UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

SAMUEL CARLOS MELO

**O DESERTOR DOS DESERTORES: SILVA ALVARENGA E O POEMA
HERÓI-CÔMICO NO SÉCULO XVIII**

(Versão corrigida)

SÃO PAULO
2019

SAMUEL CARLOS MELO

**O DESERTOR DOS DESERTORES: SILVA ALVARENGA E O POEMA
HERÓI-CÔMICO NO SÉCULO XVIII**

(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção do
título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha

SÃO PAULO

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M528d Melo, Samuel Carlos
 O desertor dos desertores: Silva Alvarenga e o
 poema herói-cômico no século XVIII / Samuel Carlos
 Melo ; orientadora Cilaine Alves Cunha. - São Paulo,
 2019.
 150 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Poesia luso-brasileira. 2. Reformas pombalinas
no ensino. 3. Universidade. 4. Comédia. 5. Sátira.
I. Cunha, Cilaine Alves, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**Nome do (a) aluno (a): SAMUEL CARLOS MELOData da defesa: 11 / 03 / 2020Nome do Prof. (a) orientador (a): GILAINÉ ALVES CUNHA

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08 / 06 / 2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

MELO, S. C. *O desertor dos desertores: Silva Alvarenga e o poema herói-cômico no século XVIII*. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Literatura Brasileira).

Aprovado em: 11/03/2020

Banca Examinadora

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

Julgamento:_____

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura:_____

Prof. Dr. Joaci Pereira Furtado

Julgamento:_____

Instituição: Universidade Federal Fluminense

Assinatura:_____

Prof. Dr. José Batista de Sales

Julgamento:_____

Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Assinatura:_____

*À memória de Silvio Luiz Coutinho,
meu grande amigo que partiu cedo demais.*

À minha família.

AGRADECIMENTOS

O percurso até a conclusão dessa pesquisa foi marcado por imensas dificuldades. Para obter os créditos das disciplinas, viajei cerca de três mil quilômetros, semanalmente, entre São Miguel do Araguaia-GO e São Paulo-SP, boa parte de ônibus. Isso só foi possível graças ao apoio, direto e indireto, de algumas pessoas queridas. Sendo assim, apresento agora os meus agradecimentos, ciente do risco de ser injusto ao não citar alguns nomes:

À Aparecida Carlos de Souza Melo, minha mãe, pelo amor e pelo esforço imensurável para me dar condições de concluir esta etapa, mantendo-me em pé nos momentos difíceis desse caminho;

À João Pereira de Melo, meu pai, sergipano que, na década de setenta, ainda adolescente, veio em busca de uma vida digna em São Paulo e, com suor e sangue, conseguiu dar aos filhos oportunidades que ele não teve;

À Danilo Souza Melo, meu irmão, que, junto com meus pais, me deu suporte e esteve ao meu lado nos momentos difíceis;

À Loyanny Alves Ramos, pelo carinho, companheirismo e, principalmente, paciência nesse período;

À Suzana, Júlia e Wilson, pelo carinho e incentivo;

À Bianca, pelo suporte essencial no período de cumprimento dos créditos;

À Fernando, Bia, Laurinha, Moisés e Maria, família que me acolheu em São Miguel do Araguaia e que levo para vida;

Aos queridos amigos que fiz em São Paulo, Ricardo, Débora, Vitor e Mel, agradeço por terem me dado abrigo, tornando a jornada menos pesada;

À Luciano e Éder, pela amizade de sempre e pelo apoio nesse período;

Aos meus amigos Luiz, Juliano, Rodrigo, Márcio, Nayla, Ronildo, Valdice, Kleberson, Ana Paula, Carlos, Tiago, Patrícia e João Paulo que, de diversas formas, contribuíram para que eu chegasse até aqui;

À Aline Novaes, pela ajuda na reta final;

À Mary e Luízinha que, diante da impossibilidade de afastamento, deram condições para que eu conseguisse conciliar as viagens semanais para São Paulo com as disciplinas que ministrei no Câmpus São Miguel do Araguaia, da Universidade Estadual de Goiás.

Aos funcionários do Câmpus São Miguel do Araguaia, da Universidade Estadual de Goiás, em especial, à Zezé, pelo suporte no momento de minha instalação na cidade;

À Fernanda Surubi Fernandes, amiga e coordenadora, pelo suporte no curso e incentivo;

Ao corpo docente do curso de Letras do Câmpus Iporá, da Universidade Estadual de Goiás, pelo apoio;

À minha orientadora, Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha, pelo carinho, compreensão e rigor acadêmico;

Aos arguidores do Exame de Qualificação, Prof. Dr. João Adolfo Hansen e Prof. Dr. Joaci Pereira Furtado, cujos apontamentos foram fundamentais para os rumos deste trabalho;

Aos funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, pelo cuidado com os pós-graduandos;

A todos os professores que passaram pela minha vida. Em especial, à Irani Lopes, minha primeira professora.

A fastosa indolência,
Tarda preguiça, e mole ociosidade,
Tiveste por ciência,
Infeliz lusitana mocidade;
Viste passar, caindo de erro em erro,
Bárbaros dias, séculos de ferro.

Parece não tocada
A areia, que já foi por tantas vezes
Com suor regada
Dos sábios, dos antigos Portugueses,
Que em prêmio das fadigas alcançaram
Os verdes louros de que a frente ornaram.

Longe de seus altares
Jaz a deusa – que horror! – posta em desprezo.
Cobre de sombras os ares
Deus do trovão; um raio d’ira aceso
Vingue a filha do céu. Os mundos tremem,
O sol desmaia, o vento e os mares gemem.

A face descorada
No manto azul coa própria mão esconde,
Por não ver coroadada
A ignorância, qu’insulta e que responde,
Que em seus anais escreve por façanha
Ter subjugado a generosa Espanha.

Mas ela vê por terra
Todo o seu culto a cinzas reduzido.
Faz-lhe improvisa guerra
Raio consumidor do céu caído;
Nem há portas de bronze, ou muros d’aço,
Tudo cede ao poder do augusto braço.
[...]

(“À mocidade portuguesa”, de Silva Alvarenga)

RESUMO

MELO, S. C. *O desertor dos desertores: Silva Alvarenga e o poema herói-cômico no século XVIII*. 2019. 150p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

O Desertor, poema herói-cômico de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, publicado em 1774, recebeu pouca atenção da crítica. Com algumas exceções, o que se observa são leituras desinteressadas, marcadas por um viés romântico que buscou na poesia luso-brasileira do século XVIII marcas de “cor local” que antecipariam o desenvolvimento de um sentimento nacionalista. Por isso, compreendem ser uma deficiência a matriz ideológica da obra e não consideram o poema por meio do interesse poético pela convenção que norteou as letras do Setecentos. Diante disso, este trabalho procura analisar o poema herói-cômico de Silva Alvarenga a partir das convenções poéticas e retóricas que orientaram a poesia do período. Primeiramente, buscou-se reconstituir o contexto histórico de produção do poema, marcado pelo “absolutismo ilustrado” em alguns estados da Europa, cujas práticas ilustradas da administração do Marquês de Pombal se aproximaram e resultaram num poderoso aparelho de propagação, financiando e protegendo poetas para que exaltassem as realizações de sua governança. Em seguida, tentou-se compreender o poema herói-cômico por meio da doutrina poética do Setecentos, tomando a *Arte Poética*, de Francisco José Freire, como principal referencial. Por fim, analisa-se o modo de composição de *O Desertor* e o uso que faz o poema de procedimentos cômicos e satíricos na deformação de elementos próprios da epopeia, ridicularizando vícios e, por oposição, ratificando valores do Estado, particularizados na reforma dos estudos.

Palavras-chave: Poesia luso-brasileira. Reformas pombalinas no ensino. Universidade. Comédia. Sátira.

ABSTRACT

MELO, S. C. *The deserter of the deserters: Silva Alvarenga and the heroi-comic poem in the eighteenth century*. 2019. 150p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

O Desertor, the heroi-comic poem of Manuel Inácio da Silva Alvarenga, published in 1774, received little critical attention. With some exceptions, it can be observed are disinterested readings, marked by a romantic bias that sought in eighteenth-century Luso-Brazilian poetry marks of “local color” that it would anticipate the development of a nationalist sentiment. Therefore, they understand that the ideological matrix of the work is a deficiency and do not consider the poem through the poetic interest in the convention that guided the letters of the eighteenth century. Thus, this paper seeks to analyze Silva Alvarenga's heroi-comic poem from the poetic and rhetorical conventions that guided the poetry of the period. Firstly, we sought to reconstruct the historical context of the poem's production, marked by “illustrated absolutism” in some European states, whose illustrated practices of the administration of the Marquis of Pombal approached and resulted in a powerful propagation method, financing and protecting poets for exalted the achievements of their governance. Then, we tried to understand the heroi-comic poem through the poetic doctrine of the eighteenth century, taking Francisco José Freire's *Arte Poética* as the main reference. Finally, we analyze the mode of composition of *O Desertor* and the poem's use of comic and satirical procedures in the deformation of elements typical of the epic, ridiculing vices and, in contrast, ratifying state values, particularized in the reform of studies.

Keywords: Luso-Brazilian poetry. Pombaline reforms in education. University. Comedy. Satire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – Sobre a crítica	15
1.1 A fortuna crítica	15
CAPÍTULO 2 – Silva Alvarenga e a propagação da política pombalina.....	20
2.1 O absolutismo ilustrado	20
2.2 A conjuntura ibérica	27
2.3 Ilustração e governança pombalina	33
2.4 O mecenato pombalino	40
CAPÍTULO 3 – O herói-cômico e a doutrina poética do Setecentos	53
3.1 Sobre a convenção	53
3.2 O poema herói-cômico	65
3.3 Perspectiva	71
CAPÍTULO 4 – O desertor dos desertores	75
4.1 O engenho	75
4.2 Os “antigos” e os “modernos”	87
4.3 O <i>Desertor das Letras</i>	100
4.4 A deformação do épico	108
4.4.1 Quantidade	110
4.4.2 Qualidade	119
4.4.3 Urbanidade e maledicência	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147

INTRODUÇÃO

O poema herói-cômico de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814), *O Desertor*, publicado em 1774, teve da crítica de matriz romântica uma recepção desinteressada. Empenhada em buscar na poesia do período traços que indicassem, já no século XVIII, a construção de uma consciência nacional, o protonacionalismo dessa crítica ignorou o aspecto convencional da obra e julgou como deficiência a sua exaltação da política pombalina.

Até a segunda metade do século XVIII, as letras portuguesas se orientaram por códigos retóricos, imitativos e prescritivos, estabelecidos pelas artes poéticas e retóricas, com a regulação do juízo objetivo da recepção. Nesse sentido, diferentemente dos critérios expressivos e descritivos inventados pela revolução romântica, o decoro interno e externo de um poema é determinado pelo costume, pois a produção poética setecentista se realiza por meio da capacidade politécnica dos poetas, que imitam o modo de composição das autoridades.

O principal referencial para a poesia desse período é a *Arte Poética*, de Francisco José Freire (Cândido Lusitano), publicada em 1748. A obra de Freire é um compêndio de noções poéticas atualizadas segundo a noção de “bom gosto” setecentista e desempenhou um papel de caráter pedagógico para a formação dos novos poetas portugueses. Partindo do princípio horaciano de uma poesia útil e agradável, a doutrina poética de Freire traz orientações formais e, sobretudo, utilitárias. A segunda edição, publicada em 1759, traz ainda uma dedicatória a Sebastião José de Carvalho e Melo, o futuro Marquês de Pombal. Essa dedicatória teria exercido o papel de um manifesto, ao propor a incorporação do ministro de D. José I como “herói e argumento” da poesia. Para Freire, isso concederia aos versos dos poetas iniciantes não só atualidade, mas, principalmente, utilidade, conforme a obrigação da “perfeita e verdadeira poesia”.

Os diversos poemas pombalinos surgidos após a publicação dessa dedicatória, demonstram a efetividade do apelo de Cândido Lusitano. Isso fica ainda mais evidente ao se considerar o conjunto de poetas luso-brasileiros que, liderados por Basílio da Gama, fizeram parte do sistema de propagação política desenvolvido por Pombal, que financiou e protegeu poetas para que contribuíssem com seus versos na campanha de exaltação das ações administrativas do Estado. Nesse mecenato, os poetas luso-

brasileiros, como Silva Alvarenga, tiveram destaque. Em decorrência do vínculo dos poetas metropolitanos com a velha nobreza, um dos setores descontentes com as ações do ministro, os nascidos na colônia obtiveram uma relativa posição de confiança com Pombal.

Diante disso, este trabalho tem como objetivo investigar o modo de composição de *O Desertor* diante das convenções poéticas e retóricas que orientaram as letras portuguesas e luso-brasileiras no Setecentos. Tomando a doutrina poética de Francisco José Freire como referência principal, objetiva-se analisar a obra de Silva Alvarenga por meio dos procedimentos próprios do poema herói-cômico, considerando o uso de recursos do cômico e da sátira.

Nesse intuito, a pesquisa está estruturada em quatro capítulos. O primeiro ocupa-se de reunir a fortuna crítica da obra. Ao fazer esse levantamento, busca-se compreender as razões do desinteresse pelo poema herói-cômico em comparação à atenção demonstrada por *Glaura*.

O segundo capítulo procura contextualizar *O Desertor* e a obra de Silva Alvarenga. Para isso, inicia-se pelas questões que envolvem o chamado “despotismo esclarecido”, expressão que compreende o fenômeno sociopolítico do “absolutismo ilustrado”. Em seguida, passa-se a discutir a conjuntura específica das sociedades ibéricas diante dessa associação entre “absolutismo” e “ilustração”. Após isso, o capítulo trata dos aspectos da governança pombalina, tentando demonstrar como suas práticas estiveram próximas das que caracterizaram o absolutismo ilustrado. Por fim, discute-se a posição de Silva Alvarenga diante do sistema de propagação da política pombalina.

No terceiro capítulo, busca-se compreender o poema herói-cômico a partir da doutrina poética dos Setecentos. Para isso, sintetizam-se os principais conceitos da *Arte Poética* de Francisco José Freire, com o intuito de estabelecer as bases da “perfeita e verdadeira” poesia, em sua função de instruir e agradar. Após isso, recuperam-se as definições do poema herói-cômico conforme os principais modelos, a partir das obras de Alessandro Tassoni e, principalmente, Nicolas Boileau Despréaux. O capítulo se encerra discutindo a deformação do épico operada pelo poema herói-cômico por meio de pesquisas que se ocuparam do tema.

Finalmente, o quarto capítulo se dedica a analisar o modo de composição de *O Desertor* e o uso que faz o poema de procedimentos cômicos e satíricos na deformação de elementos próprios da epopeia. Inicialmente, a análise considera o

texto que antecede a obra, denominado “Discurso sobre o poema herói-cômico”, em que o poeta busca justificar o poema herói-cômico diante da censura de críticos, como fez Freire, definindo-o como monstruoso e fruto de uma “bizarria de engenho”. Para isso, retoma-se a noção de “engenho” na doutrina de Cândido Lusitano, buscando compreender a resposta de Alvarenga para essa inadequação. Em seguida, passa-se a análise da lista de poemas especificados pelo poeta como modelos “antigos” e “modernos” do herói-cômico. Logo após, busca-se analisar o poema de Silva Alvarenga por meio da deformação das partes de quantidade e qualidade definidas pela doutrina poética para o poema heroico. Por fim, procura-se demonstrar o modo como o poema utiliza-se de procedimentos cômicos e satíricos para ridicularizar vícios e, por oposição, ratificar os valores do Estado, particularizados na reforma educacional promovida por Pombal.

CAPÍTULO 1 – Sobre a crítica

1.1 A fortuna crítica

São escassos os estudos históricos e críticos de fôlego sobre *O Desertor*. Ao buscar reunir a fortuna crítica da obra, como fez Polito¹, observa-se, dentre as que tratam diretamente do poema, com algumas exceções, leituras ainda insuficientes e uma recepção desinteressada, fato que contrasta com a fortuna de *Glaura* (1801). Tal desprezo pelo poema herói-cômico e os demais poemas pombalinos de Silva Alvarenga em detrimento de sua obra lírica pode ser explicado pelo viés nacionalista da crítica, que buscou na poesia árcade traços que pudessem indicar, já no Setecentos, o desenvolvimento de uma consciência nacional, a construção de um espírito de “brasilidade”, em uma ótica de cunho romântico.

É o que se vê em José Veríssimo² e Afrânio Coutinho³. Veríssimo relata que *O Desertor*, apesar de ser esteticamente ruim, é documento de um novo estado de espírito da sociedade portuguesa, sob o governo de Pombal, e dos caminhos que havia feito o sentimento pátrio nos espíritos literários brasileiros, mais liberal e desabusado. Coutinho, porém, afirma que, com exceção de *Glaura*, toda a obra de Silva Alvarenga merece o esquecimento, “inclusive o poema satírico *O Desertor das letras*, feito com a intenção de apoiar a reforma realizada pelo Marquês de Pombal no ensino de Coimbra”⁴

De acordo com Alcir Pécora⁵, o apreço pelo conjunto de rondós e madrigais de *Glaura* devia-se ao entendimento da crítica de que, para além das composições líricas, os poetas setecentistas não conseguiam exprimir a “cor local”. O autor observa que em *Glaura* essa interpretação protonacionalista se baseou nas variantes de algumas tópicos de invenção da obra, como, por exemplo, a construção do cenário

¹ POLITO, Ronald. Introdução. In: ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *O Desertor*: poema herói-cômico. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

² VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 5. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

³ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3. edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

⁴ Ibidem, p. 235.

⁵ PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001

campestre, cujo bosque se apresenta ao pastor como lugar retórico de boa ou, numa variação sombria, má fortuna, condicionado à presença ou à ausência de sua musa:

Nesta variante mais sombria, parte importante da tradição crítica brasileira tem reconhecido traços realistas do poeta, sobretudo no interesse histórico moderno de estabelecê-los como indícios da superação de seu próprio período nas letras coloniais, isto é, mais precisamente, com o intuito de descobrir nos poemas signos da *formação* daquilo que posteriormente se definiria como sistema particular de uma literatura *nacional*.⁶

Pécora observa ainda que essa interpretação se alimentava, também, da informação de que Silva Alvarenga e os demais poetas da Sociedade Literária do Rio de Janeiro teriam sido presos sob a acusação de conspiração contra a monarquia. Segundo o autor, trata-se de uma chave de leitura de cunho biográfico e sociológico que foi aplicada também aos “poetas da Inconfidência” e que, assim como a leitura que busca “brasilidade” nas tópicas de invenção de *Glaura*, baseia-se em elementos externos “à convenção inequivocamente classicizante e universalista adotada por todos os poetas em questão”⁷.

É o que se vê em *História da Literatura Brasileira*, de Silvio Romero. Ao contrário de *O Desertor*, classificado como uma composição insípida, a produção lírica de Silva Alvarenga é entendida pelo crítico como uma das mais expressivas entre os poetas luso-brasileiros do Setecentos, ressaltando a condição de homem mestiço e os “brasileirismos” de seus versos como os aspectos centrais a serem estudados. Segundo ele, a principal característica do nacionalismo de Alvarenga é a descrição da terra brasileira, da representação da natureza, não do homem. Nesse sentido, as mangueiras, os cajueiros, os beija-flores que povoam os poemas o colocariam na condição de “um dos iniciadores inconscientes do romantismo brasileiro, não tanto por esse lado da poesia íntima, como pela cor natural de seus quadros”⁸

Para Alcir Pécora, essa tendência da crítica de matriz romântica em valorizar aspectos biográficos e sociológicos que estariam de forma oblíqua nos códigos da poesia árcade está relacionada à dificuldade de compreender a convenção e o interesse poético por ela:

⁶ Ibidem, p.192.

⁷ Ibidem, p. 192.

⁸ ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de janeiro: Garnier, p. 253.

[...] com a ruptura da confiança aristocrática nas correspondências proporcionadas entre determinação essencial e manifestação convencional, com o fim do *decoro* pressuposto pela arte clássica e a comum adoção da crença romântica e burguesa na *profundidade* e na *interioridade* do sujeito, potencializado no poeta e na obra de arte, os modernos herdeiros dos românticos tiveram sempre dificuldade de compreender o interesse poético da convenção, julgada invariavelmente artifício frio, aparência supérflua e escapismo social⁹.

Dessa repugnância à convenção, portanto, deriva o interesse pelo realismo inverossímil de Silva Alvarenga, buscando elementos que estariam disfarçados em meio à superficialidade do código da poesia árcade e que seriam indícios de uma consciência nacionalista em desenvolvimento. Segundo Pécora, a crítica romanticamente enviesada ignorava a “força significativa gerada pelo estrito domínio da composição convencional, em seus limites precisos e desafiadoramente estreitos”¹⁰.

Outro aspecto, consequência também dessa ótica romântica de cunho nacionalista e que se soma ao desinteresse pela convenção, consiste em tentar amainar e desvincular a produção de *O Desertor* do pombalismo. Ivan Teixeira observa que, com esse intuito, chegou-se a criar o pressuposto de que os momentos em que a produção dos luso-brasileiros adere ao ideário pombalino representariam uma deficiência dessa produção poética. Isso desencadeou não só a desconsideração total de alguns poemas, como é o caso da obra de Manuel da Silva Alvarenga, mas até mesmo trechos ou cantos de outros, como no caso do canto quinto de *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama (1741-1795):

De fato, se aquele foi integralmente esquecido, este foi mutilado para se enquadrar no sistema de valorização dos elementos brásílicos da produção colonial. Como a ótica nacionalista se provou incompatível com a estrutura geral de *O Uruguai*, formulou-se imediatamente o mito de que o poema era mal composto. Este preceito funda-se na ideia de que há partes excrescentes à harmonia do conjunto e de que umas sequências não se articulam devidamente com as outras.¹¹

Teixeira observa ainda que na perspectiva europeia, porém, esses elementos brásílicos, como o indianismo e o nativismo, são tomados apenas como acessórios do discurso de propagação da política pombalina em sua campanha antijesuítica,

⁹ PÉCORA, *Máquina de gêneros*, p. 192.

¹⁰ Ibidem, p. 193.

¹¹ TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 55.

considerando, portanto, o canto quinto como parte integrante desse processo de celebração, pois é o momento de triunfo de Andrade sobre os jesuítas.

O *Desertor* ganhará mais atenção a partir da análise de Antonio Candido. Em *Formação da Literatura Brasileira*, o autor observa que o antijesuitismo do poema *O Uruguai* corresponde ao pombalismo educacional de *O Desertor* e de *Reino da estupidez*. Além de confirmar o ponto de vista de Veríssimo¹², no que diz respeito ao registro do espírito político e poético de Silva Alvarenga, tanto em Portugal quanto no Brasil, opina que “os decassílabos brancos são fluentes, mas o poema não é muito bem composto”, desarticulado na configuração e na organização dos episódios. Além disso, Candido afirma, que com o correr do tempo, o poema perdeu interesse, por estar vinculado a circunstâncias muito específicas da época, com exceção dos tipos da “fauna estudantil”, como o indolente, o arruaceiro, o devasso, o cantador, o afidalgado.¹³

As informações sobre *O Desertor* em Alfredo Bosi¹⁴ reforçam seu aspecto abertamente satírico, caracterizando Silva Alvarenga como “imagem cabal do militante ilustrado” ao atacar as leis retrógradas da corte portuguesa. Já Lajolo e Zilberman¹⁵ analisam a obra de Silva Alvarenga a partir das transformações políticas resultantes das ações pombalinas, as quais, por sua vez, estão em consonância com as modificações já em curso em boa parte da Europa, especialmente na França. Embora a reforma proposta pelo Marquês de Pombal não tenha se firmado, graças ao combate implacável dos setores mais conservadores, contou com o entusiasmo do poeta luso-brasileiro.

Nesse caminho, destaque-se o trabalho de Paulo Giovani de Oliveira, intitulado *Poesia e Estado: o louvor às reformas educacionais pombalinas encenado na obra de Manuel Inácio da Silva Alvarenga*¹⁶. Nesse estudo, Oliveira propõe efetuar um levantamento das tópicas discursivas e sociais de Silva Alvarenga presentes nos poemas *À mocidade portuguesa* e *O Desertor*, com foco no louvor às reformas

¹² VERÍSSIMO, *História da literatura brasileira*, 1969.

¹³ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 5. ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 156.

¹⁴ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed., São Paulo: Cultrix, 1980.

¹⁵ LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: leitura e livro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹⁶ OLIVEIRA, P. G. *Poesia e Estado: o louvor às reformas educacionais pombalinas encenado na obra de Manuel Inácio da Silva Alvarenga*. Dissertação de mestrado. DLCV, FFLCH, USP. São Paulo, 2002.

educacionais operadas pelo Marquês de Pombal com o objetivo de apagar as marcas do método peripatético dos jesuítas.

Ronald Polito, em edição crítica do poema, traz, junto com um relevante estudo de *O Desertor*, uma síntese da recepção do poema, além de um levantamento histórico da definição de poema herói-cômico. A partir dessas informações, nota-se, como já se disse, que a obra do poeta, com exceção de *Glaura*, despertou pouco interesse na historiografia brasileira.

Polito relata que, em síntese, a recepção do poema pode ser delimitada da seguinte forma: (A) a mais frequente, que renega ao poema qualquer validade literária e que, de modo geral, compõe-se de estudos críticos eivados de equívocos resultantes da não leitura da obra; (B) uma crítica que ficaria num meio termo, em que procura demonstrar a existência de alguma relevância poética ou histórica, como tem feito Ivan Teixeira; (C), por último, a que tenta retirar a obra do limbo a que foi submetida, buscando reafirmar sua importância no contexto histórico da literatura brasileira, como fez, principalmente, Antonio Candido.

Segundo o autor, “como se vê, a fortuna crítica sobre o poema, mesmo que em alguns comentários seja de alta qualidade, é, contudo, mínima, havendo ainda muito por ser feito no que se refere à interpretação”. Ele complementa que “ainda está por ser feito um trabalho de fôlego que estabeleça em minúcias as relações do poema com seus congêneres e sua época, caracterizando-o também do ponto de vista literário e mais estritamente ideológico”.¹⁷

Diante disso, esta tese irá procurar, primeiramente, reconstituir alguns pontos históricos relevantes que foram fundamentais na construção da matriz ideológica de *O Desertor*. Em seguida, tentar compreender a produção poética de Silva Alvarenga diante das convenções poéticas e retóricas que orientaram as letras no século XVIII, considerando-a, ainda, dentro da conjuntura específica dos poetas luso-brasileiros do setecentos. Por fim, efetuar análise do poema, partindo dos pressupostos sobre o poema herói-cômico esboçados pelo próprio poeta no texto que antecede a obra, “Discurso sobre o poema herói-cômico”, no intuito de compreender o funcionamento da estrutura do poema.

¹⁷ POLITO, Introdução, p. 21.

CAPÍTULO 2 – Silva Alvarenga e a propagação da política pombalina

2.1 O absolutismo ilustrado

O *Desertor* foi publicado em Portugal no ano de 1774, período em que se registrou em determinados países da Europa um fenômeno conhecido como “despotismo esclarecido”. Na obra *Despotismo Esclarecido*, Francisco José Calazans Falcon relata que a expressão teria sido cunhada no século XIX por historiadores alemães no intuito de caracterizar esse fenômeno sociopolítico ocorrido na segunda metade do século XVIII em algumas partes do continente europeu. Segundo ele, a expressão está relacionada ao que se denominou como “absolutismo ilustrado”, uma forma específica do absolutismo “que remete em última instância ao processo de transição do feudalismo ao capitalismo na Europa, entre os séculos XV/XVI e XVIII/XIX”¹⁸.

Por mais que o termo “despotismo esclarecido” tenha sido corrente, “absolutismo ilustrado” é a expressão mais adequada para esse fenômeno histórico, pois a associação entre “absolutismo” e “ilustração” possibilita “marcar as diferenças essenciais entre o fenômeno ao qual remete e a Ilustração política, esta, sim, a verdadeira herança política do Iluminismo, apropriada pelas correntes políticas e ideológicas do século XIX”¹⁹. O absolutismo ilustrado, portanto, é um conceito menos abrangente e, diferente da Ilustração política, corresponde a um período breve e restrito.

Como relatam Xavier e Hespanha, na Idade Média, a base do pensamento político e social era o entendimento da existência de uma ordem universal. Essa ordem, o “cosmos”, guiada pela perspectiva cristã, orientava os homens e as coisas em direção à finalidade última: o Criador. Diante disso, “tanto o mundo físico como o mundo humano não eram explicáveis sem a referência a esse fim que os transcendia, a esse *telos*, a essa causa final”, sendo a criatura a “face visível de uma realidade

¹⁸ FALCON, Francisco José Calazans. *Despotismo esclarecido*. São Paulo, Ática, 1986, p. 6.

¹⁹ Ibidem, p. 14.

mais global, cujo (re)conhecimento era indispensável como fundamento de qualquer proposta política”.²⁰

De acordo com os autores, essa unidade em torno do mesmo objetivo, entretanto, não pressupunha que fossem idênticas as funções entre as partes que constituíam esse corpo, ao contrário, “cada parte do todo cooperava de forma diferente na realização do destino cósmico”. Além de uma unidade de criação, portanto, tinha-se uma “unidade de ordenação”, calcada na “especificidade e na irreduzibilidade dos objetivos de cada uma das ordens da criação e, dentro da espécie humana, de cada grupo ou corpo social”. Decorrente disso, tem-se a impossibilidade de concentração de poder no soberano:

O Poder era, por natureza, repartido; e, numa sociedade bem governada, esta partilha natural deveria traduzir-se na autonomia político-jurídica [...] dos corpos sociais, embora esta autonomia não devesse destruir a sua articulação natural [...] – entre a cabeça e a mão deve existir o ombro e o braço, entre o soberano e os oficiais executivos devem existir instâncias intermediárias. A função da cabeça (*caput*) não é, pois, a de destruir a autonomia de cada corpo social [...], mas a de, por um lado, apresentar externamente a unidade do corpo e, por outro, manter a harmonia entre todos os seus membros, atribuindo a cada um aquilo que lhe é próprio [...]; numa palavra, realizando a justiça.²¹

A forma clássica do Estado moderno é a monarquia absoluta, modelo que estruturou as instituições políticas europeias, principalmente, entre séculos XVII e XVIII. A monarquia “clássica” surgiu vinculada à aristocracia medieval receosa da perda de seus privilégios e por isso sua percepção do poder ainda se vinculava ao pensamento religioso medieval que concebia a ordem terrena como realidade vinculada à vontade divina.

De acordo com Perry Anderson, essencialmente, o absolutismo se configurou como reimplantação e reforço de um dispositivo de dominação feudal, “concebido para reprimir as massas camponesas de volta a sua posição social tradicional”. O Estado Absolutista, nessa perspectiva, “foi uma carapaça política de uma nobreza ameaçada”.²² Segundo Anderson, a coerção político-jurídica, antes diluída no âmbito da aldeia, desloca-se para o alto, centralizando-se e se concentrando no nível nacional, resultando em “um aparato de poder régio reforçado, cuja função política

²⁰ XAVIER, Ângela Barreto & HESPANHA, Antônio Manuel. A representação da sociedade e do Poder. In: MATTOSO, José (dir). *História de Portugal*. Lisboa, Estampa, 1992, p.114.

²¹ Ibidem, p. 114-115.

²² ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. São Paulo: Ed. UNESP, 2016, p. 18-19.

permanente era a repressão das massas camponesas e plebeias na base da hierarquia social”.²³

É na redefinição da natureza do poder do príncipe que o absolutismo ilustrado se diferencia de sua configuração clássica:

Trata-se de modificar os métodos e objetivos da ação do Estado, através da ampliação da esfera de *governamentalidade*, a qual se expressa, a nível ideológico, pela afirmação de que o príncipe é apenas “o primeiro servidor do Estado”. [...]. Agora, o Estado não existe apenas para o príncipe; ele existe, sim, para atender as necessidades, aspirações e interesses de todos os súditos, ideal esse que se traduz através da noção de *felicidade pública*.²⁴

O Absolutismo Ilustrado estabeleceu o horizonte de desencantamento²⁵ da autoridade real, o que contrastava com a autoridade real da monarquia absolutista em seu momento anterior. Provocado pelo influxo de ideias geradas desde o Renascimento e potencializado pelas luzes, o desencantamento do poder monárquico procurava romper com as permanências medievais e com os arranjos de poder favoráveis à aristocracia, o que significou a separação das esferas sociais, outrora submetidas ao império da religião. Procurava também inscrever o país em uma nova ordem econômica em vias de consolidação e, em grande medida, se orientava por um entendimento “progressista” do tempo, um processo que se iniciou no Renascimento, mas cuja maturidade aconteceu no século XVIII.

Os resultados materiais e políticos da Inglaterra a colocaram como o principal modelo dos grupos desejosos de formas mais justas e eficientes de governo nas monarquias absolutistas do século XVIII. Enciclopedistas como Voltaire e Diderot foram admiradores das liberdades e do sistema político inglês, porém, compreendiam que a perspectiva de um governo constitucional estava num horizonte distante para os demais países. Apesar da crença no progresso, para eles, a monarquia ilustrada

²³ Ibidem, p. 20.

²⁴ FALCON, *Despotismo esclarecido*, p. 14.

²⁵ PIERUCCI, Antônio Flávio. *O Desencantamento do Mundo: Todos os Passos do Conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 136: “desencantamento” está relacionado ao conceito weberiano de “desencantamento do mundo”. Segundo Pierucci, “o desencantamento do mundo pelo monoteísmo ético atravessa como um vetor o Ocidente no bojo da milenar dominância cultural de uma imagem de mundo metafísico-religiosa crescentemente unificada e internamente sistematizada, que terminou por se impor como fundamento legítimo da ordem social como um todo”. De acordo com o autor, o conceito se desenvolve como diagnóstico de Weber de uma inflexão no processo de racionalização ocidental: “agora é possível conceber a esfera doméstica e a economia, a política e o direito, a vida intelectual e a ciência, a arte e a erótica, independentemente das fundamentações axiológicas religiosas” (p.138).

era um ponto de transição importante, pois evitaria transformações radicais que colocariam em risco a propriedade e a hierarquia social, em uma espécie de “*conciliação* racional da autoridade com os direitos naturais e a liberdade civil”²⁶.

A tradição monárquica, como se viu, era conhecida e identificada como um modelo de ordem, diferente do ideal utópico do individualismo que estava em ascensão, o que provocava uma oscilação dos filósofos entre seus interesses pessoais e suas convicções racionais, acarretando posicionamentos contraditórios quanto ao que se espera do governo ilustrado:

Explica-se talvez desse modo que suas reivindicações quanto ao governo ilustrado possam ser contraditórias ou, pelo menos, de difícil conciliação: autoridade absoluta do príncipe e liberdade de pensamento em todos os campos, aí incluída a liberdade de sua manifestação através da imprensa; manutenção da ordem e exigência da liberdade de associação e de crítica às instituições e às práticas econômicas e políticas; defesa do pacifismo e elogio aos príncipes constantemente envolvidos em guerras e disputas diplomáticas.²⁷

Esses posicionamentos contraditórios, entretanto, não se configuram como uma contestação do regime político, mas em uma proposição para que a monarquia e o príncipe sejam “iluminados”, inclusive com a educação do monarca sendo feita por um filósofo. Essas contradições encontram eco no discurso dos próprios agentes sociais do absolutismo ilustrado (ministros e príncipes). Percebe-se um movimento duplo desses agentes no processo de aplicação dos princípios ilustrados. De um lado, o conflito entre o desejo de tornar esses princípios e os princípios do próprio Estado absolutista em prática e, de outro, o poder real absoluto do príncipe, “comprometido com interesses e objetivos que não são necessariamente aqueles do Iluminismo”²⁸.

Cautelosos diante dessas contradições, alguns pensadores ilustrados teriam estabelecido princípios no intuito de formar uma base para o contrato social, como foi o caso dos conceitos de “etocracia” e “despotismo legal”. Definida como “o reino da virtude”, a etocracia estabelece a necessidade universal, o hedonismo e a desigualdade como foco das questões relativas à natureza e a conduta humana. O “despotismo legal”, por sua vez, está ligado ao pensamento utilitarista dos fisiocratas, tendo como base a garantia dos direitos da propriedade, segurança e livre

²⁶ FALCON, *Despotismo esclarecido*, p. 16.

²⁷ *Ibidem*, p. 16.

²⁸ *Ibidem*, p. 18.

concorrência, sendo o sistema de taxação de impostos o laço fundamental entre as obrigações do Estado e seus súditos:

O laço fundamental entre o “déspota legal” e seus súditos é o sistema de taxação, que deve ser reduzido a um “imposto único” sobre a terra e para cuja implantação seria necessária, como condição prévia, a organização de um “cadastro” fundiário. Viriam a seguir as reformas que aboliriam os resquícios feudais, estimulariam os produtores agrícolas e garantiriam os direitos individuais – a livre empresa, na esfera econômica, e a liberdade de pensamento e expressão, na esfera política e cultural, com ênfase no direito à instrução. [...] Submetido às leis, o “déspota legal” seria na verdade uma espécie de *gendarme* supremo, aconselhando paciência às massas e supervisionado as tarefas do Estado: manutenção da lei e da ordem, administração pública, educação e bem-estar social²⁹.

De acordo com Falcon, por mais que houvesse uma aceitação implícita do contrato social, os príncipes tinham como foco principal o pacto político, num contrato de soberania que recupera a teoria da Idade Média a respeito dos poderes do príncipe vinculados ao seu caráter popular, de “eleito” pelo povo, agora se apresentando, como já se disse, na posição de primeiro servidor do Estado. Em decorrência desse pacto político, ele passa a gozar de força absoluta, exigindo dos súditos total submissão, não admitindo qualquer tipo de representação, participação ou resistência. Por outro lado, amplia-se a importância das ações administrativas, calcada na noção de dever do príncipe. Por mais que não seja obrigado a justificar os seus atos, o príncipe está limitado às exigências do Estado, devendo o seu governo ser pautado por impessoalidade, sabedoria e integridade, o que lhe impõe o dever de ilustrar-se:

É o dever que obriga o príncipe a ilustrar-se, pois somente o conhecimento e a reflexão racional garantem que seja capaz de bem administrar. Todavia o verdadeiro objeto da atividade do príncipe ilustrado não é o indivíduo e, sim, o Estado. Embora sejam reconhecidos os direitos fundamentais – são invioláveis a vida, o corpo e a propriedade –, quem assim os reconhece é a lei do próprio príncipe.³⁰

Entretanto, na prática, o Estado detém o controle do corpo e da vida, pois nenhum direito individual é anterior ao Estado, e o dever do súdito é o de obedecer e sacrificar-se em favor da unidade do bem comum, encarnado no rei, o que inclui abrir mão de qualquer possível direito como pessoa privada. Segundo Falcon, embora não seja obrigado a explicar o motivo de suas ações, até mesmo o príncipe está limitado

²⁹ Ibidem, p. 19.

³⁰ Ibidem, p. 20.

às ordens do Estado, devendo ser honesto e estabelecer um governo de sabedoria cujas ações não sejam guiadas por interesses pessoais.

Para o autor, o que se identifica como “despotismo esclarecido” no Estado absolutista do século XVIII é o resultado de um encontro entre o “cameralismo”, uma longa tradição de proposições práticas administrativas, como a busca por maior eficiência na gestão das finanças do Estado, com o conjunto de ideias e práticas que, no século XVIII, se autoproclamavam ilustradas. Seria, portanto, “o resultado da atualização do cameralismo sob a influência das concepções iluministas, enquadradas estas nos limites do Estado absolutista”³¹

Como resultado, tem-se, no plano político-econômico, a associação entre o mercantilismo tardio (com exceção da Península Ibérica, distinta em relação aos demais países da Europa ocidental) e a fisiocracia (expressa, principalmente, nas políticas voltadas para o desenvolvimento da agricultura). Já na esfera social, tem-se a secularização (enfraquecimento da influência eclesiástica) e o fortalecimento do aparelho burocrático como ações essenciais para a eficiência da administração:

O governo *ilustrado*, em suas práticas, tem como ponto de partida uma redefinição do campo da ação estatal, no sentido de ampliá-la e torná-la mais eficiente. Os obstáculos à soberania do príncipe devem ser removidos, em nome das “luzes”. Nenhum setor da vida social pode estar fora, em princípio, dessa atuação do soberano. É por isso que as novas técnicas governamentais exigem: centralização e racionalização da estrutura administrativa, cujas ramificações devem estender-se, como gigantesca teia, a todos os recantos do país [...].³²

Até então, a Igreja exercia grande influência nos negócios do Estado, operando como um aparelho ideológico representativo dos interesses da aristocracia. Por meio, principalmente, dos jesuítas, a Igreja passou a impor resistência às mudanças no Estado, o que desencadeou um movimento anticlerical que, dentre outras questões, estabelece crítica hostil ao autoritarismo da Igreja em questões políticas e culturais. Segundo Falcon, o movimento condensa-se em antijesuitismo e, sob a liderança do futuro Marquês de Pombal, Portugal é responsável pelo primeiro grande ataque aos jesuítas na Europa.

Outro aspecto desse embate é a campanha de algumas monarquias contra a interferência do Papa nos assuntos eclesiásticos do Estado. Sob a justificativa da

³¹ Ibidem, p. 22-23.

³² Ibidem, p. 25.

preservação da soberania, defendem o direito do príncipe em interferir em questões como a formação, disciplina e promoção de benefícios ao clero:

Quem mais levou adiante, na prática, as implicações do febronianismo foi José II da Áustria: submeteu à aprovação prévia todas as bulas e decretos papais; anulou o poder de dispensa dos bispos, proibindo-lhes o direito de apelar a Roma, e sujeitou-os ao juramento de fidelidade e obediência ao príncipe; fez livremente nomeações para os altos cargos e criou novas paróquias, além de novos seminários para a formação dos futuros sacerdotes. E foi mais longe: desistindo de medidas paliativas, simplesmente decretou, em 1781, a abolição de todos os estabelecimentos monásticos dedicados à vida contemplativa, confiscando-lhes os todos os bens e encaminhando frades e freiras para o clero secular, ou expulsando-os do país. Os bens confiscados seriam destinados à educação e ao aparo à pobreza, bem como ao socorro dos párocos.³³

De acordo com Falcon, a luta anticlerical vai chegar também a um dos principais temas nas práticas ilustradas: educação. Retirar o monopólio da Igreja tornou-se questão política imprescindível para o projeto de modernização do ensino que se apoiava na ciência e na crença do possível efeito libertador decorrente da educação das massas. O movimento de uma pedagogia ilustrada se espalhou pela Europa, promovendo mudanças (nem sempre exitosas) em todos os níveis, como a redefinição do ensino secundário, a criação de universidades ou reforma das já existentes, como é o caso, em Portugal, da Universidade de Coimbra.

O autor alerta, porém, que por mais que as reformas promovidas pelo absolutismo ilustrado tenham acarretado significativos avanços no processo de modernização e secularização do Estado, as estruturas do Antigo Regime impediram que mais avanços acontecessem, bloqueando reformas idealizadas ou até mesmo já em andamento nessas sociedades. Para ele, seria ilusão crer que as ideias ilustradas de determinados príncipes e ministros fossem suficientes para uma ruptura completa das estruturas que configuravam os Estados absolutistas do Antigo Regime:

Sob a retórica dos discursos dos “déspotas” perpassa, quase imperceptível, a gama de suas *preocupações reais*: ordem, segurança, tranquilidade e, ao mesmo tempo, poder, riqueza, eficiência. Não há dúvida quanto ao fato de que o “despotismo esclarecido” envolveu em grande medida a *instrumentalização* dos princípios da ideologia iluminista com vistas a alcançar objetivos bem mais prosaicos: aumento dos recursos financeiros à disposição do tesouro, maior eficácia da autoridade absolutista em termos políticos e administrativos; procedimentos judiciais previsíveis e racionais; exércitos maiores e mais bem equipados; uma diplomacia competente e ativa; a utilização mais racional dos recursos econômicos aliada à mobilização daqueles segmentos

³³ Ibidem, p. 27.

sociais nela indiretamente interessados; distanciamento maior do próprio Estado em relação à esfera privada de cada um dos súditos/indivíduos, entendida como tolerância/indiferença; secularização dos aparelhos “ideológicos”, exigida pela própria lógica do fortalecimento do poder do Estado.³⁴

Posto isso, Falcon chama de “crença liberal” a ideia de que as ações políticas dos déspotas tinham como objetivo tentar deter a possibilidade de uma revolução, cujos sinais já teriam sido percebidos por eles. Segundo o autor, não há evidência histórica de que antes de 1789 a possibilidade de revolução circulasse para além de grupos restritos, como a maçonaria, que enxergavam essa possibilidade mais como uma fatalidade histórica. Nesse sentido, as ações reformistas dos déspotas não eram projetos mirando um horizonte futuro, mas propostas que visavam a manutenção do poder e das estruturas Estado.

2.2 A conjuntura ibérica

Para tentar compreender as especificidades de Portugal no contexto do fenômeno histórico do “absolutismo ilustrado”, é necessário considerar, primeiramente, a conjuntura paradoxal da Península Ibérica diante desse processo. De acordo com Falcon, o primeiro ponto de transformação superestrutural a ser destacado, no âmbito geral, são os processos mentais e políticos, cuja característica comum e fundamental é a passagem da transcendência à imanência:

É uma outra verdade, ao lado da verdade revelada. Uma verdade da natureza, autônoma, própria, com suas leis, com sua linguagem, ao alcance do saber humano. Contra a transcendência irá afirmar-se, para a natureza e para o conhecimento, o princípio puro da imanência. Afirmando-se pouco a pouco em várias direções, ocupando sempre novos territórios, a imanência assume um caráter predominantemente naturalista, impondo-se cada vez mais numa dialética homem-natureza, cuja expressão típica será o racionalismo moderno³⁵.

Como decorrência dessa passagem, tem-se um processo de secularização, em que os campos de conhecimento acabam se emancipando do domínio eclesiástico, acarretando um enfraquecimento gradativo de elementos que compunham a estrutura

³⁴ Ibidem, p. 35.

³⁵ FALCON, Francisco José Calazans. *A época pombalina*; política econômica e monarquia ilustrada. São Paulo, Ática, 1982, p. 8.

ideológica feudal calcada em uma visão transcendente da existência. Inaugura-se, assim, uma nova visão de mundo, terrena, centrada nas ações humanas, e que embora já fosse identificável no humanismo do século XV e durante a Reforma, desenvolve-se, no século XVIII, com a Ilustração. Dentre os múltiplos fenômenos que estão relacionados ao processo de laicização, tem-se como fundamental a oposição entre razão e religião, “sinônima do crescente conflito entre o natural e o sobrenatural, entre o divino e o humano, até que nas ‘Luzes’, a humanidade assuma o próprio lugar reservado outrora à divindade e à cristandade”³⁶.

Observe-se, porém, que o processo de imanência, além de não ter ocorrido de forma linear e homogênea, não significou uma supressão das formas sociais que expressavam o universo transcendente. De acordo com Falcon, o que a secularização estabeleceu foi uma redistribuição dos espaços que antes eram ocupados pelo eclesiástico e pelo secular, pois, embora tenha havido uma alteração do relativo domínio em vários setores, o processo “não elimina os seus contrários, condicionadores, inclusive, de sua própria existência”³⁷. Assim, o religioso migra de campos cuja defesa se torna insustentável, como os órgãos centrais da estrutura administrativa estatal, agora direcionados por um conselho coordenado pelo príncipe, visando torná-los mais eficientes.

Atrelado à secularização, tem-se o racionalismo. Nesse processo, homem e mundo passam a compor uma só realidade, num movimento em que o sujeito se reencontra na racionalidade do objeto:

A razão do sujeito ao reencontrar-se na racionalidade do objeto constitui-se no pressuposto que garante a própria validade e, inclusive, a possibilidade de conhecimento, pouco importando que, em matéria de caminho de investigação, o método seja indutivo ou dedutivo. Dessa identificação e ao mesmo tempo interpenetração entre razão e natureza partem as especulações e investigações que balizam o caminho da “filosofia” durante esse período³⁸.

Segundo Falcon, o racionalismo se configura como um processo complementar à secularização, sendo a sua possibilidade inerente à natureza. O autor observa ainda que as premissas desse processo acarretaram transformações até mesmo no campo

³⁶ Ibidem, p. 9.

³⁷ Ibidem, p. 10.

³⁸ Ibidem, p. 11.

religioso, seguidas, evidentemente, por protestos que reclamavam a irredutibilidade de outra ordem de realidades.

Outro processo mental e político fundamental destacado pelo autor é o do individualismo. Desenvolvido a partir do final da Idade Média, o individualismo se constitui como elemento básico do humanismo, cuja proposta foi de uma ruptura do indivíduo para com as estruturas e pensamentos da sociedade tradicional medieval:

Sob o assédio da negatividade individual, imanente, os valores e formas de pensamento transcendentais que fundamentavam aquela sociedade tendem a ruir; e, com essa laicização social, começa a surgir uma nova ideologia, assentada na premissa de uma sociedade erguida sob bases distintas. O caráter natural e racional da sociedade civil, a ideia do pacto social e o Estado secular configuram-se como expressões de uma outra realidade, que tendem a triunfar.³⁹

As relações sociais básicas, que se expressavam nas hierarquias tradicionais, alteram-se a partir das novas condições mentais e materiais. Segundo Falcon, trata-se do desenvolvimento da ideia ou lugar do indivíduo que, com o Estado, acabaria compondo o conjunto de antinomias liberais que formariam as bases da nova visão de mundo consolidada e exportada após a Revolução Francesa. Tem-se, assim, a ratificação e expansão de “um individualismo que busca assegurar-se das condições necessárias ao seu pleno exercício: liberdade, igualdade, propriedade e segurança passam ao primeiro plano da ideologia e da política”.⁴⁰

Nos níveis econômicos e políticos, tem-se uma progressiva autonomização, processo que os constitui historicamente como campos independentes de reflexão. Da mesma forma, no espectro das ideologias, há uma cisão entre “saber” e “fé” que, até o fim da Idade Média, eram englobados pela teologia, que os considerava como verdades harmônicas, embora distintas. Com a introdução do racionalismo mecanicista a partir da revolução filosófica e científica que se inicia com Galileu, passam-se a expressar dois critérios independentes de verdade e, assim, “teologia e filosofia irão caminhar separadas e frequentemente em conflito”⁴¹.

O Estado moderno, portanto, deriva do processo de imanência do conhecimento, sendo o racionalismo expresso na “razão de estado”, e o individualismo na figura do príncipe. Afirmando-se na monarquia absolutista, o “Estado

³⁹ Ibidem, p. 12.

⁴⁰ Ibidem, p. 12.

⁴¹ Ibidem, p. 13.

elabora então o seu próprio discurso, calcado numa racionalidade e numa individualidade que se opõe cada vez mais à visão eclesiástica”⁴². Com isso, visando estabelecer bases de proteção que façam frente às resistências dos setores eclesiásticos que perderam espaço no nível político, promove-se a elaboração das instituições jurídicas que vão afirmar o direito dos Estados europeus, “o que não impede, em muitos casos, as aberrações resultantes da obediência mais ou menos automática e cega aos ditames supostamente universais do direito romano”⁴³.

Como se viu, entretanto, o absolutismo, ao mesmo tempo em que limitou o setor eclesiástico, também o conservou, estabelecendo-se como mediador entre a sociedade civil e a política. Segundo Falcon, ao lado do processo de reordenação do homem no mundo, provocado pela imanência, há também o crescimento de outras formas de religiosidade que buscam, por meio do indivíduo, novos caminhos de contato com o divino, como o molinismo e o quietismo.

Concomitantemente, as premissas do individualismo acabam também por influenciar as bases do pensamento transcendente de católicos e protestantes, movimentando o setor eclesiástico:

É a afirmação da experiência espiritual, da liberdade de consciência cristã diante de quaisquer imposições tirânicas, cerceadoras do livre-arbítrio, quer emanem do absolutismo monárquico, quer resultem das poderosas hierarquias eclesiásticas. São “iluminados” de todos os credos e matizes, os heterodoxos, que, ao lado de jansenistas, antitrinitários, como o socinistas, tem todos em comum uma mesma reivindicação de total autonomia espiritual face às autoridades civis e eclesiásticas, uma confiança total no indivíduo, ali onde a questão maior é a da fé e da comunhão com Deus.⁴⁴

Como decorrência, formam-se aí as bases para o desenvolvimento de princípios relativos à tolerância religiosa, passos iniciais para o liberalismo e o deísmo, “que se impõem como verdades evidentes a amplos setores das sociedades europeias durante a Ilustração”⁴⁵

No plano mais específico das sociedades ibéricas, entretanto, tais processos se deram de maneira diferente, quando não foram barrados de imediato. Por mais que tenham experimentado uma espécie de “modernidade precoce” já no final da Idade Média, como consequência do impacto dos descobrimentos aliado à centralização da

⁴² Ibidem, p. 14.

⁴³ Ibidem, p. 15.

⁴⁴ Ibidem, p. 19.

⁴⁵ Ibidem, p. 19.

monarquia e ao desenvolvimento do absolutismo, as suas estruturas básicas permaneceram, formando um contexto paradoxal, um “mundo no qual quase tudo aquilo que marcou a transformação social e mental da Europa transpirenaica⁴⁶ não ocorreu”.⁴⁷

Segundo Falcon, “as permanências acabaram por impor o seu jogo, uma vez esgotados os dinamismos que deram origem à epopeia dos descobridores e conquistadores”.⁴⁸ Sendo assim, não se verifica nessa região o processo de passagem da transcendência à imanência. Isso provocou o bloqueio dos demais processos políticos e mentais que, como se viu, derivam, no restante da Europa, desse processo de passagem, acarretando o fortalecimento da perspectiva teológica e o domínio da Igreja como um aparelho ideológico:

O racionalismo moderno foi rejeitado, quer em suas manifestações empiristas, indutivas, quer nos seus *a priori*, no seu dedutivismo: são proscritos Descartes e Spinoza, da mesma forma que Locke e Newton. O racionalismo jesuítico tenta utilizar-se de certos aspectos formais das novas ideias, mas rejeita-lhes a atitude mental básica, isto é, a imanência, a secularização. Daí, como resultado, uma visão de mundo completamente toldada, ensimesmada, fechada ao exterior, mais distante do que nunca da “teoria do progresso” que avança além-Pireneus [...].⁴⁹

A autossuficiência desse mundo fechado, afirma o autor, configura-se como uma importante forma de defesa que, por meio da contraposição ao outro, como o herege e o estrangeiro, justifica, nos aparelhos ideológicos e políticos, a repressão para sua preservação. Consequentemente, a atividade mercantil é restringida, e as posições centrais das atividades comerciais e coloniais de interesse do Estado são dominadas pela aristocracia.

Nesse sentido, com o intuito de garantir a sobrevivência de seus valores, as sociedades ibéricas promovem uma vigilância ferrenha contra as múltiplas formas de heresia que, somada à expulsão dos judeus e a tensão permanente com os “cristãos-novos”, “cortam, ou limitam ao extremo, as possibilidades reais do capital comercial e da acumulação primitiva”. Tem-se, portanto, um contexto em que a “luta religiosa é

⁴⁶ Termo usado por Falcon para denominar as regiões localizadas no outro lado da cordilheira dos Pireneus, que separa a Península Ibérica do restante da Europa.

⁴⁷ FALCON, *A época pombalina*, p. 149.

⁴⁸ Ibidem, p. 150.

⁴⁹ Ibidem, p. 154.

assim a expressão de um conflito social”⁵⁰, hostil às transformações sociais e econômicas que acontecem no restante da Europa.

No plano econômico, tanto em Portugal quanto na Espanha, por mais que apresentem algumas diferenças, os interesses da política econômica mercantilista e os interesses de cunho fiscal do Estado se confundem. Embora se tenham registros de novas formulações e de relativos avanços nas práticas econômicas, buscando racionalização e eficiência, no caso português, especificamente, a autonomia do pensamento econômico só se daria em 1779, quando é criada a Academia das Ciências de Lisboa, ligada “ao desenvolvimento das ideias fisiocráticas, fenômeno esse algo anterior ao caso espanhol”⁵¹

De acordo com Falcon, há um retardamento do processo de secularização no plano político das sociedades ibéricas, decorrente do domínio ideológico dos setores eclesiásticos da esfera econômica/política. Mais que os empregados na Espanha, os aparelhos ideológicos portugueses (Inquisição, sistema de ensino e a Universidade de Coimbra) se mantêm influentes até a primeira metade do século XVIII. Eles condicionavam todas as manifestações artísticas e intelectuais, no intuito de preservar a hegemonia das formas de pensamento religioso e político diante de possíveis ameaças ou contestações:

A sociedade lusa simplesmente suprimiu dessa maneira as discordâncias. Partia-se do pressuposto de que, não havendo hereges, não havia também necessidade de uma teologia positiva, isto é, histórica. Ou, inversamente, poder-se-ia supor que havia o temor de que, ao lado da teologia positiva, viesse introduzir-se também a mudança, isto é, a heresia possível, subjacente, um outro discurso, não dito, não imediatamente pensado, mas nem por isso menos presente ou real⁵².

Para Falcon, portanto, tem-se um distanciamento da Península Ibérica em relação aos processos que transformaram os diferentes níveis estruturais do Ocidente europeu entre os séculos XVI e XVIII. Como consequência, o mundo ibérico adentra o século XVIII com suas instituições cristalizadas e discrepantes do restante das sociedades europeias no tocante aos costumes e ideias, uma que impacta o caráter do movimento ilustrado. Diante dessas condições históricas, ele se dá mais como uma

⁵⁰ Ibidem, p. 155.

⁵¹ Ibidem, p. 156.

⁵² Ibidem, p. 157.

reinterpretação do discurso ilustrado que vinha sendo desenvolvido em outros países do continente.

2.3 Ilustração e governança pombalina

Diante das especificidades da conjuntura ibérica, Portugal se diferencia ainda de dois modos: no plano geral, com o já destacado distanciamento material e mental da Península em relação às sociedades europeias e, no plano específico, uma discrepância “intra-ibérica”. Diferentemente de Portugal, é possível observar na Espanha, já no final do século XVII, indícios de transformações econômicas e avanços relativos às ações do Estado, numa “tomada de consciência dos problemas e expressão crítica e reformadora que já se fazem sentir mesmo antes da Ilustração chegar à sua fase culminante, em meados do século”.⁵³

Embora a consolidação da Ilustração em solo espanhol, gestada intelectualmente por Fernando VI e concretizada por Carlos III, tenha se dado somente após 1750, manifestações em favor do desenvolvimento da física, da medicina e da filosofia, proferidas pelos grupos chamados de “inovadores”, como o formado em Sevilha, em 1697, já indicavam o princípio de uma mudança. O avanço desse processo acontece com a contribuição da obra de Benito Jerónimo Feijóo (1676-1774) ao longo da primeira metade dos Setecentos, autor cujo discurso, apesar de preservar a ortodoxia, apresentava uma postura crítica contra as distorções e superstições da esfera religiosa, defendendo a necessidade de renovação da escolástica.

Em Portugal, antes das transformações políticas decorrentes da ascensão de Sebastião José de Carvalho (1699 - 1782) como ministro no reinado de José I (1714 - 1777), entre 1750 e 1777, tem-se uma complexa conjuntura formada a partir da Restauração:

Trata-se de uma época singular, esta que precede à viragem política e ideológica de meados do século. Em *uma de suas faces* ostenta-se o esplendor barroco da corte joanina e o fanatismo devoto; há também uma economia firmemente assentada num fluxo aurífero crescente, a tudo levando de roldão, a produção e os homens, a iniciativa e os costumes, com isso favorecendo o contrabando, o aumento do aparelho burocrático, o ensimesmamento mental da maioria.⁵⁴

⁵³ Ibidem, p. 197.

⁵⁴ Ibidem, p. 203.

Como decorrência dessa viragem política e ideológica, é possível observar a “lenta formação de uma corrente de ideias visceralmente hostil ao provincianismo cultural e político ao império da escolástica e ao terrorismo inquisitorial”⁵⁵. Como relata Ivan Teixeira⁵⁶, ainda no reinado de João V (1706-1750), notam-se pontos de renovação da cultura portuguesa em direção às Luzes. Além do surgimento das academias e das traduções e edições de obras basilares, segundo o autor, essa renovação também pode ser vista nas ciências, na filosofia e nas letras com o impacto do método cartesiano e de Newton, com o experimentalismo inglês e com a incorporação da poética de Boileau, respectivamente. É com a publicação do *Verdadeiro método de estudar*, de Luís António Verney, em 1746, e de *Arte poética ou regras da verdadeira poesia*, de Francisco José Freire (Cândido Lusitano), em 1748, que se dá o passo determinante para essa atualização.

A consolidação dessas ideias hostis ao pensamento escolástico, porém, está estritamente vinculada à governança pombalina, cujas práticas estiveram próximas das que caracterizaram o absolutismo ilustrado que, como se viu, reordenou as estruturas de alguns Estados europeus nos Setecentos. Durante o reinado de D. José I (1750-1777), o Marquês de Pombal realizou profundas reformas administrativas, econômicas e sociais calcadas em noções norteadoras do conceito de “Ilustração”, estabelecendo-se, portanto, como um “déspota esclarecido”:

Em certo sentido, há um paradoxo na expressão *despotismo esclarecido*, pois, teoricamente, as luzes pressupunham uma origem filosófica, racional, crítica e contestatória. Todavia, não existiu apenas uma Ilustração, mas diversos matizes de um impulso comum rumo à superação do estado de coisas do século XVII. Talvez pudesse identificar esse impulso, que produz uma tênue unidade entre os diversos movimentos ilustrados da Europa, com a ideia de progresso, de eficiência da estrutura administrativa, de observação científica da natureza e de valorização do saber aplicado à busca da felicidade terrena e do bem-estar social.⁵⁷

Nesse sentido, dois pontos se destacam dentre as práticas ilustradas da governança pombalina: as ações do ministro para a reconstrução de Lisboa após o terremoto que a devastou, em novembro de 1755, e o processo de secularização do

⁵⁵ Ibidem, p. 204.

⁵⁶ TEIXEIRA, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, 1999.

⁵⁷ Ibidem, p. 25.

poder que se dá por meio da expulsão dos jesuítas e o esvaziamento da força da Igreja nas decisões do Estado.

Como relata Ivan Teixeira, antes da devastação de Lisboa pelo terremoto de 1755 e o decorrente incêndio que assolou a cidade por seis dias, Sebastião José de Carvalho e Melo era somente o Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. O ponto de partida para sua notoriedade como gestor perante o rei foi a imagem formada pela eficiência das medidas aplicadas por ele após o desastre, alçando-o, seis meses depois, a Secretário de Estado dos Negócios do Reino. Da mesma forma, seus títulos de nobreza foram concedidos como fruto do êxito de sua administração nos assuntos do governo e não por hereditariedade, tornando-se, em 1759, Conde de Oeiras e, em 1769, já como 71 anos, o Marquês de Pombal.

São diversas as atitudes de Pombal registradas tanto pela historiografia oficial quanto pelos relatos de figuras que estiveram em Portugal no período, e que, após sua ascensão, formaram a base para a composição do discurso de glorificação histórica do ministro. Na relação com D. José I, destacam-se duas atitudes determinantes para que ele conquistasse a sua confiança de forma ilimitada. Na primeira, conta-se que, diante da destruição da cidade, ele teria sido o único ministro a permanecer ao lado do rei enquanto outros fugiam ou o evitavam, momento marcado pela conhecida frase “enterrar os mortos e cuidar dos vivos”, que teria sido resposta à indagação desnorteada do rei sobre o que fazer diante daquela devastação⁵⁸. Na segunda, o relato é de que o ministro teria convencido D. José I a não abdicar, quando este, ajoelhado, implorava para que D. Pedro assumisse seu lugar por não ser capaz de suportar o peso daquela situação⁵⁹.

Segundo Ivan Teixeira, as atitudes do ministro foram imediatas, tendo assinado decretos no mesmo dia do terremoto. Além de providenciar o enterro das vítimas e ter impedido a fuga daqueles que sobreviveram, estabeleceu punições severas aos que cometeram delitos durante o caos instaurado, como saques e mortes, impedindo, ainda, qualquer tipo de especulação sobre os valores de produtos de necessidade básica:

Em curto prazo, arrecadou fundos internacionais, assim como proibiu qualquer edificação antes que ficasse pronta a planta geral da nova cidade, a cargo de Manuel da Maia, engenheiro-mor do reino. Ainda em dezembro

⁵⁸ Ibidem, p. 33.

⁵⁹ Ibidem, p. 34.

de 1755, o ministro de D. José I já tinha em mãos um completo relatório dos estragos e uma perspectiva de restauração da cidade. Em abril do ano seguinte, examinavam-se as plantas, cuja a execução estaria praticamente pronta em cinco anos.⁶⁰

Assim, Lisboa ressurgiu como uma cidade equilibrada e funcional, cujas ruas foram reorganizadas de forma geométrica e os novos prédios se caracterizam pela aparência sem ornamentos. De acordo com o autor, Sebastião José determinou ainda que os prédios que tinham resistido ao terremoto fossem derrubados para que no lugar se levantassem edifícios dentro dos padrões racionais que estavam sendo colocados em prática por ele, uma atitude polêmica que “causou tanto estranhamento que os inimigos lançaram o boato de que o ministro fora mais devastador que o próprio terremoto”.⁶¹

Para Teixeira, o processo de reconstrução de Lisboa é o resumo da capacidade administrativa do Marquês de Pombal. Como se sabe, assim como vários portugueses que deixaram o país no final do reinado de D. João V, Sebastião José foi embaixador na Inglaterra e também viveu alguns anos em Viena. Como um “estrangeirado”, pôde observar de perto a organização desses países dentro da concepção do absolutismo ilustrado, experiência que somada à possibilidade de observar, de fora, a especificidade da conjuntura portuguesa e ibérica diante do restante dos países europeus, não só o influenciou no projeto de reconstrução da cidade, como também o orientou no empreendimento das reformas que iriam contribuir para a atualização de Portugal.

Embora contasse com a confiança ilimitada de D. José I, o ministro encontrou resistência de alguns setores. Ivan Teixeira relata que membros da alta nobreza planejaram a sua derrubada por meio de uma manobra que, apoiada por setores germânicos atuantes em Portugal, pretendia reunir recursos a serem aplicados na reconstrução de Lisboa:

Pombal descobriu o plano a tempo e, em 1765, exilou o capitalista Martinho Velho de Oldemberg, juntamente com seu advogado Antônio da Costa Freire. Em seguida, esperou oportunidade para punir os membros da nobreza. A ocasião surgiria dois anos depois. Com efeito, sob pretexto de castigar os implicados no atentado à vida de D. José I, ocorrido na noite de 3 de setembro de 1758, Pombal desencadeou uma violenta perseguição contra as famílias que se opuseram ao seu governo. Decorreu daí a prisão de cerca de mil

⁶⁰ Ibidem, p. 34.

⁶¹ Ibidem, p. 36.

peçoas, dentre as quais se destacaram os Aveiros e os Távoras, cujos chefes foram executados em praça pública.⁶²

A partir dessa reação enérgica, afirma o autor, a resistência por parte desses setores da sociedade portuguesa foi totalmente desarticulada. Com isso, deu-se o plano de criação de companhias de comércio que, ao conceder monopólios a setores da alta burguesia portuguesa em detrimento das estrangeiras assentadas no país, favoreceu o desenvolvimento de grandes fortunas nacionais, acarretando o enobrecimento do comércio como profissão e contribuindo para que essa burguesia atingisse “benefícios antes reservados às elites de sangue”⁶³.

Outro aspecto de destaque das práticas ilustradas pombalinas é o processo de secularização do poder. Segundo Ivan Teixeira, como uma das primeiras ações para tentar esvaziar a influência da Igreja em relação às questões do Estado, Sebastião José de Carvalho e Melo encomendou estudos a Antônio Pereira de Figueiredo (1725-1797), um de seus grandes colaboradores, visando nomear bispos sem a anuência do papa. No mesmo sentido, limitou e centralizou em seu ministério ações do Tribunal do Santo Ofício, ao nomear Paulo de Carvalho e Mendonça (seu irmão) como Inquisidor Geral.

Entretanto, apesar de isso ter culminado na extinção dos autos-de-fé no país, o autor relata que a última pessoa condenada a ser queimada na fogueira em Portugal tornou-se o grande símbolo do projeto pombalino de expulsão dos jesuítas. Trata-se de Gabriel Malagrida, padre membro da Companhia de Jesus que se colocava aos fiéis como um santo operador de milagres e que, em 1756, publicou *Juízo da Verdadeira Causa do Terremoto*, obra em que relaciona o terremoto de Lisboa a um castigo divino decorrente das ações do governo. Após a execução de sua sentença, não só os autos-de-fé públicos foram abolidos, mas também se eliminou a diferença entre cristãos-novos e cristãos-velhos.

A criação da Real Mesa Censória, em 1768, retirou da Igreja o controle dos meios culturais, possibilitando a circulação de filósofos como Voltaire, Montesquieu e John Locke. Todavia, foi uma liberação parcial, permanecendo proibidos “livros essenciais do pensamento ilustrado, sobretudo os que atentavam contra o espírito religioso peninsular”⁶⁴. De acordo com Ivan Teixeira, por mais que, por natureza,

⁶² Ibidem, p. 37-38.

⁶³ Ibidem, p. 39.

⁶⁴ Ibidem, p. 40.

essas ações fossem contraditórias, o grupo que compunha a Real Mesa Censória era considerado, para o período, um conjunto de notáveis.

No tocante ao ensino, as ações mais simbólicas são as relacionadas à reforma da Universidade de Coimbra. Teixeira relata que antes da expulsão dos jesuítas e da publicação, em 1772, do estatuto que regeria a nova concepção de universidade, o conceito de “ensino superior” consistia na confirmação de posição social superior, sancionando determinada superioridade hierárquica que antecedia ao ingresso do estudante na universidade. Assim, era secundária a preocupação com a consistência da formação que, por sua vez, se desenvolvia a partir de comentários sobre textos aristotélicos, manipulando conceitos e ignorando os pensadores ilustrados.

A experiência de Pombal em Londres e Viena foi importante para a construção de seu projeto de renovação do ensino, cujo fulcro foi a adesão ao método experimental, “que sobrepõe a observação à autoridade, a razão à fé”. Com isso, sucedeu a criação das faculdades de filosofia e matemática, com cursos de ciências naturais, física experimental e química:

Antes da reforma, havia quatro faculdades: Teologia, Cânones, Leis e Medicina. Os velhos professores dos tempos jesuítas foram substituídos por professores atualizados, alguns dos quais trazidos do exterior, sobretudo da Itália. Segundo orientações do reitor Francisco de Lemos, o professor universitário deveria ser ao mesmo tempo *mestre* e *inventor*. Não bastava transmitir noções consagradas; era necessário produzir conhecimento. Assim se entendia um saber baseado na observação e na experiência⁶⁵.

O entendimento de Francisco de Lemos (1735-1822), reitor nomeado pelo Marquês de Pombal, sobre a função da universidade diante das diversas transformações que se operavam no Setecentos, era de que ela não poderia configurar-se como um corpo isolado do Estado, mas, numa relação de proximidade, em um organismo social coeso, promovendo e difundindo o conhecimento para todos os setores da país, cuja função consistiria em “revitalizar a administração pública e promover a felicidade do homem”⁶⁶

Como observa Isabel Nobre Vargues, a mudança no trono português provocou um desejo imediato de ignorar o Marquês naquilo que ele representou e empreendeu, “sentia-se até uma má vontade, diríamos, da parte de alguns professores

⁶⁵ Ibidem, p. 44.

⁶⁶ Ibidem, p. 27.

universitários em fomentar todo um movimento de evolução científica”.⁶⁷ As primeiras críticas se iniciaram em 1777, quando o reitor Francisco de Lemos apresenta a D. Maria I o documento “Relação Geral do Estado da Universidade de Coimbra”, indicando os entraves para implantação da reforma universitária:

Ao escrever em 1777 sobre a Universidade pombalina, D. Francisco de Lemos tinha presente que ao desejo de transformação, à ruptura que ela pretendia, na prática e com o decorrer dos anos, o que se verificara era em 1777, uma certa dificuldade em ultrapassar um espírito conservantista de métodos e análises pedagógicas, que não permitia, apesar das novas criações, alterações de fundo que orientassem o sentido do ensino para um plano em que as ciências fossem completamente divulgadas.⁶⁸

De acordo com Vargues, o documento foi produzido pelo próprio Francisco de Lemos que, ao lado de Pombal, foi um dos principais agentes da reforma, como uma última tentativa de preservar as mudanças positivas e inovadoras que efetivamente o projeto pombalino tinha conseguido implantar. Após os eventos de 1777, surgem diversos textos críticos quanto a efetividade do projeto reformador, como se pode ver, por exemplo, nas cartas de Ribeiro dos Santos:

Este Ministro quis um impossível político; quis civilizar a Nação e ao mesmo tempo fazê-la escrava; quis espalhar a luz das ciências filosóficas e ao mesmo tempo elevar o poder real ao despotismo; inculcou muito o estudo do direito natural e das gentes e do direito público universal e lhes erigiu cadeiras na Universidade de Coimbra, mas não via que dava luzes aos Povos para conhecerem por elas que o poder soberano era unicamente estabelecido para bem comum da Nação e não do Príncipe e que tinha limites e balizas em que se devia conter. Perguntais-me se, tendo o Marquês feito tanto mal quanto eu vos disse, acaso faria algum bem: o Marquês só fez uma coisa boa, abater o poder da Inquisição, sujeitando-o ao poder do Príncipe e reformando o Regimento; direi ainda que ele não foi o que implantou a renovação das Letras em Portugal [...] ⁶⁹

Embora reconheça certo êxito de Pombal, especificamente em relação à sujeição da Inquisição ao Estado, Ribeiro Santos nega que o projeto de renovação das letras portuguesas tenha alcançado o objetivo. Textos como a “Dissertação crítica sobre os estatutos da Universidade de Coimbra”, escrito anonimamente no final de

⁶⁷ VARGUES, Isabel Nobre. A ‘Ode a Fileno’ e a reforma da Universidade de 1772. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. IV/2, 1982., p. 259.

⁶⁸ Ibidem, p.258.

⁶⁹ SANTOS Apud BRAGA, Teófilo. *História da Universidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Real de Ciências, 1898, p. 569, tomo III.

1777, assim como diversos obras e poemas escritos na década posterior, como o também anônimo “Ode a Fileno”, satiricamente, também iriam apontar as deficiências do projeto reformador intentado pelo Marquês de Pombal.

As ações do Marquês de Pombal, principalmente as que envolveram as soluções imediatas em relação aos danos causados pelo terremoto em Lisboa, todavia, estabeleceram uma atmosfera positiva sobre os atos administrativos do ministro enquanto D. José I permaneceu no trono português, compondo-se um discurso de glorificação que, por sua vez, foi amplificado pelo eficiente aparelho de propagação elaborado pelo próprio Pombal, cujos poetas foram elementos essenciais para o funcionamento durante a sua governança.

2.4 O mecenato pombalino

O triunfo do ideal administrativo do Marquês de Pombal se deve não apenas à própria eficiência das soluções encontradas por ele e sua equipe para as crises de Portugal e a consequente confiança conquistada junto ao rei, mas é fruto, também, de sua articulação junto aos setores influentes da sociedade portuguesa, como membros da nobreza, do exército, magistrados, altos funcionários do Estado e, ainda, segmentos representativos das artes e da imprensa. Para isso, o ministro implementou um processo de reforço positivo da imagem de sua governança por meio de um poderoso sistema de propagação política que, para Ivan Teixeira, talvez possa ser compreendido como um dos elementos mais simbólicos da prática ilustrada em Portugal:

A propagação pombalina desencadeou considerável agitação de ideias e revisão de valores, ambas compatíveis com o espírito renovador das Luzes na Europa. Essa propaganda ocasionou numerosos escritos doutrinários, pinturas, gravuras e uma vasta literatura, que ora se manifesta pelo encômio (louvor a Pombal, líder triunfante), ora pela sátira (vitupério contra o grupo derrotado, os jesuítas). Se, em certo sentido, tal campanha serviu para incitar os ânimos adversários, que não eram poucos, não deixou de contribuir para o enriquecimento do acervo polêmico da gestão pombalina, que hoje talvez possa interessar não apenas pelo aspecto político, mas também pelo aspecto artístico, sem desconsiderar que ambos os prismas eram frases de um mesmo discurso.⁷⁰

⁷⁰ TEIXEIRA, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*, p. 47.

Como já se viu, os títulos de nobreza de Sebastião José não foram decorrentes de hereditariedade, mas fruto exclusivo do êxito de suas ações como ministro. Ivan Teixeira relata que, como consequência dessa trajetória, Pombal teve que empenhar-se para ter reconhecimento como político diante da nobreza, sendo que múltiplas desventuras nessa trajetória e dificuldades no âmbito financeiro quase o levaram a desistir da vida pública. Ao se casar com a filha da imperatriz do império austro-húngaro, D. Maria Teresa, que também era descendente da nobreza portuguesa, Sebastião José passa a fazer questão de estender aos filhos o título da esposa, agora inquestionavelmente hereditário. Nesse sentido, com a ascensão de D. José I ao trono e o êxito das ações de Pombal no auxílio do rei, promove o desenvolvimento de estratégias que, por meio da exaltação de sua figura nos diversos setores, objetivavam conter todos os que se opunham a seus planos.

No âmbito das letras, parte dessa estratégia se dá na formação de um mecenato, promovendo o financiamento e a proteção de poetas cujos escritos contribuiriam para a afirmação do ministro e sua política reformista. Como parte fundamental da campanha de propagação, a produção poética atua não apenas como uma das formas de apologia do contexto pombalino, mas como um dos elementos essenciais que constituem o próprio discurso: “como uma oração encaixada num período gramatical”.⁷¹

Os poetas luso-brasileiros se destacaram nesse processo, não apenas pela incorporação do ideário em suas composições, mas, especialmente, pela relativa posição de confiança junto ao Marquês de Pombal em detrimento dos poetas metropolitanos. De acordo com Ivan Teixeira, o vínculo dos poetas portugueses com a velha nobreza, um dos segmentos mais descontentes com o impacto das ações da nova governança, teria provocado a desconfiança do ministro que, temendo a influência desse grupo sobre os poetas nascidos em Portugal, chegou a colocar um espião entre os membros da Arcádia Lusitana.

A Arcádia Lusitana foi fundada em 1756, um ano após o terremoto que devastou Lisboa, tendo seu encerramento definitivo em 1774. Nesse período, embora o Marquês de Pombal tenha sido não só objeto de várias homenagens desde o seu início, mas também tenha estado presente em três reuniões solenes, o grupo de poetas não contava com seu apoio e, consequentemente, não obteve patrocínio do

⁷¹ Ibidem, p. 48.

rei. De um lado, a mobilidade social promovida pelo ministro favoreceu figuras distantes da nobreza fundiária, como Antonio Diniz da Cruz e Silva (1731-1799). De outro lado, promove perseguições, como no caso de Correia Garção (1724-1772):

Em sentido contrário, sirva de exemplo o destino de Pedro Antônio Correia Garção, principal nome da Arcádia Lusitana. Depois de homenagear o ministro em diversas ocasiões, Garção foi preso por ordem expressa dele, em 1771, tendo morrido no cárcere no ano seguinte. Ainda não esclarecido totalmente, é possível que o motivo de sua prisão esteja ligado a relações do poeta com pessoas da alta nobreza adversa a Pombal. Frequentava as reuniões literárias de D. Leonor de Almeida, que, mesmo presa no convento de S. Félix, em Chelas, não perdera contato com o mundo artístico de Lisboa.⁷²

Além de D. Leonor de Almeida (1750-1839), Correia Garção teria sido muito próximo do Conde de São Lourenço, a quem o Marquês de Pombal, em 1758, também ordenou que fosse preso. O poeta, inclusive, dedicou uma ode ao conde, publicada em *Obras Poéticas*, no mesmo ano em que foi determinado seu encarceramento. Nesse sentido, embora tenha sido elogiado por Garção e pelos demais poetas da entidade em diversas ocasiões, com as “cauteladas de um político que passara por dificuldades diplomáticas das cortes de Londres, Viena e Lisboa, deve-se supor como verossímil a hipótese de que, antes de apoiar a Arcádia, o futuro marquês a pusesse sob rigorosa inspeção”.⁷³

Diante disso, Pombal enxergou nos poetas luso-brasileiros, sem raízes na metrópole, uma adesão mais confiável às novas ideias e valores:

Poderiam, com arte, contribuir para a unidade político-administrativa do Estado. Não se trata aqui de considerar a adesão psicológica dos poetas, mas incorporação artística das mensagens, entendidas como matéria sujeita ao condicionamento retórico da comunicação poética. Não cabe, portanto, nenhuma espécie de questão quanto ao caráter subjetivo e individual dos poetas por se manifestarem favorável ou contrariamente ao ideal pombalino. A opção poética, nesse caso, deve ser interpretada em termos retóricos, isto é, a decisão dos poetas deve ser entendida como ajuste de um caso particular (mensagem pombalina) ao esquema geral dos dispositivos retóricos-poéticos do costume.⁷⁴

Dentre eles, a figura central foi Basílio da Gama. Teixeira observa que, embora tenha ocorrido uma ampla produção poética que, calcada na filosofia moral e na

⁷² Ibidem, p. 336.

⁷³ Ibidem, p. 339.

⁷⁴ Ibidem, p. 49.

concepção de poesia do século XVIII, empenhou-se em exaltar D. José I e Sebastião José de Carvalho e Melo, Basílio da Gama foi o primeiro poeta capaz de elaborar um poema longo cuja alegoria e glorificação da política pombalina se realizam de forma coesa na composição da fábula. Antes do poema heroico *Uruguai*, afirma o autor, a celebração dos feitos do ministro era limitada a um discurso genérico assentado em alegorias mitológicas vazias, restrita ao modo da ode neoclássica. Sendo assim, o poema narrativo de Basílio da Gama se estabelece como ponto de referência para as obras pombalinas que seriam elaboradas por Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto (1742-1792) e Francisco de Melo Franco (1757-1822), indo para além do encômio, “representando a história de Portugal na América, em cujo desenlace se fazia sentir a verdadeira presença das decisões do ministro”.⁷⁵

Basílio da Gama é responsável pela formação de uma equipe de poetas luso-brasileiros que trabalharam para a propagação da política pombalina em Portugal. De acordo com Ivan Teixeira, a simpatia conquistada a partir de seu poema fez com que Basílio gozasse de certa intimidade com o ministro, possibilitando a apresentação de, ao menos, três poetas nascidos Brasil: Alvarenga Peixoto, Joaquim Inácio de Seixas Brandão e Silva Alvarenga. Diante das restrições de Sebastião José para com a velha nobreza, cujos atritos vinham se intensificando desde o atentado contra D. José I, em setembro de 1758, Basílio da Gama teria sugerido a criação de uma equipe coesa de poetas luso-brasileiros para exaltar com convicção e exclusividade a imagem de Pombal.

Essa predileção de Pombal pelos poetas luso-brasileiros pode ser ainda melhor compreendida ao considerá-los em sua proximidade com o grupo da Ribeira das Naus, liderado pelo poeta Francisco Manuel do Nascimento, o Filinto Elísio (1734-1819). Considerados dissidentes da Arcádia Lusitana, seus filiados protagonizaram a chamada “guerra dos poetas”, em que desafiaram a hegemonia do grupo de Correia Garção na legislação do gosto. De acordo com Jorge Antonio Ruedas de la Serna, essa disputa foi, acima de tudo, a representação de duas condutas políticas e culturais distintas:

A estes últimos, além de Filinto, Pina e (como herdeiro) Bocage, haveriam de filiar-se – se não formalmente, por simpatia – os poetas brasileiros, representados por Basílio da Gama, que, como vimos, também sofreu os agravos da academia. Estes eram plebeus e aventureiros, aqueles,

⁷⁵ Ibidem, p. 51.

aristocratizantes e sedentários; estes liam Rousseau e Voltaire, aqueles Boileau e Luzán.⁷⁶

Os agravos da academia a Basílio da Gama referidos por Ruedas estão relacionados, principalmente, ao que Correia Garção definiu como “praga desastrada”, em que se incluíam os poetas do “cálido hemisfério”, ironia disposta no soneto LVIII, uma sátira aguda contra a origem do autor de *O Uruguai*:

SONETO LVIII

Contra José Basílio da Gama

Quem vem lá? Quem nos honra? Este estudante,
Que das Musas quer ter o magistério,
Aprendeu com varões do sacro império,
Porém se tolo foi, veio ignorante.

Examinado ele, é um pedante,
Das Musas portuguesas vitupério.
Foi criado no cálido hemisfério,
Fidalgo pobre, cavaleiro andante.

Do alto monte que é aos céus vizinho
Só ele o alado bruto enfreia e doma,
Faz castelos no ar de cedro e pinho.

O louro, quando quer, despreza e toma:
Arredem-se, senhores, dêem caminho,
Passe o senhor daqui, que vem de Roma⁷⁷.

De acordo com Ruedas, a base desse pensamento de rejeição das letras luso-brasileiras é formada pelo entendimento de que os poetas nascidos ou residentes na América eram intelectualmente incapazes. Nessa perspectiva, os poetas luso-brasileiros deveriam ficar restritos à “lanha de Filinto”, denominação de Correia Garção para o grupo da Ribeira das Naus, dando ainda a Francisco Manuel do Nascimento o título “Patrão da Lancha”, com o objetivo de atacá-lo por sua origem familiar pobre. Filho de um fragateiro, Filinto Elísio teria sido educado por um comerciante rico que, por simpatia a sua mãe, adotou sua família, dando a ele educação e, posteriormente, tornando-o seu herdeiro. Mestre das fragatas reais e, posteriormente, patrão-mor da Ribeira das Naus, seu tutor levou a família de Filinto

⁷⁶ RUEDAS de la Serna, Jorge Antonio (introd., org. e trad.). *Arcádia: Tradição e Mudança*. São Paulo: Edusp, 1995, p.138.

⁷⁷ CORREIA GARÇÃO, P. A.. *Obras poéticas e oratórias*. Roma: Typographia dos Irmãos Centenari. 1888, p. 58.

para morar em uma casa no local, espaço que viria a ser o ponto de reunião de seu grupo de poetas.

Todavia, Jorge Antonio Ruedas de la Serna observa que por mais violentos que tenham sido os ataques entre os grupos, a “guerra dos poetas” ficou restrita ao campo de sátira, sem outros confrontos pessoais. Embora tenham sido profundas as discordâncias no tocante à composição poética, eles comungavam da mesma percepção sobre bom gosto ante ao modo de produção poética do século XVII, além de terem Horácio como grande referência

Ruedas afirma ainda que o Marquês de Pombal tolerava esse conflito, tendo certa simpatia para com o grupo de Filinto Elísio em sua batalha contra a hegemonia da Arcádia Lusitana. Pode-se compreender essa simpatia, especialmente, por conta da proximidade de Basílio da Gama com os filiados a Elísio e de que o posicionamento do grupo refletia o enfrentamento pelo ministro da velha nobreza em sua tentativa de manutenção de privilégios diante das reformas por ele empenhadas. Nesse sentido, alinhavado com o ideário pombalino, o grupo da Ribeira das Naus abrigou personagens marginalizados pela Arcádia por não terem títulos nobreza, como comerciantes, trabalhadores e, como já se disse, os poetas oriundos do “cálido hemisfério”.

Diante desse contexto, Ivan Teixeira observa que o grupo de poetas luso-brasileiros formado por Basílio da Gama acaba realizando nas letras portuguesas a integração de, ao menos, duas referências culturais (colonial e metropolitana), diferindo dos poetas portugueses do período e, com isso, superando as circunstâncias do gênero encomiástico. Dentre os principais traços desse estilo, o autor destaca a concisão metonímica do verso, composto de um balanço novo e discreta insinuação, incomuns aos poemas portugueses da época, e acrescenta:

[...] a composição de um poema com fábula, em que o conceito político se converte em ação ficcional, na qual as ideias assumem corpo, mediante alegorias dinâmicas, pois implicam movimento, trama, diálogo e desfecho. Os escritores portugueses optam pelo dito; os brasileiros, pelo evento. Aqueles fizeram discurso; estes contam estórias. Tais procedimentos implicam a adoção da metáfora representativa, que é mais espirituosa que a metáfora de representação, porque funde o discurso com a ação, tornando-os imediatamente visíveis para o destinatário, como uma cena teatral. Aristóteles chama o procedimento *prosomaton*, que equivale a “pôr diante dos olhos”.⁷⁸

⁷⁸ TEIXEIRA, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, p. 473.

Segundo Teixeira, essas propriedades, enérgicas em *O Uruguay*, ressurgem vivazes em *O Desertor*, restringindo-se sensivelmente no *Reino da Estupidez*, embora também aí se façam presentes”.⁷⁹ De acordo com o autor, além dos jovens seguidores do Brasil, veteranos da Plêiade Mineira, como Santa Rita Durão (1722 – 1784) e Claudio Manuel da Costa (1729 - 1789), teriam desenvolvido esse modo de composição, embora em outro momento e em sentido diverso, não alcançando o mesmo brilho daqueles.

É nessa esteira que se encontra a poesia de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, o Alcindo Palmireno. O grau de sua ligação com Basílio da Gama pode ser confirmado em *O Templo de Netuno por Alcindo Palmireno Árcade Ultramarino* (1777), *A Gruta Americana por Alcindo Palmireno arcade ultramarino a Termindo Sipilio arcade romano* (1779) e *Epístola a José Basílio da Gama, Termindo Sipilio* (1772), poemas em que, além de propor uma discussão do fazer poético, expõe sua devoção a Basílio da Gama:

Gênio fecundo e raro, que com polidos versos
A natureza pintas em quadros mil diversos:
Que sabes agradar, e ensinas por seu turno
A língua, que convém ao trágico coturno:
Teu Pégaso não voa furioso e desbocado
A lançar-se das nuvens no mar precipitado,
Nem pisa humilde o pó; mas por um nobre meio
Sente a dourada espora, conhece a mão e o freio:
Tu sabes evitar se um tronco, ou jaspe animas
Do sombrio Espanhol os góticos enigmas,
Que inda entre nós abortam alentos dissolutos,
Verdes indignações, escândalos corruptos
Tu resolves e excitas, conforme as ocasiões,
Do humano coração a origem das paixões.⁸⁰

Nesses versos da epístola a Basílio da Gama, observa-se que o poeta é tomado como modelo de uma poesia clara e equilibrada (“Teu Pégaso não voa furioso e desbocado”), ante a persistência de aspectos da poética seiscentista (“sombrio Espanhol”, em referência a Góngora) entre os poetas portugueses. Conforme relata Gustavo Henrique Tuna.⁸¹ Esse poema foi impresso sem a autorização da Real Mesa Censória, o que acarretou um processo para o seu impressor. A tentativa de

⁷⁹ Ibidem, p. 473.

⁸⁰ ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Obras poéticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 38.

⁸¹ TUNA, Gustavo Henrique. A construção de diferenças: Silva Alvarenga (1749-1814) e os limites de sua condição de fiel vassalo de sua majestade. *História*. v.36, e25, 2017.

impressão clandestina, observa Tuna, provavelmente tenha se dado por Alvarenga ter previsto que os reparos ao que entendia como bom gosto na poesia provocariam reações dos poetas do reino, especialmente os da Arcádia Lusitana.

Para Ivan Teixeira, porém, a grande homenagem de Silva Alvarenga ao seu mestre é *O Desertor*, obra que, para o autor, representaria uma espécie de continuidade do *Uraguai*:

Silva Alvarenga teve a fortuna de ver seu poema herói-cômico impresso pela imprensa da Universidade de Coimbra, em 1774. Destaque-se que esse poema, em especial, recebe sugestões marcantes de Basílio da Gama, emulando com ele em diversos sentidos: na fluidez do ritmo, na flexibilidade do decassílabo branco, no processo caricatural dos personagens, no uso moderado da mitologia clássica, na euforia pela reforma pombalina e, ainda, por inúmeros procedimentos estilísticos e imagens hauridas em *Uraguai*, como é o caso da recorrência de alusões a elementos pitorescos da América. Além disso, Silva Alvarenga apropriou-se do modo alegórico de Basílio, que caracteriza a maneira corrente de incorporação de Pombal às artes do período.⁸²

Nesse sentido, a leitura de Teixeira é relevante pois oferece ao estudo do poema herói-cômico de Silva Alvarenga a perspectiva de que o poema épico de Basílio da Gama teria sido o principal modelo de *O Desertor* na propagação da política pombalina. Portanto, os processos de deformação cômica dos elementos épicos, que se configuram na economia da obra de Alvarenga necessitam ser compreendidos também a partir de um cotejo com o *Uraguai*, como se tentará demonstrar, de forma breve, no último capítulo deste estudo.

Como já se disse, Manuel Inácio da Silva Alvarenga fez parte da equipe articulada por Basílio da Gama para promover os feitos de Pombal. Segundo Joaquim Noberto de Souza e Silva⁸³, o poeta teria desembarcado em Portugal em 1771⁸⁴, um ano antes da intervenção do ministro na Universidade de Coimbra, matriculando-se no curso de cânones em 1773, aos vinte e dois anos. De acordo com Tuna, porém, o primeiro registro de Alvarenga na Universidade data de 1768, em matrícula no Instituto, prosseguindo os estudos até julho de 1771. Com a interrupção das atividades da Universidade em setembro daquele ano por ordem do Marquês de Pombal, o luso-brasileiro teria retomado os estudos em 1772, após a reforma. Tuna relata ainda que

⁸² TEIXEIRA, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, p. 53.

⁸³ SILVA, Joaquim Noberto de Souza e. Notícia sobre M. I. da Silva Alvarenga e suas obras. In: ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.

⁸⁴ TUNA, *A construção de diferenças*, 2017.

os registros de atos e graus da Faculdade de Cânones datam a formatura de Silva Alvarenga em junho de 1776, apontando que ele teria ficado oito nos ligado à Universidade de Coimbra.

Embora exista divergência nas informações e a consistência dos dados prestados por Joaquim Norberto de Souza esteja prejudicada pela frequente falta de rigor ou de fontes dos historiadores românticos, o que é relevante destacar é que, provavelmente, Silva Alvarenga presenciou todo o processo de reformulação da Universidade que se deu como parte da reforma do ensino português iniciado em 1759. Nesse mesmo período, Basílio da Gama já ocupava uma posição importante na Corte, tendo sido alçado por decreto, em 1772, à posição de fidalgo e de membro da nobreza, o que também explica a sua forte influência não só sobre Silva Alvarenga, ainda um jovem estudante em busca de espaço, mas sobre os demais luso-brasileiros promovidos pelo mecenato pombalino.

De acordo com Ivan Teixeira⁸⁵, Basílio teria sido o responsável por apresentar pessoalmente Alvarenga ao Marquês de Pombal. Segundo ele, embora não se tenha documentação precisa sobre esse encontro, essa hipótese se mostra verossímil ao se considerar a sua já referida proximidade com Basílio da Gama e a representatividade deste junto ao ministro. Joaquim Noberto de Souza confirma essa tese e relata que o poema “Ode à Mocidade Portuguesa por Ocasião da Reforma da Universidade de Coimbra”, escrito em 1772, teria sido o elemento responsável por despertar o interesse de Sebastião José pelo luso-brasileiro:

Entusiasmou-se Silva Alvarenga com a nova época que despontava para as letras, e seu estro acendeu-se para celebrar-lhe os triunfos. Saudou a mocidade portuguesa, a quem se abriam de novo as portas do templo das ciências, sem que se esquecesse da mocidade brasileira. Leu o marquês de Pombal essa bela ode, e para logo desejou conhecer pessoalmente o jovem poeta⁸⁶.

Ainda de acordo com o autor, durante esse encontro, Sebastião José teria proferido palavras motivadoras ao jovem poeta. Esse gesto de acolhimento prestado pelo ministro teria sido fundamental para que Silva Alvarenga idealizasse e se empenhasse na composição de *O Desertor*. Em 1774, o poema herói-cômico foi impresso pela Imprensa da Universidade de Coimbra, em edição financiada por ordem

⁸⁵ TEXEIRA, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, 1999.

⁸⁶ SILVA, Notícia sobre M. I. da Silva Alvarenga e suas obras, p. 38.

do ministro, segundo o relato de Joaquim Noberto. A publicação da obra e o empenho de Basílio da Gama foram determinantes para a sua consolidação no círculo de propagação da política pombalina.⁸⁷

Destaque-se ainda a atuação do poeta luso-brasileiro nas atividades de celebração que fizeram parte da inauguração da estátua equestre de D. José I, em 1775. Como se sabe, esse foi um evento de grande importância histórica para o país e de especial simbologia para a governança pombalina. Primeiramente, por marcar o fim do processo de vinte anos de reconstrução de Lisboa que, como se viu, foi o momento de ascensão e consolidação de Sebastião José como principal ministro e ordenador do reino. Em segundo lugar, desde 1774 o estado de saúde de D. José I era precário, tornando as festividades organizadas cuidadosamente pelo Marquês de Pombal, ao mesmo tempo, glorificação do rei enfermo e empoderamento do ministro na condução do Estado.

Alvarenga participou com três composições: epístola “A D. José I”, ode “No dia da inauguração da estátua equestre” e o soneto “No dia da inauguração da estátua equestre”. De acordo com Gustavo Henrique Tuna⁸⁸, além dele, outros luso-brasileiros, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e Antonio Caetano de Almeida Villas Boas, também participaram com composições na celebração. Sobre a participação de Silva Alvarenga, Tuna observa ainda que:

Assim, percebe-se que nas últimas criações do poeta antes de seu retorno à América portuguesa, mais especificamente ao Rio de Janeiro, foram reforçados os seus laços com o propósito reformista pombalino, o qual projetava alterações nas esferas da política, da justiça, economia e da educação tanto para o reino como para o ultramar.⁸⁹

Da mesma forma que Basílio de Gama foi objeto de violenta crítica da Arcádia Lusitana, foi alvo também Silva Alvarenga. O confronto com Alvarenga se dá por meio dos versos de Antonio Diniz de Cruz e Silva (1731-1799), um dos fundadores da Arcádia:

⁸⁷ BARBOSA, Januário da Cunha. Doutor Manuel Inácio da Silva Alvarenga. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*. Rio de Janeiro, 1841. Vol. III, p. 338-339: “O poema herói-cômico intitulado *O Desertor das Letras*, que por ordem do Marquês foi impresso contra a vontade de seu autor, porque ainda o não havia suficientemente corrigido, deram-lhe créditos de literato, e o descobriram por distinto poeta”.

⁸⁸ TUNA, Gustavo Henrique. *Silva Alvarenga: representante das Luzes na América portuguesa*. 2009. 318 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 66.

⁸⁹ Idem, *A construção de diferenças*, p. 6.

Quem é este animal, que galopando
Em torno d'essa fétida lagoa
(Diz Apollo a Thalia) o Pindo atroa
Com zurros nossa música turbando?

Ele as mais finas flores vai pisando
De que Aganippe suas margens croa
E dos Vates as cinzas não perdoa,
Com coices suas cinzas violando?

Nisto desprega a besta um grande zurro,
Que nas grutas do monte retinindo,
Aturdida a deixou com seu sussurro;

Então Apollo torna à Ninfa rindo:
É *Palmireno*, que eu mudei em burro,
Em pena de incensar o vão *Termino*.⁹⁰

Essa reação de Antonio Diniz com soneto LXXV se origina como resposta à primeira publicação de Alvarenga, a *Epistola a José Basílio da Gama, Terminando Sipilio*, de 1772. A clandestinidade da publicação do poema deve-se possivelmente pelo fato de o poeta já imaginar que enfrentaria problemas com a censura, já que o louvor a Basílio da Gama é carregado de apontamentos contra as práticas poéticas dos metropolitanos:

Cumprir lembrar que os jovens estudantes e aspirantes a escritores nascidos na América portuguesa como Silva Alvarenga lidavam com duas realidades: uma, comum a todos, era a necessidade de obtenção da licença da Real Mesa Censória, órgão do governo português que deliberava sobre o que devia ser impresso, além de controlar a circulação e a posse de livros. O outro desafio era encontrar meios de fazer sua produção literária ganhar algum destaque em meio a um contingente considerável de autores nascidos no Reino⁹¹.

Observe-se a violência com que Cruz e Silva ataca aquele que “Com zurros nossa música turbando”. Comparando Silva Alvarenga a um animal, o poeta da Arcádia Lusitana recorre aos mesmos procedimentos satíricos de Correia Garção quando tenta desqualificar Basílio da Gama, descrevendo-o como um indivíduo bruto (“Nisto desprega a besta um grande zurro”) e, por isso, intelectualmente incapaz para tecer reparos ao modo de composição dos poetas filiados à Arcádia (“Ele as mais finas

⁹⁰ CRUZ E SILVA, Antonio Diniz da. *Poesias*. Lisboa: Typ. Lacerdina, 1807. Tomo I.

⁹¹ TUNA, A construção de diferenças, p. 5.

flores vai pisando”), em referência aos poetas oriundos do chamado “cálido hemisfério”.

Essa disputa com Antonio Diniz da Cruz e Silva teve consequências para além da metrópole. Como relata Gustavo Henrique Tuna⁹², Silva Alvarenga retorna ao Rio de Janeiro em 1776 e, em 1794, é preso em decorrência da ordem de fechamento da Sociedade Literária do Rio de Janeiro dada pelo vice-rei D. José Luís de Castro, sob o argumento de que os membros estavam discutindo ideias nocivas ao poder monárquico e à Igreja. Cruz e Silva, que já tinha exercido o cargo de Desembargador-Chanceler da Relação na Inconfidência Mineira, cinco anos antes, assume a devassa contra Alvarenga e os demais membros.

De acordo com Tuna, o luso-brasileiro foi conduzido à inquirição por nove vezes enquanto esteve preso, sempre reafirmando que o papel da Sociedade era o de uma espécie de missão civilizatória, o que justificaria sua existência e a necessidade de sua manutenção como atividade de interesse público:

A falta de apoio por parte do Conde de Resende e, mais do que isso, sua ordem para que a mesma fosse fechada, ao se considerar a formação recebida por Silva Alvarenga e sua disposição para promover o progresso dos saberes, aguçava sua percepção a respeito da existência de sensíveis diferenças entre a dinâmica cultural da metrópole e da colônia. Enquanto em Portugal a Academia Real das Ciências de Lisboa, fundada em 1779 sob os auspícios da rainha D. Maria I, recebia consideráveis incentivos para sua produção e sua respectiva divulgação, no espaço luso-americano o que se verificava era a asfixia dos já raros recantos nos quais os saberes eram difundidos.⁹³

Perceba-se, assim, que o processo movido contra os membros da Sociedade Literária do Rio de Janeiro estava relacionado, principalmente, ao desestímulo da D. Maria I às atividades intelectuais na colônia. Como relata Tuna, em decorrência da queda do Marquês de Pombal, em 1777, e a ascensão de D. Maria I, a nova governança se dá a partir de um reposicionamento dos elementos políticos portugueses, o que representou um período de instabilidade para aqueles que antes mantinham laços estreitos com D. José I.⁹⁴

Estabelecido o contexto de produção de *O Desertor*, cabe agora examinar o poema herói-cômico de Silva Alvarenga a partir da investigação de sua dimensão

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem, p. 10.

⁹⁴ Ibidem, p.10.

poética, começando pelas bases da doutrina poética do Setecentos, em sua busca pela restauração do “bom gosto” em detrimento do “mau gosto” que teria vigorado na produção poética do século anterior.

CAPÍTULO 3 – O herói-cômico e a doutrina poética do Setecentos

3.1 Sobre a convenção

“É preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível”, observa Aristóteles em sua *Arte poética*⁹⁵. Trata-se da teoria clássica da verossimilhança, cujo critério do juízo público é a base da ideia de convenção. Como esclarece Gerárd Genette, até o século XIX, tem-se cada vez mais compreendido o verossímil como aquilo que as coisas “devem ser”, estabelecendo uma oposição entre verdade e verossimilhança. Dentro dessa perspectiva, afirma o autor, a verdade seria, em sua singularidade, defeituosa, fazendo com que fosse necessário buscar em princípios universais e nos modelos tradicionais de verossimilhança, fornecidos pelas autoridades, os preceitos para a composição ficcional:

Na verdade, verossimilhança e conveniência confundem-se sob o mesmo critério, isto é, “tudo está de acordo com a opinião do público”. Esta “opinião”, real ou suposta, é bem precisamente o que se denominaria hoje uma ideologia, isto é, um corpo de máximas e de preconceitos que constitui em seu todo uma visão de mundo e um sistema de valores.⁹⁶

De acordo com Genette, o verossímil se caracteriza então pelo respeito aos códigos dos gêneros artísticos e aos valores morais inscritos na tradição, considerados universalmente válidos, que, implicitamente, determinada máxima geral aceita pelo público orienta e explica a conduta particular de um personagem. Nessa perspectiva, que é clássica, a originalidade seria uma extravagância restrita, defeituosa, pois se presta a narrar coisas singulares que ferem a máxima geral. Importa ao processo de composição responder ao corpo de máximas aceitas como universalmente válidas, que, por sua vez, está estabelecido de forma implícita, reconhecida pela opinião pública na leitura: “as convenções de gênero funcionam como um sistema de forças e restrições naturais”, em um contrato entre obra e público,

⁹⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. In: *Aristóteles II*. São Paulo: Abril Cultural, 1991.

⁹⁶ GENETTE, Gerárd. “Verossímil e motivação”. In: BARTHES, Roland et alii. *Literatura e semiologia*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 9.

cuja verossimilhança é “um significado sem significante, ou melhor, não há outro significante senão a própria obra”⁹⁷.

Como observa João Adolfo Hansen, até a segunda metade do Setecentos, a poesia foi regulada por códigos retóricos, imitativos e prescritivos, definidos pelos tratados e artes poéticas e retóricas, assim como pelo juízo objetivo da recepção, ao contrário dos “critérios expressivos e descritivos da estética, da crítica e da história literária então inventadas pela revolução romântica, que subjetivou todas as artes como expressão da consciência infeliz dividida e multiplicada pelo dinheiro”.⁹⁸

Nesse modo de produção poética anterior ao romantismo, o decoro interno e externo de um poema é determinado pelo costume. No interior, o decoro se estabelece como adequação das partes ao todo que, por sua vez, se adequa aos preceitos da autoridade imitada. Ao mesmo tempo, exteriormente, a adequação se realiza de forma verossímil à recepção. Portanto, os poetas “não se concebem como ‘medievais’, ‘clássicos’, ‘maneiristas’, ‘barrocos’, ‘neoclássicos’ ou ‘pré-românticos’, mas como artífices politécnicos ou pantécnicos capazes de compor imitando os estilos das autoridades”. Eles realizam a imitação como uma “operação compositiva, intelectualmente ordenada, que faz o poema particular verossímil ou semelhante às opiniões verdadeiras encenadas descontinuamente em textos de história e poesia anteriores”. Com isso, todo o expressivismo e psicologismo é excluído pela norma retórica coletiva e objetiva da *auctoritas*, sendo o gênero um “critério prescritivo e a noção de obra (*opus*) impõe-se como principal, imortalizando o *auctor*”.⁹⁹

Nesse sentido, não são conhecidos conceitos como o romântico “cor local” e o positivista “fato”. Como não há propriedade privada da poesia, também inexistiu a regulação de “direitos autorais” e os conceitos de “plágio”, “originalidade” e “autoria”, pois a boa imitação é resultado de emulação. Segundo Hansen, o poeta emula aquilo que ama e admira, inventando o poema com forma semelhante ao da obra e sistema de valores autorizados pelo costume, porém, utilizando-se de outros meios materiais e modos diversos de imitação, competindo com a obra emulada em engenhosidade e arte. Assim, a “emulação efetua o prazer do destinatário culto, capaz de reconhecer o

⁹⁷ Ibidem, p. 12-13.

⁹⁸ HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos. (Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I Juca Pirama)*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial. 2008, p.19.

⁹⁹ Ibidem, p.20.

engenho e a perícia técnica do poeta como compositor da fábula”.¹⁰⁰ Além disso, por a emulação ser cumulativa, também não se pode falar em “ruptura” ou “superação”, pois a novidade poética se dá pelo alinhamento com os poemas anteriores do mesmo gênero, em que “se efetua o retorno de todo o sistema retórico-poético de preceitos na nova espécie produzida pela combinação de formas já conhecidas”.¹⁰¹

Como se viu no primeiro capítulo, boa parte da escassa crítica de *O Desertor* se orientou pela perspectiva de cunho nacionalista que aplicou, à poesia luso-brasileira do século XVIII, o critério de antecipação do “espírito de brasilidade”. No tocante aos poemas pombalinos, como consequência dessa ótica, tem-se ainda a tentativa de desvinculá-los de sua matriz ideológica, entendendo essa relação como uma deficiência poética. Soma-se a isso a dificuldade de compreensão dessa crítica de viés romântico pelo interesse poético da composição convencional nas letras do Setecentos. Nesse sentido, faz-se necessário tentar compreender como o processo de composição de *O Desertor*, um poema herói-cômico, responde *convencionalmente* ao corpo de máximas que orientam as letras portuguesas e luso-brasileiras do século XVIII, em seu contrato de verossimilhança com o juízo público.

Para João Adolfo Hansen, tem-se que considerar o estilo da produção poética luso-brasileira do século XVIII diante das especificidades da “ilustração católica”. Segundo o autor, os usos dessa expressão no período das reformas pombalinas, “apontam para a coexistência de práticas e princípios excludentes e mesmo contraditórios, como *inovação* e *tradicionalismo*, *ateísmo* e *religião*, *empirismo* e *escolástica*, *liberdade democrática* e *subordinação absolutista*”, sendo, portanto, mais eficaz a proposição de uma “simultaneidade contraditória dos diferentes processos políticos e culturais e na particularidade das respostas contemporâneas às questões específicas deles”.¹⁰²

Hansen relata que a exaustão da produção brasileira de ouro fez com que Portugal tivesse que se rever e repensar a sua política colonial. Diante disso, a apropriação das ideias iluministas é feita de forma prática, redefinindo categorias, tópicos e preceitos retóricos e teológico-políticos do costume tradicional que, modificados, continuam sendo adotados:

¹⁰⁰ Ibidem, p.20.

¹⁰¹ Ibidem, p.23.

¹⁰² Ibidem, p. 86.

[...] as ideias iluministas têm eficácia prática na redefinição da própria prática de produzir poesia, não importa que, como ideias, sejam ou não representacionalmente adequadas à situação de seus usos e tenham ou não possibilidade de realização efetiva como “iluminismo”, supondo-se também a impossibilidade de uma definição unitária do mesmo, nas condições econômicas, políticas e culturais de Portugal e suas colônias, o Estado do Brasil e o Estado do Maranhão e Grão-Pará.¹⁰³

Nesse sentido, observa João Adolfo Hansen, deve-se atentar para a materialidade das redefinições da prática poética e não para a representação dos possíveis conteúdos iluministas nas obras artísticas, pois a ilustração da poesia praticada nesse período consiste em uma apologia intelectual e moral do juízo, que prescreve o bom senso do discurso poético, aplicado conforme o aristotelismo empírico perceptível nas principais doutrinas portuguesas que regularam a produção artística do período. Permanecendo sob a rigidez dos preceitos aristotélicos, poeticamente, o que pode definir essa poesia como ilustração é a redução que opera nos ornatos da elocução ao adaptar gêneros, formas e estilos, aos temas da colônia. Essa redução torna o destinatário um avaliador da representação por meio da simplicidade e clareza do estilo, condicionados pelo bom senso, fazendo com que a representação das tópicas não seja apenas mimética ou figurativa, mas também avaliativa da forma como se produz a figuração, em que o destinatário atua como receptor da racionalização urbana ou civil da linguagem:

A ilustração dessa poesia não se encontra necessariamente na ficção da matéria histórica como representação de “conteúdos iluministas”; nem necessariamente na interpretação deles orientada por um projeto crítico, apenas pré-romântico, ou já decididamente revolucionário, afirmando uma nova ordem política oposta à ordem do Antigo Estado português. *Poeticamente*, a historicidade da sua ilustração se define pelos *modos simbólicos* adotados para dar forma ao contrato enunciativo. Trata-se, antes de tudo, de uma pragmática efetuada na própria simplificação dos estilos com sentido homólogo ao sentido da simplificação empirista dos métodos de estudo então propostos contra o “peripatetismo” jesuítico nas reformas do ensino.¹⁰⁴

O principal referencial doutrinário da produção poética desse período é Francisco José Freire e sua *Arte poética*, especialmente a segunda edição do texto. No prólogo de sua obra¹⁰⁵, Freire revela que uma das principais motivações para a

¹⁰³ Ibidem, p. 86.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 87-88.

¹⁰⁵ FREIRE, Francisco José. *Arte poética*. 2. ed. Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

elaboração de sua preceptiva foi a queixa de Luís António Verney, no *Verdadeiro método de estudar*, de que faltariam às letras portuguesas uma arte poética que, em sua língua, orientasse a composição dos novos poetas, fato que explicaria a ausência de bons poetas no país. O autor reconhece que, com exceção de alguns manuais de métrica e versificação, desconhece a existência de um texto impresso ou manuscrito que trate daquilo que é o poético em língua portuguesa.

Essa preocupação com a necessidade de uma poética em língua nacional pode ser compreendida ao se considerar o processo de divulgação da cultura antiga nos chamados “idiomas vulgares” que, como lembra Ivan Teixeira, tem sua consolidação a partir do século XVIII:

[...] a imitação dos antigos na arte e na ciência do século XVIII excede o propósito de repetir a Antiguidade por mera erudição, como inadvertidamente, se poderia pensar hoje. Ao contrário, tratava-se de articular um enorme projeto de comunicação do saber ao homem comum, que não dominava as línguas clássicas.¹⁰⁶

O autor lembra ainda que Verney atuou para que a língua portuguesa fosse inserida nos currículos escolares de Portugal que, até aquele momento, centravam-se apenas no ensino da gramática do latim. Nesse sentido, com a ampliação do ensino da língua portuguesa e as traduções de obras clássicas no idioma português, seria possível ampliar a divulgação do conhecimento, o que favoreceria os planos doutrinários do Estado em alcançar um maior número de pessoas.

Ainda em seu prólogo, Francisco José Freire afirma que as regras que irá prescrever em sua poética têm como objetivo a utilidade e a instrução da mocidade portuguesa, elaboradas conforme a razão e as autoridades clássicas. O ponto de partida adotado por Cândido Lusitano em sua *Arte Poética* é o princípio horaciano de uma poesia *dulce et utile* e o que se verificará nos três livros que compõem a preceptiva, portanto, são orientações de cunho formal e, principalmente, utilitário. A obra se configura como uma espécie de manual para os novos poetas que, como também observou Ivan Teixeira, derivou-se diretamente de *La Poética*, de Luzán, e que não tinha o intuito de fornecer uma teoria original:

Como era costume, Freire parecia mais empenhado em compendiar noções atualizadas para a formação poética dos jovens de seu país do que

¹⁰⁶ TEIXEIRA, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, p. 217.

propriamente em criar uma teoria poética. Adotou a postura de quem organiza um compêndio didático, bem caracterizado e sem muita pretensão à novidade.¹⁰⁷

Essa atualização, calcada também em fundamentos do cristianismo, desempenhou um papel de cunho essencialmente pedagógico nas letras portuguesas, pois, como relata Teixeira, diferente da *Della Perfetta Poesia Italiana*, de Muratori, cujas ideias já poderiam ser encontradas anteriormente na prática dos poetas italianos, a obra de Freire tinha como alvo um público ainda inexperiente com as proposições de seu compêndio, considerando a predominância do estilo agudo seiscentista em Portugal.

Portanto, assim como fez Luís Antonio Verney, a obra de Francisco José Freire propõe o estabelecimento nas letras portuguesas do “bom gosto”. Como observa Jorge Antonio Ruedas de La Serna, trata-se de restaurar o “bom gosto” diante do que se compreendia como excessos praticados pelo “mau gosto” da literatura seiscentista. Para isso, retomam os clássicos gregos e latinos com o intuito de “restabelecer a clareza e a economia na expressão literária, de evitar efusões de sentimento que nublam ou subtraem força e brilho à razão”.¹⁰⁸ Ao condenarem as “agudezas” seiscentistas, especialmente em relação à metáfora, cuja composição é apontada como inverossímil, apontam para a necessidade de que a poesia seja clara, simples, harmônica e, conseqüentemente, verossímil.

A superação do “mau gosto” significava, inclusive, combater a permanência do estilo seiscentista entre os poetas portugueses do século XVIII. Segundo Ruedas, reconstituindo preceitos do passado, o que se propõe é a fixação de um novo código, vinculado a um alto grau de sociabilidade, em que o intuito não se reduz a um interesse meramente formal, mas está atrelado ao projeto político reformista do período. É o que também observa Joaci Pereira Furtado:

[...] o “bom gosto” pode ser apreendido não apenas no âmbito meramente técnico da produção de determinados efeitos discursivos, mas também e sobretudo como componente de uma intervenção política que se pretende exercer por intermédio da arte. Assim como no século XVII a agudeza foi padrão distintivo dos “melhores”, no XVIII o “bom gosto” evidencia a civilidade dos que têm “juízo”. Civilidade necessariamente antijesuítica, sob Pombal cuja meta a ser alcançada, na reforma das letras, será exatamente o “bom gosto”. Na época pombalina, o “bom gosto” é, ao mesmo tempo, ideal a ser

¹⁰⁷ Ibidem, p. 214.

¹⁰⁸ RUEDAS, *Arcádia: Tradição e Mudança*, p. 2.

atingido e índice de distinção do letrado adepto das mudanças promovidas pelo ministro de d. José I.¹⁰⁹

Para além de uma questão técnica quanto ao modo de composição, a superação do estilo seiscentista corresponde à campanha antijesuítica de D. José I e seu ministro, em que o “mau gosto” é associado ao sistema pedagógico da Companhia de Jesus, tida como nefasta e ardilosa.¹¹⁰

Diante disso, considerando o já mencionado papel central da *Arte Poética* no contexto da propagação da política pombalina, faz-se necessário abordar alguns conceitos basilares da doutrina de Francisco José Freire quanto ao “fim da poesia”. De início, destaque-se a segunda edição, publicada em 1759, cuja dedicatória, especificamente, teria exercido um papel fundamental na instrução dos novos poetas daquele período quanto à matéria central de seus versos, convocando-os à necessidade de aderirem a um novo argumento:

[...] para ficar mais provado, que ainda quando uma indispensável obrigação me não inspirasse o consagrar a V. Excelência esta Obra, o ser ela uma *Arte Poética*, estava pedindo que eu a enobrecesse com seu ilustre nome, a fim de que nela não faltassem nem os preceitos, nem o Herói: formem-se os Poetas; que para a Épica, e Lírica tem eles em V. Excelência um Argumento tão vasto, como glorioso.¹¹¹

O herói e argumento proposto por Francisco José Freire aos novos poetas era o ainda ministro Sebastião José de Carvalho e Melo. Ao iniciar seu agradecimento, Cândido Lusitano destaca a generosidade de Sebastião José como mecenas de mais uma obra sua (pois já havia financiado a sua tradução de *Arte Poética*, de Horácio), ressaltando a necessidade de agradecê-lo pelo gesto de grandeza em “patrocinar aos pequenos”, bondade que, para ele, assemelhava-se à da “Divindade suprema”. Segundo o autor, apenas o fato de o ministro ter, em seus “anos florentes”, cultivado com distinção a “ciência poética” já seria o suficiente para se considerar natural o oferecimento de sua obra. Porém, afirma ele, embora a prática da poesia na juventude já o colocasse como a “glória das Musas”, Sebastião José teria vindo ao mundo para coisas maiores, “mais para dar matéria à Poesia, que para cultivar seus preceitos”. Sendo assim, arremata Freire, ao dedicar sua *Arte Poética* ao ministro, sua intenção

¹⁰⁹ FURTADO, *A Caligrafia dos Afetos*, p. 77.

¹¹⁰ Ibidem, p. 64.

¹¹¹ FREIRE, *Arte Poética*, sem especificação de página.

foi a de apresentar aos jovens poetas, ao mesmo tempo, preceitos sólidos e o “verdadeiro Assunto para os seus versos”.¹¹²

Freire ainda traz uma lista das virtudes que, segundo ele, constituem o ministro como o “Herói das Musas Lusitanas”: a sua preferência pelo trabalho ao descanso, “um Espírito de ânimo e constância incrível”, alguém que embora cauteloso em suas ações, não despreza as oportunidades dadas pela sorte em prol da felicidade pública, que é capaz de “conciliar a urbanidade com o respeito, a severidade com a doçura”, uma pessoa fiel às promessas e “honradora dos bons”. Além disso, destaca ainda o seu êxito nas ações em favor do comércio português, das fábricas manufatureiras, a criação de “leis santíssimas”, a reconstrução de Lisboa e o triunfo do rei “de um execrando atentado contra sua preciosa vida, só com fazer executar seus reais decretos”¹¹³.

Conforme a hipótese de Ivan Teixeira, a *Arte Poética* de Freire foi uma das peças centrais do projeto de propagação da política pombalina, combatendo a neoescolástica jesuítica, especialmente com a proposta da dedicatória da segunda edição que sugere a incorporação de Pombal como matéria da poesia, o que concederia, na perspectiva de Cândido Lusitano, atualidade e, principalmente, utilidade aos versos dos poetas iniciantes.

De acordo com Teixeira, é possível observar em *O Uruguai* que as premissas que constituem a doutrina poética de Francisco José Freire foram acolhidas por Basílio da Gama:

[...] o poema de Basílio pode ser lido como uma resposta ao apelo da poética de Freire, muito enfática na proposição de Pombal como grande assunto para os poetas emergentes, assunto que, na perspectiva do retor, conferia não só atualidade, mas também utilidade à poesia para a qual sua poética lançava as bases.¹¹⁴

O autor destaca ainda que essa dedicatória foi elaborada conforme os preceitos do panegírico clássico, cuja argumentação da glorificação se constrói com o objetivo de, também, instruir os indivíduos de esferas sociais inferiores por meio de exemplos de ações e modelos de boa conduta civil. Segundo o autor, o que se vê na dedicatória da segunda edição da *Arte Poética*, embora seja evidente o apoio à governança

¹¹² Ibidem, sem especificação de página.

¹¹³ Ibidem, sem especificação de página.

¹¹⁴ Ibidem, p. 73.

pombalina, nada mais é que a particularização da tópica do *bom governo*, um apelo com o intuito de que a nova poesia fosse útil para a consolidação da ordem monárquica.

Diante disso, a ideia de que a dedicatória da obra de Freire tenha desempenhado um papel genuíno de manifesto, considerando a compreensão atual de “um programa coletivo de conduta poética”, decorre dos diversos poemas que exaltam a figura de Sebastião José de Carvalho. Segundo Ivan Teixeira, surgidos após a publicação da dedicatória, esses poemas apontam que, especialmente quanto ao tema proposto, o “apelo foi atendido com entusiasmo pelos poetas do período, tanto os brasileiros quanto os portugueses”.¹¹⁵

A compreensão do papel utilitário da poesia é desenvolvida por Francisco José Freire, especialmente, no quarto capítulo do primeiro livro de sua *Arte Poética*, em que discute “O fim da Poesia”. Segundo o autor, não há dúvida de que o principal fim da poesia seja ensinar o povo, “servir-lhe de utilidade”. Embora essa função utilitária da poesia tenha se estabelecido a partir de Horácio, para Cândido Lusitano, seria possível ver esse empenho em instruir já nos primeiros poetas, como Hesíodo e Homero. Entretanto, o autor observa que embora todos os poemas devam ser úteis para quem os ouve ou lê, alguns foram designados pela Política, ou Filosofia Moral, com o intuito de instruir pessoas específicas, como no caso dos capitães e guerreiros que poderiam encontrar nos poemas heroicos exemplos ilustres de ações grandiosas e do amor à glória. Para Freire, a poesia não seria mais que “uma Filosofia moral vestida com mais pompa, e galhardia”. Recorrendo a Horácio, afirma que os Poetas teriam sido “os primeiros legisladores de costumes, e os primeiros Sábios, e Filósofos da Antiguidade, ensinado, e instruindo os povos com a Filosofia Moral”¹¹⁶.

O vínculo entre o conceito de filosofia moral e poesia perpassa toda a *Arte Poética* de Freire, como se pode observar já no primeiro capítulo do primeiro livro, quando o autor afirma que ambas são “uma mesma coisa, ainda que expressa com dois diferentes nomes”¹¹⁷. Conforme observa Ivan Teixeira, Francisco José Freire compreendia a filosofia moral como um conceito concernente à ética do Antigo Regime, sendo a poesia uma espécie de dispositivo do aparelho de Estado, em termos atuais, cuja função central seria “o auxílio ao governo dos povos, reforçando os

¹¹⁵ TEIXEIRA, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, p. 74.

¹¹⁶ FREIRE, *Arte Poética*, p. 26-27.

¹¹⁷ Ibidem, p. 11.

princípios da religião, ratificando a autoridade dos reis e justificando a obediência geral ao Estado e à Igreja”. Como se sabe, naquele período, Estado e Igreja determinavam a compreensão sobre a concepção de virtude e de vício, engendrando o entendimento filosófico que permitiria chegar à verdadeira felicidade, por meio da demonstração da “essência da virtude e os deveres do homem que desejasse se orientar pela *boa razão*”.¹¹⁸

Nessa mesma perspectiva, encontra-se o entendimento sobre a função de deleite da poesia. De acordo com Freire, o deleite poético consiste no “prazer, e gosto, que recebe nossa alma pela beleza, e doçura da Poesia”, o que faria com que ela fosse maior que as demais ciências e artes. A beleza seria a luz responsável por fazer brilhar a verdade, luz essa que não consistiria em “outra coisa senão a brevidade ou a clareza, a energia, a utilidade e outras circunstâncias que podem acompanhar e fazer bela a verdade”¹¹⁹.

Para Cândido Lusitano, enquanto “arte fabricante”, a poesia pode provocar o deleite de dois modos: com a verdade que imita, sendo ela nova e maravilhosa em si mesma, ou com a maneira de a imitar, em que o poeta extrai da matéria a novidade por meio de seu artifício ao representá-la. Segundo o autor, as verdades novas e maravilhosas são a origem do deleite e constituem a alma da poesia, pois, se não há novidade, também não se pode obter o maravilhoso e, como consequência, a poesia “não nos instrui, pois sempre tiramos nossa instrução de alguma coisa, que seja nova”¹²⁰. Ele adverte, porém, que é impossível que o poeta encontre sempre verdades admiráveis e novas em si para imitar, cabendo ao seu artifício revestir a matéria trivial de “vivas cores” que a torne admirável.

Francisco José Freire afirma ser necessário que os poetas imitem os objetos não da maneira como foram produzidos pela natureza, mas de forma verossímil, representando-os como podem ou deveriam ser. Segundo o autor, o poeta deve “completar, e aperfeiçoar a natureza”¹²¹, representando-a mais do que ela é ordinariamente. Nesse sentido, o “verdadeiro da natureza” se distingue em duas espécies: o verdadeiro que é ou foi e o verossimilmente verdadeiro:

¹¹⁸ TEIXEIRA, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*, p. 212 e 256, grifos do autor.

¹¹⁹ FREIRE, *Arte Poética*, p. 54.

¹²⁰ Ibidem, p. 55.

¹²¹ Ibidem, p. 66.

O primeiro *verdadeiro* buscam os Teólogos, os Matemáticos, os Historiadores, e outras ciências. O segundo pertence aos Poetas, que são os que principalmente o buscam. Do conhecimento do primeiro vem a *ciência*, e do segundo a *opinião*. Um pode-se chamar verdadeiro, necessário, ou evidente, ou moralmente certo [...]. Outro pode-se chamar verdadeiro, possível, provável, e crível, que vulgarmente se diz verossímil.¹²²

Segundo Freire, embora a busca pelo verdadeiro certo e evidente seja muito difícil, o que faz com que se contente e se deleite com o verossímil, são inúmeros os poemas em que se pode encontrar muito do que verdadeiramente foi ou realmente é, em que figuram pedaços da História, Geografia e outras ciências. As invenções poéticas, afirma ele, devem sempre ter como fundamento uma dessas espécies de verdadeiro, sob o risco de não alcançarem a beleza caso não possibilitem a apreensão de alguma verdade, mesmo que o poeta encontre algo novo e maravilhoso, pois, o falso, como algo impossível, incrível e inverossímil, causaria um grande descontentamento. Sendo assim, o bom poeta é aquele que sempre representará coisas verdadeiramente certas e existentes ou aquelas que podiam, devem ou deveriam acontecer.

Segundo o autor, por mais que seja evidente que o verdadeiro possível, de que deve se ocupar o poeta, não seja o histórico, também não se pode afirmar que ele seja falso. O verossímil, observa ele, ocupa-se daquilo que verdadeiramente pode acontecer, de um fim possível e crível e que, por isso, é semelhante ao verdadeiro. Diante disso, afirma Francisco José Freire, o trabalho do poeta é capaz de possibilitar a compreensão de uma verdade ainda desconhecida, da qual se pode obter uma “opinião”.

Como observa Ivan Teixeira, essa noção de verdade consiste em uma ajuizada adequação entre as coisas e as palavras, em que a retórica é o dispositivo mediador entre poesia e verdade, permitindo a verossimilhança:

Adeptos da doutrina de Boileau, Verney e Freire associavam o Belo à Verdade, tomando-a, nesses casos, como equivalente do enunciado transparente e conciso, em ostensiva oposição ao fraseado seiscentista, sinônimo, segundo ambos, de falsidade e desequilíbrio. Nessa perspectiva, a noção de verdade assume a configuração do ideal neoclássico de beleza, cuja característica essencial talvez seja a regularidade e o equilíbrio, inspirados na arte greco-romana e renascentista.¹²³

¹²² Ibidem, p. 72.

¹²³ TEIXEIRA, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*, p. 180.

Para Teixeira, é possível distinguir duas áreas de referência na noção de “verdade” do plano doutrinário de Francisco José Freire: a ética e a poética. No âmbito do poético, a verdade consiste em uma adequação da escolha da matéria com as recomendações do costume, como o gênero, espécie, estilo e ornatos, relacionados à brevidade, clareza e energia. Já do ponto de vista ético, a verdade consistiria em um “ajustamento da perspectiva política do poeta com os preceitos sancionados pela tradição social”¹²⁴, relacionado à utilidade, como detalha Cândido Lusitano no quarto capítulo de sua *Arte Poética*:

A Poesia considerada em si mesma procura causar seu deleite, e considerada como Arte sujeita à faculdade civil toda se emprega em causar utilidade. E como quer que esta tal faculdade seja a que encaminha todas as Ciências, e Artes à felicidade eterna, atemporal, e ao bom governo dos povos, por isto a verdadeira, e perfeita Poesia deveria sempre igualmente deleitar, que utilizar a uma República. Quem com a boa imitação Poética não deleita, peca propriamente contra uma intenção da Poesia; e quem imitando, e deleitando, não é igualmente causa de que o povo se aproveite, e se instrua, peca gravemente contra outra precisa obrigação desta Arte [...] ¹²⁵

Observe-se, portanto, que, subordinadas à filosofia moral, essas áreas são indissociáveis na doutrina poética de Francisco José Freire, devendo a “perfeita Poesia” empregá-las igualmente. No tocante à poesia como “arte sujeita à faculdade civil”, os dados históricos apresentados no segundo capítulo apontam para a adequação de *O Desertor* a essa função da poesia na doutrina de Freire. Para além do próprio caráter encomiástico do poema, as informações que indicam a participação de Silva Alvarenga no sistema de propagação da política pombalina por meio grupo de poetas luso-brasileiros liderado por Basílio da Gama e a própria edição da obra, impressa pela Universidade de Coimbra sob o financiamento do ministro, demonstram que o poema herói-cômico correspondeu à obrigação ética da arte naquele contexto.

Considerando a indissociabilidade dessas áreas, agora é necessário observar como se realiza a dimensão poética em *O Desertor*, como se dá a adequação da matéria aos elementos prescritos pelo costume, também referenciados pelo plano doutrinário de Francisco José Freire, especificamente no que tange às questões que envolvem a composição do poema herói-cômico.

¹²⁴ Ibidem, p. 225.

¹²⁵ FREIRE, *Arte Poética*, p. 29-30.

3.2 O poema herói-cômico

É de Nicolas Boileau Despréaux (1636-1711), racionalista francês e um dos grandes mestres do poema herói-cômico, uma das mais relevantes definições sobre o poema herói-cômico:

C'est un Burlesque nouveau, dont je me suis avisé em notre langue. Car, au lieu que dans l'autre Burlesque Didon et Enée parloient comme des Harengeres et des Crocheteurs; dans celui-ci une Harlogere et um Harloger parlent comme Didon et Enée.¹²⁶

Para Boileau, o “novo burlesco” se configura a partir da inversão dos procedimentos do poema burlesco, por meio de “outra linguagem”: enquanto este apresenta personagens ilustres (Dido e Eneias) com uma linguagem trivial, o poema herói-cômico apresenta personagens sem prestígio (costureiras e cocheiros) com uma linguagem elevada.

Essa afirmação figura no prefácio à primeira edição de *Le Lutrin* (1674/1683), texto em que Nicolas Boileau apresenta o contexto de criação de seu poema e, com isso, acaba por estabelecer bases importantes para a reflexão sobre o herói-cômico. O autor inicia destacando que *Le Lutrin* é composto por “pura ficção” e que todos os elementos do poema teriam sido inventados, inclusive o local em que ocorre a narração, Pourger, cujo nome fora retirado de uma pequena capela “qui était autrefois proche de Montlhéry. C'est pour quoi le lecteur ne doit pas s'étonner, que pour y arriver de Bourgogne la nuit prenne le chemin de Paris et de Montlhéry”¹²⁷

A origem de seu “novo burlesco” estaria vinculada, segundo o francês, a uma situação bizarra. De acordo com o autor, durante a sua participação em uma assembleia, o debate se direcionou para a composição do poema heroico. Ao ser questionado sobre os elementos do poema heroico, relata que, a partir das reflexões desenvolvidas em sua *Arte Poética* (1674), opinou que a excelência de um poema heroico está condicionada a uma composição com pouca matéria, ficando a cargo da “invenção” a sua ampliação, como, de fato, adverte no Canto III:

Não apresente um assunto excessivamente carregado de incidentes. Só a cólera de Aquiles, conduzida com arte, preenche com fartura uma *Ilíada* inteira:

¹²⁶ BOILEAU-DÉPREAUX, Nicolas. *Œuvres classiques*. Paris: A. Hatier, 1932, p. 09.

¹²⁷ Ibidem, p. 08.

muitas vezes a riqueza excessiva empobrece a matéria. [...] Seja vivo e não lento em seus relatos; seja rico e pomposo em suas descrições. É aí que se deve ostentar a elegância dos versos; nunca apresente circunstâncias baixas. [...] É deter a vista em objetos demasiadamente sem importância. Dê a sua obra uma extensão proporcionada.¹²⁸

Essa afirmação de Boileau, contrária à da maioria, teria acirrado o debate e, após acalorada discussão e exposição de argumentos contra e a seu favor, segundo ele, todos permaneceram irreduzíveis em suas posições. Após os ânimos terem se acalmado e o rumo da assembleia ter ido para outros assuntos, os participantes do debate começaram a rir diante da percepção do modo desproporcional como reagiram a um assunto que, segundo o autor, era tão insignificante: “on moralisa fort sur la folie des hommes qui passent presque toute leur vie, à faire sérieusement de très grandes bagatelles, et qui se font souvent une affaire considérable d’une chose indifférente”.¹²⁹

Nesse momento, segundo ele, um dos participantes iniciou um relato sobre um desentendimento famoso entre o tesoureiro e o cantor de uma pequena igreja da província por causa do local em que seria colocado um púlpito. A história teria agradado a todos e, diante disso, um dos estudiosos da assembleia, retomando a polêmica sobre a matéria do poema heroico, desafia Boileau a elaborar um poema sobre a contenda do púlpito:

J'eus plutôt dit, pourquoi non? Que je n'eus fait reflexion sur ce qu'il me demandait. Cela fit faire un éclat de rire à la compagnie, et je ne pus m'empêcher de rire comme les autres, ne pensant pas en effet moi-même que je dusse jamais me mettre en état de tenir parole. Néanmoins le soir me trouvant de loisir, je rêvai à la chose, et ayant imaginé en général la plaisanterie que le lecteur va voir, j'en fis vingt vers que je montrai à mes amis. Ce com mancement les réjouit assez. Le plaisir que je vis qu'ils y prenaient m'en fit faire encore vingt autres: ainsi de vingt vers en vingt vers, j'ai poussé enfin l'ouvrage à près de neuf cens.¹³⁰

A composição de *Le Lutrin*, portanto, estaria atrelada, primeiramente, à discussão sobre a composição do poema heroico, especificamente a posição de Boileau em relação à necessidade de matéria reduzida para a boa realização do poema e, em segundo lugar, à tomada de consciência sobre o exagero da discussão entre os participantes da assembleia diante de um tema considerado fútil, ilustrado

¹²⁸ Idem, *A Arte Poética*, p. 48-49.

¹²⁹ Idem, *Œuvres classiques*, p. 08

¹³⁰ Ibidem, p. 09.

pelo relato da briga mesquinha na pequena igreja da província, fatores que, a partir do desafio posto para o autor, moldaram os elementos do poema.

A *Arte Poética* de Nicolas Boileau Despréaux foi um dos principais modelos para a ficção do Setecentos:

No campo das poéticas, o modelo da nova corrente não poderia deixar de ser a *Art Poétique* de Boileau, aceita por Voltaire como a exposição mais razoável das normas clássicas. Traduzida já em 1697 pelo quarto Conde de Ericeira, influenciou diretamente nos dois teóricos ibéricos da Arcádia, o espanhol Ignacio de Luzán e o português Francisco José Freire (Cândido Lusitano) cuja *Arte Poética* (1748) valeu como texto de base para os nossos poetas neoclássicos.¹³¹

Por mais que Boileau não trate do herói-cômico em sua *Arte Poética*, a origem de *Le Lutrín* e, conseqüentemente, sua reflexão acerca do modo de composição desse “novo burlesco”, como já se viu, partem de suas ideias em relação à doutrina clássica e os elementos obrigatórios de composição da epopeia, que, conforme observa Berrettini¹³², já eram veiculadas pelo autor nos salões antes mesmo da publicação de sua poética. Sendo assim, Nicolas Boileau e, principalmente, *Le Lutrín*, se estabelecem como principal modelo a ser emulado por aqueles que, posteriormente, vão se dedicar à composição de um poema herói-cômico.

Segundo Ronald Polito, a origem do poema herói-cômico remonta às práticas letradas do século XVII, que, ao valorizar o virtuosismo verbal, teria contribuído para o desenvolvimento de uma nova espécie de sátira, que mescla em sua forma o burlesco e o épico. De acordo com o autor, foi o italiano Alessandro Tassoni (1565-1635), em *La Secchia Rapita* (1622), quem primeiro utilizou o termo:

O primeiro que empregou o termo herói-cômico (em italiano, *eroicomico*) foi Alessandro Tassoni, no poema *La secchia rapita* (1622) (*O balde roubado*), publicado em 1622, mas escrito em 1614 e 1615. O poema herói-cômico, ao menos na Itália, surge como reação ao poema épico-cavaleiresco, que prolifera a partir de Ariosto e de Tasso. O poema herói-cômico, pelo contrário, trata um sujeito ou uma matéria fúteis e ligeiros com tom solene e linguagem do poema épico, como já dissemos, de modo que do contraste entre o conteúdo e forma nasce o riso [...]. Insere-se na inclinação seiscentista e barroca por tudo que é grotesco, bizarro e dessacralizante.¹³³

¹³¹ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed., São Paulo: Cultrix, 1980, p. 57.

¹³² BERRETTINI, Célia. Prefácio. In: BOILEAU-DÉPREAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

¹³³ POLITO, Introdução, p. 22.

Na França, afirma o autor, o emprego do termo herói-cômico (*herói-comique*) se dá, precisamente, em 1640, com Saint-Amant, sendo que o principal poema é *Le lutrin: herói-comique*, de Nicolas Boileau Despréaux, de 1674. Em língua inglesa, porém, há imprecisão. De acordo com Polito, *The rape of the lock: an herói-comical poem*, de Alexander Pope, 1711, é indicado como o primeiro, porém, o termo *heroicomic*, possivelmente, já estivesse sendo empregado em 1705, como sinônimo de *mock-heroic*. Em espanhol, o termo herói-cômico se confunde com o burlesco e só se distingue como um “burlesco épico”, cujo primeiro registro está na obra de Lope de Vega. Segundo o autor, o primeiro herói-cômico a ser editado foi *La mosquea*, de José de Villaviciosa, publicado em 1615.

Em língua portuguesa, Ronald Polito afirma que é possível que o primeiro poema herói-cômico escrito tenha sido *A monocléia*, de frei Simão Antônio de Santa Catarina (1676-1733), composto na primeira metade do século XVIII e publicado apenas em 1894. De acordo com o autor, além dele, ainda há o registro de, ao menos, mais dois poemas herói-cômicos desse período: *Jornada às cortes do Parnaso* e o *Foguetário*.

Polito afirma, porém, que o principal poema herói-cômico português foi *O hissope*, de Antonio Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), escrito na segunda metade do século XVIII (entre 1770 e 1772). A obra composta por Cruz e Silva baseou-se, diretamente, no poema herói-cômico de Nicolas Boileau, como é possível se observa logo em seus primeiros versos:

Eu canto o BISPO, e a espantosa guerra,
Que o HYSSOPE excitou na Igreja d’Elvas.
Musa, Tu, que nas margens aprazíveis,
Que o Sena borda de árvores viçosas,
Do famoso Boileau a fértil mente
Inflamaste benigna, Tu me inflama;
Tu me lembra o motivo; Tu, as causas,
Por que a tanto furor, a tanta raiva
Chegaram o Prelado, e o seu Cabido.
(Canto I, v.1-9)¹³⁴

Assim como *Le Lutrin*, o poema de Antonio Dinis da Cruz e Silva tem como motivo um acontecimento banal envolvendo membros da igreja que se desentendem por uma futilidade envolvendo um objeto. Em Boileau, tesoureiro e músico se

¹³⁴ CRUZ E SILVA, António Dinis. *O Hissope* (1776/1802). Coimbra: Angelus Novus, 2006.

desentendem por causa do local em que será colocado o púlpito, no poema português o objeto de disputa é o hissope (instrumento utilizado para aspergir água-benta) que não foi entregue pelo deão na porta da igreja no momento da visita do bispo, conforme o costume. Além disso, o poema de Cruz e Silva também teria elaborado a sua matéria a partir de um “fato histórico”, como relata em seu prefácio.

A segunda metade do século XVIII é o momento em que se inicia um crescente na composição do poema herói-cômico em Portugal, sendo ainda maior no século XIX, e só diminuindo no século XX. Esse período de efervescência da prática desse subgênero pode estar associado ao que Jorge Antonio Ruedas de la Serna entende como um processo de “dissolução dos gêneros clássicos” nos Setecentos, em que a Arcádia teria atuado como um dique:

O século XVIII representa, sobretudo, um momento de crise, a mais profunda crise que se apresentou na história da cultura do ocidente, segundo Paul Hazard. Etapa complexa e contraditória, onde se acham elaborados, embrionariamente, todos os elementos que haverão de constituir a cosmovisão do homem moderno. Elementos que se apresentam desarmonicamente, sempre a ponto de desmensurar-se [...]¹³⁵

Em Portugal, o entendimento desse processo se inicia pela constatação da transformação do papel do escritor e, conseqüentemente, do texto ficcional, principalmente a partir do impacto na criação lusitana da publicação, em 1748, da *Arte Poética*, de Francisco José Freire. Motivado, como já se viu, pela queixa de Luís Antônio Verney, em *Verdadeiro Método de Estudar*, de que não havia em Portugal um texto preceptivo que estabelecesse, para além dos muitos manuais de versificação já existentes, as normas do “bom gosto” aos seus poetas, Cândido Lusitano decide se empenhar na elaboração de uma *Arte*.¹³⁶

Diante desse conjunto de poemas que formam uma tradição do herói-cômico, é possível estabelecer uma relação entre *Le Lutrín* e *O Desertor*, não só por estarem inseridos dentro dessa tradição de poemas herói-cômicos, cujo poema de Nicolas Boileau foi o principal modelo, mas, também, por trazerem em seus prefácios apontamentos relevantes sobre a natureza e o modo de composição desse subgênero. Diferentemente da epopeia, não há, dentre as principais preceptivas poéticas e retóricas, uma prescrição de elementos para a composição do poema

¹³⁵ RUEDAS, *Arcádia: Tradição e Mudança*, p. 123.

¹³⁶ FREIRE, *Arte Poética*, p. 02.

herói-cômico. O que se tem são poemas que serviram de modelo para a sua composição ao longo do tempo.

Desde *La secchia rapita*, é comum nos poemas herói-cômicos a presença de um texto que o anteceda a obra na forma de “argumento”:

ARGOMENTO.

Del bel Panaro il pian, sotto due scorte ,
y/ predar vanno i Bolognesi armati;
E da Gherardo altri condotti a morte,
Altri dal Fotta son rotti e fugati .
Gl' incalza di Bologna entro le porte Manfredi ,
i cui gucrrier co' vinti entrati ,
Fanno per una Secchia orribil guerra ,
E tornan trionfanti alla lor terra .¹³⁷

Os versos que compõem o *Argomento* antecedem ao canto primeiro do poema de Alessandro Tassoni, constituindo uma espécie de justificativa histórica ao que será narrado, pois remetem à “Guerra do Balde”, um dos diversos conflitos em que se envolveram entre os séculos XII e XIII duas facções políticas italianas (guelfos e os gibelinos), eleito como matéria do poema.

Tal procedimento se repetirá em poemas posteriores, como se vê, por exemplo, em língua portuguesa, no já mencionado *Hissope*, de Antonio Dinis da Cruz e Silva e, também, em *O Reino da Estupidez* (1774), de Francisco de Melo Franco. Entretanto, assim como o de Tassoni, esses “argumentos” se limitam ao relato do fato eleito como matéria do poema, sem propor uma reflexão sobre a forma de composição da nova espécie de poesia, diferentemente do que ocorre em Boileau e, principalmente, na obra de Silva Alvarenga.

Em “Discurso sobre o poema herói-cômico”, título do prefácio de *O Desertor*, a obra de Nicolas Boileau é citada como modelo, ao lado de vários outros poemas. Porém, o texto de Silva Alvarenga, mais do que listar as referências para a composição de seu poema, busca uma legitimação, como observou Joaci Pereira Furtado:

A justificativa que Manuel Inácio da Silva Alvarenga antepõe ao seu *O desertor*, poema herói-cômico é, até onde esta pesquisa alcançou, 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

¹³⁷ TASSONI, Alessandro. *La Secchia Rapita*. Veneza: Vitarelli, 1813, p. 09.

Alvarenga mobiliza não mais que as categorias então conhecidas para definir o composto que constitui o subgênero [...].¹³⁸

Nesse sentido, faz-se necessária a análise das referências presentes no prefácio em cotejo com os fundamentos da arte nos Setecentos, mais especificamente, com a doutrina poética de Francisco José Freire, o que possibilitará uma melhor compreensão da percepção do poeta luso-brasileiro quanto ao estatuto do poema herói-cômico e, conseqüentemente, indicará caminhos para uma leitura mais vertical de *O Desertor*.

3.3 Perspectiva

Antes de se analisar o “Discurso sobre o poema herói-cômico” para, posteriormente, iniciar a discussão sobre *O Desertor*, dois estudos merecem ser destacados: o já citado *A Caligrafia dos Afetos: o poema herói-cômico árcade e a sociedade luso-americana* (2001) e *O Poema Narrativo no Brasil: das origens a Mário de Andrade* (2009).¹³⁹

A Caligrafia dos Afetos é, provavelmente, o mais aprofundado trabalho no Brasil sobre o poema herói-cômico em língua portuguesa. O seu corpus é constituído pelos poemas *Foguetário* (1729-1742), de Pedro Azevedo Torjal, *O Hissope* (1770-1772), de Antônio Diniz da Cruz e Silva, *O Desertor* (1774), de Silva Alvarenga, *Cartas Chilenas* (1780), cuja autoria é atribuída a Tomás Antônio Gonzaga, *O Reino da Estupidez* (1780), atribuído a Francisco de Melo Franco e *Os Burros, ou O Reinado da Sandice* (1827), de José Agostinho de Macedo. Além da discussão histórica, a relevância do trabalho está em propor protocolos de leitura para o poema herói-cômico por meio do exame das preceptivas próprias que regem os elementos que compõem sua mescla: o épico e o cômico.

O trabalho de José Batista de Sales tem como objetivo estudar o poema narrativo contemporâneo e suas peculiaridades formais e temáticas. A ênfase está no estatuto do narrador, estabelecendo, para isso, um panorama das transformações formais e temáticas dos poemas narrativos. Nessa perspectiva, com base no alcance dos fatos e ações narradas, dada a presença ou ausência de grandiosidade, Sales

¹³⁸ FURTADO, *A Caligrafia dos Afetos*, p. 164.

¹³⁹ SALES, José Batista de. *O poema narrativo no Brasil*. Das origens a Mario de Andrade. Relatório de estágio pós-doutoral. Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGS. Porto Alegre, 2009.

distingue os poemas narrativos em épico, heroico e herói-cômico. O seu corpus é composto pelas obras *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, *Caramuru* (1789), de Santa Rita Durão, *I Juca Pirama* (1851), de Gonçalves Dias, *O Caçador de Esmeraldas* (1902), de Olavo Bilac, os já mencionados *O Desertor* (1774) e *O Reino da Estupidez* (1780), e *O Almada*, de Machado de Assis, além dos poemas “Agora eu quero cantar”, “A serra do rola-moça”, “Lenda do céu”, “Moda da cama de Gonçalo Pires”, “Lenda das mulheres do peito chato”, de Mario de Andrade.

De acordo com Sales, apesar de narrar feitos de um anti-herói, fútil, inverso aos grandiosos das epopeias, o poema herói-cômico preserva elementos prescritos para a narração de feitos de um herói grandioso em um poema épico, no intuito de que no contraste com a matéria fútil narrada chegue-se ao humor e à crítica. Segundo ele, de um lado, tem-se um narrador que busca cantar feitos grandiosos, mas, de outro, a matéria narrada é baixa, ridícula, não havendo, portanto, a identificação do narrador com aquilo que é narrado. Dentro dessa perspectiva, o autor observa que o poema herói-cômico pode ainda ser classificado como do tipo satírico ou paródico, conforme preserve a linguagem sublime e elevada ou utilize uma linguagem vulgar, respectivamente.

Embora sejam abordagens e objetivos distintos, esses trabalhos têm em comum a compreensão do poema herói-cômico como uma composição em que o modo de recepção das obras é consequência da identificação que faz o leitor da presença nelas de elementos específicos prescritos para a épica, porém deformados comicamente pelo ridículo ou vileza da matéria da narração, como define Joaci Pereira Furtado:

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 epopéia 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 necessariamente incompatíveis com ela.¹⁴⁰

¹⁴⁰ FURTADO, A *Caligrafia dos Afetos*, p. 127.

A definição de Joaci Pereira Furtado é divergente do entendimento de Ronald Polito¹⁴¹ que, como se viu, apoiando-se na compreensão de João Adolfo Hansen¹⁴² sobre a sátira, vê similaridade na composição do poema herói-cômico, compreendendo-o como uma variante da sátira. Embora os seus efeitos não sejam incompatíveis com os da sátira, cuja presença de referências é, muitas vezes, evidente, Furtado aponta que a compreensão sincrônica do poema herói-cômico deve tomar a própria composição do nome do subgênero, pois indica a mescla hegemônica da composição, a simultaneidade de dois gêneros: épico e o cômico, sendo o cômico um adjetivo que indica que a composição dos poemas se dará a partir de deformação cômica de dispositivos do épico, em que, conforme já se viu em Boileau, “uma costureira e um cocheiro falam como Dido e Eneias”.

De acordo com Joaci Pereira Furtado, o público do poema herói-cômico no século XVIII era essencialmente constituído por uma elite de letrados, fato que se evidencia não apenas por conta das referências eruditas que constituíam essas obras, mas também pelo suporte material que esses poemas circularam. Segundo o autor, com exceção de *O Desertor*, a maioria dos poemas herói-cômicos desse período circulou em cópias exclusivamente manuscritas, circunscritas a pequenos grupos de letrados em Portugal e na colônia, cujos próprios autores, simultaneamente, integravam.

Nesse sentido, Furtado observa que esses círculos partilhavam de protocolos de leitura constituídos por códigos de recepção inerentes ao significado do poema herói-cômico naquele período, mas que hoje podem não ser mais tão evidentes ao leitor:

[...] 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

¹⁴¹ POLITO, Introdução, 2003.

¹⁴² HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 225-226: “Não tem a unidade prescritiva de outros gêneros; é mista, como mescla de alto e baixo, grave e livre, trágico e cômico, sério e burlesco. Basicamente inclusiva – “dependente” ou “polifônica” -, a sátira mistura tópicos variadas da invenção retórico-poética, amplificando formas e procedimentos da elocução. Ressalta, na sua voz fantástica, o hibridismo, na medida mesma em que é construída de citações eruditas, de sentenças irônicas, de descrições hiberbólicas, de agudezas e vilezas de estilo baixo e sórdido, de paródia dos gêneros elevados etc. Constitui-se, parte por parte, de sinédoques de gêneros oratórios e poéticos, e pode assumir qualquer forma”.

compreensão das mesmas cabendo à história da recepção averiguar a efetiva eficácia de semelhante ortodoxia de leitura.¹⁴³

Sendo assim, por mais que os trabalhos de Joaci Pereira Furtado e José Batista de Sales não tragam informações conclusivas quanto à definição do poema herói-cômico como (sub) gênero (e nem propõem isso), ambos apontam para a necessidade de abordá-lo a partir da recuperação do significado dos preceitos do poema heroico e da recomposição dos procedimentos figurativos que compõem o enunciado épico. Com isso, seria possível uma compreensão mais vertical do efeito retórico-poético produzido pela deformação cômica desses elementos, considerando a operação de preceitos do gênero cômico e, particularmente, da sátira.

Essa é a perspectiva que se adotará no próximo capítulo para a análise de *O Desertor*. De início, como já se anunciou, serão analisadas as referências presentes em “Discurso sobre o poema herói-cômico”, no texto que antecede a obra. Em seguida, pretende-se identificar elementos prescritos pelas regras poéticas para composição do poema épico que se apresentem comicamente deformados no poema herói-cômico de Silva Alvarenga. Após isso, com base nas preceptivas para o cômico, tem-se o intuito de analisar a deformação cômica desses elementos e tentar compreender os possíveis efeitos de sentido diante do papel utilitário da poesia no contexto de propagação da política pombalina. Para isso, como se fez em todo esse estudo, será adotada como principal referência a doutrina poética de Francisco José Freire, considerando a já relatada incorporação das prescrições de sua *Arte Poética* na produção poética em língua portuguesa no Setecentos.

¹⁴³ FURTADO, A *Caligrafia dos Afetos*, p. 173.

CAPÍTULO 4 – O desertor dos desertores

4.1 O engenho

Em “Discurso sobre o poema herói-cômico”, Silva Alvarenga inicia a sua justificativa para a filiação de seu poema ao herói-cômico com destaque para o conceito de imitação. Segundo o poeta, a imitação da natureza é a grande força da poesia, pois se trata do “meio mais eficaz para mover, e deleitar os homens; porque estes têm um inato amor à imitação, harmonia, e ritmo”.¹⁴⁴ A definição de Alvarenga está calcada no capítulo quatro da *Arte Poética*, de Aristóteles, em que se discute a origem da poesia e seus diferentes gêneros. De acordo com o filósofo grego, a aptidão para imitar é inerente ao homem desde a infância, fator que o distingue das demais espécies. É por meio da imitação, afirma ele, que o homem adquire os primeiros conhecimentos e em que todos experimentam o prazer:

A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas representações mais exatas. Tal é, por exemplo, o caso dos mais repugnantes animais e dos cadáveres. [...] Os seres humanos sentem prazer em olhar para as imagens que reproduzem objetos. A contemplação delas os instrui, e os induz a discorrer sobre cada uma, ou a discernir nas imagens as pessoas deste ou daquele sujeito conhecido.[...] Como nos é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo (pois é evidente que os metros são parte do ritmo), nas primeiras idades os homens mais aptos por natureza para estes exercícios foram aos poucos criando a poesia, por meio de ensaios improvisados.¹⁴⁵

Em seu plano doutrinário, Francisco José Freire, em consonância com a doutrina poética aristotélica, também compreende a imitação como parte da natureza humana. Para o autor, imitar poeticamente consiste na ação em que “muitas vezes falando de tal modo, se veste uma coisa de imagens, e se exprime com pensamentos, ou belos, sensíveis, claros, novos, ou evidentes, que o entendimento a percebe sem trabalho”¹⁴⁶. Sendo assim, os objetos da imitação podem ser divididos em três mundos

¹⁴⁴ ALVARENGA, Manuel Inácio da. *O Desertor: poema herói-cômico*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 71.

¹⁴⁵ ARISTÓTELES, *Arte Poética*, p. 244.

¹⁴⁶ FREIRE, *Arte Poética*, p. 30, tomo I.

(ou reinos da natureza): o mundo celeste (superior), o mundo humano (mundo do meio) e o mundo material (inferior). Como mundo material, compreende-se tudo o que é formado por matéria ou corpo, como os corpos humanos, as flores e Sol. O mundo celeste consiste naquilo que não tem corpo ou matéria, como Deus, anjos e as almas fora dos corpos. Por fim, o mundo humano abarca tudo que, ao mesmo tempo, é corpo e alma racional, ou seja, compreende todos os homens do mundo material.

Cândido Lusitano distingue a imitação em dois tipos: a icástica e a fantástica. De acordo com ele, a primeira delas consiste na imitação do particular, tendo como objeto a verdade, representando “todas ações, e coisas, que procedem da natureza, ou da Arte, e não menos da História, que da invenção de alguém”. Já a imitação fantástica é a imitação do universal, sendo o seu objeto a ficção, ou seja, “tudo o que não existindo por si, tem novo ser, e vida, nascendo da fantasia do Poeta, quando entra a inventar novas coisas, ou ações semelhantes às histórias, que se bem não sucederam, podiam suceder”¹⁴⁷. O autor considera que todas as coisas dos três mundos podem ser objeto da poesia e, assim, entende que ambos os tipos de imitação podem ser admitidos.

De acordo com Ivan Teixeira, ao contrário da imitação fantástica, que representa algo verossímil ou provável, ações que, embora possíveis, não foram confirmadas na prática, a imitação icástica se aproxima da concepção aristotélica sobre a história, pois tem como objeto a verdade, representando determinada ação certa e ocorrida. Segundo o autor, tendo Platão como fundamento, “a poética setecentista julgou que a imitação do particular não era exclusividade da história, como pregava Aristóteles, e passou a considerar que a poesia podia imitar tanto o universal quanto o particular”.¹⁴⁸ Apesar disso, Teixeira observa que uma parte significativa da poesia desse período limitou-se à imitação icástica, reproduzindo eventos registrados pela crônica histórica portuguesa.

Conforme a doutrina de Francisco José Freire, os discursos poéticos se formam a partir da captação e elaboração de imagens por meio de faculdades (ou potências) da alma. Também referida como “mente” e “cérebro”, a alma seria composta por duas potências: a fantasia e o entendimento. A fantasia, denominada como “apreensiva inferior”, por conta de sua localização na alma, teria como função apreender imagens dos objetos que se representam aos olhos e lançam “um compêndio, uma imagem,

¹⁴⁷ Ibidem, p. 35.

¹⁴⁸ TEIXEIRA, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, p. 249.

uma semelhança de si mesmo, a qual sendo recebida pelos sentidos, passa pelos nervos, e órgãos corpóreos, até que chega a imprimir-se em nosso cérebro”¹⁴⁹. O entendimento, por sua vez, estaria na parte superior e racional da alma, sendo denominado como “apreensiva superior”, cujo ofício seria o de estabelecer se são falsas ou verdadeiras as imagens obtidas pela fantasia:

Porém para meditar, e formar pensamentos, unem-se entre si estas duas potencias, administrando a inferior à superior as imagens dos objetos, que lhe comunica sem se valer dos sentidos porque já em si as tem. Também pôde a potência inferior per si mesma valer-se destes objetos para imaginar as coisas já apreendidas, ou para fabricar outros objetos porque também ela tem força para conceber novas imagens.¹⁵⁰

Segundo Freire, as imagens se formam de três maneiras entre as faculdades da alma: pela ação racional do entendimento, sem relação com a fantasia; pela ação conjunta entre entendimento e fantasia; e pela fantasia, sem consulta ao entendimento. Na primeira, embora tenha apreendido as imagens, o entendimento as escolhe, julga e forma novas imagens. Na segunda, a fantasia expõe ao entendimento as imagens obtidas pelos sentidos, podendo formar outras novas, mas sempre tendo o entendimento como luz. A terceira consiste no domínio completo da alma pela fantasia, característica dos sonhos e febres, em uma completa ausência do entendimento.

Segundo o autor, uma vez que não há lugar para a última na poesia, a segunda maneira seria a mais apropriada para o discurso poético. As imagens formadas pela união do entendimento com a fantasia são classificadas ainda em três grupos. No primeiro e no segundo grupo, as imagens são denominadas como simples e naturais, sendo as do primeiro diretamente verdadeiras à fantasia e ao entendimento, por pintarem as coisas como elas são e, as do segundo grupo, diretamente verossímeis à fantasia e ao entendimento, por pintarem as coisas como elas poderiam ser. No terceiro grupo estão aquelas imagens que são diretamente verossímeis à fantasia e indiretamente verossímeis ao entendimento, denominadas como imagens artificiais fantásticas, pois “devem o seu ser à fantasia, a qual une duas, ou mais imagens

¹⁴⁹ FREIRE, *Arte Poética*, p. 85.

¹⁵⁰ Ibidem, p.86.

verdadeiras, e naturais, para formar uma nova, que nunca naturalmente houve, nem pôde haver, e parecer tal ao entendimento”.¹⁵¹

Em consonância com o conceito aristotélico de imitação, Silva Alvarenga prossegue o seu discurso, destacando a necessidade de que o poeta tenha habilidade para escolher ações para imitar que conduzam ao fim desejado conforme o gênero. Nesse sentido, o épico deve trazer ações que inspiram admiração e amor pela virtude, em que surgem a piedade, a prudência, o amor pela pátria, o respeito pelas leis e a veneração pelos príncipes; o trágico, para causar terror e compaixão, traz ações que provoquem horror do crime, apresentando o temor, o desespero e a dimensão do castigo; e o cômico, para combater os vícios, imitará ações vulgares que provocam o riso.

Para o poeta luso-brasileiro, embora seja difícil precisar qual dessas imitações atinge mais rapidamente o seu fim, “quase sempre o coração humano, regido pelas leis de seu amor próprio, é mais fácil em ouvir a censura dos vícios, do que o louvor das virtudes alheias”.¹⁵² No seu entendimento, portanto, as ações imitadas pelo cômico apresentam resultados mais imediatos para a instrução dos homens que os demais gêneros. Após isso, o poeta passa a discutir o estatuto do poema herói-cômico e a recepção dos críticos, indicando compreendê-lo como uma espécie do gênero cômico.

De acordo com Silva Alvarenga, por ser a imitação de uma ação cômica tratada heroicamente, o poema herói-cômico foi recebido por críticos “mais escrupulosos” como monstruoso. Para esses críticos, segundo o poeta, por ser o poema herói-cômico uma espécie que abraça, simultaneamente, duas espécies de poesia, não seria possível “assinar seu verdadeiro caráter”, o que, para ele, seria uma interpretação equivocada dos diálogos da *República*, de Platão.

No terceiro livro da *República*, em determinado momento dos diálogos entre Sócrates e Adimanto, surge a dúvida sobre a possibilidade de que um mesmo homem possa imitar várias coisas perfeitamente. Sócrates então argumenta que assim como para uma pessoa só é possível exibir talento em apenas uma profissão, não é possível executar de forma exitosa, ao mesmo tempo, dois tipos de imitação, pois aquele que tentasse obter êxito em mais de uma, em nenhuma alcançaria a fama:

¹⁵¹ Ibidem, p.90.

¹⁵² ALVARENGA, *O Desertor*, p. 72.

Sócrates — Portanto, dificilmente exercerá ao mesmo tempo uma profissão importante e imitará muitas coisas e será imitador, uma vez que as mesmas pessoas não podem executar bem dois tipos de imitação que parecem próximos um do outro, como a tragédia e a comédia. Tu não dizias que eram ambas imitações?

Adimanto — Sim, e dizes a verdade: as mesmas pessoas não podem triunfar nos dois gêneros.

Sócrates — Nem é possível ser, simultaneamente, rapsodo e ator.

Adimanto — Estou de acordo.¹⁵³

Alvarenga argumenta que essa incompatibilidade entre duas imitações distintas de que tratam os diálogos se refere, especificamente, à impossibilidade de autores trágicos e cômicos serem perfeitos na realização de ambos os gêneros, o que tornaria infundada e pueril a crítica ao poema herói-cômico, “pois a mistura do heroico, e do cômico não envolve contradição, que se acha na Tragicomédia, onde o terror, e o riso mutuamente se destroem”.¹⁵⁴

A argumentação de Silva Alvarenga é também uma reação à censura que faz Francisco José Freire na *Arte Poética*. No segundo livro de sua doutrina, Cândido Lusitano critica a contrariedade da tragicomédia, considerando-a um “monstro na Poesia tão enorme, e contrafeito, que podem os Centauros, e as Quimeras parecerem uns partos perfeitos da natureza”.¹⁵⁵ Para o retor português, na esteira do pensamento platônico, não é possível que um mesmo indivíduo represente, ao mesmo tempo, ações contrárias, assim como também não é possível que da representação de dois vícios possa surgir alguma virtude.

Segundo Freire, a tragicomédia é um composto poético monstruoso criado por alguns autores no intuito de desprezar a poesia. O autor é taxativo quanto à possibilidade de se formar um sujeito poético por meio da união de duas espécies de poesia tão contrárias entre si:

[...] assim como um Príncipe em uma mesma pessoa não pode ser realmente Príncipe, e Cidadão particular, assim igualmente é impossível, que a Tragédia, sendo imitadora de Príncipes, possa fazer um só individuo junto com a Comédia, representando esta gente particular. Não pode ser, segundo a natureza, que na Tragicomédia se faça, com que as pessoas Reais, e plebeias tenham um mesmo caráter, e lugar; que nela caiba o estilo grave, e o humilde ; e que a graciosidade de ditos, e fatos se una com a veneração das pessoas, e com a severidade dos costumes [...].¹⁵⁶

¹⁵³ PLATÃO. *A República*. 7. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 119.

¹⁵⁴ ALVARENGA, *O Desertor*, p. 72.

¹⁵⁵ FREIRE, *Arte Poética*, p. 150.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 152.

Segundo o autor, a comédia e a tragédia seriam espécies de poesia completamente perfeitas, tanto na teoria quanto na prática. Para ele, acreditar que delas seja possível a composição de um misto perfeito seria o mesmo que crer “que do mel, e do fel se pode fazer um misto potável, gostoso ao paladar, e que em uma República política se podem congrega os homens, e os animais, e viver entre si com boa harmonia”.¹⁵⁷ Freire ironiza aqueles que defendem essa possibilidade, afirmando que, para esses “bons autores”, um poema formado pela *Bucólica* e pela *Eneida* seria intitulado por eles como “bucoleroico” e concebido como uma bela harmonia poética.

Embora essas críticas sejam direcionadas especificamente ao modo de composição da tragicomédia, no início do terceiro livro de sua doutrina poética, ao tratar da natureza e definição do poema épico, Francisco José Freire traz uma posição semelhante ao alertar para a necessidade de que a ação da epopeia seja exclusivamente de caráter heroico:

[...] não há de ser a expugnação de um Castello arruinado, em que viviam Galhas, como fez Zipoli no seu *Malmantile racquistato*; nem a conquista de um balde de pão, como o Poema de Tassoni, intitulado *Secchia rapita*; nem a questão entre certos Cônegos divididos em parcialidades sobre uma estante do seu coro, como fez Boileau no seu *Lutrin*; nem com a *Troya rapita*, formando-se de uma porca, que se furtou, e outros muitos Poemas deste gênero, que se compuseram por capricho, e bizzarria do engenho¹⁵⁸ (

Se na junção do trágico e do cômico o autor sentencia a tragicomédia como sendo uma “poesia monstruosa”, a mistura do cômico e do heroico na composição do poema herói-cômico é também rechaçada por Cândido Lusitano, classificada como fruto de “capricho” e “bizarria de engenho”. Sendo assim, observe-se que o discurso de Silva Alvarenga aponta para sua conformidade à doutrina poética de Francisco José Freire quanto ao fim utilitário da poesia, no cumprimento de sua faculdade civil, o que se prova na incorporação de Sebastião José de Carvalho e Melo como argumento de *O Desertor*, em conformidade ao apelo feito na dedicatória ao ministro na segunda edição da *Arte Poética*. Ainda assim, o poeta esbarra na censura do próprio Freire ao poema herói-cômico.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 154.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 168.

Considerando isso, por mais que a obra do luso-brasileiro contemple o aspecto ético da doutrina, a opção pelo gênero em questão faria então com que ela não atendesse às recomendações do costume prescritas por Francisco José Freire. Dessa forma, desajustado enquanto “arte fabricante”, o poema herói-cômico de Alvarenga estaria em desacordo com o conceito de “perfeita e verdadeira poesia”, cuja obrigação como arte seria, *igualmente*, instruir e deleitar, como se viu no capítulo anterior. Essa censura pode ser ainda melhor compreendida com o resgate do entendimento do retor português quanto à ideia de “engenho”.

Segundo Cândido Lusitano, o engenho se configura como a “virtude, e força ativa, com que o entendimento recolhe, une, e acha as semelhanças, as relações, e as razões das coisas”¹⁵⁹. De acordo com Francisco José Freire, o engenho pode ainda ser classificado em dois modos: engenho agudo e engenho vasto. No primeiro modo, o entendimento penetra no interior das coisas a fim de compreender a sua natureza, razão e qualidade. Já no segundo, procura estabelecer as relações possíveis entre objetos diferentes e distantes entre si, buscando captar neles as semelhanças que os prendem.

Como observou Ivan Teixeira, na doutrina poética de Freire, a fantasia capta isoladamente os elementos dos três mundos da imitação poética, cabendo ao engenho a função de estabelecer as relações entre eles, pois, embora nem sempre sejam visíveis, as relações existem e são inúmeras, resultando na expressão de diversos tipos de imagens. Segundo Teixeira, essa concepção de engenho é praticamente a mesma conceituação retórico-poética estabelecida pela doutrina seiscentista:

A diferença consiste nos ornamentos e efeitos preferenciais do engenho barroco, como a aproximação de conceitos distantes e a produção de semelhanças fantásticas, sem a mediação de conectivos racionais. Em Freire, o engenho deve ser controlado pela razão (equivalente ao *juízo* seiscentista) para, e apenas, produzir efeitos claros e preferencialmente icásticos.¹⁶⁰

Dentre as imagens oriundas dos dois modos de engenho, Francisco José Freire destaca três: as imagens de semelhança, as imagens de relação e as imagens de reflexão. De acordo com a doutrina, as imagens de reflexão são formadas pelo

¹⁵⁹ Ibidem, p. 138-139.

¹⁶⁰ TEIXEIRA, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, p. 236.

engenho agudo, enquanto as imagens de semelhança e relação se formam no campo do engenho vasto.

Conforme define o retor português, as imagens de reflexão pertencem ao conjunto de imagens denominadas como intelectuais, pois são geradas pela busca das “razões internas das coisas”, penetrando nos objetos em busca de se descobrir verdades neles:

[...] recolher, e descobrir as razões donde (se nós não enganamos) se argumenta a penetração, e agudeza do engenho de cada um. A este descobrimento das razões internas, e à consideração, ou contemplação, que faz o entendimento sobre as coisas, chamamos nós *reflexão*, vocábulo, que ignoraram os antigos, e percebem presentemente os modernos, por ser mui próprio, e acomodado a explicar estas contemplações do entendimento.¹⁶¹

As imagens de semelhança, por outro lado, podem ser classificadas como intelectuais ou fantásticas, sendo compostas por duas modalidades: as comparações e as metáforas. Ambas as modalidades partilham do princípio do engenho vasto de buscar semelhanças entre objetos díspares e distantes entre si, diferindo, porém, na relação entre entendimento e fantasia. Segundo Cândido Lusitano, as comparações podem ser classificadas como imagens intelectuais ou engenhosas, pois se formam em uma operação racional e clara que é própria do entendimento, sendo diretamente verdadeiras e verossímeis a ele. As metáforas, entretanto, são denominadas como imagens fantásticas, pois, por meio da fantasia, operam a transposição de características de um objeto para outro objeto semelhante:

Destas coisas cada vez podemos ir aprendendo a diferença, que há entre as imagens fantásticas, e as intelectuais. Estas são diretamente verdadeiras, e tais parecem ao nosso entendimento; e aquelas diretamente são falsas ao entendimento, ainda que indiretamente ele as conheça por verdadeiras.¹⁶²

Quanto à formação das imagens de relação, a operação seria o resultado de uma atuação conjunta entre fantasia e entendimento. Francisco José Freire compreende esse tipo de imagem gerado pelo engenho vasto como o estabelecimento de conexões entre um objeto e elementos que o circundam, de modo que a representação desses elementos possibilite que se identifique o objeto ao qual orbitam, dando dimensão de suas qualidades, por meio de uma relação de

¹⁶¹ FREIRE, *Arte Poética*, p. 160.

¹⁶² Ibidem, p. 149.

contiguidade. Como exemplo, o autor traz a figura de um grande e valoroso príncipe, cujas riquezas, as glórias do passado, os palácios, os súditos, as cidades, os soldados e, até mesmo, seus inimigos, lhe dizem respeito e, assim, permitem o estabelecimento de imagens de relação.

Como se viu, localizado na parte superior e racional da alma, o entendimento é responsável por analisar se as imagens recebidas pela fantasia são falsas ou verdadeiras. Sendo assim, os discursos podem ser compostos por imagens formadas por meio da virtude racional do entendimento, sem consultar a fantasia, pela operação conjunta entre entendimento e fantasia, ou, ainda, somente pela fantasia, sem a regulação do entendimento:

A terceira maneira sucede, quando a fantasia domina absolutamente a alma, e pouco, ou nada atende para os conselhos do entendimento, como v. g. nos sonhos, nas febres, nos afeitos melancólicos etc. Esta terceira classe da fantasia não tem lugar algum na faculdade poética; porque a não regula o entendimento [...].¹⁶³

Ao longo de sua doutrina, portanto, Francisco José Freire alerta para a necessidade de que as imagens da fantasia sejam dirigidas pelo entendimento, pois, para ele, a fantasia poética seria como “um cavalo mui fogoso, o qual para não ser desenfreado, é preciso, que se sujeite às regras da Arte”.¹⁶⁴ Sem a direção adequada do juízo, essas imagens seriam consideradas “cadáveres” e “monstruosas”, pois não contribuem para a proporção, a ordem e a unidade que são os princípios da beleza poética.

Sendo assim, ao qualificar o engenho do herói-cômico como bizarro, Cândido Lusitano parece indicar não só a necessidade de pureza dos gêneros, mas também que o contraste formado pela associação de heróis e personagens baixos envolvidos por um motivo fútil e a elocução própria das ações grandiosas de heróis e personagens virtuosos dos poemas épicos, assim como aqueles do trágico e do cômico, seria fruto de uma operação desregulada da fantasia, consequência de uma atuação deficiente do entendimento que, por “capricho”, não submete as imagens captadas pela fantasia aos preceitos poéticos, o que desencadearia em uma composição de caráter inverossímil.

¹⁶³ Ibidem, p. 88.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 121.

O poema herói-cômico esbarraria ainda em outro preceito da doutrina poética de Francisco José Freire. Como se sabe, a base da beleza em sua doutrina é a verdade ou a verossimilhança, conforme a determinação do costume. Segundo Freire, porém, para serem completamente belas, as imagens necessitam ainda conter outra espécie de verossímil, denominada como “relativo”. De acordo com o autor, verossímil relativo está relacionado a quem fala, podendo ser dividido em dois modos: de um lado, a qualidade, a condição e o grau de quem fala e, de outro, o afeto e as paixões que há (ou se supõe) em quem fala no discurso poético:

Quando porém o Poeta introduz pessoas, que falam, como v. g. nas Comédias, muitas vezes nos Poemas Épicos, e algumas vezes nos Líricos, então os seus conceitos postos na boca daquelas pessoas facilmente poderão ser inverosímeis, senão refrear a fantasia, e os ímpetos do engenho, e se com prudência se não revestir do caráter daquelas pessoas, considerando a natureza, as circunstâncias, e as paixões delas.¹⁶⁵

Freire fundamenta o verossímil relativo em Horácio. De acordo com o poeta latino, é necessário respeitar o domínio e o tom de cada gênero, pois a “um tema cômico repugna ser desenvolvido em versos trágicos”. Do mesmo modo, de forma diversa deve falar “um deus ou herói, um velho amadurecido ou moço ardente na flor da juventude, uma autoritária matrona ou uma governanta solícita, um mascate viajado ou o cultivador de uma fazenda verdejante ”.¹⁶⁶ De acordo com a ideia de verossimilhança relativa, portanto, seria inverossímil que um personagem sem prestígio e de caráter fútil fale com a eloquência própria de um herói virtuoso, seja por sua condição baixa ou por suas paixões mesquinhas, como se pode observar nos poemas herói-cômicos.

O substantivo “capricho” permite estabelecer ainda outra possível relação entre o herói-cômico e as bases da doutrina de Francisco José Freire. Ao longo da *Arte Poética*, a palavra aparece sempre associada ao virtuosismo dos poetas, por vezes alertando para a necessidade de se evitarem os excessos na composição das imagens do discurso poético. No capítulo XXII, esses excessos são discutidos a partir da crítica à noção de agudeza do conde Emanuele Tesauro. Como já se viu, para Cândido Lusitano, a beleza poética se fundamenta, principalmente, naquilo que é

¹⁶⁵ Ibidem, p.177.

¹⁶⁶ HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGUINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p.57-58.

verdadeiro ou verossímil, de acordo com as autoridades e com a normatividade retórica e poética dos gêneros. Sendo assim, mesmo as imagens fantásticas necessitam oferecer ao entendimento algo que seja verdadeiro ou verossímil, ainda que revestido pelo falso. Segundo o autor, sempre que essa regra for ignorada, “qualquer parto será monstruoso: serão sofismas as reflexões, e imagens intelectuais, e engenhosas, quando não forem fundadas no que é verdadeiro”.¹⁶⁷ Para ele, os argumentos oriundos desses sofismas, aparentemente, contém alguma verdade, porém, internamente, é possível observar que se trata de um engenho falso, agudo e penetrante:

Começaram estes falsos conceitos a reinar, ainda quando florescia o Império Romano, tendo seus apaixonados, huns com mais, outros com menos tenacidade. Marcial, Poeta de tanta graça, como agudeza, teve por verdadeira, mais que todos os seus antecessores, a esta moeda falsa. Houve inumeráveis, que o seguiram, principalmente há perto de um século, e foi dos principais o Conde Manoel Tesouro, que não só Seguiu a Marcial, mas até escreveu o seu decantado *Cannocchiale Aristotelico*, para que todos adoecessem como ele deste achaque literário.¹⁶⁸

Tesouro compreendia a agudeza como sendo um vestígio da divindade que distinguiria os homens discretos dos rústicos, aproximando-os dos anjos. Na passagem do século XVII para o XVIII, essas ideias tiveram ressonância em Portugal por meio da *Nova Arte de Conceitos*, obra de Francisco Leitão Ferreira, um compêndio em língua portuguesa das ideias da doutrina seiscentista.¹⁶⁹ Partindo das noções de Muratori e Boileau, Ferreira utiliza o termo “conceito” para se referir à agudeza, ligando-o à ideia de argumento engenhoso que, por sua vez, é definido em sua doutrina como “um certo artifício de discurso, com o qual o nosso entendimento prova, e demonstra alguma verdade, ou algum verossímil da matéria, em que discorre”¹⁷⁰.

Mirando no *Il Cannocchiale Aristotelico*, Francisco José Freire compreende o fundamento da formação das imagens agudas como falso e débil, pois tomam aquilo que só é verdadeiro ou verossímil para a fantasia como sendo um verdadeiro intelectual e real, em que a composição confundiria os “partos” das duas potências da alma. Enquanto o retor italiano entendia que essas imagens poderiam causar deleite

¹⁶⁷ FREIRE, *Arte Poética*, p.167.

¹⁶⁸ Ibidem, p.168.

¹⁶⁹ TEIXEIRA, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, p.242-243.

¹⁷⁰ LEITÃO, Francisco Ferreira. *Nova Arte de Conceitos*. Segunda Parte. Lisboa: Oficina de Antonio Pedro Galram, 1721, p.3.

aos que ouvem, segundo o retor português, na verdade, aos ouvintes de bom gosto, elas são apenas motivo de riso, pois, estabelecendo imagens da fantasia como fundamento das imagens do entendimento, elas se reduzem a imagens pueris e loucas, próprias de um delírio.

Freire admite a utilização de imagens semelhantes a essas agudezas no “estilo jocoso”, pois, para o autor, toda a virtude dessas imagens se resumiria em promover o riso. Nesse estilo “tem um particular lugar os equívocos, os quais nos agradam muito, e movem a rir”¹⁷¹. No entanto, ele alerta que, nesse caso, elas devem ser moderadas e guiadas pelas regras poéticas, conforme ensinaram os grandes autores. Nesse sentido, a utilização dessas imagens no gênero cômico ainda estaria condicionada à regulação do entendimento, o que as afastaria da afetação das agudezas de um engenho tido por ele como superficial e inverossímil, que é próprio da alma dominada pela fantasia. Sendo assim, por mais que essa doutrina preveja no cômico a utilização de imagens semelhantes às desse tipo, aparentemente, as imagens formadas pelo “capricho” do poema herói-cômico seriam inverossímeis e estariam mais próximas das agudezas exaltadas por Tesauro, condenadas por Cândido Lusitano, pois não se ajustam às prescrições de gênero.

Diante disso, vale lembrar que, como já observou Ronald Polito, a origem do poema herói-cômico estaria vinculada a determinadas inclinações da poesia do Seiscentos, como o interesse pelo grotesco e o bizarro. Antonio Candido, mencionado por Polito, liga o surgimento do herói-cômico ao virtuosismo das letras do século XVII. Para ele, o herói-cômico seria resultado da mescla da sátira tradicional com o burlesco e a epopeia, em que a “jogralice poética” se sobrepõe à sátira na celebração de forma épica de um acontecimento com pouca importância, “consistindo a maestria em elaborar praticamente no vácuo”¹⁷², como definiu Nicolas Boileau no prefácio de *Le Lutrin*.

De acordo com Candido, é somente no século XVIII que a gratuidade das “fiorituras jocosas” (ornatos) cede lugar à recuperação de aspectos tradicionais da sátira, passando a predominar no poema herói-cômico o que ele denomina como “cunho militante da poesia”. Segundo o autor, no Setecentos, teria havido um abandono do caráter de jogo gratuito predominante no modo de composição inaugurado por Tassoni e sistematizado por Boileau, prevalecendo a “vocação

¹⁷¹ FREIRE, *Arte Poética*, p.207.

¹⁷² CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira*, p.147.

utilitária de corretivo dos costumes, que no século XVIII não podia deixar de impregnar-se de ideias gerais correntes nos espíritos”.¹⁷³

As afirmações de Ronald Polito e Antonio Candido são relevantes para se compreender tanto a censura da doutrina poética de Freire ao herói-cômico quanto a justificativa de Silva Alvarenga. Ao classificar esse tipo de poema como fruto de “capricho” e “bizarria de engenho”, o retor português mira especialmente as obras produzidas no Seiscentos, como é o caso do poema de Lorenzo Lippi, publicado postumamente em 1688, sob o pseudônimo de Perlone Zipoli, além das obras de Tassoni e Boileau. Alvarenga, por sua vez, desenvolve a sua justificativa com o intuito de afastar *O Desertor* do “capricho” que dominou a prática do herói-cômico no século XVII. Embora reconheça a importância dos poemas desse período, ao que parece, o poeta luso-brasileiro busca legitimar a sua opção pelo gênero argumentando que sua prática seria anterior a poesia dos Seiscentos, sendo dos poetas antigos os primeiros modelos. Diante disso, a lista de poemas herói-cômicos classificados como “antigos” e “modernos”, apresentada pelo poeta em seu discurso, merece maior atenção.

4.2 Os “antigos” e os “modernos”

Como já se viu, o termo “herói-cômico” é utilizado pela primeira vez somente no século XVII, com Tassoni. Para Silva Alvarenga, porém, a sua prática é muito mais antiga, cujas fontes remontariam aos poemas atribuídos por ele a Homero e a Virgílio. Sendo assim, faz-se necessário, primeiramente, levantar algumas informações sobre os poemas listados como “antigos”, no intuito de mensurar o impacto dessas obras na composição de *O Desertor*.

Sobre *Margites*, além de fragmentos, restaram poucas referências, como os comentários de Aristóteles:

Dos predecessores de Homero, não podemos citar nenhum poema do gênero cômico, se bem que deve ter havido muitos. Possuímos, feito por Homero, o *Margites* e obras análogas deste autor, nas quais o metro iâmbico é o utilizado para tratar esta espécie de assuntos. Por tal razão, até hoje a comédia é chamada de iambo, visto os autores servirem-se deste metro para se insultarem uns aos outros [...]. Do mesmo modo que Homero foi sobretudo cantor de assuntos sérios (ele é único, não só porque atingiu o belo, mas também porque suas imitações pertencem ao gênero dramático), foi também ele o primeiro a traçar as linhas mestras da comédia, distribuindo sob forma

¹⁷³ Ibidem, p. 148.

dramática tanto a censura como o ridículo. Com efeito, o *Margites* apresenta analogias com o gênero cômico, assim como a *Ilíada* e a *Odisséia* são do gênero trágico.¹⁷⁴

Com base nas informações escassas e nos poucos versos que restaram, sabe-se que o personagem central, Margites, era um sujeito caracterizado por sua estupidez (como, por exemplo, o fato de não saber se tinha nascido do ventre de seu pai ou do ventre de sua mãe). A atribuição do poema a Homero se deu pelo fato de o personagem do poema ser de uma antiga cidade da Grécia na região da Lídia (atualmente, Turquia), chamada Cólofon, em que se acreditava ser a cidade natal do poeta grego.

Já *Batracomiomaquia*, poema também atribuído a Homero, tem-se acesso a sua integralidade. Destaque-se *Batracomiomaquia*: a batalha dos ratos e das rãs, estudo e tradução de Fabrício Possebon, em que o autor discute a questão do gênero da obra, trazendo também informações sobre autoria e datação, refletindo ainda sobre o riso e a intertextualidade, encerrando com uma relevante interpretação do poema¹⁷⁵.

Trata-se de um poema narrativo relativamente curto, composto por 303 versos hexâmetros. Narra um conflito entre sapos e ratos provocado por um incidente envolvendo o rei sapo e um rato que ele conhece na beira de um lago quando este bebia água. O sapo convida o rato para conhecer sua casa, levando-o em suas costas sobre o lago. Porém, ao se deparar com uma cobra, desespera-se e mergulha no lago, esquecendo-se do rato, que morre afogado. Um outro rato testemunhou todo o acontecimento e conta aos demais que, enfurecidos pela traição do rei sapo, declaram guerra. Ao receberem a declaração de guerra por meio do arauto enviado pelos ratos, as rãs passam a culpar o rei que, por sua vez, nega veementemente o ocorrido. Ao ver a preparação da guerra, Zeus solicita o posicionamento dos deuses, atribuindo a Atena a função de ajudar os ratos. A deusa nega, sob a justificativa de que os ratos já tinham lhe causado muitos transtornos por conta de suas travessuras, acarretando a decisão dos deuses de não interferir. Por fim, quando os ratos vencem a primeira batalha, Zeus decide intervir e envia um exército de caranguejos no intuito de evitar a destruição das rãs. Impotentes diante da blindagem dos caranguejos, os ratos recuam e a guerra, que durou um dia, termina ao pôr-do-sol.

¹⁷⁴ ARISTÓTELES, *Arte Poética*, p. 244.

¹⁷⁵ POSSEBON, F. *Batracomiomaquia – A batalha dos ratos e das rãs*. (Estudo e tradução). São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2003.

Em seu estudo de *Batracomiomaquia*, Fabrício Possebon observa que a suspeita quanto à autoria de Homero remonta à Antiguidade. Segundo ele, a tradição oscilou sobre a autoria do poema, principalmente, entre Homero e Pígres de Artemísia, porém, baseando-se nos estudos de Leopardi, em que se considera o século II a.C. como o provável período de composição do poema, acaba por descartar Pígres como autor.

O *Culex*, poema atribuído a Virgílio por Alvarenga, é composto por 414 versos hexâmetros. Trata-se da história de um pastor que, ao amanhecer, conduz seu rebanho de cabras para o alto do monte, onde comem e saciam a sede. No momento em que o sol se torna mais forte, ele resolve levar o rebanho para a sombra e se deita perto de uma nascente, caindo no sono. Nesse instante, uma serpente surge e se prepara para atacá-lo, mas um mosquito que estava ali e percebe a intenção da serpente, resolve picar o olho do pastor, no intuito de acordá-lo e o alertar do perigo iminente. O pastor, porém, não mata apenas serpente ao despertar, mas também o mosquito, por reflexo, devido ao incômodo causado pela picada.

Destaque-se o trabalho de Bárbara Elisa Polastri que, assim como fez Fabrício Possebon com *Batracomiomaquia*, efetua estudo e tradução do *Culex*, em uma análise das relações de intertexto presentes no poema. Em *Um Estudo do Intertexto Virgiliano no Culex*¹⁷⁶, além de uma tradução anotada do texto latino, Polastri traz informações sobre a autoria, datação e recepção da obra, analisando o poema a partir de possíveis relações com a tríade Virgiliana (*Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*).

Conforme observa a autora, o *Culex* faz parte da *Appendix Vergiliana*, um conjunto de obras que hoje, em sua maioria, são consideradas apócrifas. Quanto ao *Culex*, especificamente, Polastri relata que, ao longo da história, as hipóteses sobre sua autoria e datação vão desde a datação do poema como uma obra da juventude de Virgílio até a uma falsificação pós-virgiliana. Para ela, porém, a autoria e a datação importam menos que as relações que o poema estabelece com a tríade virgiliana, pois a tentativa de “determinar o momento histórico da literatura latina em que o *Culex* se insere, ou seja, a datação do poema, e quem foi seu autor de carne e osso, limitariam, talvez, os efeitos de sentido que podem emergir das leituras do poema”¹⁷⁷.

¹⁷⁶ POLASTRI, Bárbara Elisa. *Um estudo do intertexto virgiliano no Culex*. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp. Campinas, 2013.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 24.

Para Silva Alvarenga, portanto, esses três poemas formam o conjunto de fontes *antigas* do herói-cômico em que se insere o seu *Desertor*. De início, cabe estabelecer uma comparação entre as informações desses poemas, a fim de observar em quais aspectos eles podem ter influído no processo de emulação do poeta luso-brasileiro e em sua compreensão do subgênero.

Como já se viu, das poucas informações sobre *Margites*, é sabido que o personagem homônimo se caracteriza por sua estupidez. Como observa Fabrício Possebon, o nome do personagem vem do adjetivo grego *margós*, cujo significado é tolo, insolente. Na *Poética*, Aristóteles (atribuindo a autoria a Homero) credita a essa obra a origem da comédia, assim como faz com a *Ilíada* e a *Odisseia* em relação à tragédia, discriminando essas espécies conforme os objetos imitados:

Como a imitação se aplica aos atos das personagens e estas não podem ser senão boas ou ruins (pois os caracteres dispõem-se quase nestas duas categorias apenas, diferindo só pela prática do vício ou da virtude), daí resulta que as personagens são representadas melhores, piores ou iguais a todos nós. [...] Por exemplo, Homero pinta o homem melhor do que é; Cleofonte, tal qual é; Hegémon de Tasso, o primeiro autor de paródias, e Nicócares, em sua *Delíade*, o pintam pior.¹⁷⁸

Considerando que Cleofonte foi um poeta trágico, Hegémon e Nicócares, poetas cômicos, e Homero o grande épico, fica a indagação sobre a quem se refere o termo *nós*. Como sugere Possebon, é provável que o termo *nós* esteja se referindo ao cidadão ateniense, representado na tragédia, em oposição ao campo dos deuses e heróis (superiores a *nós*, epopeia) e ao espaço dos homens sem direito à vida democrática, como estrangeiros e escravos, imitados por personagens tolos (inferiores a *nós*, comédia).

Nesse aspecto, *Batracomiomaquia* e *Culex* se aproximam. Ambos trazem personagens do reino animal como figuras centrais de suas histórias. Em relação ao primeiro, sua influência pode ser medida pelo registro de diversas obras que claramente tiveram o poema atribuído a Homero como modelo, como *La Mosqueea* (1615), de Villaviciosa, e *Gatomaquia* (1634), de Lope de Vega. Em sua análise, Fabrício Possebon observa que há uma evidente associação com as fábulas em *Batracomiomaquia*, destacando a aproximação do poema com alguns elementos da *Fábula 244*, de Esopo, especialmente no encontro entre rato e rã, o passeio pelo lago

¹⁷⁸ ARISTÓTELES, *Arte Poética*, p. 242.

e o acidente. Segundo o autor, “*Batracomiomaquia* e, talvez, as demais obras do mesmo gênero ou se serviram das fábulas ou tanto elas quanto as fábulas fizeram uso de um acervo comum”.¹⁷⁹

Além de considerar um possível vínculo da matéria do poema com as fábulas, Possebon analisa *Batracomiomaquia* dentro do código do cômico que vigorou no período helenístico, época provável em que a obra foi escrita. O autor destaca algumas passagens sobre o riso de Platão, Aristóteles e do *Tractatus Coislinianus* para tentar entender o conceito de riso dos gregos antigos, concluindo que em ambos o riso está associado ao baixo, em uma posição de inferioridade ao sério

Por mais que seja possível observar, entre os poemas identificados por Silva Alvarenga como herói-cômicos “modernos”, possíveis ressonâncias de características presentes nos poemas listados como *antigos*, atribuir aos poemas do período helenístico o conceito de “herói-cômico” é incorrer em anacronismo. É o que faz, por exemplo, Fabrício Possebon, quando, ao tentar definir em seu estudo o gênero de *Batracomiomaquia*, entende a obra como um poema herói-cômico. Trata-se de uma posição anacrônica, não só porque o termo só viria a surgir em meados do século XVII, mas por desconsiderar as especificidades do modo de composição do herói-cômico. O que parece ser coerente afirmar é que ao mencionar esses poemas, listando-os como as primeiras autoridades do poema herói-cômico, Silva Alvarenga acaba vinculando-o à comédia.

Além dos já mencionados *La Secchia Rapita* (1622), de Alessandro Tassoni, e *Le Lutrín* (1674/1683), de Nicolas Boileau, segundo Silva Alvarenga, compõem o seu conjunto de poemas herói-cômicos “modernos” as obras *Hudibras* (1663 -1678), de Samuel Butler (1612-1680), *The Rape of the Lock* (1712), de Alexander Pope (1688 - 1744), e *Vert-Vert* (1734), de Jean-Baptiste Gresset (1709 -1777). Por sua vez, para o poeta árcade, esse conjunto de poemas poderia ser ainda dividido em, ao menos, duas vertentes: a dos que se fundamentariam nos preceitos da epopeia e a dos que omitiriam ou desprezariam tais fundamentos, possibilitando, segundo ele, a abertura de novos caminhos:

Uns sujeitaram o poema herói-cômico a todos os preceitos da Epopeia, e quiseram que só se diferísse pelo cômico da ação, e misturaram o ridículo, e o sublime de tal sorte, que servindo um de realce a outro, fizeram aparecer novas belezas em ambos os gêneros. Outros omitindo, ou talvez

¹⁷⁹ POSSEBON, *Batracomiomaquia*, p. 43.

desprezando algumas regras, abriram novos caminhos à sua engenhosa fantasia, e mostraram disfarçada com inocentes graciosidades a crítica mais insinuante, como M. Gresset no seu *Vervet*.¹⁸⁰

Silva Alvarenga não deixa explícito qual dessas vertentes teria sido o modelo para *O Desertor* e, além do poema de Jean-Baptiste Gresset, não indica em qual delas se encaixariam os demais poemas herói-cômicos mencionados. Sendo assim, para tentar compreender os aspectos que diferenciam as duas vertentes dos poemas “modernos” e refletir sobre sua menção no poema do luso-brasileiro, faz-se necessário, assim como se fez com os “antigos”, estabelecer um cotejo entre essas obras.

Na ordem cronológica de publicação dos poemas ainda não discutidos neste capítulo, tem-se *Hudibras* como o primeiro. Escrito pelo poeta inglês Samuel Butler, a obra foi publicada em três partes nos anos de 1663, 1664 e 1678, sendo que a primeira edição, reunindo todas partes, foi publicada, postumamente, em 1684. Trata-se de um longo poema, composto por 11.504 versos octassílabos distribuídos em três partes, cada uma constituída de três cantos, contendo ainda três epístolas: “An Heroical Epistle Of Hudibras To Sidrophel”, no final da parte II; “An Heroical Epistle Of Hudibras To His Lady” e “The Lady's Answer To The Knight”, encerrando a terceira e última parte do poema.

O poema de Samuel Butler narra as aventuras do herói homônimo Hudibras, um cavaleiro presbiteriano, e seu escudeiro Ralpho, um alfaiate puritano independente, personagens caracterizados por sua covardia, ignorância e desonestidade, em uma ridicularização dos grupos envolvidos na Guerra Civil Inglesa, mais especificamente, os puritanos. O nome do herói foi retirado de um cavaleiro do poema épico *The Faerie Queene* (1596), de Edmund Spenser (1552-1599), sobre a luta entre católicos e protestantes, presente no Livro II, dedicado à “temperança”, possivelmente inspirado em Rud Hud Hudibras, lendário rei britânico:

He that made loue vnto the eldest Dame,
Was hight Sir *Huddibras*, an hardy man;
Yet not so good of deeds, as great of name,
Which he by many rash adventures wan,
Since errant armes to sew he first began;
More huge in strength, then wise in workes he was,
And reason with foole-hardize ouer ran;
Sterne melancholy did his courage pass,

¹⁸⁰ ALVARENGA, *O Desertor*, p. 73.

And was for terror more, all armed in shining brass.
(Livro II, Canto II, estrofe XVIII)

Conforme observa John Donovan,¹⁸¹ é possível destacar seis principais episódios no poema, ocorridos em todos os cantos das duas primeiras partes e no primeiro e terceiro canto da última parte: o encontro com a multidão que praticava *Bear-baiting*, uma espécie de esporte sangrento muito popular na Inglaterra até o século XIX, em que um urso acorrentado como uma “isca” era posto para lutar contra vários cães; o seu resgate da prisão por uma viúva; a derrota para um grupo de foliões; a visita a Sidrophel, um astrólogo charlatão; o segundo encontro com a viúva; e a consulta a um advogado. Embora os episódios se configurem de forma distinta um dos outros, o segundo canto da terceira parte destoa da narrativa ao trazer uma espécie de digressão sobre os eventos decorrentes da morte do “Lorde Protetor” Oliver Cromwell, a sucessão fracassada de seu filho, Ricardo Cromwell, entre 1658 e 1659, que culminariam com a restauração da monarquia, a partir de 1660.

Segundo Donovan, o poema de Samuel Butler teve grande popularidade desde a primeira edição até a morte do poeta, especialmente nos anos de 1663 e 1664, período em que se tem registro de nove edições da parte I, sendo quatro delas edições não autorizadas:

There is ample contemporary testimony to the popularity of Hudibras as well. In February 1663, Pepys described it as 'that which all the world cries up to be the example of wit; in March it was, according to Richard Oxenden, 'ye most admired peece of Drollery yt ever came forth. in November it was still, according to Pepys, the book which the world cry so mightily up, and in December he says that Parts I and II are now in the greatest fashion for drollery. According to Antony a Wood it was read by King courtiers, scholars, and gentlemen, and the poet himself claimed for his work the approbation of 'ye King & ye best of his Subjects.¹⁸²

Para o autor, a popularidade do poema pode ser explicada pelo contexto de sua publicação. As críticas ao fanatismo e ao antigo parlamento encontraram ressonância popular quando da publicação da obra. Em 1663, a monarquia já havia sido restaurada sob o domínio de Charles II, havendo um sentimento público de apoio ao rei em suas ações contra os presbiterianos. Nesse sentido, afirma Donovan, *Hudibras* não estava atacando um inimigo poderoso e perigoso, mas um grupo

¹⁸¹ DONOVAN, John. *Hudibras and its Literary Context*. Tese de PhD. University of Birmingham. Birmingham, 1972.

¹⁸² Ibidem, p. 3.

derrotado que estava sendo punido com exílio ou morte: “It provided in the realm of wit a counterpart to what was being done in that of law: the repudiation and punishment of a conquered enemy”.¹⁸³

Em *Lettres Philosophiques*, na carta XXII, ao comentar sobre alguns poetas ingleses, como Jonathan Swift e Alexander Pope, Voltaire destaca *Hudibras* como a mais extraordinária e intraduzível obra que tinha lido até ali:

Il y a surtout un poème anglais que je désespérerais de vous faire connaître ; il s'appelle Hudibras. Le sujet est la guerre civile et la secte des puritains tournée en ridicule. C'est Don Quichotte, c'est notre Satire Ménippée fondus ensemble; c'est, de tous les livres que j'aie jamais lus, celui où j'ai trouvé le plus d'esprit mais c'est aussi le plus intraduisible. Qui croirait qu'un livre qui saisit tous les ridicules du genre humain, et qui a plus de pensées que de mots, ne peut souffrir la traduction? C'est que presque tout y fait allusion à des aventures particulières le plus grand ridicule tombe principalement sur les théologiens, que peu de gens du monde entendent; il faudrait à tous moments un commentaire, et la plaisanterie expliquée cesse d'être plaisanterie: tout commentateur de bons mots est un sot..¹⁸⁴

Como observa Voltaire, é evidente que, além do épico *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser, a composição de *Hudibras* tem como modelo *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Ambos narram ações ridículas de cavaleiros e seus escudeiros. Porém, enquanto as ações do cavaleiro errante de Cervantes conseguem arrancar a simpatia do leitor, as desventuras de Hudibras e seu escudeiro Ralpho acabam por configurar um escárnio dos puritanos, sem abertura para qualquer empatia para com o herói.

Também em língua inglesa, tem-se *The Rape of the Lock* ou *A Violação da Madeixa*, poema herói-cômico de Alexander Pope, publicado em 1712. Conforme observa Paulo Vizioli¹⁸⁵ em nota de sua tradução do poema, a palavra *rape*, além do significado moderno de “estupro”, possui outros sentidos, mais próximos de sua origem latina *repere*, como “roubo” e “raptó”, e sua escolha por traduzir como “violação” se deu por ser uma opção mais abrangente em relação a todos os significados.

Inicialmente composto por 314 versos e dois cantos, a obra de Pope teve ainda mais duas edições após 1712. Em 1713, uma versão revisada e ampliada, com 794

¹⁸³ Ibidem, p. 5.

¹⁸⁴ VOLTAIRE. *Lettres Philosophiques*. Paris: Flammarion, 2006, p. 87.

¹⁸⁵ POPE, Alexander. *Poemas*. Tradução e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

versos distribuídos em cinco cantos e, em 1717, a terceira e última, em que se acrescentou ao canto IV o discurso de Clarissa. O poema narra a desavença entre duas famílias aristocráticas católicas de Londres a partir de um fato banal. Apaixonado por uma dama e não sendo correspondido, um lorde resolve, sem sua permissão, cortar uma madeixa do cabelo da amada como lembrança, o que desencadeia uma contenda entre suas famílias. De acordo com Vizioli, a narração teria se baseado em um “atrito real”, desencadeado pela atitude rude do Lord Petrie para com Arabella Fermor (personagem Belinda, na obra), fato conhecido e que dividiu as opiniões da sociedade da época:

[...] alguns tomaram partido de Arbella, compartilhando a sua revolta contra tamanho insulto à dignidade feminina; outros apoiaram o barão, defendendo sua conduta porque motivada pelo amor, que tudo justifica. Antes que o conflito se agravasse ainda mais, John Caryl, que era amigo de ambas as partes, pediu a Alexander Pope que compusesse um poema expondo o ridículo de tal contenda, com vistas a restabelecer, através do bom humor, o senso comum e a serenidade. Esse poema foi *A Violação da Madeixa*, que, sobre esse episódio, construiu uma sátira à futilidade de toda a sociedade da época e, por extensão, de todos os tempos¹⁸⁶

Essa informação consta na carta dedicatória que antecede o poema, em que Alexander Pope expõe para Arabella Fermor alguns aspectos da composição do poema, dentre eles, a doutrina Rosacruz, que teria sido base da “maquinaria”, o papel que as divindades desempenham na obra:

Os adeptos da Rosacruz são gente de quem preciso vos dar conhecimento. [...] De acordo com aqueles cavalheiros, os quatro elementos são habitados por espíritos, a que denominam Silfos, Gnomos, Ninfas e Salamandras. Os Gnomos, ou os Gênios da terra, deleitam-se com malvadezas; mas os Silfos, cuja morada é o ar, são criaturas que tem o melhor temperamento imaginável. Dizem que qualquer mortal pode experimentar as mais íntimas familiaridades com esses gentis espíritos, sob a condição – muito leve para todos os cavalheiros adeptos – de um inviolado respeito pela castidade¹⁸⁷ (POPE, 1994, p. 45).

De acordo com Frances Yates¹⁸⁸, a origem da palavra “rosacruz” está relacionada a Christian Rosenkreuz, personagem de existência não comprovada, mas

¹⁸⁶ Ibidem, p.16-17.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 45.

¹⁸⁸ YATES, Frances. *El Iluminismo Rosacruz*. Tradução de Roberto Gómez Ciriza. Buenos Aires: Siruela, 2001.

que, a partir do interesse pelas escolas egípcias de mistérios, seria o responsável pela criação da doutrina. A Rosacruz teve grande popularidade na Europa a partir do século XVII, ganhando notoriedade com a publicação de dois manifestos denominados “Fama Fraternitatis Rosae Crucis” e “Confessio Fraternitatis Rosae Crucis”. Publicados pela primeira vez nos anos de 1614 e 1615, em Kassel, na Alemanha, têm como personagem um padre chamado Christian Rosenkreuz, que invocava a todos para se filiarem à ordem ou fraternidade que ele criara. Segundo Yates, em 1616, junta-se aos manifestos o romance alquímico “As Núpcias Químicas de Christianus Rosencreutz”, de Johann Valentinus Andreae (1586 – 1654), cujo personagem também é Christian Rosenkreuz, envolvido na formação de uma ordem cujos símbolos eram uma cruz e rosas, ambas vermelhas.

No geral, a doutrina é identificada como sendo parte de um grupo místico e filosófico que, originariamente, tinha como pensamento a inclusão de todas as atitudes religiosas. Entretanto, seu desenvolvimento na Alemanha acabou por resultar em um viés anticatólico e, principalmente, antijesuíta. Frances Yates destaca que, para um entendimento mais vertical da doutrina, é necessário compreendê-la por meio da qualificação histórica do estilo de seu pensamento:

En este sentido puramente histórico, el término “rosacruz” representa una fase de la historia de la cultura europea que ocupa una posición intermedia entre el Renacimiento y la llamada revolución científica del siglo XVII. Se trata de una fase en la cual la tradición hermético-cabalística del Renacimiento recibe la influencia de otra tradición hermética, la de la alquimia. Los “manifestos rosacruces” son una expresión de esta fase, ya que representan la combinación de “magia, cábala y alquimia” que fue la influencia por excelencia propiciante del nuevo iluminismo.¹⁸⁹

Daí o conceito “Iluminismo Rosacruz”. Segundo Yates, embora o aspecto religioso do grupo sempre tenha sido o de maior destaque, alguns de seus pontos, como a alquimia, atraíram parte dos principais pensadores da revolução científica, como Francis Bacon. Para ele, embora estivesse associado a agentes místicos e profecias, foi um movimento de numerosos aspectos ilustrados, sendo o seu racionalismo composto por tons do Iluminismo.

De acordo com a historiadora, é possível que esse aspecto da doutrina Rosacruz tenha tido melhor compreensão na Inglaterra, embora as circunstâncias

¹⁸⁹ Ibidem, p. 5.

históricas e o tenso desenrolar político, especialmente na segunda metade do século XVII, tenham dificultado sua aplicação:

De la ilustración rosacruz formaba parte la visión de que era necesario reformar la sociedad, y especialmente la educación, así como llevar a efecto una tercera reforma de la religión que influyera sobre todas las actividades del hombre, y todo esto se consideraba indispensable para la existencia de la nueva ciencia. Los pensadores rosacruces bien conocían los peligros de esta nueva ciencia, sus posibilidades tanto diabólicas como angélicas, y consideraban que su advenimiento tendría que ser acompañado por una reforma general del mundo entero. Este aspecto del mensaje quizá fue mejor entendido en la Inglaterra parlamentaria, aunque las circunstancias impidieron que fuera aplicada, y una vez restaurada la monarquía se permitió que la ciencia se desarrollara, aislada de la utopía, divorciada de la idea de reformar la sociedad que debía ser educada para recibirla. El comparativo desprecio de las posibilidades sociales y educativas del movimiento fue ciertamente desfavorable para el futuro.¹⁹⁰

Em sua carta para Arabella Fermor, Alexander Pope relata ter tido acesso às ideias da doutrina Rosacruz por meio de *Le Comte de Gabalis*. Trata-se de uma obra francesa publicada anonimamente em 1670, mas de autoria creditada ao abade Nicolas-Pierre-Henri de Montfaucon de Villars (1635-1670), muito popular na Europa como fonte literária do maravilhoso. Segundo Pope, a “doutrina dos espíritos” da Rosacruz foi a base para a composição do maravilhoso em seu poema.

O contexto de escrita e publicação de *The Rape of the Lock* é o da restauração inglesa e o reinado da Casa de Stuart. Segundo Paulo Vizioli, trata-se de um período que, como se insere na “idade da razão”, busca por moderação e equilíbrio como reação às tensões que pautaram a guerra civil, no intuito de não alimentar os extremos do período precedente:

Assim, se no período anterior os ingleses se viram às voltas com a discórdia e a dúvida nos campos da fé e da filosofia, a violência da guerra civil (que levou à execução do rei Carlos I), a intolerância fanática dos puritanos, a ditadura de Cromwell, e a dramaticidade nervosa do maneirismo e do barroco nas esferas da arte e da literatura, na idade da razão eles procuraram evirar os extremismos na religião e na política – restabelecendo a Igreja Anglicana e trazendo de volta o parlamento e a dinastia dos Stuarts –, ao mesmo tempo em que desenvolviam o pensamento racional (em que brilhavam filósofos como John Locke e David Hume), estimulavam a pesquisa científica (com a criação da Academia Real de Ciências) e outra vez buscavam, nas letras e nas artes, a pureza do classicismo, com os mesmos ideais de ordem e simetria que haviam caracterizado a renascença.¹⁹¹

¹⁹⁰ Ibidem, p. 172.

¹⁹¹ POPE, *Poemas*, p. 9.

Esse período foi o ponto alto do neoclassicismo inglês, momento em que Alexander Pope e outros poetas contemporâneos orientaram sua poética com base nos fundamentos do racionalismo e no resgate das preceptivas clássicas, o que lhes rendeu o título de “poetas augustanos”, em comparação com a era de Augusto, idade de ouro da literatura latina, considerados os representantes do apogeu das letras inglesas.

Vizioli observa, porém, que essa tendência circunscreveu, especificamente, o final do século XVII e início do século XVIII. Segundo ele, as expectativas desse momento nem sempre atraíram as gerações posteriores, que viam na própria denominação do movimento, o “neoclassicismo”, uma sugestão depreciativa para uma derivação tardia da configuração de estilo do renascimento. Porém, destaca o autor, enquanto no renascimento o classicismo era uma tendência essencialmente produzida e consumida pelo círculo da aristocracia,

[...] o neoclassicismo era essencialmente burguês, dependendo de modo quase exclusivo da classe média concentrada nas grandes cidades (principalmente Londres), cada vez mais culta e poderosa. Essa diferença básica determinou o caráter dessa nova literatura – uma literatura urbana, de função social e, conseqüentemente, moralista, ou seja, quase sempre didática ou satírica, dado que seu dever para com o público era ensinar o certo e criticar o errado.¹⁹²

Ainda de acordo com o autor, a associação da origem dessa produção poética à racionalidade historicamente imposta ao contexto tornou-a menos criativa e audaciosa que a produção do século XV, fruto de um cerceamento derivado, por um lado, da necessidade de respeito às preceptivas poéticas e sua ânsia pela perfeição formal e, por outro, da busca por um equilíbrio ideal da emoção diante da razão, acarretando uma poesia “contida, sutil e sofisticada, mas sem grandes arroubos”.¹⁹³

Por fim, no grupo de poemas herói-cômicos “modernos” listado por Silva Alvarenga, tem-se *Vert-Vert*, de Jean-Baptiste Gresset. A obra é mencionada por Alvarenga com a grafia *Ververt*, o que indica que ele teria lido uma das edições não autorizadas do poema. Publicado pela primeira vez em 1734 com o título *Vairvert ou les Voyages du perroquet de la Visitation de Nevers* e com o subtítulo “poema herói-cômico”, em edições posteriores o subtítulo passa ser apenas “poema heroico” e o

¹⁹² Ibidem, p. 10.

¹⁹³ Ibidem, p. 11.

título grafado como *Ver Vert* e, por fim, *Vert-Vert*. Segundo o próprio Gresset, em texto de advertência que antecede o poema na edição de 1735, muitas das edições do ano anterior eram cópias feitas sem sua autorização e, por isso, continham vários problemas:

Il se répand depuis quelque tems plusieurs copies, tant manuscrites qu'imprimées, mais très-infidèles, du Poeme que je donne au Public. Dans les éditions qu'on a intitulées de Londres, & les deux de la Haye y la Pièce est entièrement défig-urée. Celle d'Amsterdam, pour être plus correcte que les précédentes, n'eût pas exempte d'un grand nombre de fautes, dont l' Errata n'en découvre qu'une partie. On en a cependant profité dans cette Edition & les foins que s'est donnés un des plus habiles hommes de notre tems, pour la perfectionner, la rendent la meilleure de toutes, celles qui ont paru jusqu'à présent.¹⁹⁴

Em língua portuguesa, há uma tradução do já mencionado poeta e tradutor Francisco Manuel do Nascimento, o Filinto Elísio, publicada em Paris em novembro de 1816 e dedicada a João Severiano Maciel da Costa (1769 – 1833), um relevante magistrado e político mineiro, que governou a Guiana Francesa durante a ocupação portuguesa (1809 – 1817) e foi também Governador da Bahia (1825 – 1826), além de Ministro do Império (1823-1824) e Ministro da Fazenda (1827), após sua atuação na constituinte.

Vert-Vert é composto por 667 versos decassílabos distribuídos em quatro cantos. O poema conta a história do herói homônimo, Vert-Vert, um papagaio criado por freiras em um convento em Nevers, cidade a 260 km de Paris. Tendo recebido uma educação moral cristã, o pássaro se torna um modelo e sua fama ultrapassa os limites de seu convento, chegando até as freiras de Nantes, que, por cartas, solicitam a suas irmãs de Nevers que concedam uma visita do pássaro a seu convento. As freiras de Nevers, mesmo temerosas, decidem compartilhar a santidade de Vert-Vert, enviando-o em um navio até Nantes. Porém, durante a viagem, o papagaio entra em contato com a linguagem dos marinheiros e das prostitutas que viajavam na mesma embarcação e, ao chegar, falando inúmeros palavrões que aprendera no trajeto, causa espanto nas freiras que esperavam o pássaro de fama nobre, devolvendo-o para Nevers. De volta, ele é reeducado em latim por suas devotas e, cercado de tantos cuidados, acaba morrendo de indigestão.

¹⁹⁴ Gresset, Jean-Baptiste-Louis. *Ver-vert ou le Voyage du perroquet de Nevers*. Paris: Gallica, 1735, p. 3-4.

Como já demonstram as inúmeras edições, foi grande a circulação e a influência do poema de Jean-Baptiste Gresset na Europa, para além do século XVIII. É o caso, por exemplo, do conto “Un Coeur Simple”, contido na obra *Trois Contes* (1877), de Gustave Flaubert (1821-1880), a ópera *Vert-Vert* (1869), com música de Jacques Offenbach (1819-1880), e algumas pinturas inspiradas no poema, como as três telas de Louis-Pierre Spindler (1800-1889): *Vert-Vert au parloir*, *Vert-Vert en voyage* e *Vert-Vert jurant*, ambas de 1827.

Diante desse conjunto de poemas “modernos”, cabe agora tentar identificar em qual das duas vertentes do herói-cômico mencionadas como tais por Silva Alvarenga essas obras citadas se encaixariam e, por sua vez, a qual delas *O Desertor* se aproximaria.

4.3 O Desertor das Letras

Publicado em 1774, *O Desertor* é um poema herói-cômico composto por 1.439 versos decassílabos heroicos brancos distribuídos em cinco cantos de estrofes irregulares. Narra a fuga de Gonçalo e sua “companhia” para abandonar os estudos na Universidade de Coimbra, após ser convencido pela Ignorância. Somado a “Ode à Mocidade Portuguesa por Ocasião da Reforma da Universidade de Coimbra” e “Ao Ilustríssimo e Excelentíssimo/ Sebastião José de Carvalho/ Marquês de Pombal, etc. Ode.”, *O Desertor* forma o conjunto de poemas considerados pela crítica como pombalinos.

No primeiro canto, a Ignorância assume a forma de Tibúrcio, caracterizado como “velho”, “soberbo”, “sebastianista” e hipócrita: “libertino com capa de devoto”. O “tio”, como é conhecido, vai ao encontro de Gonçalo e o persuade a abandonar os estudos em prol de uma vida ociosa longe dos “cadernos”. Convencido facilmente, Gonçalo convoca os amigos a fugirem para a cidade de Mioselha (cidade em que mora seu tio)¹⁹⁵, onde a “companhia” poderia desfrutar de uma vida de prazeres e livre das “postilhas”. Porém, enquanto se preparavam para fugir, por meio do próprio Tibúrcio (“Loquaz, traidor, domestico inimigo”), a notícia chega aos ouvidos de Guiomar, sogra de Gonçalo, “uma ave de rapina”. Narciza, sua filha, vai até Gonçalo

¹⁹⁵ POLITO, Introdução, p. 144: em nota, Ronald Polito relata que, provavelmente, trata-se da freguesia de Miuzela, que, até 2013, pertenceu ao município de Almeida, no distrito de Guarda, em Portugal.

no intuito de detê-lo. Após a moça reclamar em lágrimas a sua ingradidão, Gonçalo oferece à amada como consolo a bolsa em que estavam os seus “recursos”, contrariando Tibúrcio, que, após perceber que seus argumentos seriam inúteis, tenta tomar a bolsa à força, atraindo a atenção de outras pessoas, o que gera uma briga generalizada.

Por fim, após voarem pedras, cadeiras e dentes quebrados, o canto termina com Narciza contando o dinheiro e Guiomar jurando vingar a filha diante do abandono, enquanto os estudantes fogem.

O segundo canto inicia-se com a enumeração e caracterização dos membros da companhia: Gonçalo (o mais alto, mais forte, de maior valor e coragem), Tibúrcio (que já foi descrito no primeiro canto, segue em um jumento magro e carregando uma espécie de estandarte), Cosme (um infeliz apaixonado sem nem saber por quem), Rodrigo (bruto e desconfiado), Bertoldo (que se diz nobre e, por isso, carrega papéis para comprovar sua suposta linhagem, desprezando a todos) e Gaspar (irado e que não aceita perder). Segue-se narrando que os estudantes, ao fim da tarde e com a ameaça de chuva, decidem se recolher a uma estalagem, onde comem e se embriagam, gerando confusão, a que Gonçalo assiste escondido embaixo da mesa. Ambrósio, dono da estalagem, descontente com o comportamento dos rapazes, adverte-os em um discurso, provocando a raiva de Gaspar (o irado), que corre atrás do velho com espada em mãos. Os gritos de Ambrósio chamam a atenção do povo que, armado, persegue o grupo, obrigando-os a mais uma fuga. O canto se encerra com Bertoldo em pânico, receoso de encontrar o povo irado em meio à escuridão, Cosme chorando de saudade por ninguém e Gonçalo preocupado em salvar os amigos.

As três primeiras estrofes do terceiro canto trazem uma louvação à Universidade de Coimbra e a sua reforma, feitos que são creditados ao “grande rei”. A partir da quarta estrofe a narração é retomada com o grupo ainda em fuga, em busca de abrigo. Enquanto a Ignorância observava aflita os estudantes se esconderem nas veredas de um vale cavernoso, acaba por descobrir Rufino, descrito como homem sem sorte no amor, chorando suas desventuras em um canto desse lugar. Para tentar salvar os estudantes, a Ignorância toma a forma de Doroteia, filha de Amaro, detentor das chaves da prisão em que se encontram os rapazes, invadindo o sono de Rufino com o intuito de que ele se una ao grupo e os guie por um caminho seguro até

Mioselha. Após pedir perdão e fazer juras de amor, a Ignorância (personificada em Doroteia) convence o rapaz a buscar novos ares para ter nova sorte. Ao despertar, Rufino se depara com os estudantes e, já motivado pelo sonho, após pedido de Gonçalo, decide guiá-los. Entretanto, após muito caminharem, o grupo se depara novamente com o povo em fúria, gerando mais uma briga, descrita como uma batalha épica. Derrotados e presos, terminam o canto chorando.

No quarto canto, a Ignorância assume a aparência de um devoto e santo com o intuito de se aproximar de Amaro. Homem preocupado com as aparências, Amaro oferece um banquete ao devoto que, agradecido, profetiza uma vida venturosa para Doroteia, comovendo o velho, que lembra do filho morto pelas “bexigas” quando tinha 10 anos. Enquanto ele descreve a doença, surge Marcella, uma sábia vidente, que, ao ler a mão esquerda de Doroteia, aponta que o futuro venturoso revelado pelo “santo” está em Gonçalo, que, segundo ela, é um cavalheiro bonito, rico e nobre. A moça, iludida e sabendo que ele está preso, passa a planejar uma forma de libertá-lo. Gonçalo é informado do “novo engano” e escreve a Marcella, confirmando a profecia, a que a moça responde com a afirmação de que irá libertá-lo durante a madrugada. Quando Doroteia se dirige à cela com as chaves, acaba tropeçando e, ao gritar, desperta o pai. A Ignorância intervém e, enrolada em um lençol, simula ser um fantasma, assustando Amaro e possibilitando que a moça consiga chegar até a cela e libertar os desertores. Tibúrcio abandona Amaro, que está desolado pela fuga, e vai ao encontro dos estudantes e, durante o caminho, encontra Rufino lamentando por ter visto Doroteia em outros braços. Reunidos em um antigo bosque, os estudantes comemoram a liberdade, enquanto Tibúrcio e Gonçalo se afastam para traçar os próximos planos da viagem. Porém, o Cupido acaba por apaixonar Doroteia e Cosme, despertando a ira de Gonçalo, o que ocasiona mais uma briga e divisão do grupo. Rodrigo, Bertoldo e Cosme atacam Gonçalo e, quando este seria golpeado por Doroteia com uma espada, é salvo por Tibúrcio. Os três fogem, enquanto Doroteia é amarrada por Tibúrcio, Gaspar e Gonçalo.

O último canto inicia-se com os três estudantes discutindo qual será o destino da moça, que acaba abandonada por eles, amarrada a um pinheiro, até ser encontrada por Rufino, que ouviu seus lamentos. A narração prossegue descrevendo a chegada do grupo a Mioselha. Cosme, vingativo, conta ao tio de Gonçalo tudo o que aconteceu. Gaspar leva os amigos para sua casa, onde, após a ceia (leves, pois a dona da casa queria deixá-los com fome no intuito de que fossem embora logo),

mostra a livraria de onde seu tio doutor retira sermões, enumerando as diversas obras, até que são surpreendidos por Amaro e o povo enfurecido, iniciando-se outra briga. Junto com Gaspar, Gonçalo (que tinha animado os amigos a enfrentarem o povo) consegue fugir e se dirige para a casa do tio. Ao chegar lá, é repreendido pelo tio que, diante da persistência do herói na Ignorância, o espanca, recusando-se a recebê-lo em casa.

Como se viu, para o poeta, o que diferiria as duas vertentes de poema heróico-cômico seria sua relação com os preceitos da epopeia, na medida em que haveria preservação (em contraste com o cômico da ação) ou a omissão de seus elementos em favor de uma “crítica insinuante”. O estabelecimento desse critério de diferenciação é relevante, pois demonstra que, ao menos entre os “modernos”, o poeta compreende que há na natureza do heróico-cômico uma relação direta com os elementos prescritos para a economia da epopeia, o que o colocaria na posição de um subgênero do épico.

Posto isso, observe-se que *La Secchia Rapita* e *Le Lutrin* se aproximam do que definiu o poeta luso-brasileiro para a primeira vertente. A economia das duas obras está centrada na “batalha” por um objeto: um balde e um púlpito, respectivamente. Nota-se, então, que ambos os poemas desenvolvem sua matéria baixa a partir da paródia dos eventos mitológicos da Guerra de Troia, no rapto de Helena e na consequente batalha, como narram os poemas do ciclo épico, como a *Ilíada*. A partir do intertexto com a epopeia, o cômico se desenvolve como uma espécie de “jogo verbal gratuito”, em que o efeito cômico se dá pelo realce decorrente do contraste entre a elocução épica e a matéria baixa.

Nos demais poemas listados por Alvarenga, esse processo não é tão evidente. *The Rape of the Lock* talvez seja o que mais se aproxima do “realce” que, segundo o poeta árcade, se dá na jogo verbal gratuito entre o ridículo e sublime, na medida em que o argumento da obra é desenvolvido a partir do “rapto” da madeixa do cabelo da dama amada por um lorde. Outro ponto de contato da obra de Alexander Pope com as de Alessandro Tassoni e Nicolas Boileau Despréaux é a alegação do poeta inglês de que a matéria baixa de seu poema heróico-cômico também teria sido extraída de um “fato histórico”, como se pode verificar na carta para Arabella Fermor.

Por outro lado, *Hudibras*, *The Rape of the Lock* e *Vert-Vert* se aproximam por encenarem disputas que envolvem personagens com vínculos religiosos. No de Butler, há uma ridicularização dos grupos envolvidos na Guerra Civil inglesa,

especialmente os puritanos; no de Pope, a disputa pela madeixa se dá entre famílias católicas, além da influência da doutrina Rosacruz, como relata a carta do poeta; e, por fim, o poema de Gresset desenvolve uma ação cômica em torno de conventos franceses e da santidade de suas freiras. Da mesma forma, *Le Lutrin* também tem sua narração circunscrita a uma discórdia de fundo religioso que, como se viu, foi desencadeada pela disputa da posição do púlpito em uma igreja.

Nesse sentido, considerando as características delimitadas por Silva Alvarenga e que *Vert-Vert* é o único poema enquadrado por ele na segunda vertente, pode-se propor um agrupamento dos poemas de “crítica insinuante”. Tem-se, assim, o seguinte panorama, de acordo com as características predominantes: *La Secchia Rapita* e *Le Lutrin*, na primeira vertente, e, na segunda, *Hudibras*, *The Rape of the Lock* e *Vert-Vert*. Entretanto, é necessário ressaltar que *Le Lutrin* e *The Rape of the Lock* transitam entre as duas vertentes, por ambos trazerem o “realce” e a “crítica insinuante”.

Observe-se, ainda, que dentre todos os poemas herói-cômicos “modernos” listados por Alvarenga, o que mais destoa é *Hudibras*. A obra de Samuel Bulter não só é díspar por sua extensão, mas também pela proximidade com o modo de composição das paródias dos romances de cavalaria, tendo *Dom Quixote* como modelo. Em contrapartida, o poema inglês parece ter sido, dentre os “modernos”, o principal modelo para o desenvolvimento da matéria do *O Desertor*, um indicativo da sua filiação à segunda vertente. É possível verificar certa correspondência entre as obras de Samuel Bulter e Silva Alvarenga em, ao menos, quatro pontos, especialmente nos episódios que compõem as duas primeiras partes de *Hudibras*: a relação entre cavaleiro e escudeiro, o espancamento por uma multidão, o resgate da prisão por uma mulher e a atuação do personagem descrito como um astrólogo charlatão.

No primeiro ponto, por mais que a atuação central de Tibúrcio seja a de influenciar Gonçalo a desistir dos estudos, sendo ele a própria Ignorância transfigurada em um sebastianista, em diversos momentos de *O Desertor* o personagem é descrito como uma espécie de “escudeiro” do herói, como se pode observar nos versos que iniciam o segundo canto da obra, em que carrega um “estandarte”. É possível observar, assim, que a relação com Tibúrcio e o perfil dos dois personagens apresenta certa semelhança com a de *Hudibras* e Ralpho: são

indivíduos covardes, ignorantes e, assim como no poema de Butler, o efeito de suas ações é o escárnio.

O segundo ponto de contato entre as obras são as cenas de espancamento por multidões. Enquanto os personagens do poema inglês se envolvem em confusão e são espancados pelos praticantes de *Bear-baiting* e, depois, por um grupo de foliões, os estudantes de *O Desertor* são perseguidos e espancados por uma multidão em decorrência da confusão provocada por Gaspar ao se irar com as advertências feitas ao grupo por Ambrósio, dono da estalagem em que eles se embriagavam.

No terceiro ponto, o contato se estabelece a partir da prisão e o modo de fuga dos heróis. Após confusão com os praticantes de *Bear-baiting*, por considerar que essa não era uma prática cristã, Hudibras e Ralpho são presos. O cavaleiro e seu escudeiro conseguem a liberdade graças a uma viúva a quem Hudibras se relacionava. Após ouvir a reclamação de que não a amava verdadeiramente, o cavaleiro convence a mulher a ajudá-los com a promessa de se flagelar com um chicote como prova de seus sentimentos sinceros (arrepende-se após a soltura e tenta convencer seu escudeiro a honrar o ato em seu lugar):

Madam, what you wou'd seem to doubt,
Shall be to all the world made out,
How I've been drubb'd, and with what spirit
And magnanimity I bear it;
And if you doubt it to be true,
I'll stake myself down against you:
And if I fail in love or troth,
Be you the winner, and take both.¹⁹⁶

No quarto canto de *O Desertor*, Gonçalo é libertado da prisão por Dorotéia, filha de Amaro, que, após receber uma carta do herói confirmando as previsões feitas por uma vidente sobre o futuro amoroso dos dois, ilude-se e decide soltá-lo, contrariando seu pai:

[...]
E Dorotéia já se sente amante,
Excogitando os mais seguros meios
De abrir a porta, e dar-lhe a liberdade.
Na molesta prisão o novo engano,
De imperceptível arte pronto efeito,

¹⁹⁶ BUTLER, Samuel. *Hudibras*: In Three Parts. Written In the Time of the Late Wars. Londres: Gale ECCO, 2018, p. 94.

Sabe o Herói, e assim consigo fala.
[...]¹⁹⁷

O quarto ponto de contato entre *Hudibras* e *O Desertor* é a interferência de um personagem místico nos rumos das relações amorosas dos heróis. No poema de Samuel Butler, o personagem é Sidrophel, um astrólogo charlatão a quem o herói pede conselhos sobre o modo como deveria conduzir sua relação amorosa com a viúva, mas com quem também acaba tendo uma briga ao ponto de fugir por achar que ele e seu escudeiro o teriam matado:

The Knight, with various Doubts possest,
To win the Lady goes in quest
Of Sidrophel, the Rosy-Crucian,
To know the Dest'nies' Resolution;
With whom being met, they both chop Logick
About the Science Astrologick,
Till falling from Dispute to Fight,
The Conj'rers worsted by the Knight.¹⁹⁸

Já na obra de Silva Alvarenga, tem-se a vidente Marcela, personagem responsável por iludir Dorotéia com a previsão de que ela teria um futuro de muita alegria com Gonçalo, prisioneiro de seu pai:

Aparece Marcela, conhecida
Entre todas as velhas por mais sábia
Em penetrar olhando para os dedos
Tudo quanto já dantes lhe contaram.
[...]
Aqui suspira a boa velha, e chora.
Duas vezes começa, e depois fala.
O seu nome é Gonçalo: é rico, é nobre,
E mancebo gentil, robusto, e loiro.
Estas e outras palavras lhe dizia.¹⁹⁹

Evidentemente, essas são cenas que mimetizam *Dom Quixote* e seus modelos, sendo recorrentes em poemas herói-cômicos. No entanto, considerando a lista de obras disposta no “Discurso sobre o poema herói-cômico”, guia desta análise, é em *Hudibras* que se observam mais coincidências. Apenas um cotejo mais vertical entre a economia desses poemas poderia dimensionar com mais precisão os elementos da

¹⁹⁷ ALVARENGA, *O Desertor*, p. 132.

¹⁹⁸ BUTLER, *Hudibras*, p. 124.

¹⁹⁹ ALVARENGA, p. 134.

obra de Samuel Butler que teriam sido emulados por Silva Alvarenga para a composição de seu *O Desertor*.

O que interessa a este trabalho, porém, é identificar essa relação que, por consequência, aponta para filiação da obra do poeta luso-brasileiro à vertente “crítica” dos poemas herói-cômicos “modernos”. Isso não significa que Silva Alvarenga não tenha emulado aspectos dos demais, ao contrário, todas essas obras se estabelecem como autoridades em que a composição e a recepção da obra dialogam. Além disso, a “crítica” não deve ser confundida como sinônimo de negação, levando ao entendimento anacrônico de uma vertente que visa à “subversão da ordem”. Como já se viu, a poesia produzida nesse período é subordinada à Filosofia Moral e ratifica a autoridade do Estado.

De início, essa lista de poemas, especialmente os indicados como “antigos”, pode ser compreendida, mais uma vez, como uma justificativa diante da censura da doutrina poética de Francisco José Freire em relação ao poema herói-cômico. Como se viu, no segundo livro de sua *Arte Poética*, Freire critica a tragicomédia, considerando-a um monstro na poesia. Ao encerrar sua argumentação, o retor faz a seguinte observação:

Poderíamos ser mais extensos neste assunto; porém sobram os fundamentos, que apontamos, e talvez bastaria somente dizer, que os antigos sendo os Mestres da Poética, e os únicos exemplares, que se devem seguir, e venerar, não praticaram semelhante espécie de Poesia, considerando, que era monstruosa.²⁰⁰

Embora tenha se empenhando em demonstrar a incompatibilidade do trágico e do cômico na composição da tragicomédia, Cândido Lusitano considera que só o fato de não se ter entre os poetas antigos modelos dessa espécie de poesia já seria suficiente para condená-la. Diante disso, a lista de Silva Alvarenga, ao que parece, é mais uma tentativa de distanciar o herói-cômico do argumento de Freire quanto à composição mista da tragicomédia. Se, primeiramente, Alvarenga tenta demonstrar que na junção do heroico e do cômico não há a destruição mútua que há entre o riso e o terror na tragicomédia, com essa lista, o poeta busca demonstrar que o poema herói-cômico, ao contrário, foi também praticado pelos antigos, pretendendo que ele estaria, assim, conforme à *auctoritas*.

²⁰⁰ FREIRE, *Arte Poética*, p. 154-155.

4.4 A deformação do épico

Como observa João Adolfo Hansen, os enunciados da poesia épica não podem ser compreendidos como representações de coisas de fato ou de seus estados empíricos. Trata-se de enunciados pseudorreferenciais que, ao refazer os procedimentos que os ordenam, leva o leitor a estabelecer uma “comunicação fictícia com ações fictícias ficticiamente figuradas”.²⁰¹ Considerados os preceitos que regulam a significação dessa enunciação, é possível que o leitor que não seja contemporâneo às obras, mesmo que parcialmente, obtenha algum êxito na compreensão do que é figurado no poema como representação verossímil:

Em seu tempo, a epopeia constituía a mundaneidade de seu mundo como arte que punha em cena as figuras relevantes da experiência do passado e da expectativa de futuro. Para encená-las, o poeta imitava opiniões consideradas verdadeiras nos campos semânticos das atividades discursivas e não discursivas do todo social objetivo definido como “corpo místico” de estamentos subordinados ao rei num pacto de sujeição.²⁰²

Diferentemente da “opinião pública” das sociedades europeias consolidadas na segunda metade do Setecentos, a recepção da poesia luso-brasileira no século XVIII não gozava de autonomia crítica democrática, livre iniciativa ou representatividade. Como consequência, as epopeias desse período encenam a hierarquia das sociedades de corte em seu corporativismo, cuja composição se inclui nos “regimes discursivos do ‘corpo místico’ de cidades-Estado aristocráticas e Estados monárquicos católicos em que os valores burgueses são constituídos como vulgaridades, matéria da comédia e mais gêneros baixos”. Assim, a sua perspectiva não é moldada por categorias subjetivas ou expressivas, mas, como já se viu, pela *auctoritas*, em que o efeito do ponto de vista do estilo se dá na “aplicação de preceitos pela iniciativa do poeta [...], cujos limites são a inépcia e a licença poética, assim definidas na recepção por preceitos produtores de verossimilhança e decoros”.²⁰³

Nesse caso, portanto, o “público” se configura como a totalidade do corpo político do Estado, espaço do “bem comum”, em que tanto o autor quanto o

²⁰¹ HANSEN, Notas sobre o gênero épico, p. 18.

²⁰² Ibidem, p. 19.

²⁰³ Ibidem, p. 23-24.

destinatário fazem parte. Sinônimo do narrador do poema épico, é necessário que o destinatário, ao se deparar com os preceitos, matérias, tópicos e efeitos heroicos, reconheça-se como membro subordinado. Nesse sentido, a epopeia reproduz, ficcionalmente, aquilo que cada membro do “corpo místico” já é e, simultaneamente, prescreve o que dever ser e o que deve permanecer como é. Como um teatro corporativista dos valores mais elevados dos “melhores” membros que compõem os membros dos estamentos, o poema heroico coloca “em cena a totalidade jurídico-mística de destinatários desse corpo, à qual narrador e destinatário se subordinam em posições estamentais”.²⁰⁴ Como já se viu, a reprodução ficcional do “corpo místico” da sociedade da corte não é restrita ao poema épico, abrangendo os demais gêneros que, ainda no século XVIII, regulados pelo costume, também teatralizam a hierarquia corporativista da sociedade a qual estão subordinados.

Sendo assim, analisar a deformação cômica dos elementos do enunciado épico em *O Desertor* implica compreender que suas operações não se configuram como uma ruptura dos códigos ou como um procedimento crítico dos valores políticos, religiosos e sociais, como sentenciou boa parte da crítica de viés romântico. A deformação desses elementos opera para confirmar a hierarquia do corpo político estatal, na medida em que o destinatário reconhece o elemento épico, assim como sua representação simbólica, comicamente alterado no enunciado do poema heróico-cômico. Por meio de contraste entre a matéria baixa e o estilo elevado, percebe e condena os vícios encenados pelos personagens, cujas posições no poema reproduzem, ficcionalmente, as dos indivíduos baixos em relação ao “corpo místico”, porém hierarquicamente deslocadas e, por isso, ridículas. Nesse sentido, tendo como base a doutrina poética de Francisco José Freire, a análise do poema de Silva Alvarenga partirá da identificação desses elementos em seu enunciado.

Em *Arte Poética*, Francisco José Freire repõe critérios aristotélicos e trata do poema épico a partir de suas partes de qualidade e de quantidade. Em relação às primeiras, além das propriedades do herói e das divindades, o autor discute a composição da fábula heroica a partir distinção de sete propriedades: (1) ser grande; (2) ser única; (3) com determinada duração; (4) de êxito feliz; (5) fundada na verdade da história; (6) acompanhada de verdadeira religião; e, por fim, (7) não ser demasiada moderna ou excessivamente antiga. As partes de quantidade são (1) título; (2)

²⁰⁴ Ibidem, p. 24.

proposição; (3) invocação; (4) narração; (5) dedicação; e (6) epílogo; sendo as duas últimas consideradas opcionais.

4.4.1 Quantidade

Conforme estabelece a doutrina poética de Cândido Lusitano, título, proposição, invocação, narração, dedicação e epílogo, partes de quantidade, constituem o aspecto material do poema heroico e, por isso, o exame dos elementos de *O Desertor* se iniciará pela observação dessas propriedades para, posteriormente, discutir as que compõem as partes de qualidade.

Cândido Lusitano observa que, dentre os melhores poetas, o título deve derivar do nome do herói ou do lugar da ação, como ocorre com a *Eneida*, derivada de Eneias, e na *Ilíada*, derivada de Ílio ou Troia. Para ele, porém, a derivação mais adequada é que vem do nome do herói, “porque este é o sujeito da ação, e aquele a causa eficiente; por isso mais bem considerado foi dizer *Odísseia*, que *Ilíada*”.²⁰⁵ Além disso, para que o título poético seja bom, são necessárias duas qualidades especiais: amabilidade e gravidade. A amabilidade consiste em que o título não contenha “som áspero, de composição extravagante, e de grandeza tediosa; e a gravidade, em que se afaste do uso da prosa”. No mesmo sentido, segundo o autor, deve-se evitar títulos em línguas mortas, sendo preferível que eles se formem de um substantivo que de um adjetivo, evitando-se, ainda, a duplicação “com a partícula *ou*, e *sive*, &c. porque ficam sendo mais gramaticais, que poéticos, e perdem por isto a sua majestade, e beleza”.²⁰⁶

Observe-se que, a princípio, na obra de Silva Alvarenga o título corresponde à parte desses preceitos: é simples, está relacionado ao herói da ação e, para evitar o emprego de um adjetivo, a solução encontrada pelo poeta foi a substantivação do adjetivo “desertor”, operando a deformação do preceito sem, contudo, subvertê-lo. No que se refere à gravidade, embora a deserção incida em vício, *O Desertor* se afasta dos poemas herói-cômicos que emulam o estilo de jogo verbal gratuito de *La Secchia Rapita* e *Le Lutrín*, cujos títulos remetem aos objetos que desencadeiam os conflitos nas obras, por motivação banal: um balde e uma estante, respectivamente. É o caso,

²⁰⁵ FREIRE, *Arte Poética*, p.187.

²⁰⁶ Ibidem, p. 187-188.

por exemplo, de *O Hissope*²⁰⁷, poema que, ao menos quanto à formulação do título, segue o modelo das obras de Tassoni e Boileau, também fazendo referência ao objeto que motiva a ação.

Como se viu, no “Discurso sobre o poema herói-cômico”, Alvarenga distingue dois grupos entre os herói-cômicos “modernos”, indicando a filiação de sua obra aos que “mostraram disfarçadas com inocentes graciosidades a crítica mais insinuante”. Nesse critério, não se incluiria *La Secchia Rapita* e *Le Lutrín*, pois, considerando a comparação das obras listadas pelo luso-brasileiro no capítulo anterior, a inocência graciosa e a crítica insinuante corresponderiam ao primeiro grupo, caracterizado, segundo ele, pelo livre contraste entre o épico e o cômico. O título de *O Desertor*, nesse sentido, também demonstra sua aproximação com o modo de composição do herói-cômico praticado em *Hudibras* e *VertVert*.

De acordo com Francisco José Freire, após o título, devem vir a proposição e a invocação. Segundo o autor, a proposição é a primeira parte de um poema épico e contém “a nua ação do Poema, v. g. uma guerra, ou uma navegação”.²⁰⁸ Para ser perfeita, são necessárias três condições: o uso de palavras pomposas e de “estilo inchado”; glorificação e elogio de alguma nação e a algum príncipe; e que não dê notícia de nenhum episódio, como teria feito Camões que, ao contrário de Virgílio, propôs “as memorias gloriosas dos nossos Reis, e de outros, as quais só entram no Poema como Episódios”.²⁰⁹ Para Freire, “assim como um bom Arquiteto risca para um palácio uma porta elevada, e rica, assim o engenhoso Poeta deve pôr no seu Poema um grave, e artificioso princípio, para logo à primeira vista poder encher os ânimos de maravilha e deleite”.²¹⁰

Por sua vez, a invocação deve vir logo após a proposição e consiste em uma súplica feita pelo poeta para que as musas ou alguma divindade o inspirem e o auxiliem nas ações que pretende cantar. Cândido Lusitano orienta para que ela seja breve, clara, fervorosa e sublime, advertindo, mais uma vez, que, sendo os poetas católicos, não devem invocar deuses ou divindades gentílicas, pois “são uma quimera; mas sim a Deus nosso Senhor, ou algum Santo, ou Inteligência celeste, que são os que verdadeiramente podem inspirar”.²¹¹

²⁰⁷ Poema herói-cômico de Antônio Diniz da Cruz e Silva, impresso em 1802.

²⁰⁸ Ibidem, p. 190.

²⁰⁹ Ibidem, p. 191.

²¹⁰ Ibidem, p. 192.

²¹¹ Ibidem, p. 200.

Candido Lusitano observa ainda que haveria entre os críticos a discussão sobre se proposição e invocação devem ser partes distintas, como teriam feito os latinos, ou se poderiam ser unidas no poema, na forma dos gregos. Embora afirme não querer estabelecer uma regra, pois considera que o uso dos bons poetas deve prevalecer, o preceptista entende a prática grega, que teria sido inventada por Homero, a disposição mais adequada:

Primeiramente; porque a Musa deve preceder ao Herói; e propondo-se primeiro este, e depois invocando-se a Musa, é claro, que vem a seguir-se o contrário. Em segundo lugar; porque é ato mais religioso confiar as coisas importantíssimas de proteção superior, principiando v. g. *Canta Musa*, do que presumir primeiro muito de si mesmo, dizendo v. g. *Eu canto*, e depois encomendar-se a Deus. Em terceiro lugar; parece coisa mais majestosa pôr no princípio de uma Epopeia a uma divindade, que a uma pessoa humana [...]. Em quarto lugar; porque [...] se fica observando a brevidade, de que nasce maior gravidade no estilo, e muito maior decoro em quanto á Arte [...]. Em quinto lugar; porque se exalta mais nobremente o Poema, mostrando [...] que para o cantar é preciso um Numen, e não um homem. Em último lugar; porque exalta o Poeta mais a sua Arte; pois cometendo totalmente à Musa o cuidado de toda a narração, confirma deste modo a fama universal, de que o Poeta possui um furor divino, e que é dotado de um entendimento superior.²¹²

No poema herói-cômico de Silva Alvarenga, nota-se a presença deformada da proposição e a invocação no início do canto primeiro:

Musas, cantai o Desertor das letras,
Que, depois dos estragos da Ignorância,
Por longos, e duríssimos trabalhos
Conduziu sempre firme os companheiros
Desde o loiro Mondego aos Pátrios montes.
Em vão se opõem as luzes da Verdade
Ao fim, que já na idéia tem proposto:
E em vão do Tio as iras o ameaçam.²¹³

Observe-se que, ao menos quanto à posição e a função desses elementos, assim como o uso de um “estilo inchado”, a obra não subverte o que recomenda a doutrina poética para o poema épico. Conforme a preferência de Freire, invocação e proposição apresentam-se fundidas, com a invocação das Musas precedendo o herói (“Musas, cantai o Desertor das letras”) e a proposição expondo a ação principal do poema, marcada por “guerra” (“duríssimos trabalhos”) e “navegação” (“conduziu sempre firme os companheiros”), além de fazer referência a uma nação (“Desde o

²¹² Ibidem, p. 201.

²¹³ ALVARENGA, O *Desertor*, p. 75.

loiro Mondego aos Pátrios montes”) e glorificar as ações de uma autoridade, o ministro de D. José I na reforma da Universidade de Coimbra (“Que, depois dos estragos da Ignorância”), reforçada em nota pelo poeta.²¹⁴

Como também destaca Joaci Pereira Furtado, ao que parece, o épico deformado comicamente na invocação e na proposição é a *Odisseia*. Gonçalo é proposto como uma espécie de um “anti-Ulisses”²¹⁵, como se pode verificar ao comparar os versos do poema herói-cômico de Silba Alvarenga com os que iniciam o primeiro livro da epopeia de Homero:

Canta, ó Musa, o varão que astucioso,
Rasa Ílion santa, errou de clima em clima,
Viu de muitas nações costumes vários.
Mil transeis padeceu no equóreo ponto,
Por segurar a vida e aos seus a volta;
Baldo afã! pereceram, tendo insanos
Ao claro Hiperião os bois comido,
Que não quis para a pátria alumiá-los.
Tudo, ó prole Dial, me aponta e lembra.²¹⁶

Perceba-se que, embora haja uma certa simetria entre os dois poemas na composição da invocação e da proposição, o caráter inverso do herói opera a deformação. Enquanto Ulisses é apresentado como “varão austucioso”, ou seja, dotado de perspicácia, Gonçalo é caracterizado como “Desertor das letras”, aquele cujas ações é fruto da influência da “Ignorância” e do desprezo para com as “Luzes da verdade”. Nesse sentido, o “estilo inchado”, que na invocação e a proposição da *Odisseia* se dá por meio do uso de palavras pomposas, funcionando como um artifício para dimensionar a gravidade da ação a ser narrada, em *O Desertor*, diante da matéria baixa do poema herói-cômico, configura-se como excesso de grandiloquência e falsa elevação.

A narração, última parte de quantidade obrigatória, é o principal elemento do poema épico, pois, conforme a doutrina poética de Cândido Lusitano, ela funcionaria como um corpo em que as demais partes seriam como seus membros. O autor afirma que ela pode se configurar de dois modos: em narração de ordem natural ou narração de ordem artificial. A de ordem natural consiste em apresentar a ação pelo início,

²¹⁴ Ibidem, p.75, em nota: “Que depois dos estragos da ignorância. Depois de abolidos os velhos estatutos pela criação da nova Universidade”.

²¹⁵ FURTADO, A *Caligrafia dos Afetos*, p. 226.

²¹⁶ HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manoel Odorico Mendes. 3.ed. São Paulo: Atena Editora, 2009, p.13.

depois o meio e o fim. Na artificial, inicia-se pelo meio da ação, depois seu início e o fim. Apoiando-se em Horácio, Freire considera que a ordem natural causa fastio, sendo a ordem artificial a mais apropriada, “porque devem narrar em primeiro lugar algumas coisas, que são primeiras, outras devem pospô-las, outras devem-se omitir em uma ocasião e reservar-se para outra melhor”.²¹⁷

Sobre as partes de quantidade material da narração, o autor observa que não há uma regra certa. Elas podem ser cantos ou livros, cuja quantidade deve ser estabelecida pelo poeta considerando a proporção, assim como o número de estâncias que vão compor os cantos ou livros.

Como já se viu, materialmente, a narração de *O Desertor* é composta por 1.439 versos decassílabos heroicos brancos, distribuídos em cinco cantos de estrofes irregulares. Quanto à ordem da narração, a ação do poema de Silva Alvarenga, ao contrário do que prescreve Francisco José Freire, está disposta em ordem natural. Na recomendação de Cândido Lusitano, observa-se que a função retórica da ordem artificial da ação consiste em antecipação, prorrogação ou omissão de algum evento, contribuindo para convencer quanto ao argumento e inspirar o leitor a prosseguir na leitura. É o que também destaca Luís António Verney, em seu *Verdadeiro Método de Estudar*.

E com efeito, o segredo particular da Poesia, principalmente Heróica, não o pode conhecer senão quem é bom Retórico. Consiste ele, segundo dizem os mestres da arte, em saber propor de sorte o argumento que se escolheu, que só apareça o que tem de extraordinário e nenhum defeito, e em saber inspirar ao leitor curiosidade de ler todo o poema, não declarando tudo logo, mas confusamente, fazendo nascer uma dificuldade da outra, para que se esporeie o desejo, dilatando a leitura e enchendo a história por meio de episódios, para que o leitor não perca de mira o seu principal argumento; e finalmente não desatando o nó da dificuldade, senão quando tem conduzido o leitor ao fim do poema.²¹⁸

A preferência de Silva Alvarenga pela ordem natural, ao contrário do que recomendou o preceptista português, pode ser explicada pelo caráter encomiástico e alegórico da obra. A princípio, considerando a matéria baixa da ação, o efeito retórico possibilitado pelo uso da ordem artificial, em tese, não seria necessário, afinal, o que se objetiva é apresentar de forma nua a futilidade do herói. Aquilo que no poema

²¹⁷ FREIRE, *Arte Poética*, p. 207-208.

²¹⁸ VERNEY, Luís António. *O Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à República e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal*. Valença: Oficina de Antonio Balle, 1746. Tomo I, p. 237.

heroico poderia ser considerado um defeito, o tédio da linearidade próprio da particularização das ações no gênero histórico²¹⁹, no herói-cômico e, especificamente, em *O Desertor*, contribui para reforçar a vituperação dos vícios ali encenados e glorificar os feitos pombalinos. Auxiliado pelas notas que, em boa parte, estabelecem relações de fatos histórico referentes aos eventos que circunscreveram a reforma da universidade com as ações ficcionais da obra, o uso da ordem natural, alegoricamente, provoca no poema algo semelhante ao que Jorge Ruedas de La Serna apontou em *O Uruguai* como efeito de “verdade histórica” e de sentido político imediato, cujas notas auxiliares assegurariam a sua verossimilhança em relação à verdade histórica.

As partes de quantidade consideradas não obrigatórias são a dedicação e o epílogo. Sobre a primeira, Cândido Lusitano relata que poetas modernos, como Camões, a colocam logo após a invocação. Embora, segundo ele, não existam bons exemplos dentre os poetas da Antiguidade, não reprova o seu uso, mas adverte para que ela seja breve e não se exceda de tal forma que se assemelhe com a invocação, como teriam feito alguns poetas ao invocarem o seu mecenas ao modo que se invoca uma divindade para inspiração e socorro. Sobre o epílogo, o autor limita-se a dizer que não é necessário e que seu uso é raro entre as epopeias.

Em *O Desertor*, os versos 258 a 271 do último canto desempenham função semelhante à de um epílogo:

Goza, Monstro orgulhoso, o antigo império
Sobre espíritos baixos, que te adoram;
Enquanto à vista de um Prelado ilustre,
Prudente, Pio, Sábio, e Justo, e Firme
Defensor das Ciências, que renascem,
Puras as águas cristalinas correm
A fecundar os aprazíveis campos.
Brotam as flores, e aparecem frutos,
Que hão de encurvar co próprio peso os ramos
Nos belos dias da estação doirada.
Possa a robusta mão, que o Cetro empunha,
Lançar-te num lugar tão desabrido,
Que te sejam amáveis os rochedos
Onde os coriscos de contínuo chovem.²²⁰

Após a cena em que Gonçalo é espancado pelo Tio, o poema é arrematado de forma positiva, com a glorificação da figura de Francisco de Lemos, reitor nomeado

²¹⁹ HANSEN, Notas sobre o gênero épico, p. 48.

²²⁰ ALVARENGA, *O Desertor*, p. 128-129.

por Pombal e um dos responsáveis pela reforma dos estatutos da universidade. O “Prelado ilustre” é exaltado como “Defensor das Ciências” diante do “Monstro orgulhoso”, personificação da ignorância, derrotado por sua “robusta mão, que o Centro empunha”. Como observou Paulo Giovani de Oliveira, esse procedimento “evidencia que o louvor encenado no poema não é apenas dirigido à pessoa de Pombal ou ao rei, mas aos movimentos da própria monarquia em suas ações para modernizar o aparelho educacional e burocrático”.²²¹

Quanto à dedicação, entre a segunda e a quarta estrofe do primeiro canto é possível observar a presença de um dispositivo que, aparentemente, desempenha a função dessa parte de quantidade:

E tu, que à sombra duma mão benigna,
Gênio da Lusitânia, no teu seio
De novo alentas as amáveis Artes;
Se ao surgir do letargo vergonhoso
Não receias pisar da Glória a estrada,
Dirige o meu batel, que as velas solta,
O porto deixa, e rompe os vastos mares
De perigosas Sirtes povoados.

[...]

A vós, por quem a Pátria altiva enlaça
Entre as penas vermelhas, e amarelas
Honrosas palmas, e sagrados loiros,
Firme coluna, escudo impenetrável
Aos assaltos do Abuso, e da Ignorância,
A vós pertence o proteger meus versos.
Consenti que eles voem sem receio
Vaidosos de levar o vosso nome
Aos apartados climas, onde chegam
Os ecos imortais da Lusa glória.²²²

Como se vê, o narrador solicita ao “Gênio da Lusitânia” que conduza o seu canto e proteja seus versos. Embora não o mencione, é bem provável se tratar do Marquês de Pombal, financiador da obra. Isso é reforçado pelo início da narração, cuja primeira cena é a chegada triunfal de Pombal em Coimbra para supervisionar a reforma dos estatutos da universidade:

Já o invicto Marquês com régia pompa
Da risonha Cidade avista os muros.
Já toca a larga ponte em áureo coche.

²²¹ OLIVEIRA, *Poesia e Estado*, p. 111.

²²² ALVARENGA, *O Desertor*, p. 75-76.

Ali junta a brilhante Infantaria;
 Ao rouco som de música guerreira
 Troveja por espaços: a Justiça,
 Fecunda mãe da Paz, e da Abundância,
 Vem a seu lado: as Filhas da Memória
 Digna imortal coroa lhe oferecem,
 Prêmio de seus trabalhos: as Ciências
 Tornam com ele aos ares do Mondego;
 E a Verdade entre júbilos o aclama
 Restaurador do seu Império antigo.
 Brilhante luz, paterna liberdade,
 Vós, que fostes num dia sepultadas
 Co bravo Rei nos campos de Marrocos,
 Quando traidoras, ímpias mãos o armaram
 Vítima ilustre da ambição alheia,
 Tornai, tornai a nós. Da régia stirpe
 Renasce o vingador da antiga afronta.
 Assim o novo Cipião crescia
 Para terror da bárbara Cartago.²²³

Pombal é aclamado pela “Verdade” como “Restaurador do Império antigo”, cuja liberdade teria sido perdida com o desaparecimento de D. Sebastião (“Co bravo Rei nos campos de Marrocos”). Logo em seguida, a figura do príncipe herdeiro D. José I é também glorificada, descrita como vingador renascido da “régia stirpe”, comparado a Públio Cornélio Cipião (Cipião Africano), político da família dos Cipiões e um dos maiores generais romanos da história. Veja-se que, ao pedir inspiração (“Dirige o meu batel”) e proteção (“A vós pertence o proteger meus versos”) ao “Gênio da Lusitânia”, a dedicação acaba incorrendo no modo “excessivo” que Cândido Lusitano adverte para ser evitado, em que a homenagem ao mecenas se assemelha à invocação de uma divindade.

A utilização desse dispositivo não obrigatório se explica pelo caráter encomiástico da obra de Silva Alvarenga. Da mesma forma, o “excesso” de sua configuração não deve ser compreendido como decorrência da inversão própria do poema herói-cômico, mas como parte do ajustamento do poema à perspectiva política do poeta que, subordinada à filosofia moral, prioriza a finalidade de regulação da vida civil, ratificando a autoridade do Estado. Nesse aspecto, a dedicatória de *O Desertor* se assemelha com a de *O Uruguai*:

E Vós, por quem o Maranhão pendura
 Rotas cadeias e grilhões pesados,
 Herói e irmão de heróis, saudosa e triste
 Se ao longe a vossa América vos lembra,
 Protegeí os meus versos. Possa entanto

²²³ Ibidem, p. 77.

Acostumar ao vôo as novas asas
 Em que um dia vos leve. Desta sorte
 Medrosa deixa o ninho a vez primeira
 Águia, que depois foge à humilde terra
 E vai ver de mais perto no ar vazio
 O espaço azul, onde não chega o raio.²²⁴

A obra de Basílio da Gama homenageia Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal, e que “foi Governador, e Capitão General da Capitania do Grão Pará, e Maranhão: e fez ao Norte do Brasil o que o Conde de Bobadela fez da parte do Sul: encontrou nos Jesuítas a mesma resistência, e venceu-a da mesma sorte”.²²⁵ Os “irmãos heróis” de Mendonça Furtado são Sebastião José de Carvalho e Melo e Paulo António de Carvalho e Mendonça, inquisidor-geral durante o reinado de D. José I. Ao pedir a proteção do governador, a dedicação de *O Uruguai* se aproxima do modo que a doutrina de Cândido Lusitano considera inadequado, por se assemelhar a uma invocação.

Sendo assim, ao menos no que tange à composição desse elemento, pode-se notar que Basílio da Gama e Silva Alvarenga sobrepõem o compromisso de suas obras para com a autoridade política às recomendações da doutrina poética para o poema heroico. Considerando o papel utilitário dessas obras na propagação da política pombalina, essa aparente inadequação, ao que parece, acaba ampliando o efeito retórico do dispositivo, na medida em que a glorificação das figuras homenageadas estabelece uma aproximação com as “divindades” e, conseqüentemente, realça o poder do Estado e a solidez da ordem monárquica. Cabe lembrar que o próprio Freire, na dedicatória da segunda edição de sua *Arte Poética*, compara o gesto de Pombal de “patrocinar os pequenos” ao de uma “Divindade suprema”.

Examinadas as partes de quantidade, passa-se à análise das partes de qualidade. Dado o caráter imaterial desses elementos, primeiramente, será feita a exposição de todas as partes de qualidade, conforme regulamenta a doutrina poética de Francisco José Freire para que, depois, se efetue a análise da deformação desses elementos na obra do luso-brasileiro.

²²⁴ GAMA, José Basílio da. *O Uruguai*. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos. (Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I Juca Pirama)*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial. 2008, p. 257.

²²⁵ *Ibidem*, p. 307.

4.4.2 Qualidade

Na discussão sobre as partes de qualidade da fábula, Cândido Lusitano destaca que a primeira propriedade de fábula épica consiste em uma ação heroica e perfeita, dotada de justa grandeza, “feita em verso heroico por modo misto, de maneira, que cause uma singular admiração, e prazer, e ao mesmo tempo excite os ânimos a amar as virtudes, e as grandes empresas”. Segundo ele, a imitação épica é comum a todos os poemas de verso hexâmetro, porém, enquanto os outros imitam diversas ações, o poema épico imita uma ação heroica, que é própria “daqueles homens, que pelas suas singulares virtudes alcançaram o nome de heróis”.²²⁶

O autor discorda dos que definem a epopeia apenas como imitação de uma ação ilustre, pois, segundo ele, a tragédia também imita uma, assim como a própria poesia lírica também pode trazer ações heroicas. Porém, ambas se realizam por meio de outro tipo de verso e, enquanto a tragédia e a comédia imitam por meio de representação de ações em que as personagens falam em seu próprio nome, dramatizando-se, o poema épico se distingue por seu modo misto, em que “umas vezes fala o Poeta, e outra introduz pessoas a falar, fazendo-se deste modo uma narração dramática”.²²⁷

Nesse sentido, a ação heroica se configura como “aquela ação, que sendo feita por um homem mortal, parece, que estar fora da possibilidade do homem”, virtude que se opõem ao vício da fereza, porque “assim como o homem, que não tem humanidade, se parece com as feras, assim o que é dotado da virtude heroica quase se exime da mortalidade”²²⁸. Freire alerta, porém, que, como católico, ele crê que toda ação heroica só é possível por meio da ajuda de Deus, de quem procederia tudo o que é perfeito, pois, embora a natureza corrupta humana seja capaz de produzir algo bom, nem tudo é possível.

A segunda propriedade da fábula heroica é a de “ser única”. Para Cândido Lusitano, a unicidade do herói e a do tempo, não garantem a unicidade da fábula. De acordo com o retor, como muitas ações podem circundar o herói, muitas também podem ocorrer em um só tempo. Para ele, é necessário que a ação seja uma só, assim como o herói seja único, evitando que a epopeia tenha “duas cabeças”, o que não

²²⁶ FREIRE, *Arte Poética*, p. 165.

²²⁷ Ibidem., p. 166.

²²⁸ Ibidem, p. 167.

exclui do poema a presença de outros personagens ilustres que contribuam para a ação principal.

Quanto à terceira propriedade, a de uma ação com determinada duração, Francisco José Freire destaca que a doutrina mais seguida é a de que a fábula épica não ultrapasse o tempo de um ou dois anos. Ao mesmo tempo, a duração não deve ser muito breve, como ocorre na tragédia, em que a ação se limita a um dia:

Esta doutrina é mui conforme às regras naturais; porque a representação Dramática como é continuada, e não dá lugar a que se possa meditar, e recorrer ao que já se representou, deve ser breve para se perceber; porém a Epopeia, como somente se faz para ser lida, deve ser maior, para o Leitor poder parar, revolver o que tem lido, e fazer as reflexões, que quiser.²²⁹

O autor pondera que não pretende criar uma regra fixa, porém, alerta ser necessário ao poeta ter racionalidade na construção, pois a duração indeterminada do poema pode interferir na grandeza da ação épica. Sendo assim, “as ações da Epopeia, além da unidade, devem ser completas, e grandes”. Para isso, o bom poeta épico deve buscar conselho na natureza, “refletindo, em que a grandeza acompanhada da proporção causa formosura, e perfeição à causa; e segundo for o sujeito poético, assim deve ser a sua grandeza”.²³⁰

A quarta propriedade consiste em ter o poema heroico um “êxito feliz”, ou seja, com o triunfo do herói ao fim da ação. Cândido Lusitano relata que isso é necessário para “dispor os ânimos para a imitação”, pois, um desfecho desonroso para o herói acabaria produzindo um “exemplar improporcionado”. Como exemplo da aplicação dessa propriedade, o autor lembra o fim da ação de *Os Lusíadas*, cujo êxito do poema de Luís de Camões é a “entrada de Vasco da Gama; e seus companheiros pela barra de Lisboa, trazendo a alegre notícia de deixar descoberto um novo Império ao Reino de Portugal”.²³¹

A quinta propriedade estabelece que a ação seja “fundada na verdade da História”, ou seja, trata da necessidade de que o herói tenha vivido em determinado tempo, que seja extraído de um acontecimento histórico. Segundo o autor, essa propriedade se justifica, pois, tendo a Epopeia o objetivo de estimular “o amor da *virtude*, claro está, que não se pode conseguir bem este fim, propondo como exemplar

²²⁹ Ibidem, p. 171.

²³⁰ Ibidem, p. 173.

²³¹ Ibidem, p. 174.

de virtudes a um Herói, que nunca houve, e descrevendo ações, que jamais sucederam”.²³²

Na sexta propriedade, recomenda-se que a ação heroica seja acompanhada pela verdadeira religião. Segundo Freire, para conseguir o fim de sua ação grandiosa, o herói necessitará da ajuda de Deus, sendo assim, a ação heroica “deve perfeitamente observar a piedade, religião, justiça, e todas as demais virtudes”²³³, não tendo por princípio algo que seja indigno, respeitando os fundamentos da fé católica. Nesse ponto, o autor considera justa a crítica a Camões, pois, sendo católico, o poeta português não teria observado essa propriedade, tomando Ulisses, um gentio, como herói.

Por fim, a sétima propriedade determina que a fábula não seja muito moderna e nem excessivamente antiga:

[...] o fundamento é mui natural; por que para se formar, como deve ser, o maravilhoso da Fábula, devem-se atribuir ao Herói principal muitos fingimentos sobrenaturais; e se a ação é muito moderna, não há lugar para ficções; pois a fresca memória dos sucessos as está contradizendo; e se é demasiadamente antiga, facilmente se cometeram nela graves absurdos, introduzindo-se apesar do verosímil muitos costumes diferentes, e repugnantes aos nossos; isto é, aos que se praticaram no tempo do Poeta.²³⁴

Sintetizadas as partes de qualidade do poema épico, cabe agora examinar como elas estão deformadas em *O Desertor*. Quanto à primeira propriedade, a de “justa grandeza”, em que o poema deve inspirar o amor às virtudes, observe-se que embora as ações narradas pela obra de Silva Alvarenga envolvam comportamentos baixos e conflitos por motivações fúteis, elas não deixam de inspirar virtudes. Isso é possível porque, como se viu, a enunciação de seu poema herói-cômico não consiste em um simples jogo gratuito de contraste entre o épico e o cômico, mas em uma enunciação de caráter alegórico, em que a força do Estado é reafirmada por meio da ridicularização de personagens que figuram a resistência às suas ações. Dessa forma, ao encenar a fuga de tipos viciosos, que desprezam os estudos e cultivam a preguiça, a ira, a traição e a covardia, por oposição, ratifica a renovação dos estudos pelas “luzes da verdade”, o apreço pelo trabalho, a moderação, a fidelidade e a coragem, virtudes incorporadas pela figura política de Sebastião José.

²³² Ibidem, p. 174.

²³³ Ibidem, p. 174.

²³⁴ Ibidem, p. 175.

Da mesma forma, as propriedades relativas à verdade histórica, ao acompanhamento por “religião verdadeira” e ao “êxito feliz” também são contempladas no poema por meio da alegoria. Por oposição, o percurso de Gonçalves, que se encerra com a surra dada por seu tio, como se verá adiante, contempla a ficcionalização do triunfo dos valores e da hierarquia do corpo político estatal, particularmente, as reformas pombalinas na educação, em que o destronamento dos jesuítas é figurado pelo fracasso da Ignorância. O fracasso do herói e de seu grupo, guiados pela Ignorância, celebra o êxito das reformas educacionais e a eficiência administrativa do Estado. O sonho de Gonçalves com a personificação da Verdade, no quarto canto, exemplifica isso:

Gonçalo viu, e pondo as mãos nos olhos
 Receia, e teme de encarar as luzes.
 Abre os olhos, mortal, (assim lhe fala
 Do claro Céu a preciosa filha)
 Abre os olhos, verás como se eleva
 Do meu nascente Império a nova glória.
 Esses muros, que a pérfida Ignorância
 Infamou temerária com seus erros,
 Cobertos hão de ser em poucos dias
 Com eternos sinais de meus triunfos.
 Eu sou quem de intrincados labirintos
 Pôs em salvo a Razão ilesa, e pura.
 Eu abri aos mortais os meus tesoiros:
 Fiz chegar aos seus olhos quanto esconde
 No seio imenso a fértil Natureza.
 Pode uma destra mão por mim guiada
 Descrever o caminho dos Planetas:
 O mar descobre as causas do seu fluxo:
 A Terra... mas que digo? Que ciência
 Não fiz tornar às margens do Mondego,
 Ou dentre os braços da Latina Gente,
 Ou dos belos países, cujas praias
 O mar azul por toda a parte lava?
 Se são firmes por mim o Estado, a Igreja,
 Se é no seio da paz feliz o Povo,
 Dizei-o vós, ó Ninfas do Parnaso.²³⁵

Como também observou Paulo Giovani de Oliveira, tem-se nessa cena uma paródia da tópica épica do “sonho profético”. Acompanhada da Justiça e da Paz, a Verdade questiona o herói que, diante da intensidade da luz emitida por ela, tem receio de abrir os olhos. Como se pode ver, todo o discurso da Verdade é em “louvor às medidas de reforma da instrução tomadas por Pombal”.²³⁶

²³⁵ ALVARENGA, *O Desertor*, p. 110-111.

²³⁶ OLIVEIRA, *Poesia e Estado*, p. 106.

Com relação à segunda propriedade da fábula heroica, que é a de ser única, devendo conter apenas um herói e uma ação, com o intuito de evitar que o poema tenha “duas cabeças”, a princípio, o que se vê em *O Desertor* é manutenção desse preceito, sendo as aventuras de Gonçalo o centro da ação. Curiosamente, porém, em diversos momentos do poema o narrador se refere ao grupo como “heróis”, como se vê no primeiro canto:

Convocam-se os heróis, e deliberam
Em pleno consistório, onde Gonçalo
Silêncio pede, e assim a todos fala.
Heróis, a quem uma alma livre anima,
Que desprezando as Artes, e as Ciências,
Ides buscar da Pátria no regaço,
190 Longe da sujeição, e da fadiga
Doce descanso, amável liberdade:
Se algum de vós (o que eu não creio) ainda
Tem na alma o vão desejo dos estudos,
Levante o dedo ao alto. Uns para os outros
olharam de repente, e de repente
Rouco, e brando sussurro ao ar se espalha:
Qual nos bosques de Tempe, ou nas frondosas
Margens, que banha o plácido Mondego,
Costuma ouvir-se o Zéfiro suave,
Quando meneia os álamos sombrios.
Nenhum alçou a mão, e a Ignorância
Pareceu consolar-se, imaginando
Sonhadas glórias de futuro império.²³⁷

No início do último canto, após a divisão provocada pelo flagrante de Gonçalo da traição amorosa de Doroteia com Cosme, o grupo se divide em dois, e o narrador fala em “três heróis”: Gonçalo, Tibúrcio e Gaspar.

Alto conselho aqui se faz, aonde
Infeliz Dorotéia, o teu destino
Cruel, e dúbio dum só voto pende.
Dos três heróis discordam as sentenças.
Um deseja que fique em liberdade,
E do Pai ultrajado exposta às iras:
Inexorável outro pensa, e julga
Que a sua morte deve dar exemplo,
Que encha d'horror as pérfidas amantes.²³⁸

Ao que parece, Gaspar e, principalmente, Tibúrcio, não ocupam apenas o lugar de personagens (nada) ilustres que auxiliam o herói, mas dividem com ele a própria

²³⁷ ALVARENGA, *O Desertor*, p.82-83.

²³⁸ Ibidem, p. 119.

posição heroica na obra. A deformação desse preceito pode ser explicada pela alegoria que faz o poema do conjunto de estudantes contrários à reforma. Embora haja um líder, cada um dos “heróis” encarna vícios diferentes, totalizando, ao final, a vileza. Fato que será melhor explicado mais adiante, com a análise dos personagens da obra.

No que se refere à quarta propriedade, o poema de Silva Alvarenga traz uma ação de curta duração. Essa deformação se explica também pela inversão da “justa grandeza” da obra. Assim, provavelmente, ao observar também que a fábula de *O Desertor* se desenvolve no período de cerca de dois dias, o leitor percebe que ela é demasiadamente curta diante do que prescreve a doutrina para o épico, porém compreende que, proporcionalmente, o curto período é adequado diante da matéria baixa da ação, entendendo o efeito retórico-poético.

Quanto à sétima propriedade, que adverte para que a fábula não seja demasiadamente moderna ou excessivamente antiga, sabe-se que os eventos históricos que desencadeiam as ações em *O Desertor* ocorrem entre setembro e outubro de 1772, período em que o Marquês de Pombal passou supervisionando a reforma da Universidade de Coimbra, há apenas dois anos antes da publicação do poema herói-cômico. Considerando o preceito épico quanto à distância temporal entre a fábula e o acontecimento histórico, o poema põe em cena uma ação muito moderna, com pouco espaço para a sua ficcionalização. Se em uma epopeia isso poderia ser considerado um defeito, em *O Desertor*, contribui para o efeito satírico da obra. Ao propor uma “crítica insinuante” dos costumes estudantis contemporâneos, o poema herói-cômico apresenta o herói sem “fingimentos sobrenaturais”, expondo suas contradições, ridicularizando os seus vícios. Por outro lado, a reflexão sobre essa propriedade também pode ser feita, mais uma vez, considerando o “efeito de verdade histórica”, apontado em *O Uruguai*. A obra de Basílio da Gama, embora menos que a de Silva Alvarenga, também teve sua matéria extraída de eventos históricos relativamente recentes, com uma diferença de apenas 13 anos entre os acontecimentos e sua publicação.

Verificadas as sete propriedades da fábula, as preceptivas para a composição do herói e para as “Machinas ou Deidades” serão analisadas no tópico seguinte, concomitantemente, com a verificação dos procedimentos cômicos e satíricos utilizados no poema herói-cômico de Silva Alvarenga.

4.4.3 Urbanidade e maledicência

Cabe agora considerar os personagens em suas relações internas, assim como os procedimentos cômicos e satíricos. Como se viu no capítulo anterior, por mais que não haja consenso quanto ao poema herói-cômico como gênero específico, a sua prática demonstra que ele parodia normas da poesia épica a partir da mescla de estilos e gêneros, utilizando-se recursos da sátira para tratar de modo heroico a matéria da comédia. Sendo assim, para dar prosseguimento com a análise, mais uma vez, a doutrina poética de Francisco José Freire será tomada como base.

Assim como fez com os preceitos épicos, ao discutir o cômico, Francisco José Freire retoma os princípios aristotélicos para o gênero, definindo-o como a imitação de um fato sem muita importância, “formado de modo, que mova o riso, a qual acabe com fim alegre, e se encaminhe a ser útil, divertindo ao auditório, e inspirando o amor à virtude, e aversão ao vício”.²³⁹ Segundo o autor, a comédia representa os “vícios de uma República, e o excitar o riso são as cores desta pintura, e a alma desta representação”.²⁴⁰ Como em toda a sua doutrina, a ênfase de Cândido Lusitano está na utilidade pedagógica da comédia. Para ele, muitos se equivocam ao compreenderem o riso como o fim da comédia, quando, na verdade, a sua finalidade é ser útil e deleitar, como as demais espécies de poesia.

A recomendação para a imitação de um fato de pouca importância segue também a censura quanto a mistura dos gêneros, própria da comédia, ao contrário dos personagens ilustres da tragédia. A sua concepção de ridículo é retirada do entendimento de Aristóteles. Segundo o preceptista português, o ridículo é uma deformidade que não causa dor, como “um velho avarento, uma velha caduca, um homem camponês vindo à Corte, um criado astuto, um sujeito cheio de presunção, de valentia, ou de fidalgo, ou de sábio em todas as ciências, etc.”.²⁴¹

Quanto à sátira, Francisco José Freire recomenda em sua doutrina a denominada como “urbana”, “que se inventou em séculos mais cultos, e é utilíssima para repreender os costumes”.²⁴² Segundo ele, a matéria dessa poesia são ações humanas “imitadas por meio do riso, e graciosidade, não para alegrar, e divertir os

²³⁹ FREIRE, *Arte Poética*, p. 117.

²⁴⁰ Ibidem, p. 118.

²⁴¹ Ibidem, 119-120.

²⁴² Ibidem, p. 248.

ânimos, como a Comedia, mas para repreender, e arrancar os vícios por modo suave, a fim de não escandalizar ao leitor”.²⁴³ Como não poderia deixar de ser, Freire enfatiza a utilidade da sátira, cujo fim seria preservar “da corrupção dos vícios as doenças dos ânimos, e deleitar por meio da irrisão, que se faz dos defeitos alheios; e que igualmente o seu fim é reduzir os homens à prática das virtudes, apartando-os de seus vícios”.²⁴⁴

De acordo com o autor, a prática dos “melhores autores” pode conduzir o poeta quanto ao seu modo de composição. Dentre as recomendações, está a de evitar compor o poema satírico com elementos da épica, o que exclui o poema herói-cômico: “se algumas vezes usa dela, é disfarçada com alguma figura, de modo, que facilmente se não conheça”²⁴⁵. A sátira pode conter pessoas indefinidas, ou definidas como tipos, como “um rico”, “um avarento ou “um soberbo”, “ou também compreendendo pessoas nomeadas, mas debaixo de nomes fingidos, para que estes se não ofendam”.²⁴⁶

Assim como fez Luís Antônio Verney, no *Verdadeiro Método de Estudar*, Candido Lusitano rejeita a sátira de Juvenal, recomendando que se imite a sátira de Horácio. Segundo Cândido Lusitano, a pureza, a sinceridade e a clareza de Horácio são muito superiores à engenhosidade declamatória e ferina de Juvenal, cuja formação teria sido realizada segundo os métodos hiperbólicos das “bulhas das escolas”:

A verdade é, que este Poeta passou a maior parte da sua vida entre estudos escolásticos, nos quais teve o nome de Declamador violento; e que a justiça, que lhe fazem os bons Críticos é, que ele se faria muito mais recomendável, se repreendesse os seus maus costumes com a mesma severidade, com que satirizava os alheios, e se os impugnasse de modo, que não os ensinasse com as suas obscenidades mais depressa a cometê-los, que a afugentá-los.²⁴⁷

A censura de Francisco José Freire a Juvenal consiste em um reparo a favor da urbanidade. Como observa João Adolfo Hansen²⁴⁸, embora a sátira seja um gênero de origem latina, como aponta a maioria das evidências históricas, foram os princípios aristotélicos para o cômico que ordenaram a sua doutrina posterior, principalmente a

²⁴³ Ibidem, p. 249.

²⁴⁴ Ibidem, p. 249.

²⁴⁵ Ibidem, p. 250-251.

²⁴⁶ Ibidem, p. 251.

²⁴⁷ Ibidem, p. 252.

²⁴⁸ HANSEN, João Adolfo Hansen. Anatomia da sátira. In: *Permanência Clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011.

da sátira como urbanidade. Na *Poética*, Aristóteles compreende a comédia como a imitação de maus costumes de homens moralmente inferiores, não em todos os tipos de vícios, mas apenas a parte do feio que é o ridículo. Sendo assim, o ridículo “é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor”.²⁴⁹ Nessa perspectiva, a matéria do cômico compreende tanto a feiura física quanto a feiura moral. Além disso, ao definir que o cômico trata do pior, o filósofo grego o distingue dos gêneros altos, que tratam do belo e do bom, convencionados pelos gregos e, posteriormente, pelos latinos, como unitários. Nesse sentido, “a deformidade e a mistura são assim, como desmedida, sensivelmente feias; moral e intelectualmente, vícios e erros”.²⁵⁰

Como lembra Hansen, aristotelicamente, nem todo cômico é necessariamente ridículo, sendo a virtude o meio-termo determinante, como se vê em *Ética a Nicômaco*:

Em tudo que é contínuo e divisível pode-se tomar mais, menos ou uma quantidade igual, e isso quer em termos da própria coisa, quer relativamente a nós; e o igual é um meio-termo entre o excesso e a falta. Por meio-termo no objeto entendo aquilo que é equidistante de ambos os extremos, e que é um só e o mesmo para todos os homens; e por meio-termo relativamente a nós, o que não é nem demasiado nem demasiadamente pouco — e este não é um só e o mesmo para todos. [...] a virtude é mais exata e melhor que qualquer arte, como também o é a natureza, segue-se que a virtude deve ter o atributo de visar ao meio-termo. Refiro-me à virtude moral, pois é ela que diz respeito às paixões e ações, nas quais existe excesso, carência e um meio-termo.²⁵¹

Considerando a virtude como meio-termo, portanto, “só é ridículo o extremo vicioso mais baixo e vergonhoso que o outro”. Por exemplo, tomando-se a honra como meio-termo, tem-se como extremo vicioso, de um lado, a ambição e a tirania e, de outro, a escravidão e a subserviência. Por mais que todos sejam considerados vícios, ambição e tirania não serão ridículas, pois são paixões que se misturam com força e audácia, enquanto a escravidão e a subserviência estão misturadas com a impotência e a fraqueza. Segundo essa perspectiva, portanto, “Escravidão e a Subserviência são matérias de comédia; Tirania e Ambição, de sátira”.²⁵²

²⁴⁹ ARISTÓTELES, op.cit., p. 250.

²⁵⁰ HANSEN, Anatomia da sátira, p. 151.

²⁵¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Eudoro de Souza. In: *Aristóteles II*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 37.

²⁵² HANSEN, Anatomia da sátira, p. 151-152.

Aristóteles, porém, observa que “as mesmas coisas deleitam algumas pessoas e causam dor a outras, e são penosas e odiosas a estes, mas agradáveis e estimáveis àqueles”.²⁵³ Nesse sentido, o que determina se a deformidade é ridícula ou horrorosa é a recepção, ou seja, “é também a situação de comunicação da fala cômica que lhe regula o sentido como ridículo ou horror”. Com isso, um tema constituído por uma matéria ridícula pode, pela maneira que é empregado na enunciação, torna-se satírico.²⁵⁴

Sendo assim, a urbanidade da sátira horaciana se inscreve no cômico ridículo, no sentido de máscara cômica referida por Aristóteles, de uma deformidade que não causa dor. A sátira de Juvenal, por outro lado, utiliza-se do vício horroroso, tratando-o de modo maledicente. A *persona* satírica horaciana assume a posição de “um tipo urbano que dos pecados alheios extrai antes um divertimento amável, levemente desdenhoso, que a reprovação e a agressão indignadas”. Em Juvenal, por sua vez, a *persona* satírica é “um tipo douto experiente e, por isso mesmo, capaz de afetar, isto é, representar, a indignação contra os vícios”.²⁵⁵

Em “O Discurso Sobre o Poema Herói-Cômico”, como se viu, Silva Alvarenga não menciona a sátira, mas justifica o poema herói-cômico como “imitação de uma ação cômica heroicamente tratada”²⁵⁶, fundamentando a sua utilidade pedagógica na *Arte Poética* de Horácio, no encerramento do texto: “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor”.²⁵⁷ Entretanto, logo no primeiro canto de *O Desertor*, há uma referência à sátira, sendo, inclusive, especificada em nota pelo poeta:

[...]
 Tal depois que raivoso, e sibilante
 Sobre o carro da Noite o Euro açoita
 Os tardios cavalos do Bootes,
 E insulta as terras, e revolve os mares,
 Raia a manhã serena entre doiradas,
 E brancas nuvens: ri-se o Céu, e a Terra:
 O Vento dorme, e as Horas vigilantes
 Abrem ao claro Sol a azul campanha.²⁵⁸

²⁵³ ARISTÓTELES, *Arte Poética*, p. 230.

²⁵⁴ HANSEN, *Anatomia da sátira*, p. 153.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 154.

²⁵⁶ ALVARENGA, *O Desertor*, p. 72.

²⁵⁷ HORÁCIO, *Arte Poética*, p. 65.

²⁵⁸ ALVARENGA, *O Desertor*, p. 78.

Trata-se do verso 23 da quinta sátira de Juvenal: “Lentos circulam o frio carro²⁵⁹ dos Bootes” (*frigida circumagunt pigri serraca Bootae*).²⁶⁰ Nessa sátira, Juvenal discorre sobre o contraste entre a riqueza e pobreza, a partir da análise das relações entre os habitantes de Roma. Em *O Desertor*, a imagem faz alegoria ao êxito da reforma educacional, em que as “luzes da verdade” teriam dissipado as “trevas horrorosas” do método de ensino iniciano. Observe-se, assim, que embora o discurso de Alvarenga justifique o uso do poema herói-cômico por meio da utilidade pedagógica da comédia, na prática, parece possível que o poeta também tenha como referência a sátira, especificamente a *bolomachia* de Juvenal.

Inicie-se a verificação dos procedimentos satíricos em *O Desertor* pelo começo do segundo canto, quando é iniciada a jornada:

Com largo passo longe do Mondego
Alegre a forte gente caminhava.
Gonçalo excede a todos na estatura,
Na força, no valor, e na destreza.
Sobre um magro jumento se escarrancha
Tibúrcio, e já dum ramo de salgueiro
Desata ao Norte fresco, que assobia,
Por vistoso estandarte um lenço pardo.
Cosme infeliz, e sempre namorado
Sem ser correspondido, vai saudoso,
Ama, e não sabe a quem: vive penando,
E se consola só porque imagina
Que tem de conseguir melhor ventura.
Rodrigo, que de todos desconfia,
É de índole grosseira, e gênio bruto,
Não conhece os perigos, nem os teme:
Melancólico sempre, vai por gosto
Viver na choça, aonde foi criado.
Qual o Tatu, que o destro Americano
Vivo prendeu, e em vão depois se cansa
Por fazê-lo doméstico, que sempre
Temeroso nas conchas se recolhe
E parece fugir à luz do dia.
Também vinha Bertoldo, e traz consigo
Carunchosos papéis por onde afirma
Vir do sétimo Rei dos Longobardos.
Grita contra as riquezas, a Fortuna,
Segundo o que ele diz, não muda o sangue:
Pisa com força o chão, e empavesado
De ações, que ele não pode chamar suas,
Aos outros trata com feroz desprezo.
Iracundo Gaspar, que te enfureces
No jogo, e quando perdes não duvidas
Meter a mão à ferrugenta espada,
Tu não ficaste: as noites sobre os livros

²⁵⁹ Ibidem, p. 90.

²⁶⁰ JUVENAL. *Sátiras*. Tradução de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: CSIC, 1996, p. 50.

Não queres suportar, porque não temes
 Da já viúva mãe as frouxas iras.
 Nem tu, Alberto alegre, e desejado
 Das vistosas funções das romarias,
 Que és vivo, pronto, e ágil, e nos bailes
 Tens fama de engraçado, e garganteias
 Coa viola na mão trocando as pernas.²⁶¹

Com exceção de Gonçalo, veja-se que os membros do grupo são apresentados a partir de seus vícios: embora os de Tibúrcio não sejam descritos de forma direta, a sua imagem “escarranchada” em um jumento sintetiza as características que foram pintadas no primeiro canto: sujeito de “pesado o ventre”, que “nunca trajou à moda”, e que consagrou a juventude ao “peripato”; Cosme é descrito como um sujeito exageradamente infeliz, por conta de seus amores nunca alcançados; Rodrigo é um tipo desconfiado e de índole grosseira; Bertoldo é caricatura da nobreza reacionária às reformas, carregando sempre consigo “carunchosos papéis” que confirmariam sua origem nobre; Gaspar é um tipo que está constantemente irado, sendo o responsável por desencadear a fúria do povo contra o grupo; por fim, Alberto, descrito como um vadio e bebedor. Agrupados, eles representam “Os que aprendem o nome dos autores,/Os que lêem só o prólogo dos livros”, tipos viciosos compostos e aplicados em uma provável alegoria aos estudantes resistentes aos novos rumos tomados pelo ensino português.

Ao contrário dos demais personagens, observe-se que as características atribuídas a Gonçalo pelo narrador se aproximam, por inversão simétrica, das prescritas para herói de uma epopeia. De acordo com Francisco José Freire, os costumes do herói devem ser todos verossimilmente raros, sublimes e admiráveis, não apenas no âmbito de uma bondade poética, mas também moral, para que possa ser um modelo digno de imitação:

Serão virtudes mui próprias dele a humanidade, a prudência, a generosidade, a força, e sobretudo o valor na guerra; motivo porque todos os assuntos das Epopeias perfeitas são de guerras, e todos os seus Heróis militares, e guerreiros. Não só ao Herói principal, mas ainda aos outros secundários; deve formar o Poeta, segundo o decoro militar.²⁶²

²⁶¹ ALVARENGA, *O Desertor*, p. 88-89.

²⁶² FREIRE, *Arte Poética*, p. 178.

Esses costumes devem ser constantes em toda a fábula heroica. Para Freire, é verossímil que o herói seja o mesmo em todas as ocasiões, tornando-se o agente central das ações mais importantes. É necessário que ele mostre “em todos os acidentes sustentado em grau sublime aquele composto de virtudes, e qualidades, que nele pinta o Poeta”, independentemente de que a história possa contrariar esses costumes pintados. Nesse sentido, o objetivo do poema épico é imitar e “mostrar o maravilhoso, não atende para o que foi realmente, mas para o que verossimilmente devia ser”.²⁶³ Além disso, dentre essas virtudes, deve ainda o poeta fazer sobressair em todo o poema uma qualidade do herói, tornando-a a alma de todas as suas ações, formando o caráter que o distingue das demais personagens.

Em *O Desertor*, Gonçalo é caracterizado pelo narrador como superior aos membros de seu grupo em altura e força, destacando-se pelo seu valor e sua destreza. A princípio, portanto, o herói de *O Desertor* parece estar de acordo com o decoro militar que prescreve Cândido Lusitano para a epopeia. Durante todo o poema, o narrador se refere ao personagem por meio de elocução própria para os heróis da epopeia e suas ações grandiosas. Trate-se, porém, de inversão do decoro épico, pois a linguagem sublime empregada para caracterizar Gonçalo não corresponde às suas ações, marcadas por vícios e baixeza moral. Considerando que, no poema heroico, esses “valores” devem ser demonstrados, principalmente, nas guerras, pode-se verificar melhor essa inversão do decoro nas cinco “batalhas” que compõem o poema de Silva Alvarenga.

A primeira, que ocorre no final do primeiro canto, consiste na luta para retomar a bolsa com recursos que seriam utilizados na viagem para Mioselha. A motivação da “batalha”, portanto, é fútil, ligada a uma necessidade monetária e não por questões ligadas à condição humana em geral, como na epopeia. O narrador, entretanto, afirma que Gonçalo, reconhecendo o seu “dever” na resolução do conflito, “Dá provas de valor, e de prudência”, presenteando Narciza com o dinheiro. Tibúrcio, ao considerar as necessidades que surgiriam no longo caminho a ser percorrido e, após ter advertido em vão o companheiro para não entregar a bolsa, decide ele mesmo tomá-la da moça. A batalha mesquinha protagonizada pelo “amigo” e pela “amante” ocorre com pedras, paus e cadeiras sendo arremessadas pelos ares, até que algo acerta Gonçalo, arrancando-lhe um dente:

²⁶³ Ibidem, p. 180.

E se a cândida Paz com rosto alegre
 Serenou as desgraças deste dia,
 Os teus dentes, intrépido Gonçalo,
 Viste voar em negro sangue envoltos.
 Torna alegre Narcisa, e cinco vezes
 Abriu a bolsa, e numerou a prata:
 Fez diversas porções, que num momento
 Tornou a confundir: não doutra sorte
 O menino impaciente, e cobiçoso,
 Quando alcança o que há muito lhe negavam,
 Repara, volta, move, ajunta, espalha,
 E neste giro o seu prazer sustenta.²⁶⁴

Observe-se que mesmo diante do ridículo de ter perdido a bolsa com a prata e um dente em virtude do violento “combate” contra o “inimigo”, o herói é caracterizado pelo narrador como “intrépido”.

A segunda “batalha” ocorre no segundo canto, durante o banquete na velha estalagem. Embriagado, o grupo liderado por Gonçalo e Tibúrcio inicia uma arruaça na estalagem, brigando entre si sem nenhuma motivação, o que acaba provocando a exortação do velho Ambrósio, dono da estalagem, que, dando a sua vida miserável como exemplo de fracasso, pede para que os estudantes se despertem enquanto ainda há tempo da ignorância juvenil e tenham “moderação, honra e prudência”:

Eu também fui do rancho da carqueja,
 Digno de fama, e digno de castigo.
 Era então como vós. Jamais os livros
 Me deveram cuidado, e me alegrava
 Das noturnas empresas, dos distúrbios:
 Os dias se passavam quase inteiros
 Nos jogos, nos passeios, nas intrigas,
 Que fomentam os ódios, e as vinganças.
 Por isso estou no seio da miséria:
 Por isso arrasto uma infeliz velhice
 Sem honra, sem proveito, sem abrigo.
 Tempo feliz da alegre mocidade!
 Hoje encurvado sobre a sepultura²⁶⁵

Segundo informa nota do poema, o “rancho da carqueja” foi uma companhia de estudantes que teria cometido diversos crimes e, por isso, dissolvida e punida. A fala do velho Ambrósio, claramente, possui ressonâncias com o célebre episódio do Velho do Restelo, de Os *Lusíadas*, em que o controverso personagem condena a

²⁶⁴ ALVARENGA, *O Desertor*, p. 87.

²⁶⁵ Ibidem, p. 93.

ambição portuguesa nas empresas marítimas, prevendo consequências ruins para o futuro do Império Português.

Gaspar que, sem motivo, está sempre irado, fica enfurecido com o discurso do dono da estalagem e responde puxando a espada para o velho. Os gritos de Amaro acionam o povo que, enfurecido e armado, investe contra os estudantes, iniciando uma nova “batalha”:

Então Gaspar, tomando o caso em brio,
Aceso de ira com valor responde,
Traça o capote, e tira pela espada.
O velho grita, e foge: às suas vozes
De rústicos um povo se enfurece,
E toma as armas, e bradando avança.
Qual nos imensos, e profundos mares
O voraz Tubarão entre o cardume
De argentadas Sardinhas: elas fogem,
Deixam o campo, e nada lhe resiste;
Assim Gonçalo, a quem já todos temem,
Faz espalhar a turba, que o rodeia,
E só deixa a quem foge de encontrá-lo..²⁶⁶

Mesmo Gonçalo tendo fugido covardemente da “guerra” iniciada pelo descontrolo de Gaspar, o herói é descrito como “aquele que todos temem”, mantido pelo narrador dentro do decoro épico, embora sua ação tenha demonstrado a sua baixa moral.

Isso se repete na terceira batalha, localizada no terceiro canto, quando os estudantes, após serem reconduzidos por Rufino ao caminho para Mioselha, são novamente surpreendidos pelo povo furioso que socorreu o velho Ambrósio na estalagem, agora acompanhados pelo “Gigante Ferrabrás”:

Gonçalo evita a morte com destreza:
Ele renova os formidáveis golpes;
Mas o irado mancebo ao desviar-se
Tropeça, e cai. Neste arriscado instante
Seria morto, intrépido Gonçalo,
Se Gaspar cum rochedo áspero, e rombo
Não atalhasse do inimigo a fúria,
Quebrando-lhe com golpe repentino
Ambas as canas do direito braço.
Rangem os ossos, e a terrível maça
Caindo sobre a terra ao longe soa.
Torna a juntar-se a fugitiva plebe,
E o prudente Gonçalo, que deseja
Mostrar o seu valor noutros perigos,

²⁶⁶ Ibidem, p. 93-94.

Finge-se morto: a turba irada o pisa,
 Mas ele não se move. Contra todos
 Então Gaspar em cólera se acende:
 Ameaça, derriba, ataca, e fere;
 Até que já sem forças, rodeado
 Vê de seus companheiros os opróbrios.²⁶⁷

A cena parece ser uma inversão da disputa de Ulisses contra Polifemo, na *Odisseia*, em que o herói consegue escapar e salvar seus companheiros do gigante graças à inteligência de seu plano. Em *O Desertor*, após deferir golpes “formidáveis”, o que demonstraria sua habilidade para a guerra, ridiculamente, Gonçalo tropeça e cai, não sendo morto graças ao auxílio de Gaspar. Mais uma vez descrito como “intrépido” ao fugir, finge-se de morto. Pisoteado pelo povo, a sua “manobra” é ironicamente classificada pelo narrador como fruto de “prudência”.

A batalha do quarto canto acarreta a separação do grupo. Ao surpreender Doroteia, sua mais recente namorada, nos braços de Cosme, o herói, antes referido pelo narrador como alguém “constante e forte”, tem um acesso de fúria e os ataca, provocando uma “guerra” entre os membros do próprio grupo, saltando “pedras contra pedras”:

O zeloso Gonçalo investe; acodem
 Os companheiros duma, e doutra parte.
 Triste ruído! pedras contra pedras
 Ali se despedaçam: ao seu lado
 Acha Cosme a Rodrigo, acha a Bertoldo.
 Enquanto dura o férvido combate,
 Dorotéia, que vê sem uso a espada,
 De que o Herói em fúria se não lembra,
 (Que não farás, Amor, tu que transformas
 Uma donzela num feroz guerreiro!)
 Desembainha: a Morte insaciável
 Lhe afia o gume, e o furor sanguíneo
 Ergue, e dirige o ferro: já pendente
 Sobre Gonçalo o golpe, falta, e chega
 O amigo a tempo de salvar-lhe a vida.²⁶⁸

Mesmo quase tendo levado um golpe de espada de Doroteia, que se apodera da arma sem que ele perceba, Gonçalo é ironicamente qualificado pelo narrador como sendo “zeloso”. A “batalha final” ocorre no quinto canto, quando o “valente esquadrão

²⁶⁷ Ibidem, p.103-104.

²⁶⁸ Ibidem, p. 117-118.

de fugitivos” é cercado na casa da mãe de Gaspar pelo povo liderado pelo velho Amaro.

Novo furor os corações acende.
Qual a grossa saraiva ao sopro horrível
Do Bóreas turbulento embravecido
As searas derrota, os troncos despem,
E o triste lavrador contempla, e chora
A perdida esperança de seus frutos:
Assim de pedras vaga, e densa nuvem
Sai da janela a devastar o campo.
As que arroja o Herói já se distinguem
Pelo som entre as mais, já pelo estrago.
A confusão, e o susto ao mesmo instante
Pelo povo s’espalha: então Gonçalo
Valeroso saiu por um postigo.²⁶⁹
[...]

Após o herói ter motivado os “soldados” com o discurso encorajador pela vitória (“Escolhei ou a Índia, ou a Vitória”), a batalha se acirra, ocorrendo um bombardeio de pedras. Percebendo a derrota, mais uma vez, Gonçalo se acovarda e decide fugir, sendo por isso caracterizado como “valeroso”.

Já se viu que no poema heroico as ações devem ser dotadas de “justa grandeza” e demonstradas por meio de linguagem adequada, sublime ou magnífica na elocução. Como observa João Adolfo Hansen, diferentemente da tragédia, em que as ações são encenadas diante dos olhos do público, o estilo no poema heroico é bem mais necessário, pois o público imagina as ações e, para que se comova o ânimo do público, é necessário que a energia ou a evidência (*evidentia*) da narração seja sublime ou magnífica, com a utilização de palavras elevadas em “correspondência às coisas elevadas da ação, para produzir o efeito visualizante da maravilha verossímil e decorosa”.²⁷⁰ Sendo assim, a elocução faz “as coisas e as circunstâncias parecerem grandes e solenes, como a *amplificação* e a *hipérbole*, que elevam a coisa acima do verdadeiro”.²⁷¹

Como se pode observar nas cenas das “batalhas”, em *O Deserto*, especificamente ao se referir ao herói, a elocução se realiza segundo às prescrições para a linguagem no poema heroico. Observe-se que, embora no discurso do narrador os atos de Gonçalo estejam de acordo com o decoro épico, na prática, no entanto,

²⁶⁹ Ibidem, p. 125-126.

²⁷⁰ HANSEN, Notas sobre o gênero épico, p. 77.

²⁷¹ Ibidem, p. 79.

eles são invertidos: a intrepidez resulta em covardia, a capacidade bélica torna-se estulta, a astúcia na autodefesa em apedrejamento etc.. O uso de linguagem elevada para tratá-lo mesmo diante de sua mediocridade acaba “amplificando” as suas ações para acima do ridículo, o que são, na prática. Considerando os recursos da sátira, esse procedimento se assemelha ao da ironia sorridente da sátira horaciana, feita com *urbanidade*. Como se sabe, as *personae* satíricas urbanas e maledicentes se distinguem pela finalidade e o modo que realizam a vituperação. A sátira urbana se diferencia por dizer coisas torpes de modo não torpe.²⁷² É o que ocorre com Gonçalo na obra de Silva Alvarenga. Mantendo-se a elocução própria para ações grandiosas da epopeia, a ironia quanto à fraqueza de ânimo do herói se dá indiretamente, fazendo com que o divertimento decorra da “inversão regrada de preceitos de unidade que são mantidos, contudo, na voz da *persona*, como padrão avaliativo efetuada para o destinatário”.²⁷³

Com Tibúrcio o procedimento se realiza de modo diferente. Ao tratar do personagem, o narrador se preocupa em descrevê-lo com traços torpes. É o que se pode ver no primeiro canto, logo após a dedicatória, quando a Ignorância, antes de se transfigurar em Tibúrcio, procura uma solução para reverter a queda de seu trono:

A soberba Ignorância entanto observa,
E se confunde ao ver o próprio trono
Abalar-se, e cair: o seu ruído
Redobra os ecos nos opostos vales,
E o Mondego feliz ao mar undoso
Leva alegre a notícia, porque chegue
Das suas praias aos confins da Terra.
Ela abatida, e só não acha abrigo,
E desta sorte em seu temor suspira.²⁷⁴

Atribui-se à Ignorância o vício da soberba e incultura inscrita em seu nome de batismo. Considerando o meio-termo aristotélico da virtude, não se trata de uma paixão caracterizada pela fraqueza de ânimo, ao contrário, a soberba se caracteriza pela pretensão de superioridade, ou seja, é um vício que se mistura com a força e a audácia do ânimo.

Após isso, ela se transfigura em Tibúrcio e passará a conduzir os heróis pelo caminho até Mioselha. Note-se que Ignorância passa a exercer o papel invertido de

²⁷² Idem, *Anatomia da sátira*, p. 155.

²⁷³ Ibidem, p. 156.

²⁷⁴ ALVARENGA, *O Desertor*, p. 79.

uma divindade na epopeia ou, como denominou Francisco José Freire, o de uma “Machina ou Deidade”. De acordo com Freire, assim como na tragédia, elas devem ser introduzidas para solucionar “as coisas, que natural, e humanamente não se poderiam resolver”.²⁷⁵ Ao contrário, Tibúrcio é uma liderança pseudoguerreira que guia os estudantes para fugir das “luzes da verdade”. Por sua vez, os conflitos em que ele se envolve são humanamente possíveis de serem solucionado, porém, prefere travar uma batalha em favor do obscurantismo.

Personificado em Tibúrcio, o personagem é caracterizado por meio da prosopografia, como relata Paulo Giovani de Oliveira:

A figuração de Tibúrcio aplica preceitos retóricos de constituição de personagens viciosos, num registro misto em que a técnica prosopográfica descreve primeiramente o rosto e, em largos traços, como num esboço grosseiro, o restante do corpo e as vestimentas. É interessante notar que a caracterização do rosto retoma o expediente da sátira seiscentista ao apresentar uma inadequação entre um rosto de aspecto doentio e os olhos vivos, indiciando a agilidade da astúcia que anima o vício.²⁷⁶

É possível observar a aplicação de alguns esquemas modalizadores do gênero epidítico ou demonstrativo da oratória. Ao descrevê-lo como um “Antiquário” e um “sebastianista acérrimo, incansável” que dedicou a juventude ao peripato (peripatetismo), o narrador estabelece tanto a sua *condicio* (“condição”) quanto a *educatio et disciplina* (“educação e disciplina”), indicando a sua origem ligada às doutrinas do ensino jesuíta. Quanto a ser um “libertino em capa de devoto”, vê-se a aplicação do *quid affect* (“o que aparenta ser”), pois aponta a distância entre aquilo que ele aparentemente demonstra ser e aquilo que ele realmente é. Ao caracterizá-lo como alguém que já viu passar “dez lustros”, ou seja, que tem por volta de cinquenta anos, aplica-se a *aetas* (“idade”), já que usa a experiência para “enredos urdir” no intuito de fugir de problemas, enganando. Por fim, destaque-se o uso do *habitus corporis* (“constituição física”), ao descrevê-lo, fisicamente, como uma figura grotesca, de rosto magro e barriga avantajada de um glutão, sendo os olhos “vivos”, além de suas vestimentas fora de moda.²⁷⁷

Ao longo do poema, esses vícios serão desenvolvidos pelo personagem e narrados sem nenhuma urbanidade. Dentre eles, o que se mostra mais “constante” é

²⁷⁵ FREIRE, *Arte Poética*, p. 181.

²⁷⁶ OLIVEIRA, *Poesia e Estado*, p. 89.

²⁷⁷ HANSEN, *Anatomia da sátira*, p. 157-167.

o da glotonaria. É o que se vê, por exemplo, no quinto canto quando, após as diversas batalhas, a perseguição e a prisão, os heróis finalmente avistam o tão almejado destino:

Tibúrcio, que uma antiga, e voraz fome
Sofreu nestes aspérrimos trabalhos,
Com gosto espera de afogá-la em vinho,
E já se apressa alegre, e transportado.
Qual o novilho, que perdeu nos bosques
A doce vista do rebanho amigo,
E depois de vagar a noite, e o dia
Por vales sem caminho, a Mãe conhece,
Alegre salta, e berra, e por momentos
Espera umedecer entre carícias
Co leite represado a boca ardente.²⁷⁸

Como se pode perceber, o narrador não utiliza o mesmo procedimento empregado para descrever Gonçalo, pois, na citação acima, o misto entre o elevado e o baixo desaparece, predominando apenas o último traço, acentuado ainda mais na aproximação de Tibúrcio ao mundo animal, de sua voracidade alimentar ao ato instintivo do aleitamento do novilho. Alvarenga utiliza-se do recurso satírico de transferência metafórica de *animado para animado*, caracterizando a fome e a sede por vinho de Tibúrcio por meio da associação com do gesto impulsivo de um novilho perdido, procedimento cujo efeito decorre de sua exclusão da racionalidade e, de forma ferina, constituindo a personagem como exterior à cultura.²⁷⁹

Observa-se, portanto, que o narrador do poema alterna o tipo satírico de acordo com os personagens em ação, especificamente, Gonçalo e Tibúrcio. Com o herói Gonçalo, a atitude do narrador diante dele é urbana, preservando as prescrições para a elocução, misto de uma epopeia e comédia jocosa. Com Tibúrcio, o discurso do narrador se aproxima do modo maledicente de indignação contra os vícios.

O modo distinto como o narrador descreve os personagens se mantém até mesmo quando Gonçalo, finalmente, depara-se com o “Tio formidável”:

O Desertor enfim cansado chega
À presença do Tio formidável,
E a teimosa Ignorância, que se aferra,
E que afirma, somente porque afirma,
O coração de novo lhe endurece.
A sofrer o trabalho dos estudos

²⁷⁸ ALVARENGA, *O Desertor*, p. 122-123.

²⁷⁹ HANSEN, *Anatomia da sátira*, p. 165.

O Tio o anima, roga, e ameaça,
 Mas o Herói inflexível só responde,
 Que não há de mudar do seu projeto.
 Não é mais firme a carrancuda roca,
 Com que Cintra soberba enfreia os mares:
 Nem tu, ó Pão de Açúcar, namorado
 Da formosa Cidade, Velho, e forte,
 Que dás repouso às nuvens, e te avanças
 Por defendê-la do furor das ondas.²⁸⁰

Após manter-se inflexível diante dos apelos para que desista de seu “projeto” de desistir dos estudos, em uma inversão de como deve ser um herói épico, considerando a motivação fútil de sua empresa, Gonçalo enfrenta a indignação do Tio “formidável”, que o espanca com um “pau grosseiro”:

Então falando o Tio em torpes crimes,
 E em furtadas donzelas, ergue irado
 Coa mão inda robusta o pau grosseiro,
 E a paixão desabafa: a longa idade
 Proíbe-lhe o correr; mas não proíbe
 Que o pau com força ao longe acompanhe.
 Ai, Gonçalo infeliz, que dura estrela
 Maligna cintilou quando nasceste!
 Depois de mil trabalhos insofríveis,
 Onde o gosto esperavas, e o sossego,
 Viste nascer estragos, e ruínas.²⁸¹

Observe-se que, de início, o Tio procura, de forma racional, convencer o sobrinho a retornar aos estudos, porém, diante da resistência, o ameaça e, enfurecendo-se, o castiga com pauladas. Note-se que a justificativa do Tio para a surra é a indignação quanto aos “torpes crimes” que lhe fora imputado: a arruaça na estalagem, as “batalhas” mesquinhas contra Amaro e a plebe furiosa, a prisão e as “furtadas donzelas”. A partir desse momento, não se fala mais em “herói” e o personagem passa a ser denominado apenas como Gonçalo, não mais o intrépido, mas o “infeliz”.

Mesmo sem gozar da mesma simpatia do narrador, o “fim” de Gonçalo nas mãos de seu tio encena, de forma invertida, a morte “gloriosa” dos heróis épicos no campo de batalha. Encenando a sua derrota, mostrando o personagem sendo punido como uma criança, o poema evidencia a futilidade e a inutilidade de suas aventuras:

²⁸⁰ ALVARENGA, *O Desertor*, 127.

²⁸¹ Ibidem, p 128.

Assim depois dos últimos combates,
 Que as margens do Scamandro ensanguentaram,
 O Rei potente d'Argos, e Micenas,
 Esperando abraçar saudoso os Lares,
 Abraça o ferro de uma mão traidora.
 Fechadas tem o experto Tio as portas:
 Volta Gonçalo, encontra novos golpes,
 E jaz enfim por terra. Ferve o sangue
 Da boca, e dos ouvidos: sem acordo,
 Apenas se conhece que inda vive;
 Mas tem glória de trazer consigo
 A derrotada estúpida Ignorância.
 Ela reina em seu peito, e se contenta
 De ter roubado aos muros de Minerva
 De fracos Cidadãos o preço inútil.²⁸²

Em uma alusão ao assassinato de Agamenon por Egisto, ao voltar do cerco de Tróia, os golpes do Tio derrubam Gonçalo, mas o estudante desertor ainda vive, afinal, a correção dos vícios se faz por exemplo. Ironicamente, o narrador “pondera” que a sua “glória” de guerreiro vencido é trazer em seu peito a derrotada e estúpida Ignorância que, ainda reinando, agora se contenta com o preço inútil de ter roubado dos “muros de Minerva” (provável alusão à universidade reformada) os fracos *Cidadãos*.

Nesse ponto, mais uma vez, convém retomar os preceitos da epopeia e da comédia, especificamente sobre sua utilidade. Como já se disse, Francisco José Cândido Lusitano compreende que, por meio de sua “justa grandeza”, o poema heroico deve, ao mesmo tempo, causar prazer e admiração singular e estimular os ânimos para o amor das virtudes e dos grandes feitos. João Adolfo Hansen destaca, para isso, dois elementos narrativos fundamentais na disposição e elocução: a sentença (*dianoia* e *sententia*) e a *gnome* (sentença condensada). A sentença consiste em um “axioma moral e instrutivo; sua finalidade é o *docere*, o útil, exortando o destinatário a algo ou dissuadindo-o de algo”, sendo a sua condensação denominada como *gnome*. Utilizados com o intuito de elevar moralmente o destinatário, porém, a comunicação desses preceitos morais, como um pregador ou professor, pode esfriar “a intensidade magnífica do *pathos* heroico com a gravidade inoportuna com que pretendem ensinar”.²⁸³ Segundo Hansen, a solução de autoridades como Virgílio e Camões foi executar as sentenças dramaticamente, atribuindo-as aos personagens, por meio de suas falas.

²⁸² ALVARENGA, *O Desertor*, p.128.

²⁸³ HANSEN, Notas sobre o gênero épico, p. 83.

Sendo assim, observe-se que a fúria do “experto” Tio para com os vícios de seu sobrinho, parece ser também uma “inversão regrada” da *sententia* da epopeia. Assim como as autoridades, os preceitos morais são comunicados por meio de um personagem: a renúncia à ignorância e a retomada dos estudos renovados pelas “luzes da Verdade”. Considerando os procedimentos da sátira, a atitude do Tio pode ser compreendida por meio do lugar retórico da *aetas*.²⁸⁴

Observe-se ainda que há no poema outro personagem que, assim como o Tio, recebe o adjetivo de “formidável”:

Mostrai-me algum lugar desconhecido,
Onde oculta repouse, até que possa
Tomar de quem me ofende alta vingança.
Mas onde, se um Prelado formidável,
Esse Argos, que me assusta, vigilante
Ao lugar mais remoto estende a vista?

A menção ocorre no primeiro canto quando, após a cena da entrada de Pombal na universidade, quando a Ignorância, ao ver cair o seu trono, lamenta o seu destino incerto e deseja vingança. O “Prelado formidável” refere-se, como confirma a nota do autor, a Francisco de Lemos, que, como já se viu, foi nomeado reitor da Universidade de Coimbra no momento da implantação da reforma pombalina, em 1772, e, em 1774, foi sagrado Bispo de Coimbra. Ao que parece, portanto, a associação entre Lemos e o “Tio formidável” simboliza a transformação no ensino em face da pedagogia inaciana: assim como o Prelado formidável, o Tio formidável derrota a Ignorância, símbolo da resistência às “luzes da verdade”.

Diante disso, é necessário pensar os possíveis efeitos alegóricos dessa alternância no modo de vituperação. Como se viu, até o século XVIII, regulados pelo costume, os gêneros encenam a hierarquia corporativa da sociedade ao que estão subordinados, reproduzindo, ficcionalmente, aquilo que cada membro do “corpo místico” já é e, simultaneamente, o que dever ser e o que deve permanecer. Sendo assim, a deformação do épico realizada por *O Desertor*, por oposição, opera para a confirmação dos valores e da hierarquia do corpo político estatal, em que o destinatário reconhece o elemento épico, assim como sua representação simbólica, comicamente alterado no enunciado.

²⁸⁴ Idem, *Anatomia da sátira*, p.161.

No plano geral, as consequências da insurreição de Tibúrcio representam, ao mesmo tempo, o poder e a solidez do Estado. No particular, corporifica o jesuitismo, o peripatetismo e, especificamente, o ensino escolástico, em uma alegoria do modo de ensino anterior à intervenção pombalina, representando a decadência do pensamento e da pedagogia inaciana.²⁸⁵ O seu discurso de “convocação” do herói é exemplar para se verificar isso:

[...]
 Ralhando entrou. Que esperas tu dos livros?
 Crês que ainda apareçam grandes homens
 Por estas invenções, com que se apartam
 Da profunda ciência dos antigos?
 Morreram as *postilas*, e os *Cadernos*:
 Caiu de todo a *Ponte*, e se acabaram
 As *distinções*, que tudo defendiam,
 E o *ergo*, que fará saudade a muitos!
 Noutro tempo dos Sábios era a língua
 Forma, e mais forma: tudo enfim se acaba,
 Ou se muda em pior. Que alegres dias
 Não foram os de Maio, quando a estrada
 Se enchia de Arrieiros, e Estudantes!²⁸⁶
 [...]

Veja-se que, na citação, ao lamentar a morte das “postilas” e dos “cadernos”, a fala de Tibúrcio faz referência a *post ilha* (“postilas”), uma expressão do latim escolástico, referente aos cadernos em que os alunos anotavam as explicações que o professor ditava e que foram proibidos após a reforma do ensino promovida por Pombal, quando se passou a adotar livros didáticos. Já a palavra “ponte” relaciona-se à expressão “ponte de asnos”, tratando-se de uma gíria acadêmica do período para a teoria do silogismo, relativa à dificuldade do método, que seria equivalente a dificuldade de se fazer com que asnos atravessassem pontes. A menção às “distinções”, assim como à palavra latina *ergo*, relativa ao “logo” da conclusão de um argumento, também é uma referência a termos próprios da escolástica.

Do mesmo modo, no geral, Gonçalo é a figuração do “fraco Cidadão”. A ridicularização de sua resistência às “luzes da verdade” acaba, por oposição, ratificando a autoridade monárquica, estimulando a obediência ao Estado. No particular, ele e sua “companhia” encenam tipos estudantis e setores da sociedade

²⁸⁵ OLIVEIRA, *Poesia e Estado*, p. 90.

²⁸⁶ ALVARENGA, *O Desertor*, p.81.

portuguesa que resistem inutilmente às reformas implantadas pelo ministro de D. José I, não apenas na educação.

Como observou João Adolfo Hansen, a constituição do herói no poema épico se dá *a priori*, a partir do conjunto de máximas que ele representa e é guardião. Sendo assim, ele não é dividido por conflito interiores, pois é um tipo sem subjetividade psicológica, em que “sua ação, seu caráter e seu pensamento são constituídos pelas estruturas fundamentais de seu mundo, condensando no grau máximo suas qualidades”.²⁸⁷ Considerando a conjuntura específica da poesia luso-brasileira do século XVIII, essas estruturas circunscrevem a figura política do Marquês de Pombal que, como recomendou Francisco José Freire, foi o “herói e argumento” dos poetas que participaram de seu sistema de propagação. Em *O Uruguai*, como demonstrou Ivan Teixeira, a constituição do herói segue essa recomendação, alegorizando o êxito das decisões administrativas do ministro de D. José I na América.

Em *O Desertor*, a conduta do herói é inversa. Embora o narrador trate o herói por meio de linguagem sublime, semelhante ao que prescreve a doutrina do épico para a elocução, Gonçalo é um tipo vicioso, cujas ações são baseadas em motivos mesquinhos e, por isso, contestam o conjunto de máximas que, no poema heroico de Basílio da Gama, explicam e orientam a conduta do herói. Contudo, o efeito dos recursos satíricos que a obra de Silva Alvarenga emprega devem ser compreendidos como uma inversão regrada. No poema herói-cômico, essa inversão do decoro militar é simétrica. Ao se deparar com a “linguagem inchada” do narrador ao tratar do herói e notar que as suas ações baixas não são proporcionais à elocução empregada, o leitor da época, ciente do que prescreve a doutrina, reconhece o elemento épico deformado. Com isso, o efeito cômico é obtido não apenas pelos vícios encenados, mas também pela inadequação do personagem diante da posição heroica que ocupa.

Sendo assim, no poema herói-cômico de Silva Alvarenga, por oposição, o “herói e argumento” também é Sebastião José de Carvalho e Melo. Não o indivíduo, mas os valores de Estado que a sua posição representa: a felicidade pública. Diante disso, parece compreensível que, ao encenar os vícios do então herói Gonçalo, o narrador o faça de modo urbano, sem causar dor, como uma forma de respeitar o decoro da posição simbólica do herói ao qual, mesmo invertida, permanece a ele hierarquicamente subordinada. Tibúrcio, por outro lado, não é posto na condição de

²⁸⁷ HANSEN, Anatomia da sátira, p. 61-62.

herói invertido e, assim, não está submetido a esse decoro, possibilitando ao narrador utilizar recursos que se assemelham aos da sátira maledicente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a doutrina poética do Setecentos, a análise de *O Desertor* contribuiu para que se perceba que a adesão da obra de Silva Alvarenga ao sistema de propagação da política pombalina, antes de ser uma deficiência, como sentenciou parte da crítica de matriz romântica, corresponde ao plano doutrinário de Francisco José Freire, cujo papel pedagógico nas letras portuguesas foi o de fornecer regras não só de cunho formal, mas, principalmente, utilitário, propondo para a “verdadeira poesia” a matéria para seus versos.

Ao se analisar “O Discurso sobre o poema herói-cômico”, percebeu-se que Silva Alvarenga busca justificar o uso do poema herói-cômico diante da inadequação do gênero ao que prescreve a doutrina poética de Freire. Embora a obra incorpore o êxito administrativo da governança pombalina, exaltando a reforma dos estudos, no âmbito poético, o gênero escolhido não se ajusta às recomendações do costume. Como se viu, Cândido Lusitano compreende o misto que faz o herói-cômico entre a matéria própria da comédia e os elementos do épico como algo monstruoso, uma “bizarria de engenho” que não encontraria modelo entre as autoridades.

A solução dada por Silva Alvarenga foi de, primeiramente, argumentar que, diferentemente da tragicomédia, gênero também censurado por Freire, a mistura do heroico e do cômico que faz o poema herói-cômico não envolveria a contradição que há na mistura do riso e do terror no tragicômico. Após isso, Alvarenga elabora uma variada lista de poemas que, ao trazer obras atribuídas a Homero e a Virgílio, busca demonstrar que a prática do herói-cômico não seria desconhecida dos poetas antigos, sendo deles os primeiros modelos desse gênero.

Ainda na análise da justificativa de Silva Alvarenga, pode-se observar que o poeta distingue os modelos herói-cômicos denominados por ele como “modernos” em duas vertentes: a dos que se sujeitaram a todos os preceitos épicos, diferindo apenas pelo cômico da ação e a dos que omitiram e até desprezaram alguns elementos em prol de uma “crítica insinuante”. Ao se deter nesses poemas, foi possível notar que, mesmo que não se tenha uma afirmação direta do poeta, *O Desertor* se aproximaria da vertente “moderna” que não se contenta apenas com a gratuidade do realce entre o cômico e o heroico.

Com a análise dos elementos de quantidade e qualidade, foi possível perceber que o poema herói-cômico de Silva Alvarenga opera uma inversão simétrica do que prescreve a doutrina para o poema heroico. Embora realize uma deformação, não os subverte, possibilitando que o leitor da épica, conhecedor das preceptivas, mesmo diante da matéria baixa, perceba a presença do elemento invertido.

Ao se considerar os procedimentos cômicos e satíricos na obra, notou-se que eles se articulam de forma diferente entre os personagens, especialmente, entre Gonçalo e Tibúrcio. Observou-se que o primeiro, posicionado pelo narrador como herói, tem suas ações baixas e repletas de vícios narradas em uma linguagem sublime que se assemelha com a elocução prescrita para os feitos gloriosos de heróis épicos. Por outro lado, Tibúrcio, personagem também carregado de vícios, tem suas ações descritas pelo narrador de forma ferina. Concluiu-se que, com Gonçalo, o procedimento satírico se aproxima da urbanidade horaciana, enquanto que com Tibúrcio o procedimento satírico se assemelha com a maledicência de Juvenal.

Ainda é possível avançar em vários aspectos na análise. Um cotejo mais vertical com os elementos de *Hudibras* poderá ampliar a compreensão dos procedimentos satíricos da obra de Silva Alvarenga. Da mesma forma, comparar os procedimentos estilísticos do poema herói-cômico com os de *O Uruguai* permitirá um aprofundamento das semelhanças entre as duas obras no modo alegórico de incorporação do Marquês de Pombal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva *Obras poéticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O Desertor*: poema herói-cômico. (Ed. Preparada por Ronald Polito). Campinas: Editora Unicamp, 2003.

ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. São Paulo: Ed. UNESP, 2016.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Eudoro de Souza. In: *Aristóteles II*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. In: *Aristóteles II*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BARBOSA, Januário da Cunha. Doutor Manuel Inácio da Silva Alvarenga. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*. Rio de Janeiro, 1841. Vol. III.

BERRETTINI, Célia. Prefácio. In: BOILEAU-DÉPREAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOILEAU-DÉPREAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Œuvres classiques*. Paris: A. Hatier, 1932.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed., São Paulo: Cultrix, 1980.

BUTLER, Samuel. *Hudibras*: In Three Parts. Written In the Time of the Late Wars. Londres: Gale ECCO, 2018.

BRAGA, Teófilo. *História da Universidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Real de Ciências, 1898. Tomo III.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 5. ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, v. 1.

CORREIA GARÇÃO, P. A.. *Obras poéticas e oratórias*. Roma: Typographia dos Irmãos Centenari. 1888.

CATULO. *O Cancioneiro de Lésbia*. Introdução, tradução e notas de Paulo Sérgio Vasconcellos. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____. *O Livro de Catulo*. Introdução, tradução e notas de João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3. edição, Rio de Janeiro: José Olympio. 1986, 6 volumes.

CRUZ E SILVA, Antonio Diniz da. *Poesias*. Lisboa: Typ. Lacerdina, 1807. Tomo I.

DONOVAN, John. *Hudibras and its Literary Context*. Tese de PhD. University of Birmingham. Birmingham, 1972.

FALCON, Francisco José Calazans. *Despotismo esclarecido*. São Paulo, Ática, 1986.

_____. *A época pombalina; política econômica e monarquia ilustrada*. São Paulo, Ática, 1982.

FURTADO, Joaci Pereira. *A Caligrafia dos Afetos: o poema herói-cômico árcade e a sociedade luso-americana*. Tese de doutorado. Departamento de História, FFLCH, USP. São Paulo, 2001.

FRANCO, Francisco de Melo. *Reino da Estupidez*; poema herói-cômico em quatro cantos. São Paulo: Giordano, 1994.

FREIRE, Francisco José. *Arte poética*. 2. ed. Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, tomo I e II.

GAMA, José Basílio da. O Uruguai. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos*. (Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I Juca Pirama). São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial. 2008.

GENETTE, Gérard. "Verossímil e motivação". In: BARTHES, Roland et alii. *Literatura e semiologia*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1971.

Gresset, Jean-Baptiste-Louis. *Ver-vert ou le Voyage du perroquet de Nevers*. Paris: Gallica, 1735.

_____. *Vert-Vert*. Tradução de Filinto Elysio. Paris: Rougeron, 1816.

HANSEN, João Adolfo Hansen. Anatomia da sátira. In: Permanência Clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana. São Paulo: Escrituras, 2011.

_____. *A sátira e o engenho*; Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos*. (Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I Juca Pirama). São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial. 2008.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manoel Odorico Mendes. 3.ed. São Paulo: Atena Editorai, 2009.

HORÁCIO. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGUINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

JUVENAL. *Sátiras*. Tradução de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: CSIC, 1996.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: leitura e livro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEITÃO, Francisco Ferreira. *Nova Arte de Conceitos*. Segunda Parte. Lisboa: Oficina de Antonio Pedro Galram, 1721.

OLIVEIRA, P. G. *Poesia e Estado: o louvor às reformas educacionais pombalinas encenado na obra de Manuel Inácio da Silva Alvarenga*. Dissertação de Mestrado. DLCV, FFLCH, USP. São Paulo, 2002.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O Desencantamento do Mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2003.

PLATÃO. *A República*. 7. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993

POLITO, Ronald. Introdução. In: ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *O Desertor: poema herói-cômico*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

POLASTRI, B. E.; MORAES, C. P. F.; ALVES, D. M.; Raquel FAUSTINO. "Catulo: uma nota introdutória". *Língua, literatura e ensino* (UNICAMP), v. 3, pp. 451-459, 2008.

_____. *Um estudo do intertexto virgiliano no Cvlex*. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp. Campinas, 2013.

POPE, Alexander. *Poemas*. Tradução e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

POSSEBON, F. *Batracomiomaquia – A batalha dos ratos e das rãs*. (Estudo e tradução). São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2003.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Garnier.

RUEDAS de la Serna, Jorge Antonio (introd., org. e trad.). *Arcádia: Tradição e Mudança*. São Paulo: Edusp, 1995.

SALES, José Batista de. *O poema narrativo no Brasil*. Das origens a Mario de Andrade. Relatório de estágio pós-doutoral. Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGRS. Porto Alegre, 2009.

SILVA, Antônio Diniz da Cruz e. *O hyssope; poema heroi-comico*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1808.

SILVA, Joaquim Noberto de Souza. “Notícia sobre M. I. da Silva Alvarenga e suas obras” In: ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.

TASSONI, Alessandro. *La Secchia Rapita*. Veneza: Vitarelli, 1813.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

TUNA, Gustabo Henrique. “A construção de diferenças: Silva Alvarenga (1749-1814) e os limites de sua condição de fiel vassalo de sua majestade”. *História*. v.36, e25, 2017.

_____. *Silva Alvarenga: representante das Luzes na América portuguesa*. 2009. 318 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VARGUES, Isabel Nobre. A ‘Ode a Fileno’ e a reforma da Universidade de 1772. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. IV/2, 1982.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 5. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. Coleção Documentos Brasileiros, vol. 74.

VERNEY, Luís António. *O Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à República e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal*. Valença: Oficina de Antonio Balle, 1746. Tomo I e II.

VOLTAIRE. *Lettres Philosophiques*. Paris: Flammarion, 2006.

XAVIER, Ângela Barreto & HESPANHA, Antônio Manuel. A representação da sociedade e do Poder. In: MATTOSO, José (dir). *História de Portugal*. Lisboa, Estampa, 1992.

YATES, Frances. *El Iluminismo Rosacruz*. Tradução de Roberto Gómez Ciriza. Buenos Aires: Siruela, 2001.