

**A MÍMESIS FANTÁSTICA NA OBRA SATÍRICA DE NICOLAU TOLENTINO
E O VT PHOTOGRAPHIA POESIS**

*Rodrigo Gomes de Oliveira Pinto*¹

RESUMO: Na obra satírica do poeta lusitano Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811), os sonetos “Aos toucados altos” e “O colchão dentro do toucado” podem ser lidos como exemplares de poesia cômico-fantástica composta no domínio da prescrição da arte mimética. Assim, feitos da nitidez, da clareza e da vivacidade efetuadas pela figura retórica da hipotipose, os versos desses sonetos fazem parecer empírico o fingido, a fim de escarnecer costumes vistos como desmedidos e fazer iteração moralizante do comedimento. Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), leitor oitocentista de Nicolau Tolentino, afirma que o uso do verbo “photographar” não é capaz de dizer a vividez descritiva dos versos desses sonetos, de modo que não pareça conveniente ler a obra poética do satirista de acordo com parâmetros que postulem uma espécie de *ut photographia poesis*.

PALAVRAS-CHAVE: retórica; *mimesis* fantástica; fotografia; Nicolau Tolentino; Manuel Pinheiro Chagas

**THE FANTASTIC MIMESIS IN THE SATIRICAL WORK OF NICOLAU
TOLENTINO AND THE VT PHOTOGRAPHIA POESIS**

ABSTRACT: In the satirical work of the Portuguese poet Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811), the sonnets “Aos toucados altos” and “O colchão dentro do toucado” can be read as examples of comical-fantastic poetry, written in conformity to the concept of mimetic art. The verses of these sonnets, made of distinctness, perspicuity and vivacity, which are effects artistically achieved through the use of the rhetorical figure of hypotyposis, show feigned things as empirical ones, in order to blame manners seen as undue and to reaffirm moderation as a virtue. Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), 19th century reader of Nicolau Tolentino, asserts that the verb “photographar” is not useful to say the descriptive vividness of these sonnets, so that it’s not suitable for him reading the poetical work of the satirist according to prescriptive parameters of a kind of *ut photographia poesis*.

KEY-WORDS: *rhetoric*; *phantastic mimesis*; *photography*; Nicolau Tolentino; Manuel Pinheiro Chagas

“Pinheiro Chagas escrevera Boccace em vez de Boccacio.
Ah! Tolentino que falta não fazes!”
Da Academia dos Humildes e Ignorantes,
em *Nicolau Tolentino ou o Cabrion da litteratura de hoje* (1868).

“Examinei a flor; era de retórica.”
Machado de Assis, *A Semana*, 1º de junho de 1892.

“Personne ne qualifiera de ‘réalistes’ les contes fantastiques de Hoffmann.”
Roman Jakobson, “Du réalisme artistique” (1921).

¹ Professor de Literatura no Ensino Médio. Tem graduação em Letras pela Universidade de São Paulo (2004), mestre (2009) e doutor (2015) em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Adma Fadul Muhana.

O volume XVIII d'O *Panorama: Semanario de Litteratura e Instrução*, o terceiro da quinta e derradeira série de publicação do periódico lisboeta estampado pela Typographia Franco-Portugueza, em 1868, traz disperso, entre as páginas 334-335, 339-340 e 353-355, o breve ensaio “As satyras de Nicolau Tolentino”, de Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895). O autor lusitano, cujo nome é por vezes rememorado, entre leitores brasileiros, em razão das prontas considerações à *Iracema: Lenda do Ceara*, de José de Alencar (1829-1877), e das polêmicas com Eça de Queirós (1845-1900), neste ensaio, traça a *physionomia* de Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811), discerne as filiações do poeta no gênero satírico e esquadrinha os méritos da obra, pensando o entendimento que dela fornece José de Torres (1827-1874), no “Ensaio biographico-critico”, escrito à guisa de prefácio às *Obras Completas de Nicolau Tolentino de Almeida* (1861).

Certo de que as razões da poesia, como expressiva, estejam empiricamente assentadas na vida de Tolentino, certo de que os poemas sejam passíveis de verificação e sujeitos a exame por critérios de verdade (BARREIROS, 1995, p. 5-9), Chagas pensa mal arranjar-se “a qualidade de poeta satyrico” com a servilidade e com a fartura. De traços de *physionomia* discursivamente caracterizados, ora lamentoso mestre da “cadeira de rhetorica”, ora bem remediado “official da secretaria d'estado dos negocios do reino”, Tolentino figura-se como homem a serviço do Estado, a quem pouco se ajusta a qualificação de satirista, supõe Chagas, porque, como bilioso, o “fel da satyra” deva “ressumar apenas de espiritos azedados pelas injustiças da sociedade” e também de “revoltados contra a fortuna”, por ela desprezados e indignos de seus favores (CHAGAS, 1868, p. 334).

Assim, defende o ensaio que não só pelas “circumstancias da sua vida”, senão também pelas “tendencias do seu espirito”, Tolentino não se modela pelo azorrague dos satíricos latinos Juvenal (séc. I d.C.), figurado como “acerbo”, “misantropo”, pintor de vícios e suposto cúmplice das torpezas que satiriza, Marcial (séc. I d.C.), “parasita”, “resignado”, epigramatista “vingativo” e “cynico”, ou Pérsio (séc. I d.C.), “homem de bem”, “austero”, “inflexivel”, “parenético”, que, entre os romanos, “flagella o mal, como o prégador o póde flagellar do alto do pulpito”, embora possa comparar-se a Horácio (séc. I a.C.), dito “homem tranquillo que saboreia a vida, contemplando a espuma das cascatas de Tibur, adulando os protectores, e cultivando as musas”, dito poeta que faz sátiras, nos termos do ensaísta, ao modo de “conversações amenas, onde os ridiculos que observa servem de pretexto para um

dito picante, para uma apostrophe graciosa, para dois versos arredondados” (CHAGAS, 1868, p. 334).

A leitura de Chagas, posto que resguarde distinções entre Horácio e Tolentino, visto entender que as sátiras do autor português “vão mais ao fundo das coisas” (entenda-se: “o latego assenta onde deve assentar, e os verberados doem-se”) (1868, p. 334), firma a comparação entre ambos no julgamento de que sejam poetas de sátiras afiadas por aptidão afim, a de observar, e por prática afim, a de fazer da agudeza matiz de enunciação para purgar o vezo:

Qual era a faculdade que afiava o gume ás satyras do cortezão risonho,
todo affabilidades e humildades, pedinte sempre, e sempre servil?
A faculdade da observação. (CHAGAS, 1868, p. 334)

Ora, incapaz de pensar a particularidade e a historicidade das práticas de poesia e, nestes termos, de ler como ficcionais as *personae* enunciativas dos aludidos poetas latinos, o julgamento do ensaísta atravessa-lhes a obra poética com categorias críticas de cunho biográfico, de modo a subordinar a poesia às circunscrições da vida vivida e a derivar a fatura poética da psicologia dos indivíduos, como se supõe tenham sido. Decorre disso, uma vez que seja hipostasiada a *persona* satírica como sujeito empírico, obliterar-se o regime imitativo da poesia latina e desfazer-se, nos imperativos românticos da expressividade e da naturalidade, indiscutíveis para Chagas, o arbítrio das convenções e dos preceitos retórico-poéticos, a artificialidade dos decoros de efetuação do riso. A filiação horaciana da poesia de Nicolau Tolentino, todavia, estranha a esses imperativos, extemporâneos, não há por liames de vida nem por pendores de espírito. Há por imitação e por emulação, enfim, por prática de escrita de longuíssima duração: inscreve-se essa filiação no saber-fazer poético como ofício de composição que supõe imitar os usos modelares partilhados por letrados ibéricos setecentistas, usos consagrados pelo costume e fornecidos por autoridades (tal como Horácio) consideradas exemplares no gênero, a sátira.

Note-se, porém, que, pelo viés biográfico, o juízo crítico de Chagas instaura vínculos de temporalidade e de causalidade entre a empiria, como referente extradiscursivo prévio, e a obra do poeta. *Grosso modo*, nesses termos, não apenas a composição poética sucede no tempo a observação, mas também dela pende em termos causais: as coisas, se e quando havidas, uma vez que sejam observadas com argúcia, por atributos individuais do sujeito empírico Nicolau Tolentino, podem ser escrupulosamente figuradas. Conforme José Colaço

Barreiros, esses pressupostos de análise que fazem leitura verista da poesia, e que buscam, por desdobramento interpretativo, constituir a biografia de Tolentino por meio de seus versos, têm vigor entre intelectuais lusitanos do século XIX. Fazê-lo, porém, Barreiros não deixa de zombar, é “como provar a existência do inferno e do paraíso invocando Dante como testemunha ocular” (BARREIROS, 1995, p. 7).

VT PHOTOGRAPHIA POESIS

No ensaio “As satyras de Nicolau Tolentino”, ampara a apreciação de que seja o poeta notável pela “faculdade da observação”, o estudo de José de Torres apenso às *Obras Completas de Nicolau Tolentino de Almeida*. As aspas são de Chagas:

“Um dos meritos mais relevantes do poeta, diz, sem insistir muito, o sr. José de Torres, no substancioso estudo que acompanha a edição das obras completas de Nicolau Tolentino, feita pelos srs. Castros em 1861, é ter deixado nas suas obras photographada, se assim o podemos dizer a sociedade do seu tempo.” (CHAGAS, 1868, p. 339)

O passo referido parece explicitá-lo, Torres considera meritório, na obra de Tolentino, o efeito verbal que, como visualizante, faz parecer fotografada a “sociedade” em seus ridículos (TORRES, 1861, p. XLI-XLII). Dos termos empregados – “photographada, se assim o podemos dizer” – deve-se compreender que não há presunção de identidade entre poesia e fotografia, mas de homologia de fazeres pela atualização da doutrina horaciana do *ut pictura poesis*, numa espécie de *ut photographia poesis*. A pintura, entretanto, não se desfaz no argumento. Atente-se que, no “Ensaio biographico-critico” citado por Chagas, justapõem-se apreciações:

Um dos meritos mais relevantes do poeta é ter deixado nas suas obras photographada, se assim o podemos dizer a sociedade do seu tempo, tão cheia de preocupações e de ridículos, como a de hoje, muitos dos quaes se modificaram ou trocaram, outros ainda permanecem mais ou menos enfeitados. Aquellas “pinturas dos costumes da sociedade, tudo é tão natural, tão verdadeiro!” (TORRES, 1861, p. XLI- XLII)

Fornece argumento de autoridade a José de Torres, o retrato de cunho epidítico de Tolentino composto por Almeida Garrett (1799-1854), no “Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa”, impresso no volume primeiro do *Parnaso lusitano* (1826). O passo citado repõe os parâmetros do *ut pictura poesis*, faceando pintura e fotografia, de maneira que

se justaponham apreciações segundo as quais tanto uma como outra, fotografia e pintura, possam ser agenciadas para compor símiles ou metáforas que sejam empregados para dizer os efeitos representativos da poesia do satirista lusitano, pela comparação de seus procedimentos. Esses efeitos são exemplificados com usos lidos nas *Obras Completas de Nicolau Tolentino de Almeida*. Na avaliação e na seleção de Torres, servem de exemplo, entre os vários casos mencionados, as vívidas figurações, em chave de vitupério, de tipos femininos de modos considerados extravagantes e desmedidos pelos penteados altos, como mostram as três últimas estrofes do soneto “Aos toucados altos”, de atribuição duvidosa, recolhido nas *Obras posthumas de Nicolau Tolentino de Almeida* (1828):

Foi ao Manique um homem acusado
Por contrabandos ter; elle ciente
Chama a quadrilha, corre diligente,
Entra, busca, e não acha o malsinado.

Acha a mulher, que tinha por toucado
A torre de Belem: ella que o sente,
Banhada em pranto, desmaiada a frente,
Prostra por terra o corpo delicado.

C'o boléu se esbandalha a mata espessa:
Saem d'ella esguiões, cassas lavradas,
E de belbute trinta e uma peça,

Fivelas, espadins, rendas bordadas:
Até tinha escondido na cabeça
O marido e tres arcas encouradas. (TORRES, 1861, p. 38)

E de modo semelhante, como a imagem e o texto deixam observar, o terceto de arremate do soneto “O colchão dentro do toucado”, recolhido nas *Obras poeticas de Nicoláo Toletino de Almeida* (1801):

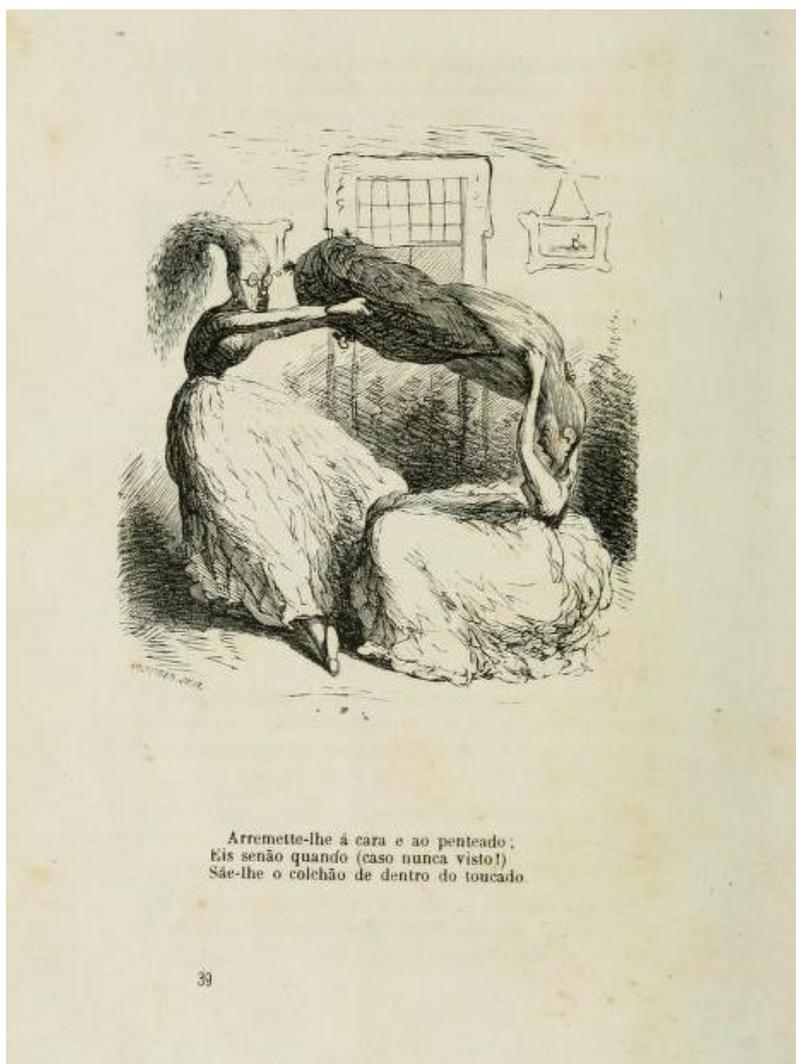


Ilustração de Francisco Augusto Nogueira da Silva (TORRES, 1861, p. 39).

Chaves na mão, melena desgrenhada,
Batendo o pé na casa, a mãe ordena,
Que o furtado colchão, fofo, e de penna,
A filha o ponha ali, ou a criada:

A filha, moça esbelta, e aperaltada,
Lhe diz co'a voz doce, que o ar serena:
'Sumiu-se-lhe um colchão, é forte pena;
Olhe não lhe fique a casa arruinada:'

'Tu respondes assim? Tu zombas d'isto?
Tu cuidas que por ter pai embarcado,
Já a mãe não tem mãos?' E dizendo isto,

Arremete-lhe à cara e ao penteado;

Eis senão quando (caso nunca visto!)
São-lhe o colchão de dentro do toucado. (TORRES, 1861, p. 39)

No horizonte lusófono de destinação desses poemas, em fins do século XVIII e nos princípios do século XIX, é sabido que o termo “pintura” emprega-se, como abona o *Vocabulário Portuguez e Latino*, de Raphael Bluteau (1638-1734), estampado entre 1712 e 1728, em referência não apenas à “Arte liberal, imitadora das proporções da natureza”, como “muda representação”, senão também à “escritura, expressão, que falla” (1728, p. 518-519), como “Descrição com palavras”, tal o exemplo “*fazendo uma viva pintura das miserias da vida humana*”, colhido no *Diccionario da lingua portuguesa*, de Antonio de Moraes Silva (1813, p. 454). Pensados, pois, como pintura, como descrição verbal, os versos finais dos poemas “Aos toucados altos” e “O colchão dentro do toucado”, destacados por José de Torres, figuram ficionalmente a presença enunciativa de tipos femininos considerados dignos de vitupério e compõem-se de imagens hiperbólicas que metaforizam, no primeiro soneto, o “toucado” como “A torre de Belém” e como a “mata espessa” de que saem, por acúmulo e por maravilha, “esguiões”, “cassas lavradas”, “de belbute trinta e uma peça”, “Fivelas”, “espadins”, “rendas bordadas”, “O marido e tres arcas encouradas”. Ou que, muito semelhantemente, pintam, no segundo soneto, o extraordinário “toucado” da “moça esbelta, e aperaltada”, do qual sai o “colchão”. Num poema e noutro, figuram-se a “mulher” e a “moça” como seres cômico-fantásticos que devem fazer rir, deleitar e instruir, pois isto é próprio da poesia satírica que opera o gênero epidítico no escarnecimento de costumes vistos como desmedidos e na iteração moralizante do comedimento.

Manuel Pinheiro Chagas, ao avaliar as considerações do “Ensaio biographico-critico” lido nas *Obras Completas de Nicolau Tolentino de Almeida*, ressalva o uso que José de Torres faz do verbo “photographar” na significação do procedimento poético de descrição e de *pintura* de costumes:

Devo confessal-o? Não gosto da expressão “photographar” applicada ao quadro tão cheio de movimento e de vida que Nicolau Tolentino nos deixou nas suas satyras. (CHAGAS, 1868, p. 339)

As motivações dessa ressalva residem na contestação do estatuto artístico da fotografia e na aversão ao registro fotográfico:

A photographia, essa aberração da arte, é uma especie de força caudina, por baixo da qual tem passado, no seculo XIX, com louvavel resignação,

a humanidade inteira. A photographia é a arte de achatar todas as physionomias humanas. Teve a habilidade de reduzir a um typo unico os variados exemplares da imagem de Deus. Talento, formosura, tudo quanto seja superioridade, deve curvar-se inevitavelmente para se ajustar á craveira que a photographia adaptou de proposito para as mediocridades. Nesses retratos frios, sem expressão, sombras deixadas no metal por uma physionomia condemnada á immobilidade, o que sobrevive da expressão que anima o rosto, que tranluz no olhar, que illumina o sorriso? Nada absolutamente, a machina insensivel apanhou num relampago um corpo cheio de vida, e transportou o cadaver para a chapa, onde a imagem da mulher formosa fica semelhante á borboleta pregada por um alfinete no cartão do naturalista, onde os lampejos do genio, que o olhar d'um Hugo ou d'um Lamartine irradia, se apagam para darem logar á expressão banal das photographias. (CHAGAS, 1868, p. 339)

Isto seja: conforme Chagas, é caso de inadequação, por imprecisão lexical, o uso da forma participial “photographada” para avaliar os efeitos da poesia de Tolentino. Como mecânica, entende o ensaísta, a fotografia vexa (“é uma especie de força caudina”), porque tipifica e também aplanas as diferenças fisionômicas dos retratados, como se o fotógrafo compusesse mediante as mensuras fixas da “craveira”, a saber, o instrumento de medição dos sapateiros. Assim avaliada, a fotografia reduz tudo o que Chagas pensa superior, como o talento e a formosura, à mediocridade, à imobilidade, à frieza, à inexpressividade e à banalidade do retrato. A operação metafórica que fornece estes argumentos ao ensaio articula os semas /vida/ e /morte/, de modo que se proponham, por um lado, o “quadro tão cheio de movimento e de vida” das sátiras de Tolentino, a “expressão que anima o rosto, que tranluz no olhar, que illumina o sorriso”, o “corpo cheio de vida”, a “mulher formosa” e, por outro lado, os “retratos frios, sem expressão, sombras deixadas no metal por uma physionomia condemnada á imobilidade”, o “cadaver” na chapa do fotógrafo, a “borboleta pregada por um alfinete no cartão do naturalista”. Essa operação semântica por antítese e, em particular, a designação da fotografia por vocabulário alusivo à morte têm sentido preciso para os leitores oitocentistas de Manuel Pinheiro Chagas e do semanário *O Panorama*: metaforizam-se, em chave desqualificativa, os efeitos da requerida imobilidade do fotografado frente ao fotógrafo, a imobilidade fúnebre, diria Barthes, decorrente do tempo de exposição previsto para a produção da imagem em chapa, em papel ou em vidro (1984, p. 15).

Observa-se, enfim, que, ao recusar a fotografia, porque dita “aberração da arte”, Chagas traz exemplos e considera os retratos fotográficos dos poetas franceses Alphonse de Lamartine (1790-1869) e Victor Hugo (1802-1885) como obras de composição defeituosa,

por compreendê-las discrepantes, ou seja, destoantes “os lampejos do gênio, que o olhar d’um Hugo ou d’um Lamartine irradia” e a “expressão banal das *photographias*” que lhes retratam. Essa discrepância, assim afirmada, é da ordem da *doxa* e institui-se, nos passos em questão, como hiato entre um presumido referente que se assume manifesto à percepção – o olhar do gênio ao olhar de outrem – e a figuração fotográfica do *êthos* desses escritores, a imagem pública, dita inexpressiva, que deles mecanicamente se imprime (HANSEN, 2004, p. 359). Itere-se, é nesses termos que Chagas mira apartar a poesia de Nicolau Tolentino da fotografia e, por consequência, refazer a afirmação de José de Torres: como o verbo “*photographar*” não é capaz de dizer a vividez descritiva de versos tais quais os dos sonetos analisados, deve-se depreender que não parece conveniente ler a obra poética do satirista português de acordo com parâmetros que postulem o *ut photographia poesis*.

A URDIDURA FANTÁSTICA DA POESIA

Professor Régio de Retórica em Lisboa, nomeado por determinação de D. José I em 20 de agosto de 1767 (BAENA, 1886, p. 55-56), Nicolau Tolentino tem ciência da artificialidade das figurações compostas nesses poemas e mira a *evidentia* (ou *enargeia*, ou *illustratio*, ou *repraesentatio*, ou *hypotypôsis*) como efeito poético dos versos referidos, pela vívida apresentação que não diz, mas ostenta ao leitor a coisa enunciada como se existente ou presente fosse, à vista de seus olhos (QUINTILIANO, 1921, IV, 2,63; VIII, 3,63; VI 2,32). Desse procedimento ilustrativo de composição, mostra-o Maria da Graça Videira Lopes pensando o soneto “O colchão dentro do toucado”, resulta discurso poético em terceira pessoa em que o narrador como que desaparece no caso narrado e dá voz à *doxa* por meio do comentário de teor exclamativo (“caso nunca visto!”): “O narrador é aqui o senso comum que, realçando o excepcional da cena, a torna verossímil” (LOPES, 1978, p. 15).

Enunciados cômico-fantásticos, para se efetuarem no ato de leitura como peças risíveis, em que se imiscuam o útil e o agradável, no deleite instrutivo ou na instrução deleitosa, os sonetos “Aos toucados altos” e “O colchão dentro do toucado” dependem do que Samuel Coleridge (1772-1834) contemporaneamente denomina suspensão voluntária da descrença (“*willing suspension of disbelief for the moment*”) (1817, p. 2). Dependem da crença oportuna, momentânea, no incrível de figuras femininas cuja composição se faça por traços deformantes, desconformes com as proporções implicitamente pressupostas nesses poemas,

como esperadas, adequadas ou elogiáveis, segundo as significações dominantes, as opiniões estabelecidas (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 34). A deformação é urdidura de *mimesis* fantástica, segundo convenções dos fazeres artísticos penderes da autoridade do *Sofista*, de Platão (séc. V-IV a.C.), e da vigência de leituras quinhentistas da doutrina platônica, tais quais as expostas por autores como Agnolo Segni (ca. 1581), Jacopo Mazzoni (1548-1598) ou Gregorio Comanini (ca. 1550-1608).

Mesmo que brevemente, não é demasiado recordar que o Estrangeiro de Eleia, *dramatis persona* de Platão no diálogo, divide a arte de fazer simulacros (*eidólopoiikê tekhnê*), a arte mimética (*mimêtikê*), em duas espécies (cf. PLATÃO, 2012, 235 b). A primeira, icástica (*eikastikê*), produz imitações (*mimêmata*) em conformidade com as cores e com as proporções do paradigma ideado, respeitando-lhe o comprimento, a largura e a profundidade (PLATÃO, 2012, 235 d-e). Essas imitações são o outro semelhante (*eikos*) ao paradigma, são imagens, em tradução possível do termo *eikona*. A segunda espécie, fantástica (*phantastikê*), produz o simulacro (*eidólôn*), o fantasma (*phántasma*), mediante a renúncia às cores e às grandezas das coisas belas ao distorcer a verdadeira proporção do paradigma (PLATÃO, 2012, 235 e-236 c). Essa desproporção fantástica, sempre prevista e proporcionada, é recurso próprio de artífices (*démourgoi*) que modelam ou pintam obras de grandes dimensões, pois que, em casos assim, desrespeitar as medidas da beleza é adequar-se aos protocolos de visibilidade inscritos em composições dessa ordem, a despeito do que seja a verdade transcendente das coisas (SANTOS, 2002, p. 208-209). Para Platão, renunciar à verdade e operar por princípios da *mimesis* fantástica é ajustar-se à perspectiva do espectador e, portanto, conformar fantasmas, simulacros, que parecem belos sem que o sejam. O artífice que assim o faz assemelha-se ao sofista, e o espectador, admirado da visão do conjunto da obra e incapaz de bem medir as compensações e os arranjos de proporção de suas partes, por não apreendê-las apropriadamente (*ikanós*), vê-se diante de composição tanto inexata como ilusória, composição que não só se afasta da verdade, mas também se faz crer verdadeira (PLATÃO, 2012, 268 c-268 d; CASSIN, 2004, p. 786).

Ora, segundo Platão, é ingênuo crer na informalidade e na naturalidade da visada, pois que os procedimentos de composição da arte fantástica afluentes do *Sofista* implicam critérios de regulação dos modos de ver. Explica João Adolfo Hansen que, se a obra de grandes dimensões pudesse ser apreendida em sua inteireza de uma posição apropriada e idealmente favorável, as compensações operadas pelo artífice apareceriam como distorções

ópticas, e os efeitos previstos, se vistos apenas como defeitos, teriam de ser emendados (HANSEN, 2004, p. 195). Uma vez que sejam transpostas da pintura e da escultura para a poesia as categorias da doutrina platônica, os sonetos em debate de Nicolau Tolentino inscrevem-se em instâncias similares de visibilidade e de legibilidade. Sem grandes dimensões, porque breves esses poemas, os corpos de linguagem neles retoricamente figurados não supõem quaisquer compensações nem implicam correções de execução, na medida em que aparecem tal como devem aparecer na página, como figuras femininas *contra* as quais fala o narrador, apreensíveis num corpo semântico feito de traços incongruentes por hipérbole, cuja qualidade, a deformação, composta com a nitidez e com a clareza da hipotipose, o leitor deva bem medir como desmedida, deva bem ler como deformação de opinião, como inconformidade com a *doxa*.

Nas letras ibéricas setecentistas, tem relevância, para a compreensão histórica da urdidura fantástica dos sonetos de Tolentino, rememorar Francisco José Freire (1719-1773). O autor, contemporâneo do poeta conhecido sob a alcunha de Cândido Lusitano, afirma que icástica seja a “imitação do particular”, a que “tem por objecto todas as acções, e cousas, que procedem da natureza, ou da Arte, e não menos da Historia, que da invenção de alguém”, ao passo que fantástica seja a “imitação do universal”, a que “tem por objecto tudo o que não existindo per si, tem novo ser, e vida, nascendo da fantasia do Poeta, quando entra a inventar novas cousas ou acções semelhantes ás historias que se bem nao succederaõ, podiaõ succeder”. Subordinado à autoridade de obras de preceptistas tais quais Ludovico Antônio Muratori (1672-1750), Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) e Ignácio de Luzán (1702-1754), Freire opera diferenciação da doutrina platônica mediante preceitos da *Poética* de Aristóteles, segundo os quais a particularidade e a universalidade das coisas distinguem história e poesia, fazendo a verdade e a ficção, o verdadeiro e o verossímil (em termos de verdade possível, provável e crível) traços distintivos das espécies icástica e fantástica de arte imitativa (FREIRE, 1759, p. 35-39; 175).

Itire-se que, de acordo com Platão, a arte mimética, em qualquer de suas variedades, porque seja pensada como ilusória, é depreciável e condenável. É o que ensinam, como é sabido, o passo lido do *Sofista* e o livro X da *República*. As lições de Freire, de Muratori, de Gravina e de Luzán, na medida em que assumem a particularidade e a universalidade das coisas, a história e a poesia, a presunção de verdade e de verossimilhança como características que estabelecem, por dicotomia, os limites entre o icástico e o fantástico, vincam a doutrina

platônica com princípios da filosofia de Aristóteles. Mostra-o muito extensamente o estudo *L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance*. Trata-se de ler Platão em conciliação com Aristóteles e de conceber a doutrina platônica favoravelmente às artes da imitação, à maneira de Agnolo Segni, intérprete quinhentista do filósofo cujas *lezioni* de poética se podem ler em edição florentina de 1581.

A exposição que pende da tratadística poética setecentista não é insignificante. Os autores citados, Freire entre eles, pensam o verdadeiro – o “*verdadeiro* da natureza” – ou no domínio da certeza e da evidência, ou no da possibilidade e da verossimilhança, de maneira que se suponham, por um lado, “*aquelle verdadeiro*, que com effeito he, ou foy” e, por outro lado, “o que verosimilmente foy, e tambem podia, ou devia ser, segundo as forças da natureza” (FREIRE, 1759, p. 72; ARISTÓTELES, 1993, 1460b 10-11). A doutrina o esmiúça, compete a primeira espécie à teologia, à matemática, à história e às demais ciências, e decorre a ciência da cognição do “verdadeiro necessario, ou evidente, ou moralmente certo”; a segunda espécie, sobretudo, compete à retórica e à poesia, e decorre a opinião, a *doxa*, da cognição do “verdadeiro possível, provavel, e crível, que vulgarmente se diz *verosimil*”. Assim, para Freire, é *verdadeiro* (e também necessário, evidente e moralmente certo) que Deus seja onipotente e eterno, que a Terra seja redonda, que o Sol queime, que Roma tenha sido república, e que os cristãos, comandados por Godofredo, tenham libertado Jerusalém do poder dos sarracenos, à medida que seja *verosimil* que haja fogo sob a esfera da Lua, que Rômulo e Remo tenham sido criados por uma loba, ou que, na conquista de Jerusalém por Godofredo, houvesse, entre os sarracenos, o forte Argante e a donzela Clorinda, personagens da *Gerusalemme liberata* (1581), de Torquato Tasso (1544-1595) (FREIRE, 1759, p. 72-73). Ao que se conclui:

Estabelecida esta doutrina, continuamos a dizer que sempre algum *verdadeiro* serve de fundamento ás invenções poéticas, e que não pódem ser belas, quando não nos fazem aprehender alguma verdade, ou certa, e evidente, ou tambem possível, e verosimil. [...]

Por isso o Poeta, que he nobre, e sério, sempre nos representa as cousas verdadeiramente succedidas, certas, e existentes; ou tambem finge com a sua fantasia as que verdadeiramente pódem, ou podiaõ, devem, ou deviaõ ser, e succeder, causando deste modo, ou sciencia, ou opiniaõ em o nosso entendimento. (FREIRE, 1759, p. 73-74).

Conforme Freire, a dicotomia assentada ou na existência empírica das coisas ou em sua inexistência, figurada, porém, em devires poéticos possíveis e verossímeis, pensa-se como

traço conceitual de distinção das espécies da arte mimética. Concebe-se, por um lado, que a particularidade da arte icástica faça pender a poesia para a história. Entre os autores portugueses de gênero épico, no século XVIII, todos contemporâneos de Tolentino, esse pendor, de acordo com o *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*, opera-se pragmaticamente como glosa, em verso, de cronistas da história lusitana e pode-se exemplificá-lo com poemas como *Conquista de Goa* (1759), de Francisco de Pina de Sá e de Mello, *Lisboa Reedificada* (1780), de Miguel Maurício Ramalho, *Uruguay* (1769), de Basílio da Gama, ou *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (TEIXEIRA, 1999, p. 249). Concebe-se, por outro lado, que a universalidade da arte fantástica suponha a poesia como invenção da fantasia poética do artífice. No caso dos sonetos “Aos toucados altos” e “O colchão dentro do toucado”, mira-se a composição ficcional de figuras femininas que, avessas à veridicção, sejam caracterizadas pela amplificação imaginativa de uma constituição sem referente, dada a *irrealidade* e a inexistência empírica da “mulher” e da “moça” forjadas nos versos dessas obras. Como vívidas, porém, enunciadas como se existentes e presentes à vista do leitor, essas figuras se deixam compreender em conformidade com a assertiva de Theodor Adorno: a arte fantástica (*Phantastische Kunst*) representa o não-ente como ente e apresenta, em termos de efeito, o não-empírico como empírico (ADORNO, 2006, p. 38).

Deve-se depreender disso, no domínio da prescrição da poesia mimética, que, embora a nitidez, a clareza e a vivacidade efetuadas pela hipotipose façam parecer ente o não-ente e empírico o não-empírico, conforme os termos de Adorno, e façam crer oportunamente no incrível, diria Coleridge, a arte fantástica não se elabora mediante o rigor do historiador, e, portanto, não convém ler como imitação rigorosa da natureza, em interpretação verista da poesia, a figuração hiperbólica dos tipos femininos de Tolentino. Trata-se de imperativo de composição que instaura protocolos de leitura ao destinatário histórico desses poemas.

É relevante recordar que a leitura de Freire do *Sofista*, coerente com a prática de escrita de Tolentino, é de liames longevos na recepção de Platão. É compreensão de circunscrição ampla não apenas no campo da poesia senão também no da pintura, que entende a lição platônica em articulações tributárias dos comentários quatrocentistas ao texto elaborados por Marsílio Ficino (1433-1499) e das interpretações quinhentistas de tratadistas como Gregorio Comanini, no diálogo *Il Figino, overo del fine della pittura* (1591, p. 28-30).

No início do século XIX, mesmo que se afirme, como faz Hegel (1770-1830) e como dá a conhecer a publicação póstuma dos *Cursos de Estética* (1835), que a *mimesis* seja princípio caduco e ocupação supérflua, testemunham-se a persistência da doutrina platônica entre leitores de língua portuguesa e a circulação dessa compreensão do *Sofista*, coada por tratadistas aristotélicos e entendida, como já se pôde observar, na chave latina da *imitatio*. Isso atesta o “Ensaio sôbre a imitação das Bellas Artes”, publicado no volume X do *Jornal de Coimbra*, em 1817, e sugestivamente assinado por um incerto Dr. A. R. S., cujo título e cujas iniciais firmam a autoridade das belas-artes. Neste ensaio, como em Freire, interpretam-se as “duas castas de verdadeiro”, assim consideradas:

O *simples* he a *verdade*, ou *realidade* da Natureza existente, tal como ella he nos seus objetos.

O *ideal* ou *composto* he a *verdade* possível, isto he a escolha das bellezas espalhadas pelo *simples universal*, reunindo-as por virtude da imaginação em um só objecto particular, em que não estavam todas juntas; vindo assim a crear-se uma nova fôrma, composta do *verdadeiro da Natureza*, e do *verdadeiro da Fantasia*.

A imitação d’estes dois gêneros de *verdadeiro* distingue as várias classes de Pintores, de Poetas, e de todos os Imaginarios, Representadores, ou Imitadores nas Bellas Artes.

D’aquí podémos deduzir as duas diversas maneiras de imitação, como Platão as-considerava, uma *icastica*, que he a da *verdade simples e real*, outra *fantástica*, que he a da *verdade ideal*: a *icastica* transfere os rasgos do original como elles são realmente na Natureza, a *fantastica* traslada-os, como elles devião, ou podião ser. (1817, p. 312)

Nesta definição da arte icástica e na distinção das espécies imitativas, de circulação ibérica, penetra a doutrina platônica a noção de realidade, na acepção de “verdade”. Essa superposição semântica dos termos “realidade” e “verdade” é já registrada no *Thesouro da lingua portuguesa*, de Bento Pereira (1606-1681), publicado em 1697, e no *Diccionario portuguez e latino*, de Carlos Folqman (ca. 1704), impresso em 1755, nos seguintes termos: “Realidade. *Veritas, atis*”. Semelhantemente, Raphael Bluteau propõe:

REALIDADE. A existencia real de qualquer cousa; a qualidade de que he solido, effectivo, & real. Não temos palavra propria Latina para declarar isso, mas poderemos usar de *Veritas, atis*. Fem. & Res, *ei*.

Por “real”, Bluteau diz “Cousa, que realmente existe. *Qui, quae, ou quod re ipsa est, ou existit*”. Dicotomicamente, neste *Vocabulario Portuguez e Latino*, entende-se por “fantástico” a “Cousa, que não tem realidade, & consiste só na imaginação”. Insista-se: o que realmente existe ou o que não tem realidade, de acordo com a mediação discursiva e institucional da

teologia, da matemática, da história e das demais ciências, assim preceitua a *Arte Poética, ou Regras da Verdadeira Poesia em geral*.

OS RETRATOS DE MORTE-COR

Sabe-se, no ensaio “As satyras de Nicolau Tolentino”, Manuel Pinheiro Chagas faz ressalva ao uso do verbo “photographar” para significar a *pintura* de costumes de viés satírico e de modelo horaciano nos poemas “Aos toucados altos” e “O colchão dentro do toucado”. Não recusa, todavia, a avaliação da escrita à luz do registro fotográfico. Não se trata, é relevante que se afirme, de diluição da homologia, mas de seu deslocamento, pois defende o ensaísta luso que a semelhança com o ato fotográfico possa, sim, com toda a justeza dizer o fazer literário:

Feydeau, os Flaubert *photographam* a sociedade é justo que se diga; os retratos de morte-côr que elles nos apresentam bem deixam ver a ausencia completa do sentimento artistico; mas Nicolau Tolentino *pintou* o quadro da sociedade da sua época, pintou-o com vivissimas côres, dando expressão a cada figura, relevo a cada grupo, e deixando transparecer em cada pormenor o chiste gracioso do seu espirito risonho e fino. (CHAGAS, 1868, p. 339)

Trata-se de emprego lexical do verbo “photographar” de matiz vituperante. Na generalidade da desqualificação enunciada, os autores franceses Champfleury, pseudônimo de Jules François Felix Fleury-Husson (1820-1889), Ernest Feydeau (1821-1873) e Gustave Flaubert (1821-1880) figuram-se como retratistas de morte-cor, ou seja, como romancistas cujas obras estejam reduzidas à vividez pouca das cores mortas, as primeiras cores que põem os pintores em suas telas, e sejam, portanto, pensadas como carentes do arremate das cores vivas e de um impressivo e algo inexprimível “sentimento artístico”. Assim, mediante as correspondências da escritura do romance com as práticas da pintura, iteram-se os já referidos semas /vida/ e /morte/ e a contestação do estatuto artístico da literatura de convenções realistas: de acordo com Manuel Pinheiro Chagas, “*photographam*” os autores da “moderna escola realista”, porque, como os fotógrafos, desconhecem o fazer artístico.

Ora, no “Prólogo” do romance *A comédia de Lisboa*, de Gervásio Lobato (1850-1895), datado de 1878, uma década após o ensaio “As satyras de Nicolau Tolentino”, Chagas segue, mais extensamente, argumentos afins no combate aos imperativos e aos pressupostos realistas de escrita. Em conformidade com concepções evolutivas de história da literatura,

Lobato é caracterizado como folhetinista integrante de geração portuguesa “bisneta do movimento romântico”, como seguidor do “movimento realista” e, dessa maneira, como escritor adepto do processo de escrita do *roman expérimental* de Émile Zola (1840-1902) no estudo da vida burguesa e na “reprodução fiel das cenas verdadeiras”.

No “Prólogo”, a censura aos chamados realistas funda-se na asserção da degeneração do realismo como “escola”. Chagas entende, dialeticamente, que o realismo continue o romantismo e lhe conserve “a bandeira da verdade na arte”, a dos prefácios ao *Cromwell*, de Victor Hugo, e ao *Le more de Venice, Othello*, de Shakespeare, em tradução francesa de Alfred de Vigny (1797-1863), embora também lhe sirva de negação, na aspiração de uma “revoluçõesinha”, e se degenere (CHAGAS, 1911, p. VIII-IX). Para o autor, os escritores realistas

Querem derrubar a rhetorica, substituir a palavra verdadeira e crua á perifrasede academica, e parece que ignoram que foi esse exactamente um dos característicos principaes da revolução dos românticos contra o classicismo. (CHAGAS, 1911, p. xv)

E, assim, entende-se: “O realismo é, pois, simplesmente a continuação, mas a continuação degenerada do romantismo” (CHAGAS, 1911, p. xv), porque:

toma os meios pelos fins, o accessorio pelo principal. Suppõe que o drama consiste no scenario, o personagem no feitio, a verdade na photographia. Não vê que a arte na escrupulosa imitação do verdadeiro, não póde querer outra cousa senão dar um potente colorido de realidade ás figuras creadas por ella, mas que, se essas figuras não vem á scena do romance fazer alguma cousa que nos interesse, que nos commova, que nos agite, que nos enthusiasme, o livro tem simplesmente o caracter banal e fastidioso de um álbum de photographias de familia n’uma casa burgueza. (CHAGAS, 1911, p. XV-XVI)

Argumentos de mesmo teor são conhecidos das críticas já muito discutidas de Machado de Assis a Eça de Queirós, publicadas sob o pseudônimo de Eleazar, no periódico *O Cruzeiro*, em artigo de 16 de abril de 1878. Assim como Gervásio Lobato, nas palavras de Manuel Pinheiro Chagas, Eça, nas de Machado, é dito discípulo de Zola e, nesse sentido, é qualificado, em *O crime do padre Amaro* (1875), como “um realista sem rebuço, sem atenuações, sem melindres”, de cuja prática de escrita decorre “aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”, isto seja, “o escuso e o torpe”, nos termos do artigo, “tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário” (AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 467-469). Do que se deve depreender que tanto Chagas

como Machado se valem de referências à “fotografia” para postular, por meio de metáfora, que a trivialidade, a precisão maçante e a projeção do fundo, fundindo ou confundindo o “accessório” e o “principal”, figurando “as coisas mínimas e ignóbeis”, definam o escrito de acordo com os modelos e as convenções de escritura pendentes de Zola. No autor lusitano, o argumento ganha minúcia:

o realismo não compreende que a verdade artística não é a cópia, e ignora completamente as leis da perspectiva e os phenomenos da optica. Desenhar um objecto como na realidade elle é, sem attender á situação do espectador que tem de o vêr, seria um contrasenso que nenhum pintor praticaria. Se um paizagista contar as arvores de um campo, medir a sua altura, e transportar tudo isso geometricamente para a tela sem distincção de planos, sem attenção pelas leis da perspectiva, fazendo do mesmo tamanho todas as arvores, embora umas fiquem no fundo do quadro e as outras na frente, ninguém dirá que reproduziu com verdade a paizagem que copiou, ninguém poderá reconhecer na copia a scena original. (CHAGAS, 1911, p. XVII-XVIII)

Portanto, deve-se iterar, nos termos de Manuel Pinheiro Chagas, lidos o ensaio “As satyras de Nicolau Tolentino” e o “Prólogo” do romance *A comédia de Lisboa*, os sonetos “Aos toucados altos” e “O colchão dentro do toucado” afastam-se do campo das metáforas e dos símiles que fundam o *ut photographia poesis* visto terem sido compostos pelo poeta em conformidade com os princípios da *mimesis* fantástica de ajuste do enunciado à perspectiva da recepção. No mais, não deixa de indagar o ensaísta português: “Se a photographia existisse no tempo de Raphael, Cesar Borgia enviaria á posteridade uma tão incantadora imagem do seu rosto feroz?” (CHAGAS, 1867, p. 26-27). Para Manuel Pinheiro Chagas, parece que não.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.
- BAENA, Visconde de Sanches. *Memorias de Tolentino*. Lisboa: Typographia e Stereotypia Moderna, 1886.
- BARREIROS, José Colaço. Ler hoje Nicolau Tolentino. In: ALMEIDA, Nicolau Tolentino de. *Memoriais e sátiras*. Porto: Felício & Cabral, 1995, pp. 5-24.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino*. Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1728.
- CASSIN, Barbara (Org.). *Vocabulaire Européen des Philosophies. Dictionnaire des Intraduisibles*. Paris: Éditions du Seuil; Dictionnaires Le Robert, 2004.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro. *Novos ensaios críticos*. Porto: Casa da Viúva Moré Editora, 1867
- _____ *As satyras de Nicolau Tolentino. O Panorama: Semanario de Litteratura e Instrução*. Volume XVIII. Terceiro da Quinta Série. Lisboa: Typographia Franco-Portugueza, 1868.
- _____ “Prólogo”. In: LOBATO, Gervasio. *A comédia de Lisboa*. 2ª edição. Porto: Livraria Chardron, 1911, pp. v-xxv.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. London: Rest Fenner, 1817. 2 vols.
- COMANINI, Gregorio. *Il Figino, overo del fine della pittura*. Mantova: Francesco Osanna, 1591.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2004.
- FREIRE, Francisco José. *Arte Poetica, ou Regras da Verdadeira Poesia em geral*. Lisboa: Offic. Patriarcal de Francisc[o]. Luiz Ameno, 1759. 2 vols.
- GARRETT, Almeida. *Parnaso lusitano ou poesias selectas dos autores portuguezes antigos e modernos, illustradas com notas*. Paris: J. P. Aillaud, 1826.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e Guerra e a Bahia do século XVII*. 2ª ed. rev., São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética I*. São Paulo: Edusp, 1999.
- HORÁCIO. *Arte poetica de Q. Horacio Flaco*. Coimbra: Regia Officina da Universidade, 1781.
- PLATÃO. *O Sofista*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza*. Lisboa: Typographia Lacerdin, 1813.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica: Basílio da Gama e a Poética do Encômio*. São Paulo: Edusp, 1999.
- TOLENTINO, Nicolau. *Obras completas*. Lisboa: Typographia de Castro & Irmão, 1861.
- _____ *Obras poeticas*. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1801. 2 vols.
- _____ *Obras posthumas*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1828.
- _____ *Sátiras e outros poemas de Nicolau Tolentino*. Apresentação crítica, selecção e notas de Maria da Graça Videira Lopes. Lisboa: Seara Nova, 1978.