

“DE FRACOS CIDADÃOS O PREÇO INÚTIL”: URBANIDADE E MALEDICÊNCIA EM *O DESERTOR*, DE SILVA ALVARENGA

Samuel Carlos Melo¹

RESUMO

Este trabalho analisa *O Desertor* (1774), de Silva Alvarenga (1749-1814), a partir das convenções retórico-poéticas do século XVIII, observando os efeitos morais e satíricos produzidos pela figuração de Gonçalo e Tibúrcio no poema herói-cômico. Discute-se como a obra mobiliza preceitos da filosofia moral, da comédia e da sátira para distinguir o “fraco Cidadão”, passível de correção, da força adversária representada pela Ignorância. Tendo como referência, dentre outros, os trabalhos de Freire (1759), Hansen (2008; 2011) e Teixeira (1999), argumenta-se que a urbanidade aplicada a Gonçalo preserva o espaço simbólico do herói como padrão corretivo, enquanto a maledicência dirigida a Tibúrcio figura a resistência à reforma pombalina dos estudos.

PALAVRAS-CHAVE: Poema herói-cômico; Urbanidade; Maledicência; Filosofia moral; Reforma pombalina dos estudos.

POESIA, CONVENÇÃO E FILOSOFIA MORAL

Até a segunda metade do século XVIII, a poesia foi regulada por códigos retóricos, imitativos e prescritivos, definidos pelos tratados e artes poéticas e retóricas, assim como pelo juízo objetivo da recepção, ao contrário dos “critérios expressivos e descritivos da estética, da crítica e da história literária então inventadas pela revolução romântica, que subjetivou todas as artes como expressão da consciência infeliz dividida e multiplicada pelo dinheiro” (Hansen, 2008, p. 19).

¹ Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Goiás (UEG), atuando no curso de Licenciatura em Letras (Câmpus Oeste - UnU Iporá) e no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI - Câmpus Cora Coralina). E-mail: samuel.melo@ueg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0965-0283>.

Nesse modo de produção poética anterior ao romantismo, o decoro interno e externo de um poema é determinado pelo costume: internamente, pela adequação das partes ao todo e aos preceitos da autoridade imitada; externamente, pela verossimilhança em relação à recepção. Por isso, como observa João Adolfo Hansen (2008, p. 20), os poetas não se concebiam por categorias histórico-estéticas posteriores, mas como “artífices politécnicos ou pantécnicos capazes de compor imitando os estilos das autoridades”. Nesse contexto, a imitação, afirma o autor, exclui o expressivismo e o psicologismo pela norma retórica coletiva da *auctoritas*, sendo o gênero um “critério prescritivo” da composição.

Em língua portuguesa, o principal referencial doutrinário da produção poética desse período é Francisco José Freire (Cândido Lusitano, 1719-1773) e sua *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia* (1748), especialmente a segunda edição, de 1759. No prólogo, Freire afirma que suas regras têm por objetivo a utilidade e a instrução da mocidade portuguesa, segundo a razão e as autoridades clássicas. Orientada pelo princípio horaciano do *dulce et utile*, a obra apresenta preceitos formais e, sobretudo, utilitários, configurando-se como manual para os novos poetas. Como observa Ivan Teixeira (1999), a *Arte Poética* deriva diretamente de *La Poética* (1737), de Ignacio de Luzán, não como teoria original, mas como atualização de fundamentos clássicos e cristãos de finalidade essencialmente pedagógica.

Como observa Jorge Antonio Ruedas de La Serna (1995), a obra de Freire propõe o estabelecimento do “bom gosto” nas letras portuguesas, em oposição ao “mau gosto” atribuído aos excessos da literatura seiscentista. Para isso, retoma os clássicos gregos e latinos com o intuito de “restabelecer a clareza e a economia na expressão literária, de evitar efusões de sentimento que nublam ou subtraem força e brilho à razão” (Ruedas, 1995, p. 2). A condenação das “agudezas” seiscentistas, especialmente da metáfora inverossímil, aponta para uma poesia clara, simples, harmônica e verossímil, integrando a fixação de um novo código poético, vinculado à sociabilidade letrada e ao projeto político reformista do período.

Como já se disse, a segunda edição da obra de Francisco José Freire, publicada em 1759, merece destaque. Sua dedicatória teria exercido um papel fundamental na instrução dos novos poetas daquele período quanto à matéria central de seus versos, convocando-os à necessidade de aderirem a um novo argumento:

[...] para ficar mais provado, que ainda quando uma indispensável obrigação me não inspirasse o consagrar a V. Excelência esta Obra, o ser ela uma Arte Poética, estava pedindo que eu a enobrecesse com seu ilustre nome, a fim de que nela não faltassem nem os preceitos, nem o Herói:

formem-se os Poetas; que para a Épica, e Lírica tem eles em V. Excelência um Argumento tão vasto, como glorioso (Freire, 1759).

O herói e argumento proposto por Francisco José Freire aos novos poetas era o ainda ministro Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782). Na dedicatória, Cândido Lusitano destaca a generosidade de Sebastião José como mecenas, mencionando o gesto de “patrocinar aos pequenos” e comparando-o à bondade da “Divindade suprema”. Segundo Freire, embora o ministro tivesse cultivado a “ciência poética” na juventude, viera ao mundo “mais para dar matéria à Poesia, que para cultivar seus preceitos”. Desse modo, ao dedicar-lhe a *Arte Poética*, Freire apresentava aos jovens poetas, ao mesmo tempo, os preceitos da arte e o “verdadeiro Assunto para os seus versos”. A isso se soma a enumeração das virtudes que, segundo o autor, constituiriam o ministro como o “Herói das Musas Lusitanas”: a preferência pelo trabalho, a constância, a prudência, a fidelidade às promessas, a capacidade de “conciliar a urbanidade com o respeito, a severidade com a doçura”, bem como seus êxitos em favor do comércio português, das manufaturas, da legislação, da reconstrução de Lisboa e da defesa da autoridade régia (Freire, 1759).

Conforme a hipótese de Ivan Teixeira (1999), a *Arte Poética* de Freire participou do projeto de propagação da política pombalina, sobretudo ao propor, na dedicatória da segunda edição, a incorporação de Pombal como matéria da poesia. Essa incorporação concederia, na perspectiva de Cândido Lusitano, atualidade e utilidade aos versos dos poetas iniciantes, articulando a doutrina poética ao horizonte político e pedagógico das reformas pombalinas.

A compreensão do papel utilitário da poesia é desenvolvida por Freire especialmente no quarto capítulo do primeiro livro da *Arte Poética*, dedicado ao “fim da Poesia”. Segundo o autor, o principal fim da poesia seria ensinar o povo, “servir-lhe de utilidade”, princípio que se vincula à tradição horaciana e ao empenho de instrução atribuído também a poetas como Hesíodo e Homero. Nesse sentido, todos os poemas deveriam ser úteis a quem os ouve ou lê, embora alguns fossem particularmente ordenados pela Política, ou Filosofia Moral, à instrução de grupos específicos, como os capitães e guerreiros que encontrariam nos poemas heroicos exemplos de ações grandiosas e amor à glória. Por isso, para Freire, a poesia não seria mais que “uma Filosofia moral vestida com mais pompa, e galhardia”, vínculo reiterado no primeiro capítulo da obra, quando afirma que poesia e filosofia moral são “uma mesma coisa, ainda que expressa com dois diferentes nomes” (Freire, 1759, p. 11 e p. 26-27). Como observa Teixeira (1999), essa compreensão da filosofia moral está ligada à ética do Antigo Regime, atribuindo à poesia a função de auxiliar o governo dos povos, reforçar princípios religiosos, ratificar a autoridade régia e justificar a obediência ao Estado e à Igreja.

O MECENATO POMBALINO E A POESIA LUSO-BRASILEIRA

O conhecido triunfo do ideal administrativo do Marquês de Pombal deve ser compreendido também a partir da articulação do ministro com setores influentes da sociedade portuguesa e da formação de um sistema de propagação política no qual as letras ocuparam papel relevante. No âmbito poético, parte dessa estratégia se realizou por meio do mecenato e da proteção a autores cujas obras contribuíram para a afirmação de Sebastião José de Carvalho e Melo e de sua política reformista. Como observa Ivan Teixeira, essa produção poética não atuou apenas como elogio externo ao contexto pombalino, como também integrou o próprio discurso de legitimação do ministro, “como uma oração encaixada num período gramatical” (Teixeira, 1999, p. 48).

Nesse processo, os poetas luso-brasileiros assumiram posição destacada. Segundo Teixeira, a relativa distância desses autores em relação aos vínculos da velha nobreza metropolitana teria favorecido a confiança de Pombal em sua adesão ao projeto reformista. Entre eles, Basílio da Gama (1740-1795) ocupa lugar central, pois, antes de *O Uruguai* (1769), a celebração poética do ministro permanecia, em grande medida, restrita a um discurso genérico e ao uso de alegorias mitológicas convencionais. Com o poema de Basílio, a política pombalina passa a ser incorporada à própria composição da fábula, fazendo-se sentir, em seu desenlace, “a verdadeira presença das decisões do ministro” (Teixeira, 1999, p. 51).

É nesse quadro que deve ser situado o objeto deste trabalho, *O Desertor*, poema herói-cômico de Silva Alvarenga, publicado em 1774, no contexto da reforma pombalina dos estudos. Composto por cinco cantos em versos decassílabos brancos, o poema compartilha com *O Uruguai* o louvor da política pombalina e a incorporação alegórica do Marquês de Pombal. Para Teixeira, *O Desertor* recebe sugestões decisivas do poema de Basílio, “emulando com ele em diversos sentidos: na fluidez do ritmo, na flexibilidade do decassílabo branco, no processo caricatural dos personagens, no uso moderado da mitologia clássica, na euforia pela reforma pombalina” (Teixeira, 1999, p. 53).

A obra narra a fuga de Gonçalo, estudante que, persuadido pela Ignorância transfigurada em Tibúrcio, abandona a Universidade de Coimbra e parte com sua companhia em direção a Mioselha. Ao longo da jornada, o grupo se envolve em conflitos, arruaças, falsas batalhas e episódios ridículos, compondo uma ação cômica organizada em torno da deserção dos estudos. A resistência às “luzes da verdade” associadas à reforma educacional aparece, assim, figurada pela permanência de vícios ligados ao antigo modelo pedagógico, especialmente à tradição escolástica e inaciana.

Nessa perspectiva, mais que avaliar esses poemas a partir de critérios românticos ou protonacionalistas, interessa compreendê-los no interior das convenções poéticas e políticas do século XVIII. Em *O Desertor*, a deformação herói-cômica da epopeia deve ser lida em relação à filosofia moral, à sátira dos vícios e ao horizonte reformista pombalino.

“DE FRACOS CIDADÃOS O PREÇO INÚTIL”: URBANIDADE E MALEDICÊNCIA

Por mais que não haja consenso quanto ao poema herói-cômico como gênero específico, a sua prática demonstra que ele parodia normas da poesia épica a partir da mescla de estilos e gêneros, utilizando-se de recursos cômicos e satíricos para tratar heroicamente uma matéria baixa. No caso de *O Desertor*, essa operação é indicada pelo próprio Silva Alvarenga no “Discurso sobre o poema herói-cômico”, texto preliminar que antecede o poema e no qual o poeta procura justificar a composição diante da censura da doutrina de Francisco José Freire ao misto entre matéria cômica e tratamento heroico, visto como resultado de “capricho, e bizzarria do engenho” (Freire, 1759, p. 168). Para isso, Alvarenga mobiliza o preceito aristotélico da imitação, afasta a objeção atribuída a Platão quanto à incompatibilidade entre imitações diversas e enumera poemas “antigos” e “modernos” como modelos reconhecidos pela tradição.

Ao definir o poema herói-cômico como “imitação de uma ação cômica heroicamente tratada” (Alvarenga, 2003, p. 72), o poeta articula os dois polos que sustentam essa espécie de deformação do épico: de um lado, o tratamento elevado, próprio da epopeia; de outro, a ação cômica, ligada ao domínio do ridículo, dos vícios e das condutas moralmente inferiores. Além disso, ao encerrar o “Discurso” com o princípio horaciano da união entre o útil e o agradável, Alvarenga também reivindica para o poema herói-cômico uma finalidade pedagógica.

Desse modo, para compreender como essa ação cômica se organiza no poema e como ela se vincula à utilidade moral da poesia, convém retomar os preceitos de Francisco José Freire para a comédia e a sátira em sua *Arte Poética*. Assim como fez com os preceitos épicos, ao discutir o cômico, Freire retoma os princípios aristotélicos para o gênero, definindo-o como a imitação de um fato de pouca importância, capaz de mover o riso e de “ser útil, divertindo ao auditório, e inspirando o amor à virtude, e aversão ao vício” (Freire, 1759, p. 117). Segundo o autor, a comédia representa os “vícios de uma República” (Freire, 1759, p. 118), fazendo do riso não o seu fim último, mas o meio pelo qual se realiza sua finalidade pedagógica: deleitar e instruir. Daí também sua concepção de ridículo,

retirada de Aristóteles, como deformidade que não causa dor, isto é, como vício ou defeito passível de correção pelo riso.

Quanto à sátira, Freire recomenda a forma “urbana”, “utilíssima para repreender os costumes” (Freire, 1759, p. 248). Sua matéria são ações humanas “imitadas por meio do riso, e graciosidade”, não apenas para divertir, como na comédia, mas para repreender e corrigir os vícios “por modo suave, a fim de não escandalizar ao leitor” (Freire, 1759, p. 249). Por isso, sua finalidade também é moral: preservar os ânimos da corrupção, apartar os homens dos vícios e conduzi-los à prática das virtudes. No plano da composição, Freire recomenda seguir a prática dos “melhores autores” e evitar o uso ostensivo de elementos épicos na sátira, admitidos apenas quando disfarçados por alguma figura, “de modo, que facilmente se não conheça” (Freire, 1759, p. 250-251). Tal recomendação, ao recusar a presença explícita da épica na sátira, acaba por excluir o procedimento característico do poema herói-cômico, fundado justamente na combinação entre matéria baixa e tratamento heroico. Freire recomenda ainda que a sátira trate os vícios por meio de tipos, pessoas indefinidas ou nomes fingidos, para que os satirizados não se ofendam diretamente (Freire, 1759, p. 251).

Assim como Luís Antônio Verney, no *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), Cândido Lusitano rejeita a sátira de Juvenal e recomenda a imitação de Horácio. Para Freire, a pureza, a sinceridade e a clareza horacianas seriam superiores à engenhosidade declamatória e ferina de Juvenal, associado pelo preceptista aos estudos escolásticos e ao modelo do “Declamador violento” (Freire, 1759, p. 252). A censura a Juvenal consiste, portanto, em um reparo a favor da urbanidade. Como observa João Adolfo Hansen (2011), embora a sátira seja de origem latina, sua doutrina posterior foi ordenada pelos princípios aristotélicos do cômico, segundo os quais a comédia imita homens moralmente inferiores apenas na parte do feio que corresponde ao ridículo, isto é, a um “defeito, torpeza anódina e inocente” (Aristóteles, 1991, p. 250). Nessa perspectiva, a matéria do cômico compreende tanto a feiura física quanto a moral, pois “a deformidade e a mistura são assim, como desmedida, sensivelmente feias; moral e intelectualmente, vícios e erros” (Hansen, 2011, p. 151).

Como lembra Hansen, porém, nem todo cômico é necessariamente ridículo, pois a definição do ridículo depende da virtude tomada como meio-termo e da natureza do vício representado. Assim, vícios associados à impotência e à fraqueza tendem ao cômico, enquanto vícios misturados à força e à audácia se aproximam da sátira; por isso, segundo o autor, “[A] [e]scravidão e a Subserviência são matérias de comédia; Tirania e Ambição, de sátira” (Hansen, 2011, p. 151-152). Além disso, como a recepção também regula o efeito da fala cômica, uma deformidade pode ser percebida como ridícula ou horrorosa

conforme a situação de comunicação. Desse modo, uma matéria inicialmente ridícula pode tornar-se satírica conforme o tratamento que recebe na enunciação (Hansen, 2011, p. 153).

Sendo assim, a urbanidade da sátira horaciana se inscreve no cômico ridículo, isto é, em uma deformidade que não causa dor, enquanto a sátira de Juvenal se aproxima do vício horroroso, tratado de modo maledicente. Como observa Hansen, a persona satírica horaciana corresponde a “um tipo urbano que dos pecados alheios extrai antes um divertimento amável, levemente desdenhoso, que a reprovação e a agressão indignadas”; em Juvenal, por sua vez, ela aparece como “um tipo douto experiente e, por isso mesmo, capaz de afetar, isto é, representar, a indignação contra os vícios” (Hansen, 2011, p. 154).

Embora Silva Alvarenga não mencione a sátira no “Discurso sobre o poema herói-cômico”, sua defesa da composição como “imitação de uma ação cômica heroicamente tratada” e sua retomada, como já se disse, do princípio horaciano de misturar o útil ao agradável já permitiriam aproximar o poema da função moral atribuída à comédia e à sátira. Entretanto, logo no primeiro canto de *O Desertor*, tem-se uma referência à sátira, sendo, inclusive, especificada em nota pelo poeta:

[...]
Tal depois que raivoso, e sibilante
Sobre o carro da Noite o Euro açoita
Os tardios cavalos do Bootes,
E insulta as terras, e revolve os mares,
Raia a manhã serena entre doiradas,
E brancas nuvens: ri-se o Céu, e a Terra:
O Vento dorme, e as Horas vigilantes
Abrem ao claro Sol a azul campanha
(Alvarenga, 2003, p. 78).

Trata-se do verso 23 da quinta sátira de Juvenal: “Lentos circulam o frio carro dos Bootes” (*frigida circumagunt pigri serraca Bootae*) (Juvenal, 1996, p. 50). Nessa sátira, Juvenal discorre sobre o contraste entre a riqueza e pobreza, a partir da análise das relações entre os habitantes de Roma. Em *O Desertor*, a imagem faz alegoria ao êxito da reforma educacional, em que as “luzes da verdade” teriam dissipado as “trevas horrorosas” do método de ensino inaciano. Observe-se, assim, que, embora o discurso de Alvarenga justifique o uso do poema herói-cômico por meio da utilidade pedagógica da comédia, na prática, parece possível que o poeta também tenha como referência a sátira, especificamente a *bolomachia* de Juvenal.

Inicie-se a verificação dos procedimentos satíricos em *O Desertor* pelo começo do segundo canto, quando a companhia inicia a jornada. Nesse momento, Gonçalo é

apresentado como superior aos demais “na estatura, / Na força, no valor, e na destreza”, enquanto Tibúrcio surge “sobre um magro jumento” e os demais companheiros são caracterizados por vícios ou deformidades morais: Cosme pelo amor infeliz e sem objeto definido, Rodrigo pela desconfiança e grosseria, Bertoldo pela presunção nobiliárquica, Gaspar pela ira e Alberto pela vida ociosa das romarias e bailes. Agrupados, eles representam “Os que aprendem o nome dos autores, / Os que lêem só o prólogo dos livros”, tipos viciosos que podem ser lidos como alegoria dos estudantes resistentes aos novos rumos tomados pelo ensino português (Alvarenga, 2003, p. 88-89).

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

Serão virtudes mui próprias dele a humanidade, a prudência, a generosidade, a força, e sobretudo o valor na guerra; motivo porque todos os assuntos das Epopeias perfeitas são de guerras, e todos os seus Heróis militares, e guerreiros. Não só ao Herói principal, mas ainda aos outros secundários; deve formar o Poeta, segundo o decoro militar (Freire, 1759, p. 178).

Esses costumes devem ser constantes em toda a fábula heroica, pois, para Freire, o herói deve sustentar “em todos os acidentes [...] aquele composto de virtudes, e qualidades, que nele pinta o Poeta”, fazendo sobressair uma qualidade dominante que oriente suas ações e o distinga das demais personagens. Como o objetivo do poema épico é imitar e “mostrar o maravilhoso”, o poeta não deve atender “para o que foi realmente, mas para o que verossimilmente devia ser” (Freire, 1759, p. 180). Em *O Desertor*, Gonçalo parece, a princípio, corresponder a esse decoro militar, pois é caracterizado como superior aos companheiros em estatura, força, valor e destreza. No entanto, trata-se de uma inversão do decoro épico: a linguagem elevada empregada pelo narrador não corresponde às ações do personagem, marcadas por vícios, covardia e baixa moral, como se verifica nas “batalhas” que compõem o poema.

A primeira batalha, no final do primeiro canto, nasce de uma motivação fútil: a disputa pela bolsa com os recursos da viagem para Mioselha. Após Gonçalo presentear Narcisa com o dinheiro, Tibúrcio tenta retomá-lo, dando início a um combate mesquinho entre o “amigo” e a “amante”, com pedras, paus e cadeiras arremessados, até que o próprio Gonçalo é atingido:

E se a cândida Paz com rosto alegre
Serenou as desgraças deste dia,
Os teus dentes, intrépido Gonçalo,
Viste voar em negro sangue envoltos.
Torna alegre Narcisa, e cinco vezes
Abriu a bolsa, e numerou a prata:
(Alvarenga, 2003, p. 93).

Observe-se que, mesmo diante do ridículo de perder a bolsa e os dentes em virtude do violento “combate”, o herói é caracterizado pelo narrador como “intrépido”.

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

Eu também fui do rancho da carqueja,
Digno de fama, e digno de castigo.
Era então como vós. Jamais os livros
Me deveram cuidado, e me alegrava
Das noturnas empresas, dos distúrbios:
Os dias se passavam quase inteiros
Nos jogos, nos passeios, nas intrigas,
Que fomentam os ódios, e as vinganças.
Por isso estou no seio da miséria:
Por isso arrasto uma infeliz velhice
Sem honra, sem proveito, sem abrigo.
Tempo feliz da alegre mocidade!
Hoje encurvado sobre a sepultura
(Alvarenga, 2003, p. 93).

Segundo informa nota do poema, o “rancho da carqueja” foi uma companhia de estudantes que teria cometido diversos crimes e, por isso, dissolvida e punida. A fala do velho Ambrósio, claramente, apresenta similaridades com o célebre episódio do Velho do Restelo, de *Os Lusíadas*, em que o controverso personagem condena a ambição portuguesa nas empresas marítimas, prevendo consequências ruins para o futuro do Império Português.

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

Então Gaspar, tomando o caso em brio,
Aceso de ira com valor responde,
Traça o capote, e tira pela espada.
O velho grita, e foge: às suas vozes
De rústicos um povo se enfurece,
E toma as armas, e bradando avança.
Qual nos imensos, e profundos mares
O voraz Tubarão entre o cardume
De argentadas Sardinhas: elas fogem,
Deixam o campo, e nada lhe resiste;
Assim Gonçalo, a quem já todos temem,
Faz espalhar a turba, que o rodeia,
E só deixa a quem foge de encontrá-lo
(Alvarenga, 2003, p. 93-94).

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

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

Gonçalo evita a morte com destreza:
Ele renova os formidáveis golpes;
Mas o irado mancebo ao desviar-se
Tropeça, e cai. Neste arriscado instante
Seria morto, intrépido Gonçalo,
Se Gaspar cum rochedo áspero, e rombo
Não atalhasse do inimigo a fúria,
[...]
Torna a juntar-se a fugitiva plebe,
E o prudente Gonçalo, que deseja
Mostrar o seu valor noutros perigos,

Finge-se morto: a turba irada o pisa,
Mas ele não se move
(Alvarenga, 2003, p. 103-104).

A cena parece inverter a disputa de Ulisses contra Polifemo, na *Odisseia*: em vez de salvar os companheiros pela astúcia, Gonçalo tropeça, cai, é salvo por Gaspar e, para escapar ao perigo, finge-se de morto. Assim, os qualificativos “intrépido” e “prudente”, próprios da elocução heroica, contrastam ironicamente com a covardia da ação.

O mesmo procedimento aparece na batalha do quarto canto, que acarreta a separação do grupo. Ao surpreender Doroteia nos braços de Cosme, Gonçalo tem um acesso de fúria e investe contra os companheiros: “O zeloso Gonçalo investe; acodem / Os companheiros duma, e doutra parte. / Triste ruído! pedras contra pedras / Ali se despedaçam” (Alvarenga, 2003, p. 117-118). Mesmo quando Doroteia se apodera da espada que o herói, “em fúria”, esquece sem uso, Gonçalo é ironicamente qualificado como “zeloso”. Na batalha final, no quinto canto, o “valente esquadrão de fugitivos” é cercado na casa da mãe de Gaspar, e a ação heroica se reduz novamente ao arremesso de pedras. Após incentivar os companheiros com o brado “Escolhei ou a Índia, ou a Vitória”, Gonçalo percebe a derrota e foge: “A confusão, e o susto ao mesmo instante / Pelo povo s’espalha: então Gonçalo / Valeroso saiu por um postigo” (Alvarenga, 2003, p. 125-126). Assim, os qualificativos “zeloso” e “valeroso” reiteram a desproporção entre a elocução heroica e a covardia ou descontrole das ações.

No poema heroico, as ações devem apresentar proporção elevada e serem figuradas por meio de elocução adequada, sublime ou magnífica. Como observa João Adolfo Hansen, diferentemente da tragédia, em que as ações são encenadas diante dos olhos do público, no poema heroico o estilo assume papel decisivo, pois cabe à narração produzir a evidência das ações imaginadas pelo leitor. Para isso, empregam-se palavras elevadas em “correspondência às coisas elevadas da ação, para produzir o efeito visualizante da maravilha verossímil e decorosa”; desse modo, a elocução faz “as coisas e as circunstâncias parecerem grandes e solenes”, recorrendo a procedimentos como a amplificação e a hipérbole (Hansen, 2008, p. 77 e 79).

Como se pode observar nas cenas das “batalhas”, em *O Desertor*, especificamente ao se referir ao herói, a elocução se realiza segundo as prescrições para a linguagem do poema heroico. Embora, no discurso do narrador, os atos de Gonçalo pareçam corresponder ao decoro épico, eles são invertidos na ação: a intrepidez resulta em covardia, a capacidade bélica torna-se estulta e a astúcia defensiva se reduz ao apedrejamento. O uso de linguagem elevada para tratar o personagem, mesmo diante de sua mediocridade, acaba por “amplificar” suas ações para além do ridículo que efetivamente constituem.

Considerando os recursos da sátira, esse procedimento se aproxima da ironia sorridente da sátira horaciana, feita com urbanidade. Como observa Hansen (2011), as *personae* satíricas urbanas e maledicentes se distinguem pela finalidade e pelo modo como realizam a vituperação, sendo a sátira urbana caracterizada por dizer coisas torpes de modo não torpe. É o que ocorre com Gonçalo: mantendo-se a elocução própria das ações grandiosas da epopeia, a ironia, quanto à fraqueza de ânimo do herói, dá-se indiretamente, fazendo com que o divertimento decorra da “inversão regrada de preceitos de unidade que são mantidos, contudo, na voz da persona, como padrão avaliativo efetuada para o destinatário” (Hansen, 2011, p. 156).

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

A soberba Ignorância entanto observa,
E se confunde ao ver o próprio trono
Abalar-se, e cair: o seu ruído
Redobra os ecos nos opostos vales,
E o Mondego feliz ao mar undoso
Leva alegre a notícia, porque chegue
Das suas praias aos confins da Terra.
Ela abatida, e só não acha abrigo,
E desta sorte em seu temor suspira
(Alvarenga, 2003, p. 79).

A Ignorância é marcada pela soberba e pela incultura inscrita em seu próprio nome, vícios que, diferentemente da fraqueza de ânimo atribuída a Gonçalo, misturam-se à pretensão de superioridade e à audácia. Ao transfigurar-se em Tibúrcio, passa a conduzir os estudantes até Mioselha, exercendo de modo invertido a função de uma divindade épica, ou “Machina ou Deidade”, que, segundo Freire, deveria solucionar “as coisas, que natural, e humanamente não se poderiam resolver” (Freire, 1759, p. 181). Em *O Desertor*, porém, Tibúrcio atua como liderança pseudoguerreira, guiando os estudantes contra as “luzes da verdade” e em favor do obscurantismo. Sua figuração, como observa Paulo Giovani de Oliveira (2002), aplica preceitos retóricos de constituição de personagens viciosos, com traços prosopográficos que associam o rosto doentio, os olhos vivos, o corpo grosseiro e as vestimentas antiquadas à astúcia que anima o vício.

A partir dos esquemas modalizadores do gênero epidítico ou demonstrativo da oratória descritos por Hansen (2011), é possível observar, na caracterização de Tibúrcio,

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

Essa figuração inicial, já marcada pela torpeza física e moral, desdobra-se ao longo do poema na narração dos vícios de Tibúrcio, sem a mesma urbanidade empregada na caracterização de Gonçalo. Entre eles, destaca-se a glotonaria, como se vê no quinto canto, quando, após as batalhas, a perseguição e a prisão, os heróis avistam Mioselha:

Tibúrcio, que uma antiga, e voraz fome
Sofreu nestes aspérrimos trabalhos,
Com gosto espera de afogá-la em vinho,
E já se apressa alegre, e transportado.
Qual o novilho, que perdeu nos bosques
A doce vista do rebanho amigo,
[...]
Espera umedecer entre carícias
Co leite represado a boca ardente
(Alvarenga, 2003, p. 122-123).

Nesse caso, desaparece o misto entre elevado e baixo que marca o tratamento de Gonçalo, predominando o rebaixamento de Tibúrcio pela aproximação ao mundo animal. A fome e a sede por vinho são figuradas por meio da transferência metafórica de animado para animado, procedimento que, segundo Hansen (2011), de modo ferino, exclui a personagem da racionalidade e a constitui como exterior à cultura.

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

O modo distinto como o narrador descreve os personagens se mantém quando Gonçalo se depara com o “Tio formidável”. Diante dos apelos para que volte aos estudos, o desertor permanece inflexível, ainda sob o domínio da “teimosa Ignorância”:

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 do seu projeto
(Alvarenga, 2003, p. 127).

Diante da resistência, o Tio abandona a persuasão e o castiga com um “pau grosseiro”, motivado pelos “torpes crimes” atribuídos ao sobrinho, entre eles as arruaças, as batalhas mesquinhas, a prisão e as “furtadas donzelas”. A partir desse momento, o narrador já não o apresenta como “herói”, mas como “Gonçalo infeliz”: “Ai, Gonçalo infeliz, que dura estrela / Maligna cintilou quando nasceste!” (Alvarenga, 2003, p. 128). Seu “fim”, assim, encena de forma invertida a morte gloriosa dos heróis épicos: em alusão ao assassinato de Agamenon, Gonçalo é derrubado pelos golpes do Tio, mas permanece vivo, pois a correção dos vícios se faz pelo exemplo. Ironicamente, sua “glória” consiste em trazer consigo a “derrotada estúpida Ignorância”, que “reina em seu peito” e se contenta “De ter roubado aos muros de Minerva / De fracos Cidadãos o preço inútil” (Alvarenga, 2003, p. 128).

Nesse ponto, convém retomar a utilidade moral prescrita para a epopeia e para a comédia. Para Cândido Lusitano, o poema heroico, por meio de sua “justa grandeza”, deve causar prazer e admiração, estimulando os ânimos ao amor das virtudes e dos grandes feitos (Freire, 1759, p. 158). Como observa Hansen (2008), essa função instrutiva se realiza também pela sentença, isto é, por um “axioma moral e instrutivo” voltado ao *docere*, capaz de exortar ou dissuadir o destinatário. No entanto, para não esfriar o *pathos* heroico, autores como Virgílio e Camões dramatizam esses preceitos, atribuindo-lhes as falas e ações das personagens.

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

Considerando os procedimentos da sátira detalhados por Hansen (2011), a atitude do Tio pode ser compreendida por meio do lugar retórico da *aetas*.

Observe-se ainda que há no poema outro personagem que, assim como o Tio, recebe o adjetivo “formidável”. No primeiro canto, após a entrada de Pombal na universidade e a queda simbólica do trono da Ignorância, ela lamenta não encontrar abrigo, pois teme o alcance do “Prelado formidável”: “Mas onde, se um Prelado formidável, / Esse Argos, que me assusta, vigilante / Ao lugar mais remoto estende a vista?” (Alvarenga, 2003, p. 79). A referência, como indica a nota do poema, é a Francisco de Lemos, nomeado reitor da Universidade de Coimbra no contexto da reforma pombalina dos estudos e, posteriormente, sagrado Bispo de Coimbra. Assim, a aproximação entre o “Prelado formidável” e o “Tio formidável” reforça a dimensão alegórica da correção: ambos se opõem à Ignorância e simbolizam, em planos distintos, a transformação do ensino diante da pedagogia inaciana.

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

No plano geral, as consequências da insurreição de Tibúrcio representam, ao mesmo tempo, o poder e a solidez do Estado. No plano particular, o personagem corporifica o jesuitismo, o peripatetismo e, especificamente, o ensino escolástico, funcionando como alegoria do modelo pedagógico anterior à intervenção pombalina e da decadência da pedagogia inaciana (Oliveira, 2002).

O discurso de “convocação” de Tibúrcio é exemplar dessa alegoria do antigo modelo pedagógico. Ao persuadir Gonçalo a abandonar os estudos, ele lamenta o fim das práticas associadas à escolástica: “Morreram as postilas, e os Cadernos: / Caiu de todo a Ponte, e se acabaram / As distinções, que tudo defendiam, / E o ergo, que fará saudade a muitos!” (Alvarenga, 2003, p. 81). As “postilas” e os “cadernos” remetem às anotações ditadas pelos professores, substituídas, após a reforma pombalina, pelo uso de livros didáticos; a “ponte” alude à chamada “ponte de asnos”, expressão ligada à teoria do silogismo; já as “distinções” e o “ergo” pertencem ao vocabulário argumentativo da escolástica. Desse modo, a fala de Tibúrcio explicita sua vinculação ao ensino anterior à reforma e sua resistência às “luzes da verdade”.

Do mesmo modo, no geral, Gonçalo é a figuração do “fraco Cidadão”. A ridicularização de sua resistência às “luzes da verdade” acaba, por oposição, ratificando a autoridade monárquica, estimulando a obediência ao Estado. No particular, ele e sua “companhia” encenam tipos estudantis e setores da sociedade portuguesa que resistem inutilmente às reformas implantadas pelo ministro de D. José I, não apenas na educação.

Como observou João Adolfo Hansen, a constituição do herói no poema épico se dá *a priori*, a partir do conjunto de máximas que ele representa e é guardião. Sendo assim, ele não é dividido por conflitos interiores, pois é um tipo sem subjetividade psicológica, em que “sua ação, seu caráter e seu pensamento são constituídos pelas estruturas fundamentais de seu mundo, condensando no grau máximo suas qualidades” (Hansen, 2011, p. 61-62). Considerando a conjuntura específica da poesia luso-brasileira do século XVIII, essas estruturas circunscrevem a figura política do Marquês de Pombal que, como recomendou Francisco José Freire, foi o “herói e argumento” dos poetas que participaram de seu sistema de propagação. Em *O Uruguai*, como demonstrou Ivan Teixeira (1999), a constituição do herói segue essa recomendação, alegorizando o êxito das decisões administrativas do ministro de D. José I na América.

Em *O Desertor*, a conduta do herói é inversa. Embora Gonçalo seja tratado pelo narrador por meio de linguagem elevada, semelhante à prescrita pela doutrina épica para a elocução, suas ações são motivadas por interesses mesquinhos e marcadas pela covardia, pela inconstância e pela baixeza moral. A deformação do épico, porém, não se reduz ao simples rebaixamento cômico da posição heroica. O efeito do poema depende do reconhecimento de um lugar formal e simbólico: Gonçalo ocupa, de modo inadequado, a posição que a epopeia reserva ao herói e que, no horizonte da filosofia moral pombalina, Freire havia associado ao Marquês de Pombal, o “herói e argumento” oferecido aos poetas. Assim, o riso decorre da distância entre a elocução heroica, o vocabulário do valor, da prudência e da glória, e a matéria baixa das ações praticadas pelo personagem. O leitor reconhece o espaço épico e, ao mesmo tempo, percebe a impropriedade daquele que o ocupa.

Essa lógica também permite compreender por que a vituperação dirigida a Gonçalo se realiza de modo urbano. No “Discurso sobre o poema herói-cômico”, em resposta também à censura de Freire às misturas genéricas, Alvarenga afirma que a mistura entre heroico e cômico não envolve a contradição da tragicomédia, “onde o terror, e o riso mutuamente se destroem”, pois no herói-cômico o ridículo e o sublime podem servir de “realce” um ao outro (Alvarenga, 2003, p. 72-73). Em Gonçalo, portanto, a ironia urbana ridiculariza o “fraco Cidadão”, mas sem destruir o lugar simbólico do herói, necessário para que o contraste produza efeito. A “linguagem inchada” do narrador mantém o padrão épico como referência avaliativa, fazendo com que a deformação seja reconhecida como

inadequação regrada, não como anulação do modelo. Gonçalo deve ser corrigido e reconduzido à ordem, não excluído dela.

Com Tibúrcio, enfim, o procedimento é outro. Como personificação da Ignorância e alegoria do jesuitismo, do peripatetismo e da pedagogia escolástica, ele não ocupa a posição invertida do herói nem representa o cidadão fraco a ser corrigido. Figura, antes, a força adversária às “luzes da verdade” e à reforma pombalina dos estudos. Nesse sentido, sua caracterização se aproxima da lógica da sátira juvenaliana: não se trata apenas do vício fraco e risível, mas de um vício associado à soberba, à astúcia e à audácia, isto é, a uma força contrária à ordem reformada. Por isso, sua figuração não precisa resguardar o espaço heroico como padrão de contraste e pode recorrer a procedimentos mais próximos da sátira maledicente, marcada pela indignação, pelo rebaixamento ferino e pela exclusão simbólica da personagem do campo da razão e da civilidade.

THE DEFORMATION OF THE EPIC: URBANITY AND MALEDICENCE IN *O DESERTOR*, BY SILVA ALVARENGA

ABSTRACT: This paper analyzes *O Desertor* (1774), by Silva Alvarenga (1749–1814), based on the rhetorical-poetic conventions of the eighteenth century, observing the deformation of the epic in the mock-heroic poem and its effects of meaning. It discusses how the work mobilizes precepts of moral philosophy, comedy, and satire to represent Gonçalo and Tibúrcio in distinct ways. Drawing, among others, on the works of Freire (1759), Hansen (2008; 2011), and Teixeira (1999), it argues that the urbanity applied to Gonçalo preserves the symbolic space of the hero as a corrective standard, while the maledicence directed at Tibúrcio figures the opposing force to the Pombaline reform of education.

KEYWORDS: Epic poetry; Mock-heroic poem; Satire; Silva Alvarenga; Pombaline reform.

LA DEFORMACIÓN DE LO ÉPICO: URBANIDAD Y MALEDICENCIA EN *O DESERTOR*, DE SILVA ALVARENGA

RESUMEN: Este trabajo analiza *O Desertor* (1774), de Silva Alvarenga (1749-1814), a partir de las convenciones retórico-poéticas del siglo XVIII, observando la deformación de lo épico en el poema heroico-cómico y sus efectos de sentido. Se discute cómo la obra moviliza preceptos de la filosofía moral, de la comedia y de la sátira para representar, de

modo distinto, a Gonçalo y a Tibúrcio. Tomando como referencia, entre otros, los trabajos de Freire (1759), Hansen (2008; 2011) y Teixeira (1999), se argumenta que la urbanidad aplicada a Gonçalo preserva el espacio simbólico del héroe como patrón correctivo, mientras que la maledicencia dirigida a Tibúrcio figura la fuerza adversaria a la reforma pombalina de los estudios.

PALABRAS CLAVE: Poesía épica; Poema heroico-cómico; Sátira; Silva Alvarenga; Reforma pombalina.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *O Desertor: poema herói-cômico*. (Ed. Preparada por Ronald Polito). Campinas: Editora Unicamp, 2003.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Sousa. In: ARISTÓTELES. *Aristóteles II*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 201-278. Coleção Os Pensadores.

FREIRE, Francisco José. *Arte Poética*. 2. ed. Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, tomo I e II.

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

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

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

MELO, Samuel Carlos. *O desertor dos desertores: Silva Alvarenga e o poema herói-cômico no século XVIII*. Tese de Doutorado. (Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira). DLCV, FFLCH-USP, São Paulo, 2019.

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

RUEDAS de la Serna, Jorge Antonio. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Edusp, 1995.

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

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

Submetido em 20/06/2026

Aprovado em 03/08/2026

Publicado em 27/09/2026
