

*Como Dido e Eneias: protocolos de leitura do poema
herói-cômico**

JOACI PEREIRA FURTADO**
Universidade Federal Fluminense

Resumo: Entre as formas poéticas praticadas em Portugal na segunda metade do século XVIII havia o poema herói-cômico – gênero misto que tratava ações cômicas parodiando preceptivas da épica. Explicitamente didático, com frequente emprego de recursos discursivos próprios da sátira, o poema herói-cômico funcionava como veículo de princípios morais e políticos, visando a correção não só dos costumes mas também das práticas de governo. O propósito deste trabalho, analisando alguns poemas escritos um no Reino e outro na América portuguesa, é descrever esse gênero, sobretudo a partir dos preceitos estilísticos da época e da forma de recepção por ele determinado.

Palavras-chave: Retórica; Preceptivas; Leitura.

Abstract: One of the poetic forms that were practiced in Portugal during the second half of the 18th century was the heroic-comic poem, a mixed gender, which parodied the comic actions of the epic poem. The heroic-comic poem was explicitly didactic and frequently used discursive resources from satiric

* Recebido em 25 de março de 2015 e aprovado para publicação em 21 de abril de 2015. Versão reduzida de capítulo homônimo da tese *A caligrafia dos afetos: o poema herói-cômico e a sociedade luso-americana*, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Universidade de São Paulo, com bolsa de doutorado concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

** Graduado em história pela Universidade Federal de Ouro Preto (1988), é mestre (1994) e doutor (2001) em história social pela Universidade de São Paulo. É docente do Departamento de Ciência da Informação do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense.

poems. It was also used as a vehicle of moral and political principles, correcting not only behavior but also the government's practices. The aim of this thesis is to describe this genre, analyzing a number of poems written in Portugal and another poem written in the Portuguese America. The description will concentrate on stylistic precepts of the epoch that the heroic comic poem determined.

Keywords: Rhetoric; Precepts; Reading.

Herói-cômico: definindo um gênero

Se examinado em sua especificidade enquanto forma discursiva regida por preceptivas próprias e dotada de dispositivos que lhe determinavam a recepção – pois assim previa a arte poética de então –, o poema herói-cômico logo se mostra como mescla de estilos e gêneros, parodiando normas da épica e, com frequência, servindo-se de recursos peculiarmente satíricos ao tratar como epopeia matérias características da comédia, resultando nesse todo híbrido por si só ridículo, segundo o entendimento coevo. Leituras que pretendam evitar anacronismos e exceder o valor de uso que, desde o século XIX, atribui a esse tipo de poesia função meramente ilustrativa ou de “crônica” podem ter, portanto, ganhos significativos ao reconhecer a economia que faz do poema herói-cômico um subgênero especial, visando a efeitos diversos dos da sátira – ainda que não incompatíveis com ela.

Compreender sincronicamente o poema herói-cômico, pois, pode principiar pela definição dos elementos da mescla em que ele se constitui e que se evidenciam a partir do próprio nome composto que designa o subgênero: o termo “herói-cômico” indica, de imediato, a simultaneidade de dois gêneros – o épico e o cômico –, embora o papel de substantivo caiba a “heróico” (palavra que, por haplologia, teve sua última sílaba suprimida), enquanto “cômico” desempenha a função de adjetivo, sugerindo tratar-se de uma forma poética integrada por tópicos tipicamente épicas deformadas segundo o registro cômico, produzindo verossimilhança e decoro específicos.

Ou, como diz Boileau – autor emulado e mencionado em *O desertor*, *O hyssope* e *Reino da Estupidez* –, em seu “Au lecteur” de *Le lutrin* (publicado entre 1674 e 1683), esse tipo de poema

C'est un burlesque nouveau [...]; car, au lieu que dans l'autre burlesque Didon et Énée parlaient comme des harengères et des crocheteurs, dans celui-ci une horlogère et un horloger parlent comme Didon et Énée (BOILEAU-DÉPREAUX, 1932, p. 283).

Uma arqueologia do cômico: preceptivas da sátira no “arcadismo” português

Esse inusitado ridículo – que a Boileau parece tão evidente – de atribuir fala de heróis a personagens intrinsecamente cômicas – ou vice-versa – torna-se mais compreensível quando se recupera o que então se concebia como próprio da comédia e da epopeia. Tanto no século XVII quanto no XVIII, os parâmetros dos gêneros estão fundamentados na tradição de obras clássicas greco-romanas como a *Poética* de Aristóteles.

Portanto, o caráter burlesco das situações sugeridas por Boileau – Dido e Eneias discursando respectivamente como sardinheira e carregador; relojoeiros (ou cabeleireiros) discursando como Dido e Eneias – resulta da reposição do critério aristotélico, constituindo como “homens inferiores” trabalhadores braçais cuja linguagem épica torna-se verossímil apenas quando perspectivada como “parte do torpe que é o ridículo”, “vício” inofensivo, “torpeza anódina e inocente” –, já que, a não ser por tola presunção, nenhum serviçal ou artesão poderia aspirar a semelhante fala, própria de elevadas dignidades como a rainha Dido e o príncipe Eneias, filho de Anquises e de Afrodite, levando-se em conta ainda o preceito de Aristóteles: “A Epopeia e a Tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores” (ARISTÓTELES, 1993, p. 35-7).

Na *Arte poetica* de Cândido Lusitano (FREIRE, 1759, p. 117, grifos no original), a preceptiva aristotélica do cômico é relida com particular ênfase na utilidade pedagógica do gênero:

Definimos pois a Comedia, que he: Huma imitação de hum factu particular, e de pouca importancia, formado de modo, que mova o riso, a qual acabe com fim alegre, e se encaminhe a ser util, divertindo ao auditorio, e inspirando o amor á virtude, e aversão ao vicio.

Mas a qualidade inferior de seu “facto” é reposta com igual vigor, repetindo a *Poética* do filósofo grego:

Disse, Imitação de hum factu particular, e de pouca importancia, para a distinguir da acção Tragica, que só admite a representação das fortunas, e decadencias de personagens illustres, como Reys, Heroes, e Capitães famosos.

Ao censurar, em nome do decoro,¹ exatamente a mistura do épico e do cômico – do que resultariam verdadeiras monstruosidades – e defender a pureza de cada gênero, Freire permite entrever com maior nitidez a concepção então vigente de comédia, vincada pelo preceito aristotélico (FREIRE, 1759, p. 117-8):

Contra esta regra peccaraõ quasi sempre os Hespanhoes; porque introduziraõ nas suas Comedias Reys, Principes, Imperadores, e outras pessoas desta esfera; motivo porque o seu Cascales diz, que semelhantes Comedias nem são taes, nem dellas tem alguma sombra; mas que unicamente são huns hermafroditas, e huns monstros da Poesia. // Eu bem sey, que Pedro Corneille que absolver este peccado, dizendo, que se póde usar de pessoas illustres na Comedia, e chamarlhe então Heroica; mas eu não sey em que doutrina solida estabeleceo elle esta sua

¹ Segundo o mesmo Freire, “o decoro he aquella decencia ou nas palavras, ou nas obras accommodada ás cousas, ás pessoas, e aos lugares” (FREIRE, 1759, p. 159).

opiniãõ, que fortemente lhe reprova Mons. Dacier Poetica cap. 5. Se se fundou no exemplo de Plauto, o qual introduziu a Jupiter, e Mercurio no seu *Amphytriaõ*, fundou-se muito mal; porque bem se vê, que este Poeta não introduzio as taes divindades com a seriedade, e grandeza, que lhes convinha, senãõ com hum caracter ridiculo, e jocoso, que he o modo como podiaõ entrar em huma Comedia.

Mais adiante, distinguindo a “sentença” e a “dicção” na tragédia e na comédia, reforça o que é próprio do linguajar de suas respectivas personagens (FREIRE, 1759, p. 121):

Distinguem-se tambem estas duas especies de Poesia na sentença, e na dicção; porque o estylo da Tragedia, como contém grandes personagens, e affectos violentos, deve ser sublime, e ornado de figuras rethoricas, que são as que melhor explicaõ as paixões; e ao da Comedia só pertence huma locução comua, natural, facil, e pura; porque as pessoas, que devem representar nella, haõ de ser ordinarias, ou de mediana condição, ás quaes só convém semelhante estylo, pois seria inverosimil, que em acções, e sujeitos humildes houvesse conceitos, e vozes improprias da sua esfera [...].

Contudo, uma censura do preceptista luso, em particular, embora relativa exatamente à inverossimilhança nas comédias, pode ensejar a compreensão do verossímil ridículo que o poema herói-cômico encena, levando-se em conta a proposição de Boileau (FREIRE, 1759, p. 130-1):

No que respeita ás inverossimilhanças, seria preciso hum distincto volume só para tratar dos costumes mal conservados, ou pessimamente introduzidos [nas comédias]; pois a cada passo as Damas são taõ eruditamente discretas, elegantes, e conceituosas, que poderiaõ orar no Senado Romano, deixando pelo artificioso o que he natural. Os Lacayos, e Lacayas pódem tambem dictar em huma Cadeira de Rhetorica, não sendo

verosimil, que semelhantes pessoas fallem com clausulas tão limadas, e conceitos tão estudados, muito mais sendo de repente, e familiarmente: fallo das Damas, e Galans; porque nos Criados, de qualquer modo, que seja, sempre he contra todo o verosimil.

De novo, porém, Cândido Lusitano sublinha a utilidade do gênero, ao mesmo tempo em que o diferencia da tragédia (FREIRE, 1759, p. 118, grifo no original):

Disse, formado de modo, que mova o riso, para se distinguir tambem da Tragedia, que move ao terror, e compaixão. A Comedia pinta, e representa vicios de huma Republica, e o excitar o riso são as cores desta pintura, e a alma desta representação; por isso lhe serve de inscripção: Castigat ridendo mores.

O “fim da Comedia”, entretanto, não é o “riso”, mas “unicamente causar utilidade por meyo do deleite, como succede a outras especies de Poesia”. E para se alcançar tal efeito, ensina Freire, não se trata de aterrorizar o público, mas de induzi-lo ao amor da virtude através do *delectare* que, por sua vez, deriva de duas categorias de “graciosidade” (FREIRE, 1759, p. 118-9, grifos no original):

Consegue-se esta utilidade, e deleite representando os vicios sem terror, os defeitos pessoaes, e o caracter das pessoas humildes, e particulares, para que o auditorio ou se faça mais advertido nos seus defeitos, ou mais constante nos seus trabalhos. Este caracter gracioso he muy deleitavel, e pertence á especie da graciosidade nobre; e a que he plebea consiste em equívocos indecentes, e em frialdades proprias da plebe [...].

Independentemente dessas classes do “gracioso” ou de “coisa consideravel” que eventualmente “involva”, todavia, o ridículo é inseparável do conceito de cômico (FREIRE, 1759, p. 119):

Já temos dito, que a materia da Comedia he de muy pouca consideração, e que consiste em cousas ridiculas. Ainda que algumas vezes involva cousa consideravel, como celebridade de matrimonios, descubrimento, v. g. de algum filho, ou pay, que era desconhecido, com tudo sempre he ridiculo o modo, com que estas cousas se pintaõ, e representaõ.

Quanto à noção de ridículo, Freire retoma-a na acepção aristotélica, como sinônimo de deformidade não aterrorizante, como a da “máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor”. É também de Aristóteles – o da *Ética a Nicômaco*, mais precisamente – o conceito da virtude como o meio-termo entre dois extremos (MEYER *in* ARISTÓTELES, 2000, p. xxxv-vii), sendo a carência objeto de riso e o excesso, matéria de censura (FREIRE, 1759, p. 119-20):

Resta agora advertir alguma cousa sobre o ridiculo. Consiste este em se saber vivamente pintar o character de alguns sujeitos, que nos costuma causar riso, v. g. hum velho avarento, huma velha caduca, hum homem camponez vindo á Corte, hum criado astuto, hum sujeito cheyo de presumpção, de valentia, ou de fidalgo, ou de sabio em todas as sciencias, &c. Consiste tambem nas açções tão proprias para o que se representa, e ás vezes tão repentinas, que não se possa soffer o riso com estes accidentes não esperados. Ultimamente consiste nos ditos engenhosos, galantes, e facetos, ou nos vestidos extravagantes, ou na imitação de alguns defeitos corporaes, como olhos tortos, narizes muy compridos, pernas aleijadas, corpos corcovados, e anões, &c.[...].

Mais adiante, prosseguindo na mesma classificação aristotélica, elenca outros tipos adequados ao riso moralizador da comédia e os procedimentos para atingir seus objetivos pedagógicos (FREIRE, 1759, p. 127):

Para despertar no teatro o riso, o caminho mais louvavel, e seguro he o representar no gráo mais

eminente os costumes populares; v. g. hum homem muito fallador, hum avarento, hum cioso, hum temerario, hum presumido, huma mulher vã, hum criado simplice, hum Juiz interessado, hum ignorante mettido a cortezaõ, e outros muitos costumes, que todos os dias observamos nos sujeitos de baixa esféra.

Entretanto, considerando-se dois níveis de recepção – o plebeu e o “intelligente” – “não se póde dar boa resposta aos vícios” se, caído “nas mãos de gente ignorante”, o teatro não cuida mais “que em agradar á plebe”, consistindo as comédias “em actos vilmente ridiculos, e em huns enredos taes, que nelles não ha sombra do verosimil taõ necessario á Fabula” (FREIRE, 1759, p. 124).

A epopeia do ridículo: narrativa épica e comicidade

Considerados a matéria e o decoro da comédia segundo Francisco José Freire, cabe compreender agora a estrutura da “Fabula Comica” para que se complete a noção desse gênero que integra o misto herói-cômico. Esse assunto é abordado apenas por Cândido Lusitano, ao empreender mais uma censura ao que percebia como desvios então praticados pelos comediógrafos. Freire centra seus reparos nos “Hespanhoes” que, apesar do “engenho vivo, penetrante, e delicado”, produzem comédias “em que faltaõ as tres unidades de acção, de tempo, e de lugar”. Pela crítica que dirige às obras contemporâneas, é possível notar que espécie de unidade Freire preconiza para o teatro cômico (FREIRE, 1759, p. 129).

Tendo em vista, pois, que cômico é todo vício ou defeito inofensivo o suficiente para ser passível do riso que, ao censurar e corrigir, não causa terror mas desperta a afeição pela virtude, “a esperança, e o gosto” (FREIRE, 1759, p. 167), e verificado que a comédia requer decoro próprio em termos da inferioridade das personagens – e de suas ações e falas –, resta abordar o outro elemento do composto “herói-cômico”: o épico. Gênero que “Aristoteles expressamente o não definio”, a epopeia é, segundo Cândido

Lusitano (FREIRE, 1759, p. 165, grifo no original), [...] a imitação de huma acção heroica, perfeita, e de justa grandeza, feita em verso heroico por modo mixto, de maneira, que cause huma singular admiração, e prazer, e ao mesmo tempo excite os animos a amar as virtudes, e as grandes emprezas.

No “Capítulo X” do “Livro III” de sua *Arte poetica*, Freire dedica-se ao breve histórico da “Parodia”. Não se trata, entretanto, do poema herói, mas de uma “especie de Poesia” que, escreve o autor, “sahe do Poema Epico, assim como de huma mãy formosa nasce muitas vezes hum feto ridiculo”. Segundo o preceptista, a paródia teve “sua origem nos antigos Poetas, os quaes costumavaõ na recitação dos seus versos ou introduzir o jocoso no serio, ou mudar inteiramente a seriedade dos seus versos para assumptos graciosos”. Um poeta grego chamado Matron teria apropriado “em assumpto ridiculo infinitos versos de Homero”, ao passo que o próprio Freire teria visto o mesmo procedimento deformativo aplicado “á nossa *Lusiada*, valendo-se o Author dos consoantes, e dicção do Poeta, para argumento jocoso”. Cândido Lusitano menciona ainda alguns casos semelhantes entre os romanos, terminando o capítulo com referências à comédia italiana, em que a paródia seria largamente praticada, alterando “algumas sentenças sérias dos Latinos, adulterando as palavras para as appropriarem a cousa ridicula” (FREIRE, 1759, p. 217-9). Se o preceptista luso, porém, não faz nenhum reparo à apropriação cômica da dicção ou de versos épicos – talvez justamente por ela se limitar a isso –, contentando-se em sublinhar o efeito ridículo produzido por semelhante artifício, já não concede que a ação heróica receba o mesmo tratamento. Numa explícita condenação do poema herói-cômico – embora jamais empregue o termo –, o teorizador português preconiza que a ação épica

[...] não ha de ser a expugnação de hum Castello arruinado, em que viviaõ Gralhas, como fez Zipoli no seu Malmantile racquistato; nem a conquista de um balde de páo, como o Poema de Tassoni, intitulado Secchia rapita; nem a questaõ entre certos Conegos divididos em parcialidades sobre huma estante do seu coró, como fez Boileau no seu Lutrin; nem com a Troya rapita,

formando-se de huma porca, que se furtou, e outros muitos Poemas deste genero, que se compozeraõ por capricho, e bizzarria do engenho (FREIRE, 1759, p. 168).

É difícil avaliar a resistência que os demais preceptistas lusos do século XVIII ofereciam ao subgênero herói-cômico, pois sobre ele praticamente não há nenhuma teorização. Mas, a partir dessas palavras daquele que, ao lado de Verney, foi o principal mentor da poética árcade, não há como negar que houve ao menos alguma forma – ainda que tênue ou ínfima – de oposição a essa espécie de poema. A censura de Freire, porém, está essencialmente calcada na noção de decoro, já que poemas com enredos similares ao que arrola – produtos do “capricho” e da aberração dos “engenhos” – não podem pretender guardar qualquer relação com o épico e talvez nem mesmo com o cômico, uma vez que Freire não se preocupa em imputar-lhes uma rubrica. É provável que postura tão refratária decorra da ortodoxia que Cândido Lusitano pretende instaurar a partir de suas noções de gênero, cuidadosamente delineadas ao longo de sua *Arte poetica* e sempre referendadas na autoridade dos antigos greco-latinos ou na de preceptistas modernos que convalidam o “bom gosto” que agora se impõe. É o que se pode concluir quando se verifica que, antes de pronunciar-se sobre o herói-cômico, Freire já havia tomado posição contrária à outra espécie de composto: a tragicomédia, que o autor desqualifica como “Poesia monstruosa”, que “repugna á Poetica”. Criticando o parecer de João Sávio na “Apologia ao Pastor Fido”, de Guarini, onde aquele primeiro pergunta “Per i casi nel governo Monarchico s’è trovata la Tragedia; e nel Democratico la Comedia; per l’Aristocrazia non si potrà inventar la Tragicomedia?”, o preceptista português sentencia que

Este Author [Sávio] não distingue a proposito; por quanto as pessoas de alta esfera são só para a Tragedia; as que não são deste predicamento, são para a Comedia, e não para a Tragicomedia, e os que são da condiçãõ mais inferior da Republica, isto he, Paizanos, Pastores, &c.

constituem a Satyra. Esta he a doutrina corrente [...] (FREIRE, 1759, p. 149-50).

A justificativa que Manuel Inácio da Silva Alvarenga antepõe ao seu *O desertor, poema heroi-comico* é o esforço mais sistemático contra reações como a de Francisco José Freire, servindo-se também do mesmo artifício de buscar legitimação entre os antigos. Silva Alvarenga mobiliza não mais que as categorias então conhecidas para definir o composto que constitui o subgênero, lembrando que “assim como o sábio pintor para mover à compaixão não representa um quadro alegre e risonho; também o habil poeta deve escolher para a sua imitação acções conducentes ao fim que se propoem”. Se pretende “inspirar a admiração e o amor da virtude”, compõe o épico, que “imita uma acção na qual possão apparecer brilhantes o valor, a piedade, a constancia, a prudencia, o amor da patria, a veneração dos principes, o respeito das leis e os sentimentos da humanidade”. Com a tragédia o poeta, “por meio do terror e da compaixão”, quer “purgar o que ha de mais violento em as nossas paixões”, escolhendo “acção, onde possa ver-se o horror do crime, da desesperação e do castigo”. Quanto ao cômico, acha o poeta “nas acções vulgares um dilatado campo á irrisão, com que reprehende os vícios”. Portanto, “O poema chamado heroi-comico, porque abraça ao mesmo tempo uma e outra especie de poesia, é a imitação de uma acção comica heroicamente tratada”. Evidenciam-se aqui, pois, os parâmetros que devem orientar a recepção do subgênero, pressupondo que o leitor, ciente das regras da poética, reconhecerá o aparato da epopeia comicamente deformado pela matéria vil ou ridícula de que se ocupa a obra. O autor, porém, não deixa de se prevenir contra os que resistem ao misto épico e cômico, argumentando que não se trata, como na tragicomédia, de algo similar à anulação pela conjugação de opostos:

Este poema pareceo monstruoso aos criticos mais escrupulosos; porque se não póde (dizem elles) assignar o seu verdadeiro character. Isto é mais uma nota pueril, do que bem fundada critica; pois a mistura do heróico, e do comico não envolve a contradição, que se acha na

tragicomedia, onde o terror e o riso mutuamente se destroem.

A autoridade de Platão não obstará o subgênero, pois, “quando este filósofo no Dialogo 3 de sua *Republica* parece dizer que são incompatíveis duas diversas imitações, falla expressamente dos autores tragicos e comicos, que já mais serão perfeitos em ambas”. Mais que viabilizá-la teoricamente, os antigos conheciam esta poesia, acrescenta Silva Alvarenga:

Homero daria mais de um modelo digno de sua mão, se o tempo, que respeitou a *Batrachomyomachia*, deixasse chegar até nós o seu *Margites*, de que falla Aristoteles no cap. IV da *Poet.* dizendo que este poema tinha com a comedia a mesma relação, que a *Ilíada* com a tragedia. O *Culex*, ou seja de Virgilio, ou de outro qualquer, não contribue pouco para confirmar a sua antiguidade.

Legitimada na *auctoritas* platônica, resta demonstrar o prestígio de semelhante poesia no presente. Assim, entre os “modernos”, os poemas herói-cômicos seriam “muitos”: “A *Secchia rapita* de Tassoni é para os Italianos o mesmo que o *Lutrin* de Boileau para os Francezes, e o *Hudibras* de Butther, e o *Rape of the lock* de Pope para os Inglezes”. Contudo, a julgar pelo que escreve Silva Alvarenga – o que também talvez sirva como índice da ausência de teorização a respeito –, não há normas claras ou rígidas para esse subgênero, embora, em todo caso, sua função de veículo da “crítica” pareça ser uma constante:

Uns sugentárão o poema herói-comico a todos os preceitos da epopea, e quizerão que só differisse pelo comico da acção, e misturárão o ridiculo, e o sublime de tal sorte, que servindo um de realce a outro, fizerão apparecer novas bellezas em ambos os generos. Outros omitindo, ou talvez desprezando algumas regras, abrirão novos caminhos á sua engenhosa fantasia, e mostrarão disfarçada com innocentes graciosidades a critica mais

insinuante, como M. Gresset no seu *Vert-Vert* (ALVARENGA, 1864, p. 6-7).

O herói-cômico em língua portuguesa: produção e circulação

Se *O desertor* foi publicado em 1774, a prática do herói-cômico, porém, é, com toda certeza, anterior. Precisar exatamente quando ela foi introduzida em Portugal – e qual sua dimensão no Reino e em sua colônia americana, em termos de produção e circulação – é tarefa que ainda aguarda um pesquisador. No que diz respeito ao suporte material desses textos, sobram indícios de que o manuscrito era praticamente exclusivo na difusão deles. O poema de Silva Alvarenga, cuja edição integrou as comemorações da reforma pombalina da Universidade de Coimbra, é a única exceção em todo o século XVIII. O mais antigo poema herói-cômico em língua portuguesa, *Foguetario*, de Pedro de Azevedo Tojal, composto possivelmente por volta de 1729, ano dos desposórios principescos que motivaram os fogos de artifício objeto do poema, indicando que a presença do subgênero nas letras lusitanas remonta pelo menos à primeira metade do Setecentos, seria impresso integralmente apenas em 1904. *O hyssope*, de Antônio Diniz da Cruz e Silva, lançado em Paris e impresso em Londres em 1802, mereceu oito edições até 1879. *O Reino da Estupidez*, atribuído a Francisco de Melo Franco, permaneceria manuscrito até 1818, quando foi editado na capital francesa. As *Cartas chilenas*, atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga, obra cuja íntegra nunca foi encontrada, teve seu primeiro fragmento impresso numa revista carioca, em 1826, completando-se o total de treze “cartas” hoje conhecidas apenas em 1863. Por fim, *Os burros, ou o reinado da Sandice*, de José Agostinho de Macedo, surgiu em livro numa edição também parisiense de 1827, sendo reeditado em 1835, novamente em Paris, com “Prólogo” mais extenso e acréscimos nas notas. A maioria dos poemas herói-cômicos de que se tem notícia, porém, permanece manuscrita. O único levantamento a respeito, realizado em Portugal por Alberto Pimentel e publicado em 1922, relaciona um total de quinze títulos datáveis da segunda metade do século XVIII –

incluindo a “Mendicanimaquia ou batalha entre uns pobres pedintes e cães, sobre a pertença da carne de um boi morto”, inserida no *Palito métrico e correlativa Macarrónea latino-portuguesa*, que, todavia, não se enquadra no subgênero herói-cômico –, dos quais dez ainda não foram impressos: *Os toiros*; poema herói-cômico, de Antônio Joaquim de Carvalho, que Pimentel data de 1796; *Gaticanea ou crudelíssima guerra entre cães e gatos*, de João Jorge de Carvalho (1781); *Santarenaida; poema herói-cômico*, de Francisco de Paula de Figueiredo (1792); *A máquina aerostática; poema épico*, de João Robert du Fond (1787); *Benteida*; poema herói-cômico, de Alexandre Antônio de Lima (1752); *Mondegueida; poema estrambótico*, de Francisco Manuel Gomes da Silveira Malhão (1788); *Logração da prelaçia regular de Santarém; epopeia faceta* (1763), *O chumacinho furtado; epopeia jocosa* (1767) e *Sapatos de cetim azul ferrete; poema herói-cômico em seis cantos* (1767), todos de João Pedro do Monte; e *A malhoada*, de Anacleto da Silva Morais (1786).²

Quanto ao público, além do que evidenciam as referências eruditas intrínsecas ao subgênero, a rarefação editorial dessas obras no decorrer do século XVIII sugere que este era essencialmente letrado. Ou seja, os poemas herói-cômicos foram originalmente compostos por e para uma elite de iniciados nas letras – e é a ela que, a princípio, sua leitura se limitava. Essa pequena assembleia de letrados que no interior da América portuguesa se reunia para tratar de versos e, ao que tudo indica, política, entre outros temas, não era uma excrescência. Ela reproduzia, em ponto menor, a moda da reunião de intelectuais que em Portugal teve seu exemplo mais ilustre nas “Conferências discretas e eruditas” promovidas pelo quarto conde de Ericeira, d. Francisco Xavier de Meneses – que, conforme Charles R. Boxer, integrou o esforço dos “estrangeirados” no sentido de pôr o reino luso em dia com as novas ideias que se difundiam na Europa naquela primeira metade do século XVIII (BOXER, 1981, p. 337). O fenômeno, entretanto, era mais

² Segundo Claude Maffre, no reino luso o poema herói-cômico “connut un développement considérable dans cette deuxième moitié du XVIII^e siècle et cette vogue se prolongea durant tout le XIX^e siècle”. MAFFRE, 1994, p. 7-8 (a relação de poemas levantados por Alberto Pimentel encontra-se nessas páginas). O autor não menciona as obras oitocentistas.

geral e menos elitizado – posto que obviamente limitado à minoria dos que soubessem ler e escrever.

Chartier aponta como prática frequente na Europa ocidental, já no século XVII, a leitura ouvida em pequenos grupos: “Nos exércitos em campanha, tal prática preenche as horas de folga, fortalece as amizades, nutre os pensamentos”. Mais que isso, esse modo de leitura agora define “sociabilidades entrosadas”: “a sociedade amistosa baseia-se na leitura em voz alta, na glosa, na discussão, porém estas também podem reunir um auditório mais amplo que se instrui ouvindo os textos lidos e os argumentos expostos”. A atividade dessas sociedades – “agradáveis” e “inteligentes”, como então se dizia – precederam as “academias oficiais”: “é em torno do livro discutido, emprestado, folheado, lido em voz alta, que se constitui uma sociabilidade intelectual da reunião entre amigos seletos” (CHARTIER, 1990, p. 149-50).

Para atingirem o efeito almejado em seu tempo, esses poemas compartilhavam com seu público original de um sistema de decoros e verossímeis que compreendia, entre outros elementos, índices de modos de leitura inseridos nas próprias obras e que impunha determinada forma de compreensão das mesmas – cabendo à história da recepção averiguar a efetiva eficácia de semelhante ortodoxia de leitura. Aqui interessa a identificação e descrição desses índices num *corpus* significativo de poemas herói-cômicos mediante as preceptivas da comédia e da epopeia que o subgênero parodia e que foram consideradas pouco atrás. Acredita-se que, cientes desses dispositivos discursivos, os novos leitores que se ocuparem dos herói-cômicos poderão talvez encontrar significados que, por exemplo, a desqualificação dos artifícios retóricos como falseamento ou mera maquiagem dos discursos – postura bastante difundida a partir do romantismo – certamente encobre.

Herói-cômico: um subgênero específico

Em cada um dos poemas elencados acima, logo se vê que, se os dois elementos do composto definidor do subgênero herói-cômico se impõem como hegemônicos, referências oriundas da sátira muitas vezes se fazem presentes com tal evidência que podem obscurecer o que constitui esse tipo de poema como um épico comicamente deformado – razão pela qual ele tem sido lido como uma das várias formas assumidas pela poesia satírica, e não como um subgênero específico. O que se evidencia, à primeira vista, é a associação do subgênero à utilidade pedagógica da comédia, em geral, e da poesia satírica, em particular. Ambas, ao censurarem os vícios, corrigem os comportamentos ou ao menos erigem a memória do antiexemplo que as gerações futuras deverão evitar. Em *O hyssope*, José Agostinho de Macedo, no prólogo postumamente aditado ao seu poema, evoca como modelo de eficácia pedagógica exatamente as sátiras de Horácio e Juvenal, que monumentalizaram a lembrança de suas abjetas personagens tanto para a emenda dos contemporâneos quanto para a educação dos pósteros (MACEDO, 1835, p. 201).

Em *Os burros* a invectiva satírica tipicamente dialógica, calcada na vituperação de pessoas às vezes designadas com seus próprios nomes, associadas a situações ou fatos de amplo conhecimento do público contemporâneo, parece ter sido recurso empregado com extraordinária frequência, conforme o mesmo Macedo reconhece ainda no prólogo da obra, admitindo que nisso residiria a principal limitação para a compreensão do poema pelas futuras gerações (MACEDO, 1835, p. 209-10):

N'este Poema ha uma inherente e indispensavel obscuridade, não so para o seculo futuro, mas o presente; porque a mor parte dos Leitores não póde estar ao alcance das suas muitas particularidades, e reconditas allusões; e perde (eu o conheço) uma grande parte de sua belleza na razão inversa da ignorancia, do character, dos costumes, do estado, da condição, e das producções litterarias dos Individuos n'elles mencionados: e torna-se

sombrio polo mesmo motivo porque se nos tornam ininteligíveis as satyras de Persio, quando alludem a Individuos, e costumes, que nos são incognitos em tanta distancia de logares, e tempos³. Para obviar d’alguma maneira a este inconveniente, vai acompanhado de breves notas, que conservem aos posteros, e aos presentes a memória das Personagens, e das suas acções.

Ao que tudo indica, porém, Macedo parece emular muito mais a verve moralizadora de Juvenal – isto é, seu estilo retórico – do que propriamente a forma praticada pelo poeta latino (MACEDO, 1835, p. 211, grifo no original):

Eu não pinto virtudes: onde estão n’este seculo? Pinto o Militar estouvado e ridiculo; o Jornalista venal e estúpido; o Trovista importuno; o Mação venenoso; o Rabula perjuro; o Medico assassino e luxurioso; o Vadio ladrão; o Botiquineiro maroto; o Hypocrita falsario; o Pedante enluscado em phrases, e frioleiras litterarias; o Frade ocioso, etc. Eu sou o cantor da peste pública. E poupam-se acaso tam assignalados Varões?

Ao reivindicar a irredutível singularidade da obra, o próprio Macedo (1835, p. 213) declara sua adesão à virulência da sátira juvenaliana, encerrando a referência com a paródia de um verso de *Os lusíadas* (“Canto sétimo”, estância 14, verso 112: “E se mais mundo ouvera la chegára”).

O “Prologo” do *Foguetario* não contém alusões ao gênero satírico, mas, pelas referências que conjuga, produz uma série de efeitos cômicos anunciando a ação e o herói do poema como épicos (TOJAL, 1904, p. 5):

A acção, que nelle decanto, se faz heroica pela opposição de Júpiter. O Heroe do poema se faz celebre por assaz celebrado da fallacia do vulgo. O poema, querendo Deos,

³ Aqui Macedo insere a seguinte nota: “A escuridade das dictas satyras é tal que (segundo contam) san’Jeronimo indignado, certo dia, de não podêr intendel-las, as lançou no fogo, dizendo: ‘Queimemol-as para as tornar claras’. Queira Deus não aconteça o mesmo, mais d’uma vez, ao meu Poema dos *Burros!!!*” (Grifos no original)

se fará conhecido do mundo pelo heroe, que decanta: perdoa-me a temeridade em me atrever, sendo um pobre Icaro, a remontar com tam rasteira penna aos relevantes vôos do engenho de tam grande, e tam elevado Dedalo [...].

No “Prólogo” das *Cartas chilenas* o referencial satírico do poema também se anuncia pelo aspecto de sua utilidade como corretivo moral, ao lado da “simplicidade” estilística da obra (GONZAGA, 1972, p. 51). Aliás, é do livro I das *Sátiras* de Horácio a citação que encerra essa seção das *Cartas chilenas*: “...*Quid rides? mutato nomine, / de te Fabula narratur...*” (“Por que ris? Mudado o nome, / a fábula fala de ti”). Antes, porém, na “Dedicatória”, o autor recorre à distinção dos objetivos pedagógicos da epopeia e da comédia para justificar a “tradução” do poema (GONZAGA, 1972, p. 50).

Na introdução ao seu *O desertor*, Silva Alvarenga não menciona a sátira, mas a comédia, argumentando que, embora seja difícil julgar sua eficácia em relação aos demais gêneros, é certo que “quasi sempre o coração humano regido pelas leis do seu amor proprio, é mais facil em ouvir a censura dos vicios, do que o louvor das virtudes alheas” (ALVARENGA, 1864, p. 6). É a esse princípio genérico do cômico que o autor pretende filiar sua obra híbrida, dispensando a “autoridade” dos antigos para justificá-la. Afinal, escreve Alvarenga, o herói-cômico, “porque imita, move e deleita: e porque mostra ridiculo o vicio, e amavel a virtude, consegue o fim da verdadeira poesia” (ALVARENGA, 1864, p. 8). O que o autor referenda com a lição do verso 342 da “Arte poética” de Horácio, posto no encerramento do texto: “*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*” (“Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor”).

O “Prólogo” do *Reino da Estupidez*, embora termine com uma citação de Juvenal – “*Si Musa vetat, facit indignatio versus*” –, parece mais propenso ao “*ridentem dicere verum*” horaciano, recomendado pelos preceptistas árcades, do que propriamente à invectiva juvenaliana. A começar pela epígrafe da seção, extraída da “Épître IX” de Boileau, verso 43 – “*Rien n’est beau que le vrai: le vrai seul est aimable*” –, o autor optou por enfatizar a

“verdade” que se revelaria através de seu poema, ao qual assim se dirige (FRANCO, 1994, p. 47):

Eu te vaticino desde já uma desgraçada sorte. Serás praguejado, e por muitos reduzido a cinzas, que irão até lançar-te no Mondego como coisa contagiosa. Não esmoreças, que entre esses algun[s] haverá, ainda que poucos, que folguem de ver a verdade com os seus próprios vestidos. // Não receies penetrar os mesmos claustros; aí é que te prognostico os maiores desprezos. Sofre com paciência, que o teu fim é só de fazer ver a verdade.

Desses textos preliminares pode-se concluir que esses poemas, mistos por definição, se inscrevem no registro cômico pelo modo de deformação do épico e pela matéria necessariamente baixa de que se ocupam, da mesma maneira podem se apropriar da sátira – gênero também essencialmente misto, cabe lembrar –, sobretudo pela veemência da invectiva ou pela severidade da censura que, pela vituperação do vício, repõe a virtude. O exame acurado de cada uma dessas obras permitirá distinguir com maior precisão o modo como elementos satíricos operam em seu interior. Nos limites deste artigo, basta assinalar o que até aqui foi apontado no que diz respeito a essa matéria e sobretudo demonstrar, nos títulos consultados por esta pesquisa, os componentes da épica deformados no herói-cômico que, ao mesmo tempo, cumprem o papel de protocolos de leitura do subgênero.⁴

Como ficou esboçado acima, ao se deparar com um poema assim, o leitor pressuposto pelo herói-cômico, conhecedor das regras gerais da arte

⁴ “[...] Chartier propõe descobrir nos próprios textos a permanência de certos índices da antiga pragmática que os suscitara. E os vestígios privilegiados, aí, aqueles para os quais tem mais faro, são aqueles que se refere como ‘protocolos de leitura’, basicamente de dois tipos, ambos importantes para a reconstituição dessas atitudes antigas das práticas de ler. O primeiro remonta aos elementos que determinado autor dissemina pelo texto de modo a assegurar, ou ao menos indicar, a correta interpretação que se deveria dar a ele. Em outros termos, poder-se-ia dizer que tais protocolos de leitura inscrevem no texto a imagem de um ‘leitor ideal’, cuja competência adequada decodificaria o sentido preciso com que o autor pretendeu escrevê-lo” (PÉCORA, 2011, p. 10).

poética, deveria identificar, de imediato, a presença de itens caracterizadores da epopeia tratados de modo tal que a leitura da obra se deslocaria automaticamente para a recepção cômica. Esse leitor reconheceria nesse poema a inversão das principais propriedades da epopeia previstas, por exemplo, em *Cândido Lusitano*: a ação heróica, a fábula épica, os atributos do herói, as máquinas ou deidades, o título, a proposição, a invocação e a narração.

Ou seja, no lugar de uma ação grandiosa e edificante, apresenta-se um acontecimento banal ou abjeto; onde deveria se desenrolar uma fábula “quasi incrível ao juízo do sabios” pelo “contexto de cousas engenhosas, e insperadas” (FREIRE, 1759, p. 177, grifo no original), capaz de provocar espanto pelo maravilhoso que há nela, encontra-se uma sucessão de episódios vis ou de peripécias ridículas, igualmente espantosa, mas pelo que traz de horroroso; em vez de um admirável herói, formado por virtudes sublimes e raras, depara-se com uma personagem abominável, repleta de vícios ou em tudo risível; o espaço que deveria ser ocupado pela atuação de deuses, semideuses e ninfas está dominado por fúrias, monstros e demônios; o próprio título do poema, preferencialmente simples, que de modo grave e amável deveria anunciar o nome de seu herói ou do lugar onde se desenvolve a ação, refere-se a vícios (como a estupidez) ou a objetos (como o hissope) ou ainda a animais de tração (como os burros); a proposição, de que se espera a síntese da ação de uma guerra ou navegação ou de outro feito de equivalente envergadura, dá notícia de eventos mesquinhos ou de casos ignóbeis; na invocação convocam-se as musas para cantar atos desprezíveis ou então conclamam-se gênios irados para o antilouvor de vícios; por fim, a narração – “natural” ou “artificial” –, o verdadeiro corpo da obra, que no épico deveria relatar os episódios e as ações secundárias, com as circunstâncias, as virtudes, os costumes e as paixões do protagonista e das personagens principais, no herói-cômico é a descrição de situações jocosas, aberrações, frivolidades, humilhações, delírios, injustiças, desatinos, temeridades, violências, insultos, comportamentos indecorosos, crueldades, incongruências, tolices, covardia.

Nos herói-cômicos de que se ocupa este artigo, cumpre reparar que, na maioria deles, alguns elementos se repetem. O primeiro que se evidencia, transpondo a recepção do poema para o registro cômico, é a inversão do princípio fundante da fábula épica, narrando-se feitos que, em vez de heróicos, são vis ou ridículos. Em todos procura-se, tal como na epopeia, causar espanto e admiração – mas, como tem sido visto aqui, com propósito diverso, já que a natureza dos feitos no herói-cômico é exatamente inversa à dos épicos. Em todos há um “herói” (ainda que às vezes secundário, como em *Os burros* e no *Foguetario*) ou entidade – como no *Reino da Estupidez* – que ocupa o centro da narração. À personagem central do herói-cômico, do mesmo modo como o previsto pelas preceptivas da épica, não lhe falta unidade, demonstrando constância em seu caráter em todas as situações descritas, sustentando-se às vezes em grau sublime o composto de vícios e defeitos que o definem, sobressaindo-se um que domina todo o poema (a fanfarronice, nas *Cartas chilenas*; a estupidez, no poema atribuído a Francisco de Melo Franco; o orgulho, em *O hyssope*; a covardia, em *O desertor*; a ignorância, em *Os burros*; a tolice, no *Foguetario*).

Mais um elemento épico presente no herói-cômico – e aqui se introduz outra “parte de quantidade” elencada por Cândido Lusitano nas preceptivas da epopeia: a narração – é a unidade da ação, entremeada por episódios ou peripécias típicas da novela picaresca (a presença do *Dom Quixote*, portanto, não se limita apenas às analogias que os próprios autores estabelecem com a obra de Cervantes). Exceto nas *Cartas chilenas*, as obras aqui contempladas possuem enredo e solução da fábula, predominando a narração “natural” (começo, meio e fim) dividida em “cantos”.

As “Machinas, ou Deidades” também têm larga atuação nos poemas herói-cômicos – cabendo a exceção, mais uma vez, às *Cartas chilenas*, onde elas operam muito mais como entidades físicas (geralmente forças da natureza) do que como personagens decisivas na fábula. No *Foguetario* o padre pirotécnico é vítima constante do capricho dos deuses – que acabam por obscurecer o papel da personagem. No *Reino da Estupidez* a “deusa” e suas fúrias desencadeiam as principais ações, assim como em *O hyssope*. N’*O desertor* Gonçalo age sob o permanente influxo da Ignorância, encarnada na

figura do tio. Em *Os burros* os poderes sobrenaturais da Sandice atravessam todo o poema, fazendo dela a personagem mais atuante. Nesses poemas, enfim, encena-se a deformação cômica dos diálogos e disputas entre os deuses decidindo o destino dos mortais.

No que diz respeito ao título, o *Foguetario* é o que comicamente mais se aproxima das preceptivas da epopeia pois, tal como *Eneida* (modelo recomendado por Cândido Lusitano), é simples e breve – ao mesmo tempo que, como substantivo, remete a matéria desprezível ou banal e não ao herói ou ao lugar. O mesmo se pode afirmar de *O hyssope*, título que prioriza o objeto que desencadeia a disputa entre o bispo e o deão. *Reino da Estupidez*, *Os burros*, ou *o reinado da Sandice* e *O desertor*, embora sejam títulos compostos a partir das personagens centrais de seus respectivos poemas, são cômicos justamente pela natureza baixa ou antiépica do que nomeiam. Já as *Cartas chilenas* derivam seu título de um dos gêneros que parodia – o epistolar, que, no entanto, preserva a estrutura narrativa do épico satírico.

Conclusão

Realizado o inventário dos protocolos de leitura do herói-cômico em Portugal, a principal conclusão a que o presente texto espera ter chegado é a da existência desse subgênero. A constatação é por demais simples, mas talvez não seja tão óbvia. É certo que hoje não será difícil obter consenso quanto à ideia de que as possibilidades de sentido dos textos são infinitas, como infinitos são seus leitores. Portanto, é no mínimo ingenuidade acreditar que – tomando como exemplo o presente caso – a anatomia de dispositivos retóricos esgotaria os significados desses poemas. Mas seria igualmente ingênuo, sob pena de se incorrer em anacronismos, desprezar a materialidade de artefatos discursivos como esses – isto é, ignorar que esses textos têm sua própria economia, independentes de mediações externas, que são práticas e, como tal, visavam a alguma forma de intervenção naquilo que hoje precariamente se define como “o real”, que encenavam valores coevos indissociáveis de sua matéria, que sua produção e circulação eram

inseparáveis de sua forma, que impunham uma ortodoxia de leitura, que sua especificidade torna-os irredutíveis a categorias extemporâneas (como, entre outras surgidas a partir do romantismo, “subjetividade”, “intenção”, “autor”, “sinceridade”, “literatura”, “originalidade”, “realismo”).

Ao verificar, pois, a existência do herói-cômico enquanto subgênero específico e misto e ao analisar seus protocolos de leitura, inserindo os poemas abordados numa tradição que remonta à Antiguidade, e constatando que eles não são peças isoladas mas que integram prática ampla e corrente que em Portugal atravessa todo o século XVIII – com particular intensidade na segunda metade do Setecentos luso –, espera-se fornecer elementos para que futuros leitores dessas obras possam delas se aproximar certos de que perscrutarão ruínas que talvez lhes digam pouco daquele mundo do qual são apenas restos, mas que provavelmente dizem muito de como aquele mundo se percebia a si mesmo.

Referências

- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. O desertor; poema herói-cômico. In: _____. *Obras poéticas de...* Rio de Janeiro: Garnier, 1864, p. 4-81.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 2ª ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BOILEAU-DÉPREAUX, Nicolas. *Œuvres classiques*. Paris: A. Hatier, 1932.
- BOXER, Charles R. *O império colonial português (1415-1825)*. Trad. Inês Silva Duarte. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1981.
- CHARTIER, Roger. Textos, práticas, leituras. In: _____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990, p. 121-39.
- FRANCO, Francisco de Melo. *Reino da Estupidez*; poema herói-cômico em quatro cantos. São Paulo: Giordano, 1994.
- FREIRE, Francisco José. *Arte poética*. 2ª ed. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. t. 2.

- GONZAGA, Tomás Antônio (Org.). Tarquínio José Barbosa de Oliveira. *Cartas chilenas*; fontes textuais. São Paulo, Referênciã, 1972.
- MACEDO, José Agostinho de. *Os burros, ou o reinado da sandice*: poema heroi-comico-satyrico em seis cantos. Paris: Officina Typographica de Casimir, 1835.
- MAFFRE, Claude. *L'œuvre satirique de Nicolau Tolentino*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1994.
- PÉCORA, Alcir. Introdução. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011, p. 9-17.
- SILVA, Antônio Diniz da Cruz e. *O hyssope*; poema heroi-comico. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1808.
- TOJAL, Pedro de Azevedo. *Foguetario*; poema heroi-comico. Coimbra: França Amado, 1904.