

Jean Pierre Chauvin
Cleber Vinicius do Amaral Felipe

UMA ODISSEIA ÀS AVESSAS: O DESERTOR, DE SILVA ALVARENGA

RESUMO

Neste ensaio, comentam-se alguns episódios de *O Desertor*, poema herói-cômico composto por Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814) no final do século XVIII, levando-se em conta a conceituação do gênero a que a obra se filia, bem como a fortuna crítica existente. Na leitura, relembra-se que os poetas árcades precisam ser lidos a salvo de conceitos anacrônicos e derivações biográficas. Em lugar de uma abordagem de cunho impressionista, sugere-se que o poema seja considerado como discurso resultante do engenho do poeta, em diálogo com diversas obras, desde a Antiguidade greco-latina.

Palavras-chave: Gênero herói-cômico; poesia luso-brasileira; século XVIII.

A REVERSE ODYSSEY: *O DESERTOR*, BY SILVA ALVARENGA

Abstract

In this essay, we comment on some episodes of *O Desertor*, a hero-comic poem composed by Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814) at the end of the 18th century, regarding the conceptualization of the genre to which the work is affiliated, as well as the existing critical fortune. In this reading we remember that arcadian poets need to be read safely from anachronistic concepts and biographical derivations. Instead of an impressionist approach, we suggest that the poem has to be considered as a discourse resulting from the poet's skills, in dialogue with various works from Greco-Latin antiquity.

Keywords: Hero-comic genre; Luso-Brazilian poetry; 18th century.

UNA ODISEA INVERSA: *O DESERTOR*, POR SILVA ALVARENGA

Resumén

En este ensayo, comentamos algunos episodios de *O Desertor*, un poema hero-cómico compuesto por Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814) a finales del siglo 18, teniendo en cuenta la conceptualización del género al que está afiliada la obra, así como la fortuna crítica existente. Esta lectura recuerda que los poetas de la Arcádia necesitan ser leídos por la prevención de conceptos anacrónicos y enfoques biográficos. En lugar de una perspectiva impresionista, se sugiere que el poema sea considerado como un discurso resultante del ingenio del poeta, en diálogo con diversas obras, desde la antigüedad grecolatina.

Palabras-clave: Género héroe-cómico; poesía luso-brasileña; siglo 18.

GÊNERO

Em 1774, com aval da recém-criada Mesa Censória, saiu do prelo *O Desertor. Poema herói-cômico*, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Impressa pela oficina da Universidade de Coimbra, onde Alvarenga se formou em Direito Canônico, a obra reúne 1439 versos decassílabos brancos, distribuídos em cinco cantos que mobilizam notas de rodapé explicativas, atendendo às premissas da simplicidade e clareza, que se tornaram princípios norteadores das letras, desde que Luís António Verney escreveu seu *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) e Cândido Lusitano, dois anos depois, editou sua *Arte Poética*. Eles as prescreveram como alicerces do “bom gosto”.

Recebido sem entusiasmo, grande parte da primeira crítica foi depreciativa: o poema herói-cômico não teve a repercussão de *Glaura – Poemas eróticos* (1799), obra lírica que alçou Silva Alvarenga ao Olimpo dos poetas luso-brasileiros da “arcádia”. Conforme assinala Ronald Polito (Alvarenga, 2003, p. 29), *O Desertor* tem o mérito de ser o primeiro poema do gênero a tematizar a vida estudantil, embora o tratamento satírico dispensado aos estudantes da Universidade de Coimbra fosse comum desde a primeira metade do século XVIII.

Quanto à intriga, Gonçalo, protagonista da trama, reúne um grupo de amigos. Juntos, eles deixam a universidade e partem rumo a Mioselha. No caminho, enfrentam peripécias risíveis, figuradas com o estilo alto do gênero épico. A fuga dos universitários contrasta com a o regresso (*nóstos*) de Ulisses: à gravidade das desventuras do herói homérico se contrapõe o banal percurso dos jovens, cujo heroísmo é relativizado pela preponderância das paixões juvenis, lidas como afronta ao meio-termo virtuoso e, portanto, à ética de Aristóteles – relida em chave escolástica e incorporada ao *ratio studiorum* e outros manuais que os chamados “arcades” estudaram o *Trivium* (lógica, gramática e retórica) e o *Quadrivium* (aritmética, música, geometria e astronomia). A trama também alegoriza as motivações equivocadas da juventude, por meio da Ignorância, e a busca pelo conhecimento, concentrada na Verdade, entidades que interferem nas escolhas e ações das personagens. O

modelo da viagem, segundo Polito (Alvarenga, 2003, p. 38), dialoga com as aventuras de dom Quixote e, numa relação inversa, com a *Odisséia*.

O poema herói-cômico, conforme o entendimento de letrados e leitores do século XVIII luso-brasileiro, mescla estilos e gêneros ao retomar os preceitos da épica para tratar de matérias comuns à comédia. O termo apareceu, pela primeira vez, em 1622, referido por Alessandro Tassoni no poema *La secchia rapita* (Alvarenga, 2003, p. 22), poeta citado por Alvarenga no prefácio. Ao parodiar recursos e tópicos graves, comumente reservadas a grandes heróis, para representar homens baixos, vis e risíveis, o poema figura episódios e peripécias ridículas sem, no entanto, contradizer a instituição retórica e os protocolos da poética. Seria oportuno retomar os elementos definidores dos gêneros mesclados para, em seguida, compreender melhor a fusão entre eles e seus fundamentos.

Convém lembrar que Aristóteles (*Poet.* 9., 1451a) preparou uma exposição doutrinária a respeito do gênero épico. A princípio, ele afirma que epopeia e tragédia se aproximam, quanto à opção que fazem pelos objetos de imitação: homens superiores e exemplares, merecedores de glória perene. Todavia, a tragédia é dramática e a matéria que ela privilegia não deve ultrapassar o intervalo de um dia. A epopeia, além de dramática, é narrativa, o que lhe confere a possibilidade de investir na variedade e diversidade de episódios, de modo a impedir a monotonia e o tédio de seu auditório. Para o estagirita, ela deveria recorrer ao verso heroico ou hexâmetro datílico, por ser o mais pausado e amplo. A tragédia, por outro lado, poderia empregar metros variados.

A finalidade do poema épico seria o prazer decorrente de feitos ilustres, capazes de efetuar o *kléos* ou fama imorredoura. No século XVI, Júlio César Scalígero, Antonio Minturno e Torquato Tasso, dentre outros, glosam o poeta romano Horácio para reforçar a importância do gênero, que trata de “*res gestae regumque, ducumque, et tristia bella*”, de coisas feitas por reis e chefes e de tristes guerras. No entanto, muitos poetas passaram a conceber a superioridade da épica em relação

à tragédia, dentre eles Torquato Tasso (1974, p. 822), que a definiu como “imitação de ação ilustre, grande e perfeita, narrada com altíssimo verso”, que pretendia “mover os ânimos com a maravilha e se beneficiar deste expediente”. Francisco José Freire (1759, p. 165), também conhecido como Cândido Lusitano, repõe a mesma definição em sua *Arte Poética*.

De Aristóteles ao século XVIII, a comédia foi concebida como imitação de acontecimentos particulares de pouca importância, capaz de despertar o riso dos auditórios. Seu desfecho costuma ser favorável; sua matéria, útil e edificante. É dessa maneira que Cândido Lusitano a define na preceptiva supracitada (Freire, 1759, p. 117). Diferentemente da tragédia, que adota uma linguagem grave e sublime com o intuito de despertar terror ou compaixão, o gênero cômico utiliza termos ordinários, dissimulando os artifícios para sugerir que a narrativa é desprovida de critérios técnicos, pois homens inferiores seriam incapazes de dominá-los. O deleite, articulado à instrução, é o seu propósito nuclear, cujo objetivo particular é divertir seu público.

Como lembra Joaci Pereira Furtado, o poema herói-cômico de Silva Alvarenga foi o único a ser publicado no século XVIII, em meio às celebrações da reforma pombalina na Universidade de Coimbra. Os demais permanecem manuscritos ou foram editados muito depois, no século XIX. O mais antigo, escrito em língua portuguesa, intitulado *Foguetario*, foi escrito por Pedro de Azevedo Tojal e composto por volta de 1729. Logo se nota que é um subgênero recente, muito embora articule preceitos antigos, conferindo à combinação deles decoros e verossimilhanças que não escapam às preceptivas greco-romanas e modernas.

No discurso que antecede o poema, Silva Alvarenga reconhece a autoridade de Aristóteles, ao afirmar que a força da poesia consiste na imitação da natureza, meio eficaz para mover e deleitar. Na sequência, assegura que, “assim como o sábio Pintor para mover a compaixão não representa um quadro alegre e risonho, também o hábil Poeta deve escolher para a sua imitação ações conducentes ao fim que se propõe” (Alvarenga,

2003, p. 71-72). Segundo o poeta, para inspirar admiração e amor à virtude, o gênero épico imita “uma ação na qual possam aparecer brilhantes o valor, a piedade, a constância, a prudência, o amor da Pátria, a veneração dos Príncipes, o respeito das Leis, e os sentimentos da humanidade” (Alvarenga, 2003, p. 72). O cômico, por sua vez, “acha nas ações vulgares um dilatado campo à irrisão, com que repreende os vícios” (Alvarenga, 2003, p. 72).

Quando retoma as características dos gêneros épico e cômico, o poeta não busca defender a “pureza” de cada um. Ele demonstra que não há contradições entre eles; mas diferentes inclinações, caracteres e prerrogativas. O poema herói-cômico, ao incorporar duas espécies de poesia, é definido como “imitação de uma ação cômica heroicamente tratada” (Alvarenga, 2003, p. 72). Segundo o poeta, os críticos mais esclupulosos alegaram a impossibilidade de determinar o caráter desse subgênero misto. No entanto, como ele assevera, “a mistura do heroico, e do cômico não envolve a contradição, que se acha na Tragicomédia, onde o terror, e o riso mutuamente se destroem” (Alvarenga, 2003, p. 72). Por fim, o autor sustenta que a associação entre epopeia e comédia não irrompe no século XVIII, mas o precede – embora sugira que não existe uma única maneira de fundi-los. Silva Alvarenga retoma a autoridade de Horácio para alegar que também o poema herói-cômico é útil e deleitoso.

Consoante Joaci Furtado (2015, p. 366), o discurso preambular de *O Desertor* define “os parâmetros que devem orientar a recepção do subgênero, pressupondo que o leitor, ciente das regras da poética, reconhecerá o aparato da epopeia cômica deformado pela matéria vil ou ridícula de que se ocupa a obra”. Levando em consideração a sugestão de João Adolfo Hansen (2005) de que, ao tratar da poesia luso-brasileira do século XVIII, é “melhor pensar na simultaneidade contraditória dos diferentes processos políticos e culturais e na particularidade das respostas contemporâneas às questões específicas deles”, talvez seja oportuno analisar o poema de Silva Alvarenga, investigando de que maneira ele mobiliza códigos linguísticos retórico-po-

éticos e teológico-políticos comuns ao Antigo Regime português – o que não significa que não haja, em seus enunciados, tópicas ilustradas provenientes das reformas promovidas pelo Marquês de Pombal.

Nosso desejo de ler os documentos como recusa ao *status quo*, movida por uma sensibilidade pós-colonial, não é capaz de suprimir o sistema colonial do século XVIII e a existência de poetas adeptos do chamado “despotismo esclarecido”, pois, historicamente falando, Silva Alvarenga dependia do favor real e, portanto, do pacto de sujeição que caracterizava a monarquia portuguesa e o poder absoluto do rei, destinatário ou dedicatário de muitos poemas laudatórios que preconizavam a pertinência das reformas pombalinas e o “heroísmo” do marquês. Por sinal, no mesmo ano que em *O Desertor* saiu a lume (1774), foi publicado um *Novo Regimento do Santo Ofício*, que condenava reflexões iluministas que pudessem ameaçar a autoridade real. A censura aos jesuítas, banidos nove anos após a ascensão de Pombal ao ministério de D. José I, foi efetuada “sob o pretexto de que contrariavam o progresso geral do Estado e a clareza das ideias no ensino. Em rigor, tratava-se de recompor a unidade absoluta do poder estatal” (Teixeira, 1999, p. 24). A tensão entre os tópicos “tradicionais”, estudados nos colégios da Companhia de Jesus, e ideias “ilustradas”, recepcionadas com entusiasmo e desconfiança, aparece nos textos contemporâneos à reforma. Ela deve ser percebida não como contradição, ambiguidade ou indecisão psicológica, pois múltiplas estruturas, com durações diversas, coexistem de forma desarmônica no tempo dessa poesia.

Segundo Hansen (2005), a “ilustração” da chamada poesia “colonial” do século XVIII consiste, fundamentalmente, na “apologia intelectual e moral do juízo, que prescreve e regula o meio-termo sensato do discurso poético”, sempre em consonância com o aristotelismo presente nas obras de Verney e Cândido Lusitano. Ou seja, a poesia continua sendo regrada pela instituição retórica e pelos tratados de poética, mas prescreve a redução drástica dos ornatos da elocução, favorecendo a simplicidade, a clareza dos estilos e a subordinação da fantasia ao juízo. Os “arcades” não eram poetas româ-

nticos; tampouco escreveram contra o *status quo*, pois valorizavam a hierarquia e os privilégios nobiliárquicos. Em se tratando de *O Desertor*, convém mencionar que a deformação cômica de enunciados épicos

[...] 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 herói-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 (Melo, 2019, p. 109).

Além disso, poetas como Silva Alvarenga não escreveram poesia como expressão ou subjetivação da experiência, pois os vitupérios miravam os abusos, mas não propunham uma nova ordem política. Em suma, não se trata de crítica ao Antigo Regime nem de ruptura estética que preparasse o terreno para o Romantismo, como se as artes pudessem ser distribuídas em blocos temporais regidos por uma estrutura evolutiva. As deduções teleológicas acabam por anular ou eliminar os preceitos retóricos e as preceptivas poéticas, como se fossem indícios de atraso, irrelevância ou falha de juízo.

RECEPÇÃO

Paralelamente ao deslocamento dos estudos literários para temas candentes em nossa época (em particular, as chamadas pautas identitárias), nos últimos vinte anos assistimos à revivescência das pesquisas em torno de Silva Alvarenga, até então mais conhecido pelos poemas reunidos em *Glaura*. Inicialmente, deve-se aventar a possibilidade de que os trabalhos a respeito de *O Desertor* tenham sido estimulados pelo fato de o poema

ter recebido duas boas edições no Brasil, durante o período, dentre as quais se destacam a de 2003 – organizada por Ronald Polito e anotada com Joaci Pereira Furtado, publicada pela Editora Unicamp; e a de 2008 – sob responsabilidade de Ricardo Martins Valle e Clara Carolina Sousa Santos, editada (e reeditada recentemente) pela Hedra.

Devido à recepção doutrinada pelo ufanismo nacionalista, instaurada na década de 1830, somente ao final do século XX o poema retornou ao circuito editorial pelas mãos de Fritz Teixeira de Salles, integrando a coletânea que o pesquisador organizou em 1972. Entretanto, foram os alertas de Jorge Ruedas de la Serna (1995; 2003), João Adolfo Hansen (1997; 2005; 2021), Joaci Pereira Furtado (1997; 2015; 2019), Ivan Prado Teixeira (1999; 2003), Alcir Pécora (2001); Ronald Polito (2003); Ricardo Martins Valle (2003; 2008) e Djalma Espedito de Lima (2008), contra o biografismo e o viés romântico de leitura, que chamaram maior atenção de leitores empenhados em resgatar poetas e obras do chamado “Arcadismo”, de modo a zelar pela recepção menos impressionista e mais precisa dos versos.

Felizmente, os novos estudiosos perseveraram em realizar análises mais detidas do poema, em diálogo com os tratados e outras práticas letradas que circulavam no século XVIII, salientando os expedientes retórico-poéticos empregados na arquitetura dos versos. De modo geral, os estudos realizados nas últimas décadas reiteram o fundamento de que o poeta pensava e agia em conformidade com a racionalidade das sociedades de Antigo Estado, sob onipresença da igreja, a disseminar valores e modos de produção convenientes aos gêneros discursivos, puros ou mistos. Graças a essa abordagem menos deslumbrada e imprecisa de *O Desertor*, o poema herói-cômico adquiriu novo relevo, pois a crítica passou a enfatizar a maneira como os seus versos foram concebidos, produzidos e recebidos em seu tempo (e para além dele):

[...] além do que evidenciam as referências eruditas intrínsecas ao subgênero, a rarefação editorial dessas obras no decorrer do século XVIII sugere que este era essencialmente

letrado. Ou seja, os poemas herói-cômicos foram originalmente compostos por e para uma elite de iniciados nas letras – e é a ela que, a princípio, sua leitura se limitava. Essa pequena assembleia de letrados que no interior da América portuguesa se reunia para tratar de versos e, ao que tudo indica, política, entre outros temas, não era uma excrescência. Ela reproduzia, em ponto menor, a moda da reunião de intelectuais que em Portugal teve seu exemplo mais ilustre nas “Conferências discretas e eruditas” promovidas pelo quarto conde de Ericeira, d. Francisco Xavier de Meneses (Furtado, 2015, p. 369).

Um dos fenômenos percebidos durante a leitura é que, quanto mais lemos os versos de *O Desertor* menos nos satisfazemos com incerta abordagem de cunho biográfico, que pretendia colar o texto ficcional à vida atribuída do poeta e vice-versa. É possível que haja pontos de contato entre o teor do poema e episódios vivenciados por Alvarenga? Talvez. Mas é improvável que a ciência e manipulação desses dados assegure maior qualidade de análise e interpretação, especialmente quando se desprezam os condicionamentos socioculturais da época em que Silva Alvarenga escreveu. Como sugere Lucas Piter Alves-Costa (2018, p. 180), isso acontece porque

Diferente[mente] das abordagens psicológicas ou biográficas comuns em obras contemporâneas, a abordagem de aspectos da vida dos autores árcades se faz importante sobretudo em razão do significado social, político e simbólico que têm o ato de escrever e de se constituir um autor no período de formação da literatura brasileira. “Cada autor se orienta em função da autoridade que tem condições de adquirir, dadas suas conquistas e a trajetória que concebe a partir delas num dado estado do campo [literário]”, sendo assim, vê-se que uma obra como *O desertor* está mais orientada para a crítica (política, social e, sobretudo, acadêmica) do que para o deleite lírico ou expressionismo confessional.

De fato, haverá pouco de “confessional” num poema que ridiculariza a postura dos estudantes refratários à reforma da Universidade e celebra os atos implementa-

dos por Sebastião José de Carvalho e Melo. Os efeitos suscitados pela leitura de *O Desertor* residem na sucessão de episódios permeados por uma linguagem joco-séria, decorosamente adequada a um gênero que mistura o alto e o baixo. Nos cinco cantos, reiteram-se situações ambivalentes: somos (des)orientados por “heróis” que fogem ao saber e se envolvem em confusões rocambolescas que evocam as desventuras de Quixote e Sancho Pança. A filha de Amaro se chama Doroteia – “[...] a mais nova, a mais humana / De quantas filhas teve o velho Amaro” (Alvarenga, 2003, p. 99) – e, a exemplo do que acontece na novela cervantina, não corresponde aos afetos do protagonista por Dulcineia de Toboso. Recorde-se que o herói da Mancha parte em busca de aventuras, enlouquecido de tanto ler, enquanto a jornada de Gonçalo constitui uma fuga ao saber.

Como dizíamos, longe de constituírem exemplos de virtude, os protagonistas personificam vícios, decerto porque são conduzidos pela orgulhosa Ignorância. Um dos expedientes a que o poeta recorre consiste em realçar a representação caricata e arrevesada das personagens, questionando o móvel de suas ações, mas também os limites da própria fatura poética, descrita no “Discurso sobre o poema herói-cômico”. Como veremos, a fusão dos gêneros não só participa do tema, mas também explica a disposição e explica a elocução do poema. Como percebeu Lucas Bento Pugliese (2018, p. 83),

Contra a existência dos dois públicos, o “inteligente” que vê a reprovação do vício com tom de superioridade e regozijo e o “plebeu” que se perde na inverossimilhança do enredo, Alvarenga engenhosamente constrói uma multiplicidade de disposições de caracteres, pensando a maior abertura suposta, sem deixar de apontar a *vanitas*, do ouvido que ouve os vícios de outrem, antes que sua virtude. Traz para o poema uma multiplicidade de públicos e sem desqualificar o fim da utilidade, prova pelo *páthos* da audiência o maior alcance didático em se elogiar parodicamente o vício alheio, reconhecendo-se o mecanismo tal.

Na tese concluída em 2016, Patrícia Cardoso sintetizou muito bem o argumento de *O Desertor*. A seu ver,

as ações do protagonista não só figuram posturas em avesso à do herói das epopeias, como permitem rediscutir o que se espera de um anti-herói inexperiente a quem falta a virtude da sabedoria e da prudência. De fato, Gonçalo é um rapaz ousado e intempestivo, o que não o impede de agir covardemente. Nesse sentido, a fuga que promove e lidera transcorre em dupla chave interpretativa. Em termos alegóricos, ele personifica a recusa à reforma do ensino, empreendida e conduzida por Pombal; mas, do ponto de vista narrativo, a fuga ao conhecimento também resulta em gestos nada nobres, como a pesquisadora descreve:

Gonçalo, ao invés do ambiente destroçado, foge do restaurado, descrito pelo narrador como glorioso no qual após a derrota da pérfida Ignorância, abriam-se caminhos para a “Razão ileisa e pura”. Já no início do Canto I, o narrador mostra-se indignado por não compreender os motivos pelos quais Gonçalo abandona as letras, uma vez que nenhuma justificativa contundente foi apresentada ao longo da narrativa; assim, os elementos textuais permitem afirmar que é movido por um motivo torpe, pois, ao entregar-se às indústrias e conselhos da Ignorância, cede aos seus encantos rumo a uma vida de vacância. Tal atitude rompe com o que se espera de um herói, pois, ao invés de aderir ao projeto pombalino e, conseqüentemente, à modernização dos estudos, mostra-se um personagem covarde em várias situações da viagem, configurando-se assim como um não-herói na medida em que as ações por ele praticadas não se constituem em defeitos ou taras, mas em debilidade ou indiferença de caráter. Os seus caracteres assemelham-se aos de toda a classe que representa, no caso, dos estudantes coimbrãos (Cardoso, 2016, p. 76-77).

Se pretendermos investigar melhor o efeito resultante do amálgama entre o épico e o cômico no poema, há que nos determos no léxico e no estilo, averiguando em que medida eles aderem ao gênero herói-cômico. Cardoso detectou o acúmulo de amplificações, não com propósito edificante, mas como índice do rebaixamento em potencial:

Outro recurso empregado para a consolidação do discurso laudatório pode ser observado pelo uso reiterado de expressões que “iluminam” o poema graças à estrutura empregada: antepõe-se o adjetivo ao substantivo, intensificando o sentido laudatório almejado: “risonha cidade”, “brilhante infantaria”, “brilhante luz”. As construções invertidas, segundo nossa sintaxe, funcionam, nesse caso, como mais uma forma de amplificação, remetendo às qualidades das Luzes em Portugal e perfazendo, assim, o elogio (Cardoso, 2016, p. 88).

INVENÇÃO, DISPOSIÇÃO, ELOCUÇÃO

Sugerimos, há pouco, que o poema herói-cômico de Silva Alvarenga emula a *Odisseia*, de Homero; produz juízos amparados da ética aristotélica; tensiona elementos retórico-poéticos e tópicos ilustradas (por sinal, em 1782, ele assumiu o cargo de professor de retórica e de poética, além da advocacia). Além dos antigos, o poeta imitou autores contemporâneos, como Basílio da Gama. Ivan Teixeira (1999, p. 53) notou que *O Uruguai* (1769) e *O Desertor* reconheceram o heroísmo de Pombal; distribuíram a matéria poética em cinco cantos; flexibilizaram o decassílabo branco; adotaram, de forma moderada, a mitologia clássica; recorreram a procedimentos estilísticos aparentados.

Na proposição do poema, Alvarenga atende às recomendações do gênero épico, ainda que o pressuposto cômico não passe despercebido:

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 ideia tem proposto:
E em vão do Tio as iras o ameaçam.
(Alvarenga, 2003, p. 75)

O anúncio de uma viagem e a menção às desventuras do herói permite flagrar um paralelo com a *Odisseia*, muito embora os infortúnios do desertor ocorram em

terra a o principal opositor seja seu tio, e não os deuses. Samuel Carlos Melo (2019, p. 113) tem razão ao supor que os artificios que, na epopeia homérica, conferem gravidade à ação, no poema de Silva Alvarenga indicam uma “matéria baixa”, representada com falsa elevação. Além disso, a contraposição Ignorância *versus* Verdade e a vitória desta sobre aquela antecipam o teor da matéria poética.

A dedicatória, por sua vez, reforça a centralidade do mecenas e oferece ocasião para o poeta, por meio de uma “dissimulação honesta”, afetar modéstia:

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 vários mares
De perigosas Sirtes povoados.
(Alvarenga, 2003, p. 75)

Se o motivo náutico não configura a base da trama, na dedicatória, ele comparece como metáfora a reforçar o pacto de sujeição; ou seja, sem o apoio/patrocínio do mecenas, o batel não romperia os mares e enfrentaria seus monstros. É muito provável que o “Gênio da Lusitânia” seja Pombal, “Firme coluna, escudo impenetrável / Aos assaltos do Abuso, e da Ignorância” (Alvarenga, 2003, p. 76), hipótese confirmada no início da narração:

Já o invicto Marquês com régia pompa
Da risonha Cidade avista os muros.
Já toca a larga ponte em áureo coche.
Ali junta a brilhante Infantaria;
Ao rouco som da música guerreira
Troveja por espaços: a Justiça,
Fecunda mãe da Paz, e da Abundância,
Vem ao 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.
(Alvarenga, 2003, p. 76-77)

Ao referir que as Musas coroam o marquês, a *persona* poética também reconhece a importância de sua empresa, pois os feitos heroicos só seriam propagados por intermédio da pena, ou seja, por intermédio da poesia. A entrada de Pombal ao “rouco som da música guerreira” indica, por sua vez, o elemento bélico, guerreiro, sujeito à Justiça. Note-se, portanto, que o antigo *topos* “letras e armas” comparece para sugerir os atributos do dedicatário, únicos capazes de abalar o império da Ignorância:

A soberba Ignorância entanto observa,
E se confunde ao ver o próprio trono
Abala-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.
(Alvarenga, 2003, p. 78)

A fala da Ignorância faz repercutir o longo lamento dos deuses, quando se sentiam desafiados pelos mortais.

Verei eu sepultar-se entre ruínas
O meu reino, o meu nome, e a minha glória;
Depois de ser temida, e respeitada?
Pobre resto de míseros vassallos
Não há mais que esperar. Já fui rainha:
Já fostes venturosos: não soframos
As injúrias, que o vulgo nos prepara:
Injúrias mais cruéis do que a desgraça.
Deixemos para sempre estes terríveis
Climas de mágoa, susto, horror, e estrago.
(Alvarenga, 2003, p. 78-79)

Não são despropositais as analogias, por exemplo, com a epopeia lusíada:

Está do Fado já determinado
Que tamanhas vitórias, tão famosas,
Hajam os Portugueses alcançado
Das Indianas gentes belicosas;
E eu só, filho do Padre sublimado,
Com tantas qualidades generosas,
Hei-de sofrer que o Fado favoreça
Outrem, por quem meu nome se escureça?
(Camões, 2000, I, 74)

Os lamentos vaidosos de Baco e da Ignorância partem de uma hierarquia prévia: no primeiro caso, da preponderância dos deuses pagãos em relação aos mortais; no segundo, da superação das convenções jesuíticas pelos ideais da ilustração católica portuguesa. No caso de Alvarenga, o *locus horrendus* pintado justifica a opção da Ignorância pelo exílio. Entretanto, a partida se consumaria graças a Gonçalo e seus amigos, que esperavam encontrar um lugar ameno em Mioselha, nas terras de seu tio. Abstração ou alegoria, a Ignorância, como os deuses da épica antiga, precisou se materializar e assumir a forma de homem:

Toma a forma de um célebre Antiquário
Sebastianista acérrimo, incansável,
Libertino com capa de devoto.
Tem macilento o rosto, os olhos vivos,
Pesado o ventre, o passo vagaroso.
Nunca trajou à moda: uma casaca
Da cor da noite o veste, e traz pendente
Largos canhões do tempo dos Afonsos.
Dizem que o tempo da mais bela idade
Consagrou às questões do Perípato.
Já viu passar dez lustros, e experiente
Sabe enredos urdir, e pôr-se em salvo.
Entra por toda a parte, e em toda a parte
É conhecido o nome de Tibúrcio.
(Alvarenga, 2003, p. 79)

A capa preta, o caminhar reflexivo dos peripatéticos: não é inverossímil associar a imagem de Tibúrcio e a figura do padre jesuíta, tampouco contrastar o apelo marcial constante nos “canhões do tempo dos Afonsos” e a paz que integrava a propaganda pombalina, como a *pax romana* do tempo de Otávio Augusto.

Se o primeiro canto prepara a trama e apresenta o início das desavenças, no segundo a viagem dos heróis tem início. Por esse motivo, a peripécia, descrita na *Poética* de Aristóteles, é um conceito-chave para a análise e interpretação de *O Desertor*. Atabalhoada, a fuga dos estudantes, que correm entre Coimbra e Mioselha, propicia diálogos ásperos e sopapos; mas também tematiza ações risíveis, alternadas com paródias da convenção lírica. Como reparou Alves-Costa (2018, p. 182), “o lugar ameno, visto como lugar idílico pelo

pastor que canta à sua musa, é tomado aqui como um lugar idealizado pelo anti-herói Gonçalo, que pretende fugir da nova conjuntura intelectual que se instalava em Coimbra”.

Nada mais compatível com o anti-herói Gonçalo que Narcisa, musa pintada do avesso - ainda que a disposição dos elementos obedeça à técnica do retrato, vigentes no século XVIII:

Amorosa, e sagaz, estuda os meios,
Com que possa deter o ingrato amante:
Faz ajuntar de partes mil à pressa
Cordões, e anéis, e a pedra reluzente,
Que os olhos desafia: os seus cabelos,
Que desconhecem o toucado, empasta
Coa cheirosa pomada: a Mãe se lembra
Da própria mocidade, e lhe vai pondo
Com a trêmula mão vermelhas fitas.
Simples noiva da aldeia, que ao mover-se
Teme perder o desusado adorno,
Nunca formou mais vagarosa os passos.
(Alvarenga, 2003, p. 84)

Os retratos das personagens constituem outro ponto alto. Narcisa pode nos remeter às *Metamorfoses* de Ovídio, obviamente em chave invertida. No poema latino, Narciso despreza o assédio das ninfas e se confunde, fatalmente, com o reflexo da própria imagem no lago onde se afoga. Em *O Desertor*, Narcisa assume papel contrário: ao saber da viagem liderada por Gonçalo, vai a seu encontro, cobrando os votos com que haviam se comprometido. Outra possibilidade de leitura seria averiguar em que medida a Narcisa de Alvarenga remeteria a Doroteia, humilde jovem que planejava se casar com Fernando (mas foi abandonada por ele), no *Dom Quixote*.

Em linha similar, Tibúrcio tem nome latino e pode ser a versão oposta e caricatural de São Tibúrcio, que viveu no século IV. Seja como for, os paralelos com *Dom Quixote* começam no segundo canto, transcorrido na estalagem. Embriagados, os rapazes passam da disputa verbal aos socos, enquanto Gonçalo se protege debaixo da mesa. A contenda se estende ao proprietário, Ambrósio, que escapa por pouco à fúria dos rapazes, após a tentativa vã de lhes meter algum juízo:

Muito pouco sabeis, se inda vos falta
Essa grande Arte de viver no mundo,
Essa, que em todo o estado nos ensina
A ter moderação, honra e prudência.
(Alvarenga, 2003, p. 92)

Logo após ameaçarem Ambrósio, eles voltam a fugir, quando se apercebem da chegada dos habitantes que pretendiam tirar satisfação por conta da briga e da ameaça ao dono do lugar. Um reparo importante: a disputa é antecedida por uma descrição geral dos membros que compõem a nem tão intrépida trupe:

Os que aprendem o nome dos autores,
Os que leem só o prólogo dos livros,
E aqueles, cujo sono não perturba
O côncavo metal, que as horas conta,
Seguiram as bandeiras da ignorância
Nos incríveis trabalhos desta empresa.
(Alvarenga, 2003, p. 90)

Haverá poucos retratos mais sintéticos que esse. Induzidos à “empresa” (o modo como o termo é empregado contradiz seu uso segundo a tradição épica) pela Ignorância, os rapazes são caracterizados como seres cujo caráter renega o conhecimento. Eles não conhecem as matérias que vão nos livros; apenas são capazes de falar superficialmente dos assuntos, referindo-se ao nome dos autores e título que vai na capa dos volumes. A ironia é dupla porque os “incríveis trabalhos” não passam de desventuras enfileiradas que potencializam a falta de caráter dos viajantes: “Salvam as vidas os Heróis fugindo / Por entre o mato espesso” (Alvarenga, 2003, p. 94).

Por sinal, a violência constante se relacionaria à falta de cultivo das letras? O teor dos cantos seguintes leva a crer que sim. Vejamos como o povo, revoltado com os fugitivos, é descrito no terceiro canto:

Vós ó Musas, dizei como a Discórdia
Com o negro tição, que acende os peitos,
Mostra o rosto de sangue, e pó coberto,
Seguindo os passos do homicida Marte.
Aqui não aparecem refulgentes
Escudos d'aço, e bronze triplicado:
Não assombram a testa dos guerreiros
Flutuantes penachos, que ameaçam,

Como tu viste, ó Troia, ante os teus muros;
 Mas o valor intrépido aparece
 A peito descoberto. O povo armado
 De choupas, longos paus, e curvas foices,
 É semelhante a um bosque de pinheiros,
 Que o fogo devorou, deixando nuas
 As elevadas pontas. [...]
 (Alvarenga, 2003, p. 102-103).

O confronto fora adiado ao máximo, mas, cercados pelos habitantes em fúria, só resta aos rapazes enfrentar a turba. O enunciador ressalta que a condição dos perseguidores nem de longe se assemelha ao aspecto dos soldados descritos na *Ilíada*, de Homero. Porém, é curioso que a elocução se adapte para melhor narrar o confronto que se avizinha. Essa cena é uma síntese do gênero herói-cômico, conforme o próprio Silva Alvarenga conceituara no preâmbulo ao livro. Os aspectos simplórios e risíveis são retratados em linguagem grandiloquente. Na falta de escudos, equiparáveis à luz do sol (como lemos em Homero) somos contemplados com o símile de “um boques de pinheiros”. Nem falta o ritmo que emula o hexâmetro grego, com direito à éctrase, quando se descrevem os instrumentos de combate, “As elevadas pontas”.

A batalha redundaria em fragorosa derrota dos fugitivos, não fosse a intervenção *ex machina* de “Brás, o forte”. A disputa termina com uma velhacaria da parte de Gonçalo – expediente que, no entanto, não impede a prisão do bando:

Torna-se a juntar-se a fugitiva plebe,
 E o prudente Gonçalo, que deseja
 Mostrar o seu valor noutros perigos,
 Finge-se de morto: a turba irada o pisa,
 Mas ele não se move. [...]
 (Alvarenga, 2003, p. 104).

Ao narrar o episódio a *persona* poética atribui duas virtudes que não se aplicam ao anti-herói. Evidentemente, não se tratou de um gesto resultante da prudência, mas sim da covardia; tampouco Gonçalo quisera preservar a vida para se arriscar em novos “perigos”. É em caracterizações como essa que reside o acento cômico. Ao atribuir valores positivos ao protagonista, o poeta esta-

belece uma rede intrincada de declarações irônicas, que poderiam ser interpretadas como certificação dos fatos, não fosse a trajetória acidentada e acovardada do rapaz.

No quarto canto, Gonçalo e Doroteia começam um brevíssimo interlúdio, após Marcela, “conhecida / Entre todas as velhas por mais sábia / Em penetrar olhando para os dedos / Tudo quanto já dantes lhe contaram” (Alvarenga, 2003, p. 107), profetizar que a jovem seria esposada por “um cavalheiro” que a “ama” e “deseja”. A descrição que faz de Gonçalo é uma enfiada de hipérbolos, o que nos leva a desconfiar da predição:

O seu nome é Gonçalo: é rico, e nobre,
 É mancebo gentil, robusto e loiro.
 Estas, e outras palavras lhe dizia,
 E Doroteia já se sente amante,
 Excogitando os mais seguros meios
 De abrir a porta, e dar-lhe a liberdade
 (Alvarenga, 2003, p. 108).

Não é sem surpresa que testemunhamos nova peripécia, desta vez, graças à aparente volubilidade de Doroteia. Contrariando a fidelidade da personagem cervantina, de quem empresta o nome, assim que Gonçalo e Tibúrcio escapam da prisão e fogem pelo bosque, a jovem se apaixona por Cosme, outro rapaz do bando coimbrão. A cena é divertida porque parodia poemas alegóricos que figuravam o ato de se apaixonar como algo sublime:

Então o Amor, que na sonora aljava
 Esconde setas de mortal veneno,
 E setas doutro ardor mais grato, e puro,
 Fazia escolha das terríveis armas,
 Para vingar-se da cruel Marfisa:
 Marfisa ingrata, pérfida, inconstante,
 Peito de bronze, a quem a natureza
 Não formou para ternos sentimentos.
 (Alvarenga, 2003, p. 116).

A inconstância de Doroteia será duramente punida. No último canto, presenciamos seu julgamento sumário. O castigo do “conselho” ignorante é deixá-la de mãos atadas a um “pinheiro bronco” (Alvarenga, 2003, p. 120). Nessa situação, o poeta evoca a figura de Andrômeda, que ficou “ligada aos ásperos rochedos”. Desesperada, e

maldizendo a velha Marcela, eis que a jovem é salva por Rufino, que escutara o conselho de sua mãe, Fortuna:

Esse amante infeliz, que em vão suspira,
Ache a dita uma vez, e enxugue o pranto.
Acaba de falar, e ao mesmo tempo
Rufino para o bosque s'encaminha,
E o Acaso o conduz por entre as sombras
Da pavorosa Noite, que já desce.
À rouca voz da mísera donzela
Palpita o coração: o Amor, e o Susto
Quiméricas imagens lhe afiguram [...]
(Alvarenga, 2003, p. 121).

Como acontece em vários momentos da narrativa, o reencontro de Doroteia e Rufino se encerra e logo o aedo se volta para a jornada de Gonçalo e Tibúrcio, após terem se embrenhado no temível bosque. Embora o poeta não se detenha longamente na descrição da floresta, seria razoável associar o cenário obscuro à ignorância que embala os fugitivos. Em cenário contrastante, o bosque cede lugar à cidade. Nas estrofes seguintes, teremos notícia de que eles finalmente chegaram a Mioselha, onde se abrigarão na casa de Gaspar. Aqui há uma tremenda ironia, já que o proprietário dispõe de vasta biblioteca. Por mais que o bando de Coimbra tenha fugido ao saber, lá estava a miríade de livros convidando-os a se aventurar pelo conhecimento:

Mostra Gaspar vaidoso a livraria,
Donte o Tio Doutor sermões tirava.
Mau Gosto, que à razão não dá ouvidos,
Vem numerar as obras, que ditaste [...]
(Alvarenga, 2003, p. 123).

Se a biblioteca de Gaspar contradiz o argumento inicial do poema, a cena final rivaliza com o princípio da jornada, pois transforma Tibúrcio e Gonçalo em inimigos. Surdo aos apelos do tio para que retomasse os estudos, o jovem é novamente tomado pela Ignorância. A consequência será fatal:

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
O Tio o anima, roga, e ameaça,
Mas o Herói inflexível só responde,
Que não há de mudar o seu projeto.[...]

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.
(Alvarenga, 2003, p. 127-128).

Persistente, a Ignorância é subjugada a muito custo e com extrema violência. Os versos finais do poema sugerem que somente a morte fora capaz de vencê-la: “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” (Alvarenga, 2003, p. 128). Em nota, o poeta recorda a morte do Rei Agamenon, à traição, por Egisto, quando retornava do cerco de Troia.

Há que se reparar que Manuel Inácio da Silva Alvarenga não se confunde com as personagens que inventa, nem com o des(a)tino delas. Em perspectiva oposta, seus versos aludem a numerosas referências que parecem certificar a vasta cultura de um homem letrado, capaz de encenar uma composição híbrida que, a despeito do riso, tinha propósito edificante. Para além das peripécias que agitam o enredo, assoma a mensagem veiculada pelo poema, que visa a elogiar as reformas pombalinas e desmoralizar os atos impensados, devidos à persistente ignorância. Dessa ótica, *O desertor* também pode ser lido como uma alegoria da renhida disputa entre o vulgar e o discreto; o antigo e o novo; a aparência e a essência.

Seria confortável ler o poema segundo sua maior ou menor adesão a ideologias ou idealidades externas ao seu tempo; ou como exemplar de um programa coeso imune a contradições e ambiguidades. No entanto, a tensão entre durações distintas, situadas entre Homero e os poetas da “arcádia” luso-brasileira, torna a odisseia de Gonçalo e de seus escudeiros complexa, rica em

camadas de sentido, o que atende, simultaneamente, ao tom grave das epopeias; ao teor pedagógico das comédias; a elementos satíricos que miram os preceitos escolásticos dos jesuítas; à catarse comum às tragédias e ignorada pelos ilustres desertores da reformada Universidade de Coimbra...

REFERÊNCIAS

- Alvarenga, M. I. da S. (2003). O desertor: poema herói-cômico. Campinas: Editora da Unicamp.
- Alves-Costa, L. P. (2018). Uma breve sentença ao desertor: Introdução ao poema herói-cômico de silva alvarenga. *Travessias Interativas*, 15(1), 179-191. doi: 10.51951/ti.v8i15
- Aristóteles. (1980). *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Edições de Ouro.
- Aristóteles. (2018). *Poética*. 6ª ed. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Camões, L. (2000). *Os Lusíadas*. Estarreja: Moderna Editorial Liores.
- Candido, A. (1995). "Prefácio". In: SERNA, Jorge Antonio Ruedas de la. *Arcádia: tradição e mudança* (p. XI-XVI). São Paulo: Edusp.
- Cardoso, P. R. de M. B. (2016). *Categorias retórico-poéticas e produção de embates n' O Desertor*, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (Tese de Doutorado). Faculdades de Ciências e Letras da UNESP, São Paulo.
- Cervantes, M. (2015). *Don Quijote de La Mancha*. Madri: Real Academia Española.
- Freire, F. J. (1759). *Arte poética*. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.
- Furtado, J. P. (1997). *Uma república de leitores: história e memória na recepção das Cartas Chilenas, 1845 – 1989*. São Paulo: Hucitec.
- Furtado, J. P. (2015). Como Dido e Eneias: protocolos de leitura do poema herói-cômico. *Dimensões*, 34, 356-379.
- Furtado, J. P. (2019). O épico gonzaguiano e o naufrágio da jangada de pedra: história e retórica na epopeia de Tomás Antônio Gonzaga. *Revista de Letras (Unesp)*, 59(2), 181-196.
- Gama, J. B. da. (2008). O Uruguai. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos* (p. 251-314). São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial.
- Hansen, J. A. (1997). As líras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca. *Via Atlântica*, (1), 41-53. doi: 10.11606/va.v0i1.48669
- Hansen, J. A. (2005). *Ilustração católica, pastoral arcade & civilização*. Oficina da Inconfidência, Ouro Preto, (3), 13-47.
- Hansen, J. A. (2021). Lendo a épica portuguesa e luso-brasileira antiga. In: Felipe, C. V. A.; Chauvin, J. P. *Estudos sobre a épica luso-brasileira (séculos XVI a XVIII)* (p. 9-18). São Paulo: Fonte Editorial.
- Homero (2015). *Ilíada*. 25ª ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Horácio. (1985). *Arte poética*. In: Brandão, R. de O. *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix.
- Lima, D. E. de. (2008). *A épica de Cláudio Manuel da Costa: uma releitura do poema Vila Rica*. São Paulo: Linear B/FFLCH.
- Macedo, J. R. (2008). Mouros e cristãos: a ritualização da conquista no velho e no Novo Mundo. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, Hors-série, 2 (Le Moyen Âge vu d'ailleurs)*, 1-12.
- Melo, S. C. (2019). *O desertor dos desertores: Silva Alvarenga e o poema herói-cômico do século XVIII (Tese de Doutorado)*. Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Ovídio. (2019). *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34.
- Pécora, A. (2018). O amor da convenção. In: _____. *Máquina de gêneros* (p. 189-202). 2ª ed. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp.
- Polito, R. (2003). Introdução. In: Alvarenga, M. I. da S. *O Desertor: poema herói-cômico* (p. 15-55). Campinas. Editora Unicamp.
- Pugliese, L. B. (2018). Clarezas (e obscuridades) d' *O Desertor* de Silva Alvarenga. *Letrônica, Porto Alegre*, 11(1), 78-90.
- Serna, J. A. R. de la. (1995). *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Edusp.
- Serna, J. A. R. de la. (2003). Apresentação. In: Alvarenga, M. I. da S. *O Desertor: poema herói-cômico* (p. 9-13). Campinas. Editora Unicamp.
- Sodré, N. W. (1964). *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Tasso, T. (1974). *Discorsi dell'Arte Poetica ed in Particolare Sopra il Poema Eroico*. Milano: Mursia Editore.
- Teixeira, I. P. (1999). *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Edusp.
- Teixeira, I. P. (2003). Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa. *Revista USP, São Paulo*, (57), 138-159. doi: 10.11606/issn.2316-9036.v0i57p138-159
- Valle, R. M. (2003). A construção da posteridade ou a gênese como ruína (um ensaio sobre Cláudio Manuel da Costa). *Revista USP, São Paulo*, (57), 104-121. doi: 10.11606/issn.2316-9036.v0i57p104-121

NOTAS

- 1 Por iniciativa do Marquês de Pombal, a Real Mesa Censória foi criada em 5 de abril de 1768. Em suma, ela concentra a autoridade que, até então, foi desempenhada pelo Tribunal do Santo Ofício, pelo Desembargo do Paço e do Ordinário.
- 2 De acordo com Samuel Carlos Melo (2019, p. 12), 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”.
- 3 O texto em questão, gentilmente cedido pelo autor, não foi paginado. Ele foi publicado como artigo e como capítulo de livro, mas não pudemos acessá-los, em decorrência da pandemia e devido à dificuldade para visitar arquivos e bibliotecas.
- 4 “Silva Alvarenga é o [autor] menos reeditado, ao passo que os demais têm merecido edições recentes, cuidadas e anotadas. De Silva Alvarenga, apenas o livro *Glaura: poemas eróticos* mereceu várias reedições, sem que nenhuma possa ser considerada efetivamente crítica” (Polito, 2003, p. 15).
- 5 Sem demérito da edição de 2008, neste ensaio recorremos à de 2003, ao citar excertos do poema.
- 6 “É curioso que no Brasil o Arcadismo seja um assunto esquecido ou rejeitado pelos estudiosos. (...) O Arcadismo é o grande ausente, apesar de sua posição chave no processo de formação, não apenas da literatura brasileira, mas da própria definição da identidade nacional” (Candido, 1995, p. XI).
- 7 “Evidentemente, a poesia árcade não estabelece uma simples relação de identidade com o mundo empírico, que seria dado imediatamente como um decalque nas suas formas. É o pressuposto realista de que a poesia é representação da empiria, pelo qual a própria arte do poeta torna-se algo descartável, que determina as críticas brasileiras que propõem o “artificialismo” árcade. É como convenção poética que a representação árcade encontra a realidade de seu tempo, contudo, como sistema de verossimilhanças e decoros partilhado por autores e públicos (Hansen, 1997, p. 41-42).
- 8 “Como qualquer obra poética constituída a partir das preceptivas caras ao chamado “arcadismo”, o épico gonzaguiano é, na verdade, um espelho opaco ao narcísico olhar romântico, ávido por ver a subjetividade – essa delícia da qual o romantismo foi o grande inventor e inventariante – latejando mesmo sob o que lhe parece ser a mais rígida armadura discursiva, produto da retórica entendida como maquiagem, falseamento ou ornamentação afetada do discurso apropriado como “literário” (Furtado, 2019, p. 182).
- 9 “O que se conhece hoje por ‘literatura colonial brasileira’ é invenção do século XIX. Fundados na tradição da hermenêutica romântica, que procura homogeneizar o passado para ajustá-lo aos olhos do presente, os estudiosos do nascente Império brasileiro criaram aquela expressão para designar as letras produzidas no Brasil durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Nesse processo de acomodação do passado aos interesses do presente, formulou-se um programa de desconsideração sistemática pelo conhecimento das normas específicas de produção textual de cada um dos períodos que, a partir do século XX, seriam respectivamente denominados de Classicismo, Neoclassicismo/Arcadismo e Barroco (Teixeira, 2003, p. 138-139).
- 10 “Convenhamos, então, que nada pode fazer menos bem à leitura de Silva Alvarenga do que buscar seu realismo inverossímil” (Pécora, [2001] 2018, p. 193).
- 11 “Já as primeiras histórias literárias brasileiras se ocuparam da situação de Cláudio entre as categorias convencionais de estilo e época: “barroco”, “árcade” ou “pré-romântico”. As posições vão de um extremo a outro, passando pelas transições e aproximações possíveis, ou não. Não foram poucos os historiadores que fizeram de Cláudio um árcade ainda preso ao velho estilo” de Góngora e Marino, mas precursor do byronismo no Brasil. O imperativo da síntese cria, assim, um desvão histórico para que Cláudio possa ocupar o lugar, algo vácuo, de *pós-barroco proto-romântico*” (Valle, 2003, p. 106).
- 12 Em síntese, é preciso “observar essas letras como ruínas do passado com a lupa desfocada de sua época, reinventando sua especificidade. O trabalho do crítico, nessa perspectiva, aproxima-se do trabalho do arqueólogo, numa tentativa de recomposição precária de fragmentos do passado que estruturam essas representações; ou seja, é um trabalho de pesquisa do primeiro critério normativo de legibilidade dessas letras, fundamentando sob preceitos de gêneros, obedecendo às estruturas particulares do épico e das variações deste” (Lima, 2008, p. 24).
- 13 “[...] esses poemas, mistos por definição, se se inscrevem no registro cômico pelo modo de deformação do épico e pela matéria necessariamente baixa de que se ocupam, da mesma maneira podem se apropriar da sátira – gênero também essencialmente misto, cabe lembrar –, sobretudo pela veemência da invectiva ou pela severidade da censura que, pela vituperação do vício, repõe a virtude” (Furtado, 2015, p. 374).
- 14 “- Ésa es – dijo don Quijote -, y es la que merece se señora de todo el universo” (Cervantes, 2015, p. 242).
- 15 De acordo com Joaci Pereira Furtado (2015, p. 370), “Para atingirem o efeito almejado em seu tempo, esses poemas compartilhavam com seu público original de um sistema de decoros e verossímeis que compreendia, entre outros elementos, índices de modos de leitura inseridos nas próprias obras e que impunha determinada forma de compreensão das mesmas – cabendo à história da recepção averiguar a efetiva eficácia de semelhante ortodoxia de leitura. Aqui interessa a identificação e descrição desses índices num *corpus* significativo de poemas herói-cômicos mediante as preceptivas da comédia e da epopeia que o subgênero parodia. Lucas Bento Pugliese adverte que: “[...] como se depreende no Canto II pelo discurso de Tibúrcio, é verossímil que as personagens viciosas produzam discursos viciosos pontuados por eventuais construções sofisticadas iluminadas pelas trevas seiscentistas. Não é verossímil, contudo que o façam no registro épico, o que confunde a dicção no poema, exibindo a ligeira liberdade de apropriação do código que se esperaria do gênero em questão” (Pugliese, 2018, p. 86).
- 16 “Silva Alvarenga recupera um dos momentos de maior tensão da *Ilíada*, o tropeço de Heitor, que culmina em sua morte; todavia, Gonçalves, ao contrário do herói troiano que luta até o fim, abandona a luta fingindo-se de morto. Nessa cena, ironicamente, Gonçalves é caracterizado como prudente. Contudo, a prudência definida por Aristóteles como uma virtude, aproxima-se do seu vício por deficiência correspondente, ou seja, a moleza” (Cardoso, 2016, p. 78)
- 17 Esses versos dialogam com a descrição do Fanfarrão Minésio, nas *Cartas Chilenas*, e também remetem à novela cervantina: “Tem pesado semblante, a cor é baça, / o corpo de estatura um tanto esbelta, / feições compridas e olhadura feia; / tem grossas sobrelanceiras, testa curta, / nariz direito e grande, fala pouco / em rouco, baixo som de mau falsete; / sem ser velho, já tem cabeça ruço, / e cobre este defeito e fria calva / à força de polvilho que lhe deita. / Ainda me parece que o estou vendo / no gordo rocinante escarranchado, / as longas calças pelo umbigo atadas, / amarelo colete, e sobre tudo / vestida uma ver-

melha e justa farda. / De cada lado da radeta pendem listradas pontas de dous brancos lençóis; / na cabeça vazia se atravessa / um chapéu desmarcado; nem sei como / sustenta a pobre só do laço o peso” (Gonzaga, 1996, p. 799)

- ¹⁸ “Peripécia é (...) a mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isso, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade” (Aristóteles, *Poética*, 1452a, 21-25).
- ¹⁹ Como assinalou Lucas Piter Alves-Costa (2018, p. 183), “A imagem descrita caracteriza a musa do herói na mais popular representação, sem as idealizações que ora encontramos em Nise ou Marília. De fato, sendo Gonçalo um anti-herói, sua musa seria igualmente uma anti-musa”.
- ²⁰ “Sem o saber, a si se deseja; é aquele que ama, e é ele o amado. / Ao cortejar, a si se corteja. / Arde no fogo que acende. / Quantos beijos inúteis deu na fonte que lhe mentia! / Quantas vezes, para abraçar seu pescoço, que via no meio das águas, / mergulhou os braços, sem neles se encontrar!” (Ovídio, *Metamorfoses*, v. 425-430).
- ²¹ “Mas os troianos se encontram de posse de tua armadura / bela, de bronze esplendente; nos ombros Heitor ora a leva, / cheio de orgulho, o guerreiro do excelso penacho. Mas curta / satisfação há de ter, que ao seu lado já a Morte se encontra” (Homero, *Iliada*, vv. 130-133).
- ²² Provável alusão a Ferrabrás, filho de Balão, na cena em o gigante e seu pai saqueiam Roma, conforme se lê na canção de gesta *Ferrabrás*, publicada em 1170, foi retomada por poetas na França, Espanha e Portugal, até o século XVIII. Nos poemas derivados da canção de gesta, representava-se a luta dos católicos contra os mouros (Macedo, 2008).
- ²³ “Encurva o arco ebúrneo, solta, e voa / Sequiosa de sangue a ponta aguda / Tinta no Averno. Ao golpe inevitável / Tremeu o coração, e um vivo lume / Nos olhos aparece: do seu braço / Admira a força Amor. Vai outra seta / Ao brando peito incauto, e descoberto / Do mancebo infeliz. A vez primeira / Soube de amor o namorado Cosme” (Alvarenga, 2003, p. 116). Esses versos de *O Desertor* permitem evocar a cena de *O Uruguay*, em que Caititu acerta a flecha na serpente que envenenara sua irmã, Lindoia: “Porém o destro Caititu, que treme / Do perigo da irmã, sem mais demora / Dobrou as pontas do arco, e quis três vezes / Soltar o tiro, e vacilou três vezes / Entre a ira e o temor. Enfim sacode / O arco e faz voar a aguda seta, / Que toca o peito de Lindoia, e fere / A serpente na testa, e a boca e os dentes / Deixou cravados no vizinho tronco” (Gama, 2008, p. 294).
- ²⁴ Em *Dom Quixote*, Marcela é retratada como uma pastora, em conformidade com a tradição bucólica.

OS AUTORES

Jean Pierre Chauvin é Professor Associado da Escola de Comunicações e Artes, USP.
Orcid: 0000-0001-9514-109X
E-mail: tupiano@usp.br

Cleber Vinicius do Amaral Felipe é Professor Adjunto do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.
Orcid: 0000-0002-3930-3936
E-mail: cleber.ufu@gmail.com