

# Clarezas (e obscuridades) d'*O Desertor* de Silva Alvarenga

## Clarity (and obscurity) in Silva Alvarenga's *O Desertor*

Lucas Bento Pugliesi<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências da Literatura, Rio de Janeiro, RJ, Brasil  
Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, SP, Brasil

<sup>1</sup> Professor Substituto de Teoria Literária da UFRJ; Mestrando em Literatura Brasileira pela USP, bolsista do CNPq; realiza pesquisa sobre a relação entre poesia e práticas estudantis.

 <http://orcid.org/0000-0002-7928-9745>

E-mail: [lbentopugliesi@gmail.com](mailto:lbentopugliesi@gmail.com)

**RESUMO:** O presente trabalho versa sobre a relação entre público e obra na invenção de *O desertor* de Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814), a partir da imitação dos modelos retóricos de longa duração que concorrem no momento de escrita do poema durante o mecenato pombalino. Assim, propõe-se que contra certa ortodoxia das doutrinas de arte de um Cândido Lusitano, Alvarenga produz liames de obscuridade em seu poema heróico-cômico que, pela natureza mista, fala também a um público misto (o especializado do ambiente acadêmico, no qual a obra foi gestada, e o amplo, idealizado pelo projeto civilizatório pombalino).

**Palavras-chave:** Poética; Poesia Setecentista; Poesia colonial; Teoria dos Gêneros; Retórica.

**ABSTRACT:** This paper deals with the relation between public and writing in the invention of *O desertor* of Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814), through the imitation of rhetorical models of long duration that compete at the moment of writing of the poem during the patronage of Pombal. Thus, it is proposed that against certain orthodoxy of the art doctrines of a Cândido Lusitano, Alvarenga produces threads of obscurity in his heroic-comic poem which, by its mixed nature, also speaks to a mixed public (the specialized academic environment in which the work was developed, and the broad one, idealized by the Pombaline civilizational project).

**Keywords:** Poetics; XVIIIth Century Poetry; Colonial Writings; Genre Theory; Rhetorics.



Sabemos com Ivan Teixeira (1999) o quanto a poesia luso-brasileira do século XVIII esteve implicada em relação assimétrica de poder, na medida em que as reformas verticais do Marquês de Pombal caminharam *pari passu* com o consciente projeto de mecenato que trouxe em seu bojo a reativação de toda uma prática encomiástica de poesia, bem rastreada pelo referido autor em seu estudo dedicado a Basílio da Gama.

Por esse viés foi também o recentíssimo trabalho de Cardoso (2016) que tentou evidenciar a relação entre política e retórica na feitura do poema heróico-cômico *O desertor* de autoria de Inácio da Silva Alvarenga<sup>1</sup> (1749-1814).

Como os dois estudos apontaram, a modernização “liberalizante” e autoritária do “iluminismo católico” pombalino refreou um conjunto de fazeres retórico-poéticos associados a uma prática social que germinou a partir da difusão do ensino jesuítico e de suas diretrizes de ensino. Desse modo, com Verney e seu *Verdadeiro método de estudar* expulsou-se do corpo místico português a presença jesuítica em seu aparato mais eficaz de conversão: a palavra. Repôs-se assim uma leitura retórica mais restrita das grandes autoridades, sobretudo Cícero e Quintiliano, agora apartados das “ginásticas” intelectuais, como passariam a ser concebidos os saberes seiscentistas pautados nas variâncias da poética da agudeza.

Com Leon Kossovitch (2011), sabemos ainda que a Portugal pós-pombalina assistia a um percurso de reeducação do olhar do qual tomava parte o restante da Europa; o olhar deveria ser hierarquizado tornando possível desatar os nós da compreensão, num processo lógico de decomposição que relacionasse linearmente parte e todo.

<sup>1</sup> Inácio da Silva Alvarenga nasceu em Vila Rica, mas só foi conhecer os membros da plêiade mineira em Portugal, quando estudava Direito, desse período de estudante data o referido *O desertor* (1774), contrafação dos modelos épicos usuais do século XVIII, que coloca em cena um grupo de estudantes que foge da Universidade de Coimbra, aconselhados pela Ignorância. Após completar seus estudos, Alvarenga voltou à Colônia, assumindo posto de professor de retórica no Rio de Janeiro, onde passou o resto de seus dias.

Contrariando, portanto, a linearização de poucos retornos do condillaquiano XVIII, tento enquadrar *O desertor* na emaranhada moldura poético-retórica que perpassa sua obra. Evidentemente, *O desertor* só adquire densidade como determinação historicizada de uma lógica periférica de subordinação a um Estado que buscava confirmação simbólica que o reafirmasse por meio do encômio. Como bem apontou Cardoso (2016), a Ignorância, que aparece no poema, é alegoria para o jesuitismo, parodiado dentro do decoro de gênero, sem ofender os ouvidos poéticos das ortodoxias retóricas de um Boileau. Assim, na sua lógica de censura, o poema ataca os inimigos das reformas pombalinas, realinhando-se aos ditames do mecenato no qual foi concebido.

Contudo, o decoro implica também uma recepção e é preciso refletir sobre o público engendrado genericamente no poema, entendido enquanto prática. Nesse sentido, é possível pensar ecos de decoro que extrapolem as normas do bem fazer preconizadas pela retilínea reforma lisboeta em franco contínuo às preceptivas de um Candido Lusitano. Há passagens que se emaranham e nesse emaranhado é possível ler outras clarezas e outras codificações, como tentarei evidenciar.

## 1 O século XVIII de Cândido Lusitano, Boileau e Condillac

Decompomos apenas para recompor, linearizamos para classificar, e ao trocarmos a coexistência sensível pela espiritual, relacionamo-las para que a diferença de regime não caia em simples acoplamento, mas glorie a continuidade genética; embora as decomposições natural e artificial difiram como o átomo da linha ou como a evanescência da duração, o desatamento, com variar, permanece princípio. Notável, todavia, a variação: artificial nem sempre é o signo, mas a sequência. Faz-se a decomposição tanto no quadro como na linha, mas apenas nesta, a distinção; abrangente aquela, esta, específica, e quando se passa do natural ao linear o decompor exalta o distinguir. Uma oposição irreduzível entre os dois compromete a ordem do progressismo como também do

classicismo; sem metamorfose não há progresso, com o rivalizar, arte e natureza competem, desvinculando-se o artifício da sua antecedência sensível (KOSSOVITCH, 2011, p. 47).

O visível deve ser decomposto linearmente no inteligível, em espécie de máxima geometrização daquilo que Derrida chamaria “metafísica da presença” (2013), em seu exemplar mais estrito. Como pensou o filósofo de origem argelina, contra as aberturas para as simultaneidades sígnicas das teorias da linguagem – sempre no plural – dos Seiscentos, interessadas pelo hieróglifo egípcio, ou pelo ideograma chinês, o século XVIII repôs por tópicos a correção da natureza, a educação do corpo em sua extremidade mais nobre, o olho.

O jardim para a inteligência que se contemplado da exata medida de distância da janela, apresenta-se ao observador numa ordem clara de condensação de sentidos que se deslindam no *tempo*. Até mesmo a codificação do espaço se subordina ao passo firme das durações do olho que se desloca controladamente, por “continuidade genética”, há mesmo uma economia do olhar que unifica retores, arquitetos e filósofos.

Contra as massas de cor ubíquas, um decompor que é também distinguir pela linha, não importando tanto o teor da forma – sempre tópicos –, mas a convenção do código temporal, da cadeia imantada que não atravança a progressão do decodificar.

Boileau (1636-1711) pouco viu dessa época, mas como que a anunciou, educando, sobretudo os ouvidos. De modo também radical, as cadeias engendram-se num vínculo artificial, único possível, que supera o natural. A arte é imitação da natureza, mas o teor da imitação diz de princípio sobre qual pólo da relação coloca-se o acento de importância:

Qualquer que seja o assunto que tratemos, ou divertido ou sublime, que o bom senso concorde sempre com a rima: parece que ambos se odeiam inutilmente. A rima é uma escrava e deve apenas obedecer. Quando desde

o início, nos esforçamos por bem procurar a rima, o espírito facilmente se habitua a encontrá-la: ela se curva, sem dificuldade, ao jugo da razão e, longe de perturbá-la, serve-a e, com isso, a enriquece. Mas quando é negligenciada, ela se torna rebelde; e, para alcançá-la, o sentido corre em seu encaicho. Portanto, ame a razão: que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas na razão (BOILEAU, 1979, p. 17).

O trecho destrincha o tom de polêmica, de maneira que se destaca a saliente metáfora que – pela razão e pelo bom senso, sempre – faz brilhar a construção. Refiro-me à caracterização da rima que escapa rebelde e do sentido que deve persegui-la. Os versos seguintes da *Arte Poética* explicitam o alvo da polêmica: “deixemos à Itália a loucura de todos esses falsos brilhantes” (BOILEAU, 1979, p. 17). O que se refreia é a poética da agudeza que achata, num mesmo plano, elementos muito díspares. Boileau nesse sentido repropõe um mesmo contra o *monstro* dessa poética que está sempre em risco de dar a ver o outro.

É curioso pensar no entrelaçar de tempos, Boileau no fim do XVII é moderníssimo, ainda que reponha Horácio muito estritamente, enquanto tornam-se arcaicas as poéticas seiscentistas em suas intervalares interpretações transversais de Aristóteles, com Tesouro, ou de Hermógenes, com Gôngora, que variavam as condições de possibilidade de pontos de vista sobre a *dobra* (DELEUZE, 1991), emulando, ou concorrendo com Rafael e Rubens, e há sempre vários Rafaelis e vários Rubens.

Há, portanto, uma questão de decoro de gênero que sempre retorna. Diz Boileau: “Qualquer que seja o tema sobre o qual o senhor escreva, evite a baixeza: o estilo menos nobre tem, entretanto sua nobreza. Sem levar em consideração o bom senso, o burlesco descarado enganou imediatamente os olhos e agradou, por sua novidade” (BOILEAU, 1979, p. 17). *Dicere turpia non turpiter*. Aparece também Horácio, sem misturar ovelhas e tigres, contra o burlesco de um John Gay ou de um Guarini com sua convenção do inverossímil, do misto.

O elemento burlesco não é adequado à razão e ao bom senso. Escapa e transvaloriza, permitindo toda uma nova plêiade de claridades, de conformação ou de decoro. As luzes chegaram enfim e com elas há ainda no lastro a caverna de sombras de Platão, o icástico e o fantástico permanecem revalorizados por um regime pragmático das ciências:

Todo o objecto, que se representa aos olhos, aos ouvidos, e aos outros sentidos, lança hum compendio, huma imagem, huma similhaça de si mesmo, a qual sendo recebida pelos sentidos, passa pelos nervos, e órgãos corpores, até que chega a imprimirse em nosso cerebro. A potencia, ou faculdade da alma, que aprehe, e conhece estes objectos sensiveis, ou para melhor dizer, as suas imagens, he a fantasia, ou imanativa, aqual porque está (segundo o nosso modo de entender) na parte inferior da alma [...] O officio da fantasia não he propriamente o inquirir, e entender se as cousas são verdadeiras, ou falsas, mas somente o aprehe. O officio do entendimento he inquirir, e entender se estas são falsas, ou verdadeiras (FREIRE, 1759, p. 85-86).

O trecho (assim como o tratado) se abre com a velha doutrina da *ut pictura poesis*, contudo, mais do que aos olhos da alma da velha metafísica reciclada, as imagens produzem uma “semelhança de si” que falam, linearmente, do sentido aos nervos, aos órgãos e ao cérebro. O trecho justifica o título do tratado de Cândido Lusitano, “Regras da *Verdadeira* Poesia”. Da passagem infere-se o substrato de verdade e a subordinação de toda poesia a sua função didática, enquanto capaz de produzir semelhanças que tornem as coisas “apreensíveis” pelos sentidos.

Conforme o autor discutiu em outros momentos do tratado, Cândido Lusitano propõe – e apesar da semelhança das proposições, formulações do tipo não se encontrariam em Boileau – que a poesia pode agradar a partir de sua novidade ou do artifício. Tendo em vista que a novidade da matéria é espécime raro, o foco da análise de Lusitano recai sobre o “artifício” que passa por radicais reformulações para se conformar à epistemologia do verdadeiro.

Lusitano separa os tipos de artifício imagético de matriz fantástica em três categorias que dependem da relação traduzida entre entendimento e fantasia: pintar um arco-íris para os olhos sensoriais é, portanto, uma imagem que apela mais ao entendimento que decodifica a homologia entre o arco-íris e sua representação; pintar as tópicas, contudo, fala ao entendimento e à fantasia, pois reatualiza um saber em novas tintas; por fim, pintar algo novo e impossível, apela mais à fantasia. Contudo, todos os três tipos de imagem, mesmo em sua vertente mais propriamente fantástica:

[...] indiretamente fazem estas perceber alguma cousa, que he verdadeira, ou verosimil ao entendimento, por isso a elle lhe agradão, e na formação dellas se une com a fantasia, permittindo-lhe hum taõ bello delírio, e entregando-lhe às vezes imagens intellectuaes, para que Ella as vista, e orne com as suas bellas, e admiráveis cores, se bem que mentirosas. (FREIRE, 1759, p. 90)

Lusitano polemiza com o efeito de maravilha e proveito conforme entendido na tratadística seiscentista, quando se pensava os diferentes afetos mobilizados na dissimulação do *éthos* para alcançar determinado *páthos* da audiência. Contra a pluralidade de imagens e seus usos nos Seiscentos, aqui, o artifício se subordina, didaticamente, à razão utilitária. É a utilidade da poética greco-latina que retorna enfaticamente. Limita-se o campo poético à diretriz e, como veremos a seguir, o excesso deverá ser eliminado:

He a fantasia poética como hum cavallo muy fogoso, o qual para não ser desenfreado, he preciso, que se sujeite às regras da Arte. A mesma desordem, que há, faltando esta ao bruto, se experimenta na fantasia, quando as suas imagens, por não serem dirigidas pelo entendimento, não tem a sua devida proporção, e fundamento, para não serem tidas por excessivas, atrevidas, ou impróprias. Estas circunstancias faltão certamente em muitas obras de Poetas, que tem conseguido grande nome; porque florecerão em seculo, em que reinava hum gosto estragado, não só em Portugal, e Hespanha, mas ainda por Italia e França (FREIRE, 1759, p. 121).

É a fantasia *como* um cavalo. O trecho ativa a memória do erudito, repondo a alegoria da alma de *Fedro*, agora simplificada em termos de símile. O cavalo mui fogoso deve ser dirigido *como* deve ser dirigido o entendimento. As regras da arte devem dirigir a fantasia. Conforme discutia Cândido Lusitano em passagens anteriores de seu texto, quando a fantasia artificiosa produz engano é recomendável, como no Virgílio lembrado, que o engano seja apontado. Essa é precisamente a função do *como* que caracteriza o símile. O *como* produz a consciência do engano, porque demonstra que A não é B, mas *parece* B e é preciso reconhecer que só *parece* B, para se ter certificação da interpretação e fazer as pazes com Platão. Histórica e politicamente é interessante pensar na reconfiguração da teoria retórica da recepção durante o século XVIII. A preocupação de se manter o cavalo da metáfora sob controle pode dizer respeito muito mais a quem passa a ler tal metáfora. Os exemplos do tratadista vão nesse sentido, pois ainda que a imagem seja bem formada por si mesma, em relação ao todo, não deveria entrar na fatura da comédia que é severamente regulada pelo entendimento (FREIRE, 1759, p. 122). Logo, há um problema, sobretudo no registro misto, quando o tom não é adequado à matéria, não se explicita a formação do engano, ou conforme Boileau, quando se confunde o ouvido produzindo inverossimilhanças pelo deslocamento do decoro pela contrafação.

[...] cahe no primeiro defeito quem quer dizer tudo com substancial brevidade, e agudeza, espalhando em tudo flores, e aromas; ou se empenha a discorrer com egenhosa escuridade, para que os seus conceitos não sejam logo entendidos, ou também para que quem lê imagine nelle o que não ha, ou muito mais do que ha (FREIRE, 1759, p. 199-200).

Incide a censura sobre a compreensão: para Cândido Lusitano, os poemas escuros expõem seus defeitos porque neles se torna possível a desleitura. No resultado final, é o público que está em jogo, ou mais precisamente, o modo pelo qual o poema pode afetar este público que vem. E nisso está Pombal, a

redistribuição dos lugares da *partilha* (RANCIÈRE, 2014). Tendo em vista, o processo de “democratização” da leitura, do projeto de ilustração, uma poesia obscura pode dar a ver o erro ao novo leitor burguês.

É o caso de pensar os atores que tomam parte na nova distribuição dos papéis sociais. Nas *Cartas Chilenas*, por exemplo, censuram-se os negros que agora ocupam cargos públicos em Minas sob o jugo pombalino. É justamente pela consciência desse novo público que se educa sob a égide do governo de Pombal que a poesia deve ser clara e didática. O caso limite é do próprio Silva Alvarenga mestiço que vai a Coimbra estudar, escrever e lecionar retórica. A passagem do hermetismo de Gôngora às luzes na poesia diz respeito também ao processo de esfacelar da aristocracia, que viveu a Europa do século XVIII. Assim, é fulcral entender esse momento e seus reflexos poéticos para pensar os decoros da obra de Silva Alvarenga.

## 2 O poema herói-cômico

Como notou Joaci Furtado, na *Arte poética* de Cândido Lusitano se repõe o Aristóteles da *Poética* lido com interesse a partir de dois vincos no que concerne à comédia: a) a utilidade e o caráter didático (2001, p. 129) e b) a imitação decorosa de homens inferiores a nós (p. 130). Assim, sublinha Furtado, a partir de Lusitano, que a utilidade é o fim da comédia e não o riso (p. 131), que a diferença do cômico está na dicção adequada às personagens representadas, tomando-se como modelo não a farsa plautina, nem o Molière que “*desprezava a cada passo os preceitos de Aristoteles [...] só pelo fim de agradar de todos os modos ao auditório*” (FREIRE, 1759, p. 124-5 apud FURTADO, 2001, p. 134).

Conforme “‘não se póde dar boa resposta aos vícios’ se, caído ‘nas mãos de gente ignorante’, o teatro não cuida mais ‘que em agradar à plebe’, consistindo as comédias ‘em actos vilmente ridículos’” (FURTADO, 2001, p.133).

Novamente, evidencia-se a preocupação didática: se a comédia não é moral ou se há espaço para digressão que a afaste da moral, não deve, evidentemente, ser. Não deve ainda haver um teatro de gente ignorante que fala aos pares, portanto, a plebe. A comédia possui função civilizatória de expor o ridículo e delimitar lugares ocupáveis no seio da nova partilha.

Conforma-se com o Boileau anteriormente citado para quem os reis e heróis rebaixados que falam burlescamente enganam de imediato. São dois vetores, um primeiro que diz respeito à unidade poética do cômico que deve imitar o modelo aristotélico de tragédia; um segundo, como já ressaltado, quanto à audiência, Furtado evidencia que Verney também fala dos tipos de público da comédia, pensados sempre de acordo com a categoria operacional da razão que desvela os sentidos da *mise-en-scène* contra o riso do impróprio (FURTADO, 2001, p. 137).

A leitura arguta de Furtado observa que se Cândido Lusitano prega certa ortodoxia no tocante à comédia, sua discussão do gênero épico abre-se para a leitura do código, sendo permissivo, ainda que aqui e ali se contrarie a boa razão (FURTADO, 2001, p. 142).

Como nota Furtado ainda, ao poema herói-cômico Lusitano reserva o silêncio. Conforme observa o crítico, para esse silêncio contribui o caráter pouco oficial do gênero herói-cômico que se mantém no âmbito da manuscritura volante durante a égide do século XVIII em diante (FURTADO, 2001, p. 167-8). O tratadista condena, não obstante, o tragicômico monstruoso de Guarini no qual se descompassa a função moral da comédia e sua unidade. As posições de virtude e vício devem ser apontadas muito claramente, impossibilitando zonas cinzentas que deem margem, novamente, para que se leia demais, ou mesmo pior, para que se leia “errado”. A desproporção tragicômica estaria implicada também em sua recepção, turvando a lógica primária de louvor e censura. A ortodoxia de Lusitano, conforme chama Furtado, aparece inclusive no trato do grande modelo em Homero:

Ninguém, que dê passos seguros pela Poética, poderá negar, que Homero em muitas partes não fez caso da verosimilhança; que alguns acostumes dos seus Heroes não são louváveis; que as suas Fabulas tem muito de defeituosas, e que em algumas partes he irreligioso, e outras vezes ímpio, tratando dos seus Deoses (FREIRE, 1759, p. 219-220 apud FURTADO, 2001, p. 155).

O poema de Silva Alvarenga ao imitar, sobretudo, o modelo épico grego na disposição dos versos brancos e na proliferação de epítetos que Lusitano veria como desnecessários para a economia da boa razão do poema, mas também ao imitar *O Uruguai* de Basílio da Gama que havia feito o mesmo antes dele, torna possível carregar consigo algo desses traços reprováveis, se não bastasse já a emulação paródica de gênero misto cuja teorização é esparsa, potencialmente infringindo as regras do bem fazer da poesia.

Dada essa ínfima parcela de preceptivas do tema, tem-se a necessidade apologética do prólogo do poema. Lê-se contra o crime da mistura uma abertura no âmbito da recepção:

Qual destas [heróica e cômica] imitações consegue mais depressa o seu fim, he difficil o julgar; sendo tão diferentes os caracteres, como as inclinações; mas quase sempre o coração humano regido pelas leis do seu amor proprio, he mais fácil em ouvir a censura dos vícios, do que o louvor das virtudes alheas (ALVARENGA, 1774, p. 8).

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. Explica-se a recepção esperada

para que não a acusem de escurecimento, da permeabilidade ao erro de julgamento.

Ao abraçar os dois gêneros, como o prólogo de Alvarenga abraça os dois públicos, movendo-os igualmente na função produtora de ambos os efeitos simultâneos, de elogio e censura, o gênero herói-cômico prova sua utilidade “*porque mostra ridículo o vicio, e amável a Virtude, consegue o fim da verdadeira poesia*” (ALVARENGA, 1774, p. 10).

Ainda que seja desnecessário referir à memória da autoridade do gênero (ALVARENGA, 1774, p. 10), Alvarenga o faz, tanto no passado da *Batrachomyomachia*, quanto com exemplos do momento coevo. É necessário legitimar o fazer misto, justamente, pela questão de decoro.

A quem se dirige, dessa forma, o prefácio?

Furtado observa, sobre o *locus* originário de enunciação deste gênero poético e como condição de possibilidade da feitura desta poesia, as academias ainda não oficiais, rastreadas por Chartier, nas quais os letrados se reuniam para realizar a leitura em voz alta, a glosa e o posterior remanejamento das valências poéticas (FURTADO, 2001, p. 173). Nesse sentido pode-se pensar na *movência* do texto (ZUMTHOR, 2010) que se codifica no momento da performance levando em conta o leitor *in praesentia*. Como mostra Furtado ainda, o difícil acesso aos poemas herói-cômicos é balizado justamente por esse caráter oral de sua profusão, como se denota pelo caso mais famoso das *Cartas chilenas*, sempre circunscrito às reuniões informais, e imagina-se festivas, no qual o poeta enunciava aos pares em posições intercambiáveis e simultâneas de autor e público.

Contudo, Silva Alvarenga efetivamente publicou seu poema. Apagou da capa de obra o caráter de estudante, o que denota, como observado por Cardoso (2016), a pretensão de atingir outra camada que não a da academia de letrados por onde, provavelmente, circulou inicialmente o poema. Deslocando-se desse âmbito originário da produção não-oficial para o da

publicação em livro, *O desertor*, deve, portanto, ser legitimado de acordo com as práticas de leitura e codificação política e retoricamente valorizadas no âmbito do mecenato pombalino. O prefácio, do poema realiza a transição entre o oral e o escrito, devidamente aceito, “com a licença da Real Meza Censória”. Dirige-se, portanto às críticas projetadas, à intermediação do poder. Contudo, penso, é possível que algo desse momento originário da gestação poética dentro de um gênero praticado entre pares na academia de letrados, no caso, a Universidade de Coimbra, possa ter entrado na composição do poema que chega até nós – e que, certamente, não é a mesma da *movência* de sua enunciação primária. Nesse sentido, clarezas que desafiam à razão e à boa forma preconizadas por Cândido Lusitano despontam em alguns momentos, sem dúvida, passíveis de serem bem lidas pelo crivo dos eruditos, ainda educados pela opulência retórica jesuítica, mas que poderiam ser danosas quando em contato com o público geral da nova *partilha* do texto escrito, que, como aprendemos com Freire, poderia enxergar ali mais do que efetivamente se encontra. Nesse entrechoque entre os públicos engendrados pela obra e às preceptivas doutrinárias do passado jesuítico e do presente pombalino, pretendo então ler aquilo que deserta n’*O desertor*.

### 3 Entre a utilidade e o deleite; a boa razão e o misto: *O Desertor de Silva Alvarenga*

Musas cantai o Desertor das letras;  
Que, depois dos estragos da Ignorancia,  
Por longos, e duríssimos trabalhos  
Conduziu sempre firme os companheiros  
Desde o loiro Mondego aos Patrios montes;  
Emvão se oppoem as luzes da Verdade  
Ao fim, que já na Idea tem proposto:  
E emvão do Tio as iras o ameaçaõ  
(ALVARENGA, 1774, p. 11).

Abre-se o poema de acordo com as devidas partes da épica, sendo a invocação um “componente” do corpo que é a narração. Tendo em vista a condenação de Cândido Lusitano da invocação aos deuses greco-romanos, aqui quem aparece são os “estragos” da Ignorância, alegoria personificada como o século estragado que foi o Seiscentos. Contra a possível falta de unidade de tempo espaço, põe-se o local da ação, a peregrinação às margens do louro Mondego que banha a Coimbra da Universidade, durante uma busca vã cujo fim é exposto já no proêmio. Mais do que invocação que delimita a ação do poema – Canta ó musa a ira de Aquiles –, a proposição de Silva Alvarenga é didática: didascália mais ao gosto dos romances, forma poética narrativa de lastro oral, muito popular durante o século anterior. Ainda assim, o Mondego é loiro, simultaneamente um reprovável epíteto artificioso porque implica um conjunto de passos para sua interpretação condensada: a cor “loira” se dá pela metonímia do ator sobre a coisa agida, isto é, a luz amarela do sol que colore as águas. De todo modo, os louros cabelos da nuca dos tratadistas setecentistas não se eriçam: o artifício apenas dá viveza ao rio, os epítetos são econômicos e funcionais.

Equilibra-se então a proposição da falta do desertor – emulando Virgílio – e o encômio ao Marquês em tom elevadíssimo, flutuando em sua carruagem áurea como o próprio Apolo que vem iluminar Lisboa nova – alegoria que seguidas vezes se usa para louvar o mecenas. Segue-se a inserção dos caracteres. A Ignorância, acuada, desce na forma de um seu acólito passadista:

Toma a forma d'hum celebre Antiquario  
 Sebastianista acerrimo, incançavel,  
 Libertino com capa de devoto.  
 Tem macilento o rosto, os olhos vivos,  
 Pesado o ventre, o passo vagaroso.  
 Nunca trajou á moda : huma casaca  
 Da côr da noite o veste, e traz pendentés

Largos canhoens do tempo dos Affonsos.  
 Dizem que o tempo da mais bella idade  
 Consagrou ás questoens do Peripáto.  
 Já vio passar dez lustros, e experiente  
 Sabe enredos urdir, e por-se em salvo.  
 Entra por toda a parte, e em toda a parte  
 He conhecido o nome de Tiburcio (ALVARENGA, 1774, p. 13).

Funde na criação do arquétipo do não-saber, encarnação da própria alegoria da Ignorância, o *éthos* do sofista construído no *costume* desde Platão, mas também por Filostrato em suas *Vidas* e a imagem do jesuíta pela capa preta – que o tingem das cores da noite oponíveis às luzes do saber – e pelo passo itinerante, como espécie de corruptela da Escola Peripatética. Louva-o nas referências altissonantes para evidenciar a voz peregrina do padre. Contudo, há algo do excesso. Configura-se, sempre, por índices do passado, seja na profissão de *Antiquário*, no sebastianismo, mas também pelos pendentés “canhões do tempo dos Afonsos” que resgata o passado glorioso e bélico de Portugal. Infere-se o problema do tom e da imagem. O século das luzes quer distanciar-se do horror marcial de outrora, mas aos ouvidos da audiência despreparada, o arcaísmo de falsos louvores históricos pode soar *verdadeiro*. Ademais, o falso contraste entre o antiquário que quando mancebo se dedicara às questões filosóficas da escola de Aristóteles – evocando o tipo satírico do jovem que se comporta como velho – e os ornamentos bélicos que carrega cria, ao mesmo tempo, um contínuo ideológico entre o falso saber e a guerra.

As descrições das outras personagens também divertem. A começar pelo herói Gonçalo, que é constante na sua inconstância, acompanhado do Cosme eternamente apaixonado como os grandes dos romances de cavalaria; Bertoldo nobre consternado para quem a riqueza não limpa o sangue; Gaspar, furioso, sempre à beira de puxar a espada; além do próprio Tibúrcio, glutão ignorante que sobre o burro evoca o *éthos* do Sancho do

Quixote, modelo que, sem dúvidas, estaria entre os espanhóis reprováveis àquela altura.

A construção desses caracteres não tarda de emular, para tanto, os modelos da épica e da novela dos séculos XVI e XVII respectivamente, momento justo no qual as aporias do misto se tornaram extensivas, na medida em que podia o grande herói sofrer da desrazão. Ao entrarem na estalagem no Canto II d'*O desertor*, emula-se de igual feita o episódio análogo do Quixote, culminando em desentendimentos e perseguição. A fábula, *per se*, parece acompanhar sinteticamente a encenação quixotesca, não distando muito às amadas – Narcisa e Dorothea posterior – da simplicidade jocosa da Dona Dulcinea Del Toboso. A simetria entre Gonçalo e Tibúrcio – fadados “à glória e à miséria” respectivamente – e Quixote e Sancho é notável por mais das vezes.

A lógica de Gonçalo que guia seu *éthos*, no implicar de discurso e ação, não é de todo falsa, mas mais inadequada para a postura heroica enquanto modulação da preceptiva do gênero herói-cômico; sua fala, por vezes, evoca o silogismo, marca do ornato dialético da poesia seiscentista que retorna desvalorizado, ainda que crie versos de notada erudição:

Ouve Narciza bella (lhe dizia)  
Serena a tua dor , e os teus queixumes:  
O teu pranto me move , injusto pranto,  
Que o meu confiante amor de ingrato,accusa.'  
Socega: a nova herança d'hum morgado  
He quem me chama , a ausencia sera breves  
Tempo depois virá que em doces laços  
Eterno amor asnoeias almas prenda,  
E então farás tibornas, e magustos.  
Nem sempre cobre o mar a longa praia  
Nem sempre o vento com furor raivoso  
Do robusto pinheiro o tronco açoita  
(ALVARENGA, 1774, p. 19).

O discurso sentencioso de Gonçalo é sofisticado, no sentido da acepção do termo no século XVIII: na medida em que põe em cena valores “falsos” e que, grosso modo, não *servem* a propósito algum de clarear um sentido verdadeiro para a consciência. Gonçalo contraria a instituição burguesa que se consolida no período do casamento, em prol da veia aventureira – como notado por Furtado (2001), o estudante boêmio é personagem recorrente no costume picaresco. Mais, o herói convence Narcisa acerca do valor da sua empreitada que traria a posse de uma herança, outra das instituições de antigo regime que o sensível burguês corroía progressivamente – algo que se já nota pelo vituperável anti-meritocracismo de Bertoldo, cujo nome joga com os paradigmas da cavalaria medieval. E ainda, pior, o convencimento discursivo se faz pela metáfora brilhante que ilumina o *concepto* da inconstância: “Nem sempre cobre o mar a longa praia/Nem sempre o vento com furor raivoso/Do robusto pinheiro o tronco açoita”. Gonçalo é antitético aos traços que retratam a *Constante* Florinda, cujo romance infrutífero devora ávido.

Contudo, 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.

A feia Noite , que aborrece as luzes,  
Desce dos altos montes com mais pressa  
Por ver este combate , e afugentada  
Pela sombria luz d'hum candêa  
De longe observa o novo desafio.  
Hum, e outro ocupando as mãos , e a boca  
Avidamente a devorar começa.  
Assim este animal grosseiro, e pingue,

Que de alpestres bolotas se sustenta,  
 A' presa come, e tendo huma nos dentes ,  
 N'outra tem a desejo , e n'outra a vista.  
 Rodrigo quasi certo da victoria  
 Co'as. mãos ambas levanta hum grande copo  
 Copo digno de Alcides , e á saude  
 De todos os famosos Desertores  
 De huma vez esgotou : entã Tiburcio  
 Cheio de nobre ardor,, fechando os olhos  
 Toma hum largo pichel, e assim lhe falla (ALVARENGA, 1774, p. 25).

O trecho é exemplar da ambivalência e do engenho da composição. Os dois competidores assistidos (no duplo sentido) pela noite tomam parte com *ardor*, a paixão que esculpe o macilento rosto de Tibúrcio, numa peleja alimentícia. São figurados os atores como animais carnívoros e desejosos num misto de gulodice e luxúria pela carne e bebida. À luz da noite, brilha a imagem que é um despropósito. Homens não são lobos, não aparece o *como* do símile, mas o teor fantástico está a serviço da representação viciosa, é útil ainda por fim. O engenho se presta quando se equipara Rodrigo a Herácles, figura perfeitamente condizente ao contexto épico que, contudo, carrega em sua representação no *costume* o traço cômico e bestial, sobretudo no período romano. A proeza é heroica, mas de um heroísmo que se apresentaria em Homero em um de seus “cochilos”. O discurso de Tibúrcio resguarda também alguma graça ao resgatar a tópica *in vino veritas*, quando o velho tomado pelo furor da bebida contraria seu *éthos* de então ao propagar verdades, num sofisticado jogo de inversão de expectativa. Tibúrcio canta a Noite e a Discórdia, o potencial subversivo da bebida que anima o imo peito de cada qual com o desejo fratricida, anunciando ao mesmo tempo a cena que se segue com a balbúrdia iniciada pela ofensa aos beberrões. Gonçalo, em meio à luta, esconde-se sob uma bancada para poupar o sangue amigo, num misto de virtude e vício: a covardia no ato justificada por hipocrisia enobrecedora.

Aristotelicamente há intervalos para além do plenamente elogiável e do francamente vituperável. O ridículo reside, pois naquilo que pode ser parcialmente condenado e é por justo neste intervalo que reside o decoro herói-cômico, tendo em vista a maior abertura da codificação preceptiva sobre esse escopo.

O ponto mais alto de condensação das doutrinas do misto se dará enfim no Canto III que se principia com a reiteração do encômio à figura de Pombal:

A Fama sobre o carro transparente,  
 Que arrastaõ ao travez do espaço immenso  
 O sonoro Aquiloh, e o veloz Austro,  
 Cantava o caro nome , a immortal gloria  
 Do Augusto Pai do Povo. Entre milhares  
 De aççoens dignas d'hum Rey, Europa admira  
 O soberbo Edificio levantado,  
 Que o saúdofo Mondego abraça, e adora:  
 Edifício, que o tempo devorante  
 Vê de longe, rodêa, teme, e foge  
 Que sustenta em firmíssimas columnas  
 Da sciencia immortal o Regio Throno  
 (ALVARENGA, 1774, p. 32).

Emula Camões – *As altas tôrres, que fundei no vento,/Levou, em fim, o vento que as sostinha* – para invertê-lo, e no fundo há a tópica de Horácio – *Ergui um monumento mais que o bronze perene* –, para endossá-lo, o “tempo devorante” não consegue corromper o edifício às ciências erguido pelo Marquês, ainda que fundados sobre as alturas nubladas – metaforizadas no *carro transparente* que traz a memória do proêmio na carruagem apolínea, ao mesmo tempo que a matiza pela *agudeza*: a nuvem se move, assim como o carro, análogos enquanto coisa animada; a Fama, substância imaterial, converte-se pela alegoria em substância material e ente animado. Não chega a ser Gôngora, mas tampouco é Gonzaga em *Graças, Marília Bela/Graças à*

*minha Estrela*. Há acúmulo e condensação na imagem que se tipifica pela estrutura do poema.

À imagem da fama sendo carregada pelos ventos do costume greco-latino estiliza também as notícias que a propagam:

Ellas voaõ em turba , enchendo os ares  
 Dos echos dissonantes , à que attentem  
 Crédulas velhas , e homens ociosos.  
 Qual na fértil Certaõ da Ajuruóca  
 Vaga nuvem de verdes Papagaios,  
 Que encobre a luz do Sol, e que em feos gritos  
 He femelhante a hum povo amotinado :  
 Assim vaõ as Noticias: e estas vozes  
 Pelo campo entre os rusticos semeaõ (ALVARENGA, 1774, p. 33).

De modo a permanecer na isotopia metafórica celeste se produz o símile agudíssimo das notícias que se espalham “qual nuvem de verdes Papagaios” no Sertão de Aiuruóca, então notável espaço do ciclo do ouro. As notícias se movem desordenadamente e de modo dissonante atingindo diversos públicos – crédulas velhas, homens ociosos, rústicos semeiam – tais quais os papagaios, equiparando dois entes animados que conformam, respectivamente, substância material e imaterial, em procedimento idêntico ao despendido no tratamento da Fama. Mas ainda mais, a turba de papagaios é semelhante ao povo amotinado. A presença do “barbarismo” indígena, Aiuruóca, que evoca um espaço externo ao andamento natural da ação, como que produz a possibilidade de se ler mais do que deve, possivelmente trazendo a reboque a encenação da discussão sobre o indígena dentro do processo civilizatório que já havia sido figurada n’*O uraguai* que Alvarenga imita. Por outro lado, a alegoria que contém uma metáfora e um símile que por sua vez contém ainda outro símile podem ser encarados como meros ornamentos, produzindo *enargeia*, isto é, colocando *conceptos* diante dos olhos do leitor, de modo utilíssimo como gostaria Cândido Lusitano.

As duas estrofes que se seguem uma a outra na abertura do Canto, afastando-se diametralmente da narração da fábula produzem um enredamento no ritmo, atravancando-o. Ainda assim, se pensássemos horacianamente, a épica deve realizar o mero bosquejo das ações e dos discursos dos homens melhores do que nós; deve ser vista de longe, uma única vez, com traços amplos e muita luz.

Todavia, o adensamento imagético do poema cria um entrave de leitura, horacianamente, deleitando várias vezes ao ser visto de perto e iluminação pontual, numa espécie de galeria de maravilhas que se sucedem sem um vínculo de necessidade entre os quadros. O efeito adquirido é menos a utilidade e mais a maravilha: seria difícil defender, sem malabarismo, que é útil à razão pensar a fama como nuvem ou notícias como papagaios; a metáfora aplaina *conceptos* imateriais e altos em imagens prosaicas materiais de outro registro, aproximando por extremo num exemplo de “mau gosto” seiscentista. A composição enreda o leitor; entretanto, no justo momento do encômio ao Marquês, algo perfeitamente aceito dentro da preceptiva do período. Logo, é lícito. Alvarenga aproveita a brecha para deleitar o leitor com o desafio à boa razão e à verdade em poesia que em outro caso não seria bem visto.

Como a fama celeste e as notícias animais, o trecho pontuado pela maravilha e pelo deleite, mais do que pelo mover e pelo persuadir utilmente, resgata o gesto do poema em abraçar ambos os públicos: o ideal originário do momento acadêmico, isto é, um público culto que possa se deliciar com as referências, como espécie de prazer oculto intramuros e entre pares; e outro, geral, associado à função didática dessa poesia que deve ser útil e servir aos valores propagados pelo mecenas. Ao lançar mão de ambas às doutrinas, *O desertor* arrebatava ambos os públicos, oscilando genericamente em vias de construir um híbrido, um monstrinho, é verdade, nada que ofendesse agressivamente aos ouvidos lusitanos.

Esse efeito é adquirido através, portanto, do postular de uma teoria da recepção na própria feitura do poema que, híbrido, deve atender à demanda do cômico-geral e do cômico-hermético que ri em registro elevado. Figuram-se os dois momentos de produção, oral e escrito, informal e institucionalizado.

Ressalta-se ainda que a figura histórica do Alvarenga, como mostrou Tuna (2009), aparentemente acreditou efetivamente e endossou o projeto pombalino em terra brasiliense, ao contribuir para a criação de uma sociedade científica de curta duração. Ou seja, o emprego de ruínas da retórica seiscentista da agudeza nada diz sobre o homem, mas sobre o público de letrados cultos que poderiam tirar proveito da metáfora aguda na efígie do efeito de maravilha.

A figuração do *locus horrendus* no Canto IV, da caverna escura na qual se sonha com o ideal falso da mulher – a Ignorância personificada em Dorothea –, assim como a imagem do peregrino que habita essas agruras contrafaz ainda outro episódio célebre do Quixote em seu retiro nas serranias, explicitando a correlação de modelos concorrentes que podem habitar o gênero misto herói-cômico.

Nesse sentido, pode-se pensar em *claridades*. Em alguns momentos do poema, o esquema narrativo recorre ao detalhe, à minúcia da *ekphrasis* que obscurece a leitura, quando a proposta do encômio produz descontínuo na fábula desafiando a lógica retilínea de decomposição da imagem condilacquiiana. As claridades se multiplicam também quando o amplo quadro à inteligência se refunde em câmara de proveitos, em cenas sucessivas de brilho e intensidade. Nessas passagens que atravancam a leitura e a interpretação, perfaz-se, contra as luzes, obscuridades.

Pensando desse modo, é possível abstrair o poema de um mero retrato geral do projeto civilizatório pombalino. Para fora das macronarrativas da história que sem dúvida determinam e fundamentam uma poética, há o

público e há a performance que ativam a poesia evadindo largas molduras dedutivas. Alvarenga louvaria as artes, as luzes, a ascensão burguesa, o catolicismo, a modernização conservadora aqui e em outros poemas. Ainda assim, há espaço na retórica e na história para a duração de *autoridades*, de vínculos do *costume* que extrapolam, marginalmente, à hegemonia.

*O desertor* ao não se desfazer por completo das doutrinas retóricas seiscentistas, produzindo, por vezes, metáforas agudíssimas engendra o público culto dos formandos em Coimbra, capazes de experimentar o deleite da maravilha obscura. Contudo, no esquema geral do poema, permanece a claridade do projeto didático e civilizador que deverá evidenciar ao “povo”, unidade inventada no século XVIII, os vícios e as virtudes.

## Referências

- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *O desertor: poema herói-cômico*. Coimbra: Na real oficina da Universidade, 1774.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Arte poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARDOSO, Patrícia. *Categorias retórico-poéticas e produção de embates n'O desertor, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga*. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FREIRE, Francisco José (Cândido Lusitano). *Arte poética ou Regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juízo crítico*. 2. ed. Lisboa: Na. Offic. Patricial Francisc. Luiz Ameno, 1759.
- FURTADO, Joaci. *A caligrafia dos afetos: o poema herói-cômico árcade e a sociedade luso americana*. Tese (Doutorado em História) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

KOSSOVITCH, Leon. *Condillac*: lúcido e translúcido. Cotia: Ateliê, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*: Basílio da Gama e a poética do encômio. São Paulo: Edusp, 1999.

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

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 03/08/2017.

Aceito em 20/01/2018.