

“Queima essas sátiras frias, / Faltas de siso e conselho”: a sátira em Nicolau Tolentino

Carlos Nogueira
Universidade de Vigo¹

Resumo: Neste artigo, procuro demonstrar que é através de um riso instável que a poesia satírica de Nicolau Tolentino (Lisboa, 1740? – 1811) desconstrói os modelos morais e comportamentais de toda a sociedade portuguesa setecentista (riso instável porque oscila entre a descontração, a compreensão, a crueldade e a melancolia): desde os beneficiários das homenagens até ao indivíduo mais oportunista e vadio como o peralta, e até ao próprio eu-poeta torentiniano.

Palavras-chave: Nicolau Tolentino – Sátira em verso – Portugal – Século XVIII – Inícios do século XIX.

Dois dos mais importantes críticos literários portugueses, António José Saraiva e Óscar Lopes, consideram Nicolau Tolentino de Almeida (Lisboa, 10/09/1740? – 24?/06/1811) a personalidade literária mais proeminente do Século das Luzes português. Estes estudiosos atribuem-lhe esse estatuto porque, numa época em que os poemas satíricos convivem com os encomiásticos (memoriais e pedidos em verso), a sátira torentiniana é o género que concretiza a análise mais profunda da realidade portuguesa das últimas quatro décadas do século XVIII e primeira década do século XIX.

Temas permanentes e atuais como o parecer em vez do ser, o tempo, o tédio, o ócio, o amor e a morte, tratados numa linguagem fluida e coloquial, impõem-se ao leitor de Tolentino pela exatidão das sínteses de tipos e defeitos: o nobre enfatizado e ignorante, o clérigo lascivo e supersticioso, o peralta namoradeiro, a mulher seduzida e sedutora, o jogador compulsivo, o médico incompetente, o velho e a velha que insistem em esconder a decadência do corpo, o poeta gongórico e também o neoclássico, o leitor de literatura de cordel, etc.

Esta sátira, num tempo que é de oposição entre o Barroco e a Arcádia e de manifestações pré-românticas, contribui para a edificação de novas estruturas mentais,

¹ Trabalho financiado por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito do Centro de Estudos em Letras, com a referência UIDP/00707/2020, Portugal.

culturais e sociais. Ao transfigurar a realidade através do humor, da ironia e do sarcasmo, a palavra satírica de Tolentino destrói as bases do conhecido e do convencional, e exhibe quer os males de Portugal, quer a sua incapacidade para evoluir material e culturalmente e para tomar consciência de si próprio, dos seus comportamentos ridículos e viciosos.

O pensamento de Tolentino é acompanhado de uma alteração da linguagem do poema satírico. O poeta não adota a estrutura herói-cómica (à exceção de “O Bilhar”, escrito em verso decassilábico de oitava rima), nem a ode, o epigrama ou outros géneros valorizados no período pela sua sofisticação clássica. Contra o artificialismo e a monotonia do vocabulário colhido no grego e no latim ou criado por neologia a partir dessas línguas, contra a mentira trazida à mensagem pela mitologia, Tolentino, aproveitando as lições de Horácio e Sá de Miranda, aplica às suas composições satíricas um estilo desafetado e oral.

O verso heptassilábico, pelo qual esta produção se integra desde logo numa genealogia poética bem portuguesa (popular e culta), tão antiga quanto a própria nacionalidade, permite o desenvolvimento expressivo e melódico dos poemas organizados em quartetos, quintilhas e décimas. A extensão de sátiras propriamente ditas (pelo autor, no subtítulo) como “O Velho”, com 89 quintilhas (445 versos), “A Função”, com 75 (375 versos), “Os Amantes”, com 65 (325 versos), ou, nas mais curtas, “A Quixotada”, com 44 (220 versos), tem um efeito positivo imediato que é o de promover o interesse do leitor.

Isso, em larga medida, deve-se à naturalidade dos quadros evocados e à celeridade com que eles se sucedem, num encadeamento em que todos podem ser surpreendidos naquela intimidade impossível de dissimular ou justificar: a intimidade que se encontra à vista de todos mas só é reconhecida subitamente, mesmo pelos próprios agentes, através do desenho no poema. Daí, também, a sedução dos cento e catorze sonetos torentinianos conhecidos (dez de autoria ainda não totalmente certa). Em todos, mesmo nos limites de uma versificação com regras fixas, dá-se o fundamental da ambiência psicológica e social de um país mesquinho e decadente.

Escrever assim é cruzar duas poéticas: a poética da sátira do passado (de clássicos latinos e de clássicos renascentistas) e a poética da sátira da modernidade (de um Gomes Leal a António Aleixo e de Alexandre O’Neill aos poetas populares, sobretudo os do sul, que continuam a usar a décima). Escrever como Tolentino é também impor dificuldades e desafios aos críticos literários. De facto, a sátira torentiniana tem sido avaliada dentro de duas posições radicalmente diferentes: discriminação e louvor (ou defesa moderada, no caso dos investigadores mais recentes). Observe-se desde já que, de entre os estudos mais próximos de nós, apenas um se reveste do fôlego da tese de doutoramento. Pertence, curiosamente, ao francês Claude Maffre, que, ao trabalho publicado em 1971, consagrado aos sonetos, junta um outro, em 1994, em que inclui também esse estudo primeiramente mimeografado, dedicado às sátiras torentinianas mais conhecidas.

Compreender a sátira em Nicolau Tolentino implica necessariamente abordar o pensamento do poeta sobre o género satírico. A teorização de Tolentino sobre a sátira

coloca-nos de imediato perante alguns princípios recorrentes em qualquer teoria explícita ou implícita do código satírico. Mas nem por isso a metalinguagem tolentiniana deixa de equacionar com originalidade vários aspetos da *sátira*, quer enquanto enquanto modo de expressão, género ou modelo textual, quer enquanto tonalidade geral subjacente a uma composição, quer enquanto matiz pontual mas imprescindível na economia da obra.

Na carta-metatexto com que apresenta e consagra “Os Amantes” ao Marquês de Angeja, o autor descreve, explica e regula a constituição e o funcionamento da sua sátira. A matriz é, essencialmente, a horaciana, já aludida no texto que, com as mesmas funções de dedicatória e metatextuais, acompanha “A Guerra”, que Tolentino dirige ao visconde de Vila Nova de Cerveira.

Vejamos, em primeiro lugar, esta afirmação do poeta sobre o termo “sátira: “este nome é só odioso ao vulgo ignorante; cuida que as sátiras são libelos públicos que infamam os homens” (*Memoriais* 102). Imediatamente a seguir, Tolentino classifica esses textos, os libelos, como uma especificidade de sátira não mais do que perversa. Neste género, a função pedagógica da obra literária não pode manifestar-se: “as que há desta natureza são um crime do poeta, que quer emendar erros, fazendo mais um” (*Memoriais* 102). Tolentino, como é característico do século XVIII, tem bem presente a formulação “instruire et plaire” que um Molière, um Corneille e um Racine extraem do “utile et dulce” de matriz horaciana. Assim se compreende por que é que, na carta de “A Guerra”, ele salienta a “utilidade e o recreio” (*Memoriais* 87) desta “espécie de poesia em que mais vezes se dão as mãos os seus dois fins” (*Memoriais* 87). Porém, o segundo elemento do binómio utilidade e recreio, nesta poesia, apenas adquire toda a sua amplitude se articulado com uma tonalidade a que o autor se refere explicitamente no texto em prosa que antecipa “Os Amantes”: “Como o meu intento era divertir a V. Ex.^a, ajuntei o prazer à filosofia da obra, e tracei uma sátira” (*Memoriais* 102).

Divertir para instruir, não apenas agradar ou deleitar. Isto é: agradar com recurso ao humor, mas sem sacrificar o princípio teórico da não pessoalização da (sua) sátira, meritória somente se “fere nos costumes, sem assinalar os homens”, se, como a sátira da guerra, “tem por objeto os costumes, sem que a sua crítica aponte, nem remotamente, indivíduo algum em particular” (*Memoriais* 87). Mas a experiência visual revelada pelo eu do poema na incisiva exatidão descritiva do traço físico e psicológico, apesar da rapidez do olhar, sugere ao recetor que se sinta visado a impressão de que é ele quem aparece refletido no poema. Isto significa que a práxis da poesia satírica tolentiniana ultrapassa o paradigma teórico que nela é defendido.

Seja como for, a seriedade desta sátira, quer quando se declara de maneira mais transparente e direta, quer quando se serve mais de diversos registos do cómico, adota, de modo consciente, não o modelo de Juvenal, que foi tanto a “*admiração*” (*Memoriais* 102) como o “*escândalo*” (*Memoriais* 102) do seu século, mas o de Horácio, pela sua moderação e pelo seu maior gosto. Isto apesar de Horácio ser, acrescenta Tolentino, relativamente ao Juvenal das “*verdades cruéis*” (*Memoriais* 102) e do “*riso tão terrível como a sua cólera*” (*Memoriais* 102), menos filósofo e apresentar “*menos jogo de poesia*” (*Memoriais* 102).

O autor não ignora, aliás, que os apontamentos pedagógicos demasiado ostensivos e hostis podem não só resultar no afastamento dos recetores, mas também, numa época em que se exerce um controlo muito apertado sobre a edição de livros, desencadear a ação de diversos tipos de censura. Não é por mero acaso que Tolentino vinca o “desterro” (*Memoriais* 87) e “as desgraças do grande Juvenal” (*Memoriais* 87. Sublinhados no original). O poeta não quer imitar Juvenal na linguagem rude e grosseira nem nas agressões diretas, nem, obviamente, na desgraça (no desterro), e por isso salienta diversas vezes a ponderada compostura da sua visão e do seu estilo.

Compreende-se, assim, que Tolentino diga valer-se apenas, na sua poesia, da “leve arma do ridículo” (*Memoriais* 103), e que dá “os golpes tanto de longe que não possam ferir em objeto determinado” (*Memoriais* 103). Esta argumentação não significa que Tolentino não reconheça (intimamente) que a sua sátira é multiplicadamente pessoalizada e, logo, mais eficaz do que o poema satírico propriamente pessoal (o que envolve um destinatário concreto, reconhecível por um nome, próprio ou outro, ou por qualquer outra marca que remeta para uma situação historicamente situada): desde que haja uma correspondência de pormenores físicos, psicológicos e/ou morais, cada identidade civil é absorvida pelo tu ou pelo ele do texto. Esta estratégia favorece o cumprimento dos propósitos de verdade e verosimilhança, e ao mesmo tempo alimenta os efeitos moralizadores de uma poesia que não quer tornar demasiado visíveis e austeros os seus objetivos de moralização. É por isso que as máximas e os preceitos torentinianos têm na citação ou na reescrita do provérbio, do dito popular ou da frase feita um dos seus processos por excelência de constituição formal, semântica e pragmática. Estas instruções morais atravessam subtilmente e como que por acaso ou de passagem a sátira de Tolentino, cuja inventividade estilística e semântica surpreende continuamente o leitor. Citar ou, sobretudo, reescrever formas breves e concentradas de larga circulação na comunidade é ajustar o pensamento e o discurso a uma implicação moral, em vez de se querer a validação precipitada de uma ideia.

A produção satírica de Tolentino tem subjacente um código axiológico-pragmático próprio de uma personalidade muito atenta quer às coisas do quotidiano, quer à relação entre a poesia e a sociedade. Nas quatro estrofes iniciais de “A Guerra”, o eu poético aborda as questões que, no essencial, se colocam a qualquer tipologia da sátira, sem esquecer tanto as suas virtudes como as suas impropriedades. O poeta discute se se pede à sátira uma mensagem explicitamente edificante, se se lhe exige a apresentação de uma teoria moral solidamente concertada e se se lhe pede uma doutrina de âmbito social que preexistia de modo peremptório e acabado ao texto.

Na advertência inicial de “A Guerra”, dirigida à musa satírica, o eu lírico expressa-se através de uma analogia singular: “Musa, pois cuidas que é sal/ O fel de autores perversos,/ E o mundo levas a mal,/ Porque leste quatro versos/ De Horácio e de Juvenal” (*Memoriais* 89). Da sátira em verso poderia esperar-se a prevenção da corrupção e do mal do mundo, não fosse a ligação dos que a exercem à mais descarada iniquidade. Mas, nesta dialética subtilmente construída, não parece ser possível vislumbrar a

identidade da sátira, nem sequer a sua viabilidade, dividida que está irredutivelmente entre a violência, que se reprova (“Se tu de ferir não cessas,/ Que serve ser bom o intento?” [Memoriais 89]), e a má receção, que desvirtua por completo a sua esperada e justa pragmática: “Mais carapuças não teças;/ Que importa dá-las ao vento,/ Se podem achar cabeças?// Tendo as sátiras por boas,/ Do Parnaso nos dois cumes/ Em hora negra revoas;/ Tu dás golpes nos costumes,/ E cuidam que é nas pessoas” (Memoriais 89).

Há um outro aspeto muito típico da sátira que é tratado ainda com mais originalidade, e de maneira clara, nestas cartas. Vejamos: quando, a propósito de “Os Amantes”, se nota que, “*se excitar o riso nuns, não o tira das lágrimas de outros*” (Memoriais 103. Sublinhados no original), isso significa que, na instância da receção, o riso, que é desencadeado como efeito de desassossego do sujeito face à intensidade da patologia coletiva, existe para gozo de uns e punição de outros. Em “A Guerra”, as sátiras são expressivamente descritas como “Poesias que os homens ouvem,/ Um com riso, e cem com pranto” (Memoriais 100). Esta proporção coloca em relevo o excesso de vícios e imperfeições e, conseqüentemente, a validade sociocultural do poema satírico, se apoiado em ensinamentos de ordem moral.

Do lado do autor empírico, por contraponto com os recetores, existe uma rara e curiosa bipolaridade, através da qual se acentua uma das especificidades teóricas desta sátira: porque “os versos que alguma vez fizeram rir os ouvintes tinham a origem nas lágrimas do seu autor” (Memoriais 101). Na instância autoral o sinal do humor e da sátira, como se percebe por aquela sinédoque, equivale a um dos efeitos que a sátira quer impor ao objeto satirizado, que, numa poesia sem nomes próprios, pode dizer, contudo, que não se reconhece aí minimamente. E, assim, as lágrimas encontram-se onde poderíamos esperar o riso ou sobretudo o riso; e o riso manifesta-se onde o reconhecimento da culpa do recetor deveria converter-se em lágrimas.

A abordagem que estou a fazer da poesia de Nicolau Tolentino exige que, com a máxima brevidade, antes de avançar, me refira ao que entendo por lirismo. Antes de mais, importa acentuar que, num aspeto, no século XIX como no século XX, os detratores e os admiradores de Tolentino se encontram tacitamente de acordo. De um modo geral, uns e outros atribuem ao poeta o epíteto de satírico, sem que, muito provavelmente, nem por um momento lhes ocorra, para qualificar a poesia ou o autor, o uso dos termos *lirica* ou *lirico*, nem muito menos o do sintagma *lirismo satírico*. Isto acontece sobretudo porque, em Tolentino, tanto os temas e motivos como o estilo ditos humildes ou baixos convergem com muito sucesso na subversão lúdica e satírica das pressuposições referenciais que configuram o universo empírico.

Nos poemas satíricos de Tolentino, temos a condensação e a síntese características de todo o poema lírico, com marcas óbvias nos níveis semântico-pragmático e no nível da forma da expressão; e não é menos detetável uma individualidade subjetiva que interage sensorial, afetiva e cognitivamente com o mundo: um eu que se revela na transformação do fatural em realidade interior, pessoal, egocentrada. Há uma dinâmica textual que vem de uma voz que afirma a sua singularidade; há uma estrutura de

superfície cuja materialidade léxico-gramatical, fonológica e grafémica indica de imediato, na estrutura profunda, uma temática proveniente da experiência quotidiana. Por isso, parece-me que poderemos usar, para descrever a sátira de Tolentino, uma formulação utilizada por alguma moderna crítica literária para poetas como Cesário Verde: *realismo lírico*. Interessa-me nesta fórmula o sentido de poética do pormenor, muito operativo para a compreensão da poesia torentiniana.

A sátira, como prática desestabilizadora, pode começar por suspender as crenças. É este o princípio que mais sustenta a estratégia de Nicolau Tolentino. Em vez de impor pontos de vista, o poeta suspende-os e delega no leitor o direito e o dever de interpretação e resposta. A poesia satírica de Tolentino não é um simples jogo decorativo e fútil: é revelação e exposição destinadas a libertar conteúdos e formas da existência. Percorre esta poesia um desejo de conciliação entre o ser e o parecer. Daí que as personagens cómicas devam parecer tão ridículas e perversas aos outros como a si próprias. Cada uma dessas figuras é um exemplo riquíssimo da psicologia coletiva portuguesa, do caos dos quotidianos público e privado, do mais secreto ao mais concreto.

Não esqueçamos: o realismo de Tolentino não procura argumentos para teses, não se rege por ideias dialeticamente concertadas (que, de um modo geral, no século XVIII, têm a ver sobretudo com a doutrinação da Igreja). Nicolau Tolentino quer construir uma imagem mais coesa de si próprio e do seu meio. Por isso, encontramos no conjunto da sátira torentiniana uma *persona* que se comporta como Horácio: constrói uma fala enquanto caminha pela cidade, observando e divertindo-se com o comportamento dos outros. Nessa reportagem do dia a dia, ele vê o que não quer ser e, tal como o poeta romano, diz-nos ainda que, ao refletir sobre o comportamento dos outros, aprende.

O olhar arguto e irrequieto de Tolentino não é propriamente compatível com o rigor técnico exigido pelas sequências e transições a que o poema herói-cómico obriga, talvez o género, apesar disso, como bem assinala David Mourão-Ferreira, “mais adequado à sua *vis* cómica” (1092). Nicolau Tolentino é um mestre do apontamento epigramático, animado e espirituoso. Poeta empírico e humorista, ele especializa-se na arte poética minimal. O seu epigrama é um poema autónomo mas também aparece no interior das obras mais extensas: “Pouco às filhas falarei;/ São feias e malcriadas;/ Mas sempre conseguirei,/ Que cantem desafinadas/ ‘De saudades morrerrei’” (*Memoriais* 132)².

Dir-se-á que, no primeiro contacto com a comédia da vida dada a ver por Tolentino, não é fácil depararmos com isotopias de ódio, revolta e mau humor. Parece que o poeta adota apenas uma postura lúdica e lúcida perante a linguagem e perante as figuras reproduzidas nos seus versos, bem longe do discurso truculento de muitos poetas seus contemporâneos (Paulino Cabral, José Agostinho de Macedo, Bocage, etc.). E também parece óbvio que a poética da brevidade de Tolentino, no que diz respeito ao

² O autor da edição de que me servi, José Colaço Barreiros, usa nestes *Memoriais e Sátiras – Quintilhas* o título primitivo, “Sátira”, não aquele por que a obra é mais conhecida, *O Passeio*, que, certamente por lapso editorial, apesar de aparecer referenciado no índice, na página 49, não surge na edição comentada das sátiras mais célebres de Tolentino, da autoria de Claude Maffre, *L’Oeuvre Satirique de Nicolau Tolentino* (1994).

conceito de sátira, à expressão e à forma privilegiadas (a quintilha, em estilo corredio e sem constrangimentos), vem da vontade filosófica de instruir mais do que repreender.

As contínuas alusões a dois mestres da sátira, a Horácio, beneficiado pelo Imperador Augusto, e a Boileau, protegido pelo rei de França Luís XIV, sugerem igualmente, por si só, o valor de ensinamento que Tolentino recupera para as suas obras: “Mas vós sois sábio, e sois justo;/ Sabeis a quem me encostei;/ Boileau, que escreveu sem susto,/ Fez o mesmo ao grande rei,/ Fez o mesmo Horácio a Augusto” (*Memoriais* 135). Entregando-se obstinadamente à vida, ao real, ao concreto, mas consciente da precariedade e das contradições de todos os atores, o poeta transfere a moralidade para o fundo que se entrevê no desfile de figuras risíveis.

O humor de Tolentino, que alguma crítica caracteriza de ledó e satisfeito, é catarse libertadora e punitiva que não necessita de se erguer ruidosamente em voz acusatória. O poeta, ao contrário da Arcádia, não reclama para si o estatuto de moralista. Alguma meditação e uma observação penetrante são os trajetos que conduzem à correção dos seus males e dos males alheios. O aforismo com que o narrador abre a série de cenas urbanas de “O Passeio” (sátira oferecida, em 1779, a D. Martinho de Almeida, um dos seus protetores) resume bem o tom das sátiras de Tolentino, que conseguem equacionar os problemas sociais sem pessimismos nem dramatismos (explícitos): “Dos homens na vã loucura/ Um pouco meditaremos;/ E, com alquimia segura,/ Do mal alheio faremos/ Para o nosso mal a cura” (*Memoriais* 122). Estes apontamentos conceituosos, que também existem, numa variante formal, no final de “O Bilhar”³, articulados com outros de alcance mais circunscrito⁴, contrariam a tese de discurso amoral, aplicada, como veremos a seguir, à obra de Tolentino por José Martins Garcia e por Maria da Graça Videira Lopes.

Sagaz observador e analista das futilidades da vida quotidiana, que eleva a generalizações sobre a estupidez humana, Tolentino expressa uma ideia de crise e uma convicção profunda na fatuidade do ser humano. Para além de uma perspetiva que também anuncia o humanismo científico do século XIX, parece haver neste autor um racionalismo que o aproxima da maior parte dos escritores satíricos clássicos. Um racionalismo de ordem pessimista, na medida em que não supõe que o homem seja naturalmente bom nem completamente racional; mas um racionalismo também otimista, já que assume que o homem pode aprender com os seus erros, desde que se afaste das suas ilusões a respeito da sua própria essência.

Em Tolentino, os valores viciosos em função dos quais a sociedade se regula constituem “revelações ridículas da loucura humana” (Garcia 194), e estas são por sua vez a prova de que o espírito humano se encontra transviado. O autor demarca-se

³ “Eis aqui, meu Alcino, tenho exposto/ A medicina que me tem sarado;/ E como trazes o quebrado rosto/ De lágrimas de dor sempre inundado,/ Vem visitar-me um dia, que eu aposto/ Que para casa voltarás curado,/ Nos costumes também: que aqui enfreias/ As baldas próprias, rindo das alheias” (Maffre 247).

⁴ “Dinheiro, invicto dinheiro,/ Só em ti é que eu me fundo;/ Tens o direito da força,/ És o tirano do mundo”, no poema “Aconselhando a um cabeleireiro que não continuasse a fazer versos” (Maffre 215).

suficientemente da instância de enunciação, e, assim, esses vícios e esses erros podem ser descritos com distância crítica. O sujeito projeta-se virtualmente no que é mostrado, mas verdadeiramente não se imiscui como entidade física, empírica. Esta técnica gera uma novidade que Tolentino inscreve na poesia satírica portuguesa como caminho de modernidade: a ilusão de discurso equitativo, imparcial e insuspeito; um discurso que se situaria nos antípodas das reformas utópicas impostas pelos epigramas renascentistas e barrocos, construídos numa dinâmica retórica de ordem concetual e concetista, quer no seu conteúdo especulativo e contemplativo, quer na sua composição em estilo arrevesado.

Mas a evidência de uma escrita que não denota, ao contrário de outros poetas iluministas portugueses da mesma época, uma linha sentenciosa austera, nem a construção de um pensamento presumidamente científico, não basta para se impor à poesia toletiniana um esvaziamento moral absoluto ou mesmo relativo (até porque o caminho amoral é já um apuramento moral). A este propósito, consideremos, antes de prosseguirmos, aquilo que nos dizem os dois estudiosos a que aludi acima. Na sua *Poesia Portuguesa Erótica e Satírica – Séculos XVIII-XIX* (1975), José Martins Garcia refere-se à produção literária de Nicolau Tolentino como “uma curiosa forma de amoralismo: a sua visão do mundo tende para o nivelamento de todos os valores que a sociedade incensa (149). E acrescenta: “Assim, vaidade, moral, virtude, riqueza, guerra, cultura, amor, são para Tolentino apenas manias dos homens, revelações ridículas da loucura humana” (149). Mais, ainda segundo José Martins Garcia: “Se Tolentino adula e satiriza, se pede humildemente para logo lançar o dardo venenoso, é porque está convencido de que as atitudes sociais são puro jogo, que a respeitabilidade é uma máscara. Em seu entender, há que aproveitar tudo isso da melhor maneira” (149).

Por seu lado, Graça Videira Lopes afirma: “É um discurso marcadamente amoral onde as personagens, os factos, não são bons nem maus: acontecem. [...] Não encontramos em Nicolau Tolentino esse sentido moralista que constituía, para a Arcádia, o fim último da arte. As coisas não são boas ou más em si mesmas; são as situações concretas que lhe dão um sinal” (18). Estou de acordo, mas considero que não ser moralista, não ostentar arrogantemente juízos de valor, não significa necessariamente que se é amoral. O próprio Tolentino, numa das versões da carta que acompanha o “Memorial Oferecido a D. Diogo de Noronha”, contraria, pelo menos no plano teórico, essa leitura do seu discurso. Diz-nos que, influenciado por Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, “carregou de moralidades, talvez intempestivas, o memorial” (*Obras Completas* 182).

Ao contrário do que defendem José Martins Garcia e Graça Videira Lopes, parece-me que a finalidade atribuída por Nicolau Tolentino à poesia não se distancia, no essencial, da função preconizada pelos árcades. É o próprio Tolentino quem afirma, numa carta dirigida ao Marquês de Angeja, nessa altura ministro de Estado, que, assim como a tragédia castiga os costumes pelos afetos maiores da compaixão e do terror, também a sátira os castiga através do riso (*Obras Completas* 378). Os poemas mais longos de Tolentino, mas também diversos sonetos, configuram narrativas ou micro-narrativas lírico-dramáticas. Quadros da realidade são aí submetidos a uma visão que pretende

representar uma realidade complexa e variada, onde o sentido e a moral não são unívocos nem homogêneos no modo como os diversos sujeitos os filtram e atualizam. Essa representação é construída com base nas técnicas próprias da ironia, do humor, do paródico, do grotesco e do burlesco. O riso, refreado, às vezes, por apontamentos aforísticos, é a resposta para que a obra deste super-repórter apela. Esta solução não visa apenas castigar exemplarmente uma sociedade hierarquizada e codificada; é uma terapia cruel mas saudável, tanto do ponto de vista físico, humoral, como espiritual.

Já afirmei que a poesia satírica de Tolentino não quer propor modelos alternativos. Mas isso não faz dela uma sátira amoral. Há uma inquirição que combina uma espécie de anedota com um tratado rigoroso sobre um objeto. Em planos sucessivos sobre espaços fechados, particulares e íntimos, são fornecidos pontos de vista sobre personagens que não têm consciência de si, nem veem o impacto dos seus comportamentos na visão do outro. A multiplicidade de pormenores da vida privada é a análise de uma consciência moralmente cética que procura respostas para a sua inquietude sobre a vida.

Na poesia torentiniana, o humor e o burlesco não estão necessariamente ao serviço de uma visão satírica amena ou compreensiva. Pouco ou nada se tem atentado na novidade da leitura de Alexandre O'Neill, que escreve, em 1968, no prefácio às *Obras de Nicolau Tolentino de Almeida* (Estúdios Cor), no seu estilo inconfundível: “Eu não sei quem inventou a graça de que Nicolau Tolentino foi um crítico amável dos costumes do seu tempo, mas o certo é que a graça corre. Provavelmente, achou esse inventor (que pode ser muita gente) que o Poeta devia ter ido mais longe nas suas críticas ou adotado, nelas, uma atitude mais frontal” (XI). É caso para dizer, com O'Neill, que os que assim raciocinam «de “brutalidade” não entendem mais que o palavrão ou a agressão frontal» (XI).

Mas podemos precisar ainda mais os critérios de classificação da sátira torentiniana (e não só). Há que perceber em que medida esta poesia é insubmissamente frontal e agressiva. É-o, antes de mais, porque Tolentino usa com mestria o adjetivo que transporta índices de grotesco. O poeta não recorre apenas ao adjetivo disfórico ou ao palavrão, que, se usados sem o valor da imprevisibilidade e sem mestria técnico-estilística, de nada valem. O dizer satírico torentiniano, conciso nos meios de expressão mas denso em representações e sentidos, é, de facto, em grande parte, veiculado através de uma adjetivação muito versátil. A poética do adjetivo, em articulação com outros recursos técnico-estilísticos estudados por Claude Maffre (*Memoriais* 361-497), contribui decisivamente para a dinâmica da obra satírica de Nicolau Tolentino. Esta adjetivação, simples ou binária, anteposta ou posposta ao nome, ligada pela vírgula ou pela conjunção copulativa, com valor psicológico-moral ou físico e psicológico-comportamental ao mesmo tempo, é a medida mais visível da escala do olhar e do pensamento do enunciador lírico.

De um modo geral, o adjetivo torentiniano reveste-se de um humor frio em que pressentimos o riso inteligente e insubmisso de uma persona satírica que só por descuido poderíamos definir linearmente. Não faltam poemas que contrariam imediatamente a

leitura segundo a qual a sátira deste poeta é bem-humorada e amena. Veja-se o soneto “A uma velha presumida”, no qual o enunciador é contundente a expor a inconciliação entre a norma social e o agir da personagem, entre o seu ser e o seu desejo de ser:

Debalde sobre a face encarquilhada/
 Pendendo louros bugres emprestados,
 Dás inda ao louco amor teus vãos cuidados,
 Em carmins enganosos confiada.//
 Postiça formosura em vão comprada,
 Não torna atrás os anos apressados;
 Nem alvos dentes de marfim talhados,
 Tornam em nova a trémula queixada.//
 Porém sempre ficaste em boa esteira;
 Porque, se já não prestas para dama,
 Podes ser muito boa alcoviteira (*Memoriais* 105).

A não nomeação direta do referente ou referentes imediatos não reduz a amplitude desta sátira, que fere sem piedade o objeto na sua identidade e o extenua através da técnica da propriedade adjetival. Tal como acontece na linguagem mais quotidiana, na sátira de Nicolau Tolentino nome e adjetivo unem-se com naturalidade. Esta combinação de dois termos independentes, desafetados e objetivos, não implica pobreza de expressão. A frequência, a variação de posicionamento e a alternância do número de adjetivos trazem vivacidade rítmico-melódica e intensificação de sentidos. O adjetivo de Tolentino destila significados em todos os elementos do enunciado, mobilizando o referente para o centro do discurso.

Estes adjetivos são, nas suas diversas formas (adjetivo substantivado, participio, atributo simples, nome predicativo do sujeito...), os operadores visíveis de uma energia que “estala a casca das coisas ou situações (essa espécie mais movediça de coisas), as incha e as torna tão incríveis que têm que ser outras coisas, e que interessam mais” (Lopes 102–103). Esta adjetivação inscreve uma sensação profunda e continuada de incomodidade e desânimo no recetor que de algum modo se veja implicado no poema. Considere-se ou não como destinatário privilegiado, ele sentir-se-á desfigurado e desconfortável, porque não pode deixar de se ver de algum modo atingido nos aspetos físico, moral e/ou metafísico. As personagens, as situações e os objetos sobre os quais se expande o olhar incisivo do sujeito são submetidos a uma representação e simultaneamente a uma análise adjetivas cujo mecanismo é simples e persuasivo: aos semas nucleares acrescenta-se de imediato a apreciação negativa como constituinte semântico. Nisto, desde logo, se torna perfeitamente óbvio como esta poesia é tão desinibida como desapiedada.

Nos casos em que o atributo tem de ser entendido num quadro de antífrase, a sua produtividade não resulta menos de traços de negatividade que, por contraste, os elementos de sociotexto e de contexto verbal esclarecem prontamente. Por isso, ao efeito de desnudamento do retratado, à exibição crua e cruel de um grotesco que serve a austeridade da visão tolentiniana, soma-se o desmantelamento da interioridade do objeto satirizado. E, se o grotesco mais comum envolve uma aplicação de estratégias de amplificação e de deformação da parte isolada, nesta poesia essa categoria discursiva tem,

primeiro, uma intenção marcadamente referencial. A sugestão de lirismo cénico com que o poeta intensifica os seus textos acolhe bem este tipo de grotesco, que radica num sentido da (des)proporção inerente a cada coisa. Daí a operacionalidade semântica e pragmática que se vai construindo ao longo de todo o poema, não apenas numa ou noutra respiração de malignidade ocasional. A alternância com o burlesco, com respostas em que se propicia o riso ou o sorriso, alivia o discurso do peso da escabrosidade física e moral que pode comprometer qualquer leitor.

Pretende-se dar a ver a aliança entre a deformidade de um corpo humano e a corrupção moral e comportamental que o caracteriza socialmente. Este grotesco nada tem a ver com a sobrenaturalidade, o fantástico, o horrífico, o espectral. É um grotesco cujo visualismo mimético aberto por um adjetivo atributivo ou predicativo vitaliza os demais componentes verbais da frase e acentua a degradação do objeto. A abjeção anatómica, fisionómica e fisiológica encontra-se disseminada na representação de esgares, cheiros, cores, sons e movimentos. Esta estética do adjetivo dá à poética do grotesco de Tolentino uma lucidez que atravessa todas as suas sátiras. O que na sátira é paixão e desequilíbrio, indignação e raiva, aparece aqui como lugar de aparente soberania e superioridade do eu sobre os outros.

Tolentino é um poeta cinematográfico. Nesta análise descritiva do real imanente, a fisionomia grotesca e burlesca da personagem é o rosto do social. O grotesco reside no normal e no natural, no real e no imediato, não no exagerado e no extravagante. Isto não inviabiliza a caricatura, que, aliás, nos poemas mais longos mas também nos sonetos, beneficia de uma sintagmática consideravelmente demorada e apta a circunscrever com sobriedade e verosimilhança um determinado traço do ambiente. Salienta-se, com um cinismo habilmente calculado e bem distribuído, o martírio da degenerescência da matéria e a sua relação tragicamente burlesca com mentalidades e comportamentos. É por isso que este grotesco, sem ser estranho e sinistro, se torna tão aterrador e poderoso; é-o recusando o fantástico que, entendido como universo fechado irreal ou anti-real, o esvaziaria da dimensão concreta que o enunciador quer mostrar.

A denúncia da hipocrisia da vida social é acompanhada de cinismo. A liberdade do eu satírico não poupa o outro à exibição da trágica inexorabilidade da ruína material, física e fisionómica. Nesta aceção, a sátira de Tolentino pode ser considerada, por vezes, não só puramente cínica como imoral. A amoralidade, como alheamento face a uma lei moral, é, em Tolentino, já uma crise moral; um *imoralismo* que, tanto em certos microtextos como na (minha) leitura global do macrotexto, tem como contraponto a afirmação de uma moralidade axiomática, não um moralismo fundamentalista. Isto mesmo se (me / nos) torna imediatamente óbvio na sátira “O Passeio”. A primeira dezena de estrofes comporta literalmente um paradigma ético de Bem, voltado para a interioridade do ato: “Em boa tarde mandai/ Farpear bravo novilho,/ Com o conde passeai;/ Ide adoçando co filho/ Justas saudades do pai.// Ensinai-lhe altas verdades,/ Aos vossos olhos patentes;/ Mostrai-lhe nessas herdades/ Os prazeres inocentes,/ Que fugiram das cidades” (*Memoriais* 121). Não existe apenas um fundo de moralidade mais ou menos

apreensível, como se percebe com mais clareza se lermos os versos que se seguem imediatamente aos que acabei de citar:

Que ame a pura singeleza,/ De que os campos são figura;/ Que não se fie em grandeza,/ Que uma é obra da ventura,/ E a outra, da natureza.// Mas voltando a nós a mão,/ Vós, filósofo profundo,/ Que conversais com Platão,/ Vede se lhe achais um mundo,/ Que nos encha o coração;// Que este em que estamos, Senhor,/ Sempre surdo a sãos conselhos,/ Volve a roda a seu sabor;/ E dizem pilotos velhos,/ Que vai de mal a pior (*Memoriais* 122).

Dentro da mesma composição, a moralidade do texto pode conviver com uma imoralidade que é, antes de tudo, uma reação contra o que se considera, no extratexto, uma imoralidade: “A mãe, já dragão formal,/ Espelho de desenganos,/ E que, por seu grande mal,/ Há já mais de vinte anos,/ Que guarda a fé conjugal;// Posta de roda no centro,/ Cruza a perna, mestra abelha;/ E de longe a ver-lhe eu entro/ Sapatos de seda velha,/ Bicos de pés para dentro” (*Memoriais* 130–131). A duplicidade estabelece-se irredutivelmente ao longo de todo o poema: punição exemplar, cinismo de que o eu satírico não pode prescindir para afirmar a sua pedagogia moral ou misantropia (que pode estar também relacionada com sadismo ou ressentimento desencadeado por algum acontecimento empírico).

Já não há imoralidade do texto, ou essa propriedade é-nos bem menos perceptível, se o objeto é visto a partir de um quadro de valores em que o excesso diz imediatamente um modo de parasitismo social (é o que quase sempre se verifica em Tolentino, sobretudo nos sonetos). Pense-se no caso paradigmático do peralta, retratado, n^o “O Passeio”, em onze estrofes:

Veremos o vão paralta/ Calcando importuna lama,/ Que as alvas meias lhe esmalta,/ Na esteira de esquiva dama,/ Que de pedra em pedra salta.// Aos cafés iremos vê-lo/ No mostrador encostado/ Sobre o curvo cotovelo,/ Tendo à esquerda sobraçado/ Gigante chapéu de pêlo;// Ali em regras de dança,/ Com outros tais conversando,/ Dirá que desde criança/ Andou sempre viajando,/ Que viu Londres, que viu França;// Que gastou grossos dinheiros,/ Pois ver com sossego quis/ Cidades, reinos inteiros;/ Jura que como Paris/ Nunca achou cabeleireiros.// Exalta os molhos franceses/ Dos banquetes que lhe deram;/ E balbuciará às vezes,/ Fingindo que lhe esqueceram/ Muitos termos portugueses.// [...]// Riremos do seu estudo;/ Porque só o tem mostrado/ Em ter chapéu gadelhudo,/ Em ter canhão cerceado,/ E em pôr de mais um canudo. (*Memoriais* 123-124)

Como vemos, há, na sátira de Nicolau Tolentino, jovialidade, irascibilidade, mau humor, mas não existe precipitação. Há riso nesta contestação pessoal e social, mas também existe horror, piedade e náusea. O humorismo alegre, grotesco e a severidade crítica convivem com a melancolia e as lágrimas; a boa-fé mistura-se por vezes com a malícia; a amenidade pode coexistir com o preconceito; o estilo equilibrado parece querer abrir-se ao registo mais pessoalizado.

Fixemo-nos sobretudo no último ponto que enumerei no parágrafo anterior: o da pessoalização do poema de Tolentino. Alguns dos biógrafos de Nicolau Tolentino referem-se a sátiras licenciosas que o próprio poeta terá destruído, “com o temor de ofender a sã moral” (Frazão 27). Não disponho de elementos que me permitam avaliar esta afirmação. Contudo, perante um soneto ágil e descomplexado como este, que usa códigos semânticos e linguísticos que a perspectiva cultural dominante rejeita, é pelo menos legítimo pensar que não se tratará de um caso único: “A carnal tentação desenfreada/ Que ao sangue quente alta justiça pede,/ Fez com que eu embrulhando-me na rede/ Subisse de uma puta a infame escada.// Ligeiras pulgas saltam da emboscada/ Fartando em mim de sangue humano a sede;/ Arde a vela pregada na parede/ Já de antigos morrões afogueada” (*O Pícaro* 81). Os dois tercetos confirmam que este texto se inscreve em absoluto nessa tradição que nasce com as primeiras manifestações de poesia satírica: a ligação da sátira, de costumes ou não, à coisa sexual, que é representada à luz de apontamentos festivamente caricaturais, sórdidos e desviantes: “Sai da alcova a desgrenhada fúria/ Respirando venal sensualidade,/ Vil desalinho, sórdida penúria.// Muito pode a pobreza e a porquidade!/ Abati as bandeiras à Luxúria,/ Jurei no altar de Vénus castidade” (*O Pícaro* 81). Dentro dos padrões de Bocage ou de Lobo de Carvalho, há que falar, em relação aos cinco sonetos deste tipo atribuídos a Tolentino (*O Pícaro* 149–158), em economia do obsceno e do proibido. De qualquer modo, o elemento licencioso é visível e parece advir de um impulso de vingança.

José Colaço Barreiros cita o soneto “Contra o furor de Nicolau Tolentino em fazer versos a putas e lacaios”, de António Lobo de Carvalho, que, como triunfo sobre o outro à força de o assaltar pelo ridículo e pela resposta que fica à distância, sugere uma ligação entre os poemas alegadamente satíricos e obscenos de Tolentino e a vida do autor, tal como no-la apresentam os biógrafos que aludem a uma existência nada contida do poeta: “Se a lira pulsas, ou o pandeiro tocas,/ Que o digam os lacaios, mais as putas;/ Pois nos teus versos, que por bons reputas,/ Sediças chufas de arrieiro brocas;// [...]// Prossegue, Nicolau, na fácil peta;/ Que os versos teus são fulminantes raios/ Que contra a plebe sacas da gaveta;// O céu te dê à Musa altos ensaios,// Porque eu te juro que hás-de ser poeta,/ Enquanto houverem putas, e lacaios” (Carvalho 132). A lei que aqui impera é uma das leis da sátira: a sátira como arte de diminuir e destruir, de maneira cirúrgica e memorável, um inimigo considerado vil e como tal representado no poema.

Apesar disto, a prudência nos conteúdos e a formalidade no estilo são as características por excelência da sátira tolentiniana, dentro dos moldes em que, aliás, como vimos, ela é teorizada em verso e em prosa. Estas ressalvas permitem-nos ter um termo

de comparação entre áreas distintas da obra de Tolentino, e não apenas entre Tolentino e outros poetas setecentistas como Bocage ou o Lobo da Madragoa.

Na “Quixotada” há, de resto, um momento de teorização explícita sobre a sátira que confirma, mais uma vez, não só a regra da moderação cultivada por Tolentino, mas também, a darmos algum crédito ao que nos dizem certos biógrafos, porventura um comportamento factual do poeta Nicolau Tolentino (a destruição das suas sátiras mais obscenas), quando o herói de Cervantes se dirige assim a Sancho Pança: “Queima essas sátiras frias,/ Faltas de siso e conselho;/ Queima prosas e poesia,/ E acabe o cansado velho/ Em paz os seus tristes dias.// Porém poupa sempre alguma/ Das raras que têm sabor;/ Das outras nem deixes uma,/ Dessas que tudo é rancor,/ E poesia nenhuma” (*Memoriais* 180).

Para Nicolau Tolentino, se existe algures uma promessa de salvação, não é senão no quotidiano que ela pode ser encontrada; e regenerar o quotidiano implica fazer dele, segundo Tolentino, uma categoria relativamente à qual a sátira dá a ver a profundidade do que nos aparece como insignificante e superficial. Numa palavra: a sátira de Nicolau Tolentino não rejeita, apesar do ludismo que a atravessa, uma visão do devir da História e uma conceção de ser humano que contrariam a mundividência vigente na sua época, não obstante os tributos que pagou a diversos senhores. O poeta sabe que apenas pode aspirar a um estatuto social mais elevado se souber ser, ao mesmo tempo ou alternadamente, cómico e censor, risonho e melancólico, condescendente e impiedoso.

OBRAS CITADAS

- Carvalho, António Lobo de. *Poesias Joviais e Satíricas de António Lobo de Carvalho Coligidas e pela Primeira Vez Impressas*. S.e., 1852.
- Frazão, João Augusto Amaral. *Vida do Poeta Nicolau Tolentino de Almeida*. Tipografia de V. J. de Castro & Irmão, 1843.
- Garcia, José Martins (selec., pref. e notas). *Poesia Portuguesa Erótica e Satírica – Séculos XVIII-XIX*. Edições Afrodite, 1975.
- Lopes, Maria da Graça Videira. *Sátiras e Outros Poemas de Nicolau Tolentino*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Maria da Graça Videira Lopes. Seara Nova, 1978.
- Lopes, Óscar. *Uma Arte da Música e Outros Ensaios*. Oficina Musical, 1986.
- Maffre, Claude. *L’Oeuvre Satirique de Nicolau Tolentino*. Edição comentada e estudo. Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1994.
- Mourão-Ferreira, David. “Tolentino de Almeida, Nicolau”. *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho. 4.^a ed., vol. 4, Mário Figueirinhas Editor, 1997 (1.^a ed., 1960), pp. 1092–1093.

- O'Neill, Alexandre. "Uma arte do pormenor ou um preâmbulo para desatentos". Tolentino, Nicolau, *Obras de Nicolau Tolentino de Almeida*. Estúdios Cor, 1968, pp. IX-XII.
- Tolentino, Nicolau. *Obras Completas de Nicolau Tolentino de Almeida*. Com alguns inéditos e um ensaio biográfico-crítico por José de Torres. Ilustrações por Nogueira da Silva. Editores – Castro, Irmão & C.^a, 1861.
- . *Memoriais e Sátiras – Quintilhas*. Apresentação, fixação do texto e notas de José Colaço Barreiros. Felício & Cabral, 1995.
- . *O Pícaro e o Satírico – Sonetos*. Apresentação, fixação do texto e notas de José Colaço Barreiros. Felício & Cabral, 1998.