico, 2005.

PIRES, Daniel. Bocage anedótico. In: **Exposição biobibliográfica comemorativa dos 230 e dos 190 anos do nascimento e da morte de Bocage**. Setúbal: C.M.S., 1995. Disponível em: <<http://purl.pt/1276/1/anedotico.html>>. Acesso em 24 jun. 2010.

\_\_\_\_\_. Bocage, poeta da liberdade. \_\_\_\_\_. Setúbal: C.M.S., 1995. Disponível em: <<http://purl.pt/1276/1/liberdade.html>>. Acesso em: 24 jun. 2010.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2008

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.

TOLENTINO, Nicolau. **Obras Completas**. Lisboa: Castro & Irmão, 1861. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=lfQRAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=nicolau+tolentino&hl=pt-BR&ei=af4uTOq0LsSkuAep29mVCg&sa=X&oi=book\\_result&ct=book-thumbnail&resnum=1&ved=0CC8Q6wEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=lfQRAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=nicolau+tolentino&hl=pt-BR&ei=af4uTOq0LsSkuAep29mVCg&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=1&ved=0CC8Q6wEwAA#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 6 jun. 2010.

\_\_\_\_\_. **Sátiras de Nicolau Tolentino**. Seleção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa. 3. ed. Lisboa: Seara Nova, 1969.

VICENTE, Gil. **As obras de Gil Vicente**. Direcção científica de José Camões. [Lisboa]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002. v. 1.