

Entre Patusca e Tibúrcio: a Filosofia Moral em O Uruguai e O Desertor

Among Patusca and Tibúrcio: the Moral Philosophy in O
Uruguai and O Desertor

Samuel Carlos Melo¹

Resumo: Este estudo tem como objetivo realizar uma análise das relações entre os poemas *O Uruguai* (1769) e *O Desertor* (1774) a partir da ideia de Filosofia Moral que orientou as letras luso-brasileiras setecentistas. Basílio da Gama (1741-1795) e Silva Alvarenga (1749-1814) fizeram parte do chamado “mecenato pombalino”, um grupo de poetas que, protegidos e financiados pelo Marquês de Pombal, integraram o poderoso sistema de propagação política elaborado pelo ministro de D. José I para reforço positivo da imagem de sua governança. Tendo como base, especialmente, os estudos de João Adolfo Hansen (2008 e 2011), Ivan Teixeira (1999) e Joaci Pereira Furtado (2001), pretende-se observar as conexões entre as duas obras na teatralização da hierarquia corporativista da sociedade a qual estão subordinados.

Palavras-chave: Poesia Luso-brasileira; Filosofia moral; Poema herói-cômico.

Abstract: This work aims to carry out an analysis of the relationships between the poems *O Uruguai* (1769) and *O Desertor* (1774) based on the idea of Moral Philosophy that guided the eighteenth-century Portuguese-Brazilian letters. Basílio da Gama (1741-1795) and Silva Alvarenga (1749-1814) were part of the so-called “Pombaline patronage”, a group of poets who, protected and financed by the Marquis of Pombal, integrated the powerful system of political propagation developed by the minister of D. José I for positive reinforcement of his governance image. Based, in particular, on the studies of João Adolfo Hansen (2008 and 2011), Ivan Teixeira (1999) and Joaci Pereira Furtado (2001), it is intended to observe the

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela USP. Professor de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da UEG - Câmpus Oeste/UnU Iporá. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0965-0283>. E-mail: samuel.melo@ueg.br.

connections between the two works in the theatricalization of the corporatist hierarchy of society which are subordinate.

Keywords: Portuguese-Brazilian poetry; Moral philosophy; Hero-comic poem.

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).

Nesse modo de produção poética anterior ao romantismo, o decoro interno e externo de um poema é determinado pelo costume. No interior, o decoro se estabelece como adequação das partes ao todo que, por sua vez, se adequa aos preceitos da autoridade imitada. Ao mesmo tempo, exteriormente, a adequação se realiza de forma verossímil à recepção. Portanto, como observa João Adolfo Hansen, os poetas “não se concebem como ‘medievais’, ‘clássicos’, ‘maneiristas’, ‘barrocos’, ‘neoclássicos’ ou ‘pré-românticos’, mas como artífices politécnicos ou pantécnicos capazes de compor imitando os estilos das autoridades”.

Eles realizam a imitação como uma “operação compositiva, intelectualmente ordenada, que faz o poema particular verossímil ou semelhante às opiniões verdadeiras encenadas descontinuamente em textos de história e poesia anteriores”. Com isso, todo o expressivismo e psicologismo é excluído pela norma retórica coletiva e objetiva da *auctoritas*, sendo o gênero um “critério prescritivo e a noção de obra (*opus*) impõe-se como principal, imortalizando o *auctor*” (Hansen, 2008, p. 20).

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

Assim, a “emulação efetua o prazer do destinatário culto, capaz de reconhecer o engenho e a perícia técnica do poeta como compositor da fábula”. Além disso, por a emulação ser cumulativa, também não se pode falar em “ruptura” ou “superação”, pois a novidade poética se dá pelo alinhamento com os poemas anteriores do mesmo gênero, em que “se efetua o retorno de todo o sistema retórico-poético de preceitos na nova espécie produzida pela combinação de formas já conhecidas” (Hansen, 2008, p. 20).

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 do texto, de 1759. No prólogo de sua obra, Freire afirma que as regras que irá prescrever têm como objetivo a utilidade e a instrução da mocidade portuguesa, elaboradas conforme a razão e as autoridades clássicas.

O ponto de partida adotado por Cândido Lusitano é o princípio horaciano de uma poesia *dulce et utile* e o que se verificará nos três livros que compõem a preceptiva, portanto, são orientações de cunho formal e, principalmente, utilitário. A obra se configura como uma espécie de manual para os novos poetas que, como observou Ivan Teixeira (1999), derivou-se diretamente de *La Poética* (1737), de Ignacio de Luzán (1702-1754), não tendo o intuito de fornecer uma teoria original. Trata-se, afirma Teixeira, de uma atualização, calcada também em fundamentos do cristianismo, cujo papel era essencialmente pedagógico.

Como observa Jorge Antonio Ruedas de La Serna, a obra de Francisco José Freire propõe o estabelecimento nas letras portuguesas do “bom gosto”. Trata-se de restaurar o “bom gosto” diante do que se compreendia como excessos praticados pelo “mau gosto” da literatura seiscentista. Para isso, retomam os clássicos gregos e latinos com o intuito de “restabelecer a clareza e a economia na expressão literária, de evitar efusões de sentimento que nublam ou subtraem força e brilho à razão” (Ruedas, 1995, p. 2). Ao condenarem as “agudezas” seiscentistas, especialmente em relação à metáfora, cuja composição é apontada como inverossímil, apontam para a necessidade de que a poesia seja clara, simples, harmônica e, conseqüentemente, verossímil.

A superação do “mau gosto” significava, inclusive, combater a permanência do estilo seiscentista entre os poetas portugueses do século XVIII. Segundo Ruedas (1995), reconstituindo preceitos do passado, o que se propõe é a fixação de um novo código,

vinculado a um alto grau de sociabilidade, em que o intuito não se reduz a um interesse meramente formal, mas está atrelado ao projeto político reformista do período. É o que também observa Joaci Pereira Furtado:

[...] o “bom gosto” pode ser apreendido não apenas no âmbito meramente técnico da produção de determinados efeitos discursivos, mas também e sobretudo como componente de uma intervenção política que se pretende exercer por intermédio da arte. Assim como no século XVII a agudeza foi padrão distintivo dos “melhores”, no XVIII o “bom gosto” evidencia a civilidade dos que têm “juízo”. Civilidade necessariamente antijesuítica, sob Pombal cuja meta a ser alcançada, na reforma das letras, será exatamente o “bom gosto”. Na época pombalina, o “bom gosto” é, ao mesmo tempo, ideal a ser atingido e índice de distinção do letrado adepto das mudanças promovidas pelo ministro de d. José I (Furtado, 2001, p.77).

Para além de uma questão técnica quanto ao modo de composição, a superação do estilo seiscentista corresponde à campanha antijesuítica de D. José I e seu ministro, em que o “mau gosto” é associado ao sistema pedagógico da Companhia de Jesus, tida como como nefasta e ardilosa (Furtado, 2001, p. 64).

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, s./p.).

O herói e argumento proposto por Francisco José Freire aos novos poetas era o ainda ministro Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782). Ao iniciar seu agradecimento, Cândido Lusitano destaca a generosidade de Sebastião José como mecenas de mais uma obra sua (pois já havia financiado a sua tradução de *Arte Poética*, de Horácio), ressaltando a necessidade de agradecê-lo pelo gesto de grandeza em “patrocinar aos pequenos”, bondade que, para ele, assemelhava-se à da “Divindade suprema”.

Segundo o autor, apenas o fato de o ministro ter, em seus “anos florentes”, cultivado com distinção a “ciência poética” já seria o suficiente para se considerar natural o oferecimento de sua obra. Porém, afirma ele, embora a prática da poesia na juventude já o colocasse como a “glória das Musas”, Sebastião José teria vindo ao mundo para coisas

maiores, “mais para dar matéria à Poesia, que para cultivar seus preceitos”. Sendo assim, arremata Freire, ao dedicar sua *Arte Poética* ao ministro, sua intenção foi a de apresentar aos jovens poetas, ao mesmo tempo, preceitos sólidos e o “verdadeiro Assunto para os seus versos” (Freire, 1759, s./p.).

Freire ainda traz uma lista das virtudes que, segundo ele, constituem o ministro como o “Herói das Musas Lusitanas”: a sua preferência pelo trabalho ao descanso, “um Espírito de ânimo e constância incrível”, alguém que embora cauteloso em suas ações, não despreza as oportunidades dadas pela sorte em prol da felicidade pública, que é capaz de “conciliar a urbanidade com o respeito, a severidade com a doçura”, uma pessoa fiel às promessas e “honradora dos bons”. Além disso, destaca ainda o seu êxito nas ações em favor do comércio português, das fábricas manufatureiras, a criação de “leis santíssimas”, a reconstrução de Lisboa e o triunfo do rei “de um execrando atentado contra sua preciosa vida, só com fazer executar seus reais decretos” (Freire, 1759, s./p.).

Conforme a hipótese de Ivan Teixeira (1999), a *Arte Poética* de Freire foi uma das peças centrais do projeto de propagação da política pombalina, combatendo a neoescolástica jesuítica, especialmente com a proposta da dedicatória da segunda edição que sugere a incorporação de Pombal como matéria da poesia, o que concederia, na perspectiva de Cândido Lusitano, atualidade e, principalmente, utilidade aos versos dos poetas iniciantes.

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

legisladores de costumes, e os primeiros Sábios, e Filósofos da Antiguidade, ensinado, e instruindo os povos com a Filosofia Moral” (Freire, 1759, p. 26-27).

O vínculo entre o conceito de filosofia moral e poesia perpassa toda a *Arte Poética* de Freire, como se pode observar já no primeiro capítulo do primeiro livro, quando o autor afirma que ambas são “uma mesma coisa, ainda que expressa com dois diferentes nomes” (Freire, 1759, p.11).

Conforme observa Ivan Teixeira, Francisco José Freire compreendia a filosofia moral como um conceito concernente à ética do Antigo Regime, sendo a poesia uma espécie de dispositivo do aparelho de Estado, em termos atuais, cuja função central seria “o auxílio ao governo dos povos, reforçando os princípios da religião, ratificando a autoridade dos reis e justificando a obediência geral ao Estado e à Igreja”. Como se sabe, naquele período, Estado e Igreja determinavam a compreensão sobre a concepção de virtude e de vício, engendrando o entendimento filosófico que permitiria chegar à verdadeira felicidade, por meio da demonstração da “essência da virtude e os deveres do homem que desejasse se orientar pela *boa razão*”. (Teixeira, 1999, p. 212 e 256, grifos do autor).

O mecenato pombalino e a poesia luso-brasileira

O conhecido triunfo do ideal administrativo do Marquês de Pombal se deve não apenas à própria eficiência das soluções encontradas por ele e sua equipe para as crises de Portugal e a consequente confiança conquistada junto ao rei D. José I (1714-1777), mas é fruto, também, de sua articulação junto aos setores influentes da sociedade portuguesa, como membros da nobreza, do exército, magistrados, altos funcionários do Estado e, ainda, segmentos representativos das artes e da imprensa. Para isso, o ministro implementou um processo de reforço positivo da imagem de sua governança por meio de um poderoso sistema de propagação política que, para Ivan Teixeira, talvez possa ser compreendido como um dos elementos mais simbólicos da prática ilustrada em Portugal:

A propagação pombalina desencadeou considerável agitação de ideias e revisão de valores, ambas compatíveis com o espírito renovador das Luzes na Europa. Essa propaganda ocasionou numerosos escritos doutrinários, pinturas, gravuras e uma vasta literatura, que ora se manifesta pelo encômio (louvor a Pombal, líder triunfante), ora pela sátira (vitupério contra o grupo derrotado,

os jesuítas). Se, em certo sentido, tal campanha serviu para incitar os ânimos adversários, que não eram poucos, não deixou de contribuir para o enriquecimento do acervo polêmico da gestão pombalina, que hoje talvez possa interessar não apenas pelo aspecto político, mas também pelo aspecto artístico, sem desconsiderar que ambos os prismas eram frases de um mesmo discurso (Teixeira, 1999, p. 47).

No âmbito das letras, parte dessa estratégia se dá na formação de um mecenato, promovendo o financiamento e a proteção de poetas cujos escritos contribuiriam para a afirmação do ministro e sua política reformista. Como parte fundamental da campanha de propagação, a produção poética atua não apenas como uma das formas de apologia do contexto pombalino, mas como um dos elementos essenciais que constituem o próprio discurso: “como uma oração encaixada num período gramatical” (Teixeira, 1999, p. 48).

Os poetas luso-brasileiros se destacaram nesse processo, não apenas pela incorporação do ideário em suas composições, mas, especialmente, pela relativa posição de confiança junto ao Marquês de Pombal em detrimento dos poetas metropolitanos.

De acordo com Ivan Teixeira, o vínculo dos poetas portugueses com a velha nobreza, um dos segmentos mais descontentes com o impacto das ações da nova governança, teria provocado a desconfiança do ministro que, temendo a influência desse grupo sobre os poetas nascidos em Portugal, chegou a colocar um espião entre os membros da Arcádia Lusitana. Diante disso, Pombal enxergou nos poetas luso-brasileiros, sem raízes na metrópole, uma adesão mais confiável às novas ideias e valores:

Poderiam, com arte, contribuir para a unidade político-administrativa do Estado. Não se trata aqui de considerar a adesão psicológica dos poetas, mas incorporação artística das mensagens, entendidas como matéria sujeita ao condicionamento retórico da comunicação poética. Não cabe, portanto, nenhuma espécie de questão quanto ao caráter subjetivo e individual dos poetas por se manifestarem favorável ou contrariamente ao ideal pombalino. A opção poética, nesse caso, deve ser interpretada em termos retóricos, isto é, a decisão dos poetas deve ser entendida como ajuste de um caso particular (mensagem pombalina) ao esquema geral dos dispositivos retóricos-poéticos do costume (Teixeira, 1999, p. 49).

Dentre eles, a figura central foi Basílio da Gama. Teixeira observa que, embora tenha ocorrido uma ampla produção poética que, calcada na filosofia moral e na concepção de poesia do século XVIII, empenhou-se em exaltar D. José I e Sebastião José de Carvalho e Melo, Basílio da Gama foi o primeiro poeta capaz de elaborar um poema longo cuja alegoria e glorificação da política pombalina se realizam de forma coesa na composição da fábula. Antes do poema heroico *Uruguai* (1769), afirma o autor, a celebração dos feitos

do ministro era limitada a um discurso genérico assentado em alegorias mitológicas vazias, restrita ao modo da ode neoclássica.

Sendo assim, o poema narrativo de Basílio da Gama se estabelece como ponto de referência para as obras pombalinas que seriam elaboradas por Silva Alvarenga (1749-1814), Alvarenga Peixoto (1742-1792) e Francisco de Melo Franco (1757-1822), indo para além do encômio, “representando a história de Portugal na América, em cujo desenlace se fazia sentir a verdadeira presença das decisões do ministro” (Teixeira, 1999, p. 51).

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

Segundo João Adolfo Hansen, convém considerar o estilo da produção poética luso-brasileira do século XVIII diante das especificidades da “ilustração católica”. Segundo o autor, os usos dessa expressão no período das reformas pombalinas, “apontam para a coexistência de práticas e princípios excludentes e mesmo contraditórios, como inovação e tradicionalismo, ateísmo e religião, empirismo e escolástica, liberdade democrática e subordinação absolutista”, sendo, portanto, mais eficaz a proposição de uma “simultaneidade contraditória dos diferentes processos políticos e culturais e na particularidade das respostas contemporâneas às questões específicas deles” (Hansen, 2008, p. 86).

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

[...] as ideias iluministas têm eficácia prática na redefinição da própria prática de produzir poesia, não importa que, como ideias, sejam ou não representacionalmente adequadas à situação de seus usos e tenham ou não possibilidade de realização efetiva como “iluminismo”, supondo-se também a impossibilidade de uma definição unitária do mesmo, nas condições econômicas, políticas e culturais de Portugal e suas colônias, o Estado do Brasil e o Estado do Maranhão e Grão-Pará (Hansen, 2008, p. 86).

Nesse sentido, observa João Adolfo Hansen, deve-se atentar para a materialidade das redefinições da prática poética e não para a representação dos possíveis conteúdos iluministas nas obras artísticas, pois a ilustração da poesia praticada nesse período consiste em uma apologia intelectual e moral do juízo, que prescreve o bom senso do discurso poético, aplicado conforme o aristotelismo empírico perceptível nas principais doutrinas portuguesas que regularam a produção artística do período. Permanecendo sob a rigidez dos preceitos aristotélicos, poeticamente, o que pode definir essa poesia como ilustração é a redução que opera nos ornatos da elocução ao adaptar gêneros, formas e estilos, aos temas da colônia.

Essa redução torna o destinatário um avaliador da representação por meio da simplicidade e clareza do estilo, condicionados pelo bom senso, fazendo com que a representação das tópicas não seja apenas mimética ou figurativa, mas também avaliativa da forma como se produz a figuração, em que o destinatário atua como receptor da racionalização urbana ou civil da linguagem:

A ilustração dessa poesia não se encontra necessariamente na ficção da matéria histórica como representação de “conteúdos iluministas”; nem necessariamente na interpretação deles orientada por um projeto crítico, apenas pré-romântico, ou já decididamente revolucionário, afirmando uma nova ordem política oposta à ordem do Antigo Estado português. *Poeticamente*, a historicidade da sua ilustração se define pelos *modos simbólicos* adotados para dar forma ao contrato enunciativo. Trata-se, antes de tudo, de uma pragmática efetuada na própria simplificação dos estilos com sentido homólogo ao sentido da simplificação empirista dos métodos de estudo então propostos contra o “peripatetismo” jesuítico nas reformas do ensino (Hansen, 2008, p. 87-88).

Empenhada em buscar na poesia luso-brasileira dos Setecentos traços que indicassem, já no século XVIII, a construção de uma consciência nacional, a crítica de matriz romântica ignorou o aspecto convencional dessa produção poética e a especificidade da “ilustração católica”, julgando como deficiência tudo o que não se enquadrasse em seu critério de antecipação do “espírito de brasilidade”. No tocante aos

poemas pombalinos, essa ótica protonacionalista empenhou-se em desvinculá-los de sua matriz ideológica, entendendo essa relação como um defeito poético.

É o caso de *O Uruguai* (1769) e *O Desertor* (1774). Em comum, essas obras possuem não apenas o louvor da política pombalina e o desinteresse da crítica de matriz romântica. Ao cotejá-las, pode-se perceber que o poema herói-cômico de Silva Alvarenga (1749-1814) parece estabelecer um diálogo com o poema épico de Basílio da Gama (1741-1795), mediado pela filosofia moral.

Entre Patusca e Tibúrcio

Ao contrário da obra de Basílio da Gama, cuja posição destacada no cânone dispensa apresentação, a recepção desinteressada da crítica romântica pelo poema herói-cômico de Silva Alvarenga torna necessária, mesmo que breve, uma exposição. Publicado em 1774, *O Desertor* é um poema herói-cômico composto por 1.439 versos decassílabos heroicos brancos distribuídos em cinco cantos de estrofes irregulares. Narra a fuga de Gonçalo e sua “companhia” para abandonar os estudos na Universidade de Coimbra, após ser convencido pela Ignorância. Somado a “Ode à Mocidade Portuguesa por Ocasão da Reforma da Universidade de Coimbra” e “Ao Ilustríssimo e Excelentíssimo/ Sebastião José de Carvalho/ Marquês de Pombal, etc. Ode.”, *O Desertor* forma o conjunto de poemas considerados pela crítica como pombalinos.

No âmbito formal, destaque-se que *O Uruguai* e *O Desertor* contêm o mesmo número de cantos e, enquanto o poema de Silva Alvarenga é constituído por 1439 versos decassílabos brancos, a obra de Basílio da Gama é composta por apenas 62 versos a menos, em um total de 1377 versos, sendo eles também decassílabos brancos.

Ivan Teixeira compreende o poema heroico de Basílio da Gama como um período gramatical do discurso pombalino, em que o poema herói-cômico de Silva Alvarenga seria uma variante poética, sobretudo pelo modo alegórico de incorporação do Marquês de Pombal. Para o autor, *O Desertor* é a maior homenagem de Alvarenga ao amigo e mentor, representando uma espécie de continuidade de *O Uruguai*:

Silva Alvarenga teve a fortuna de ver seu poema herói-cômico impresso pela imprensa da Universidade de Coimbra, em 1774. Destaque-se que esse poema,

em especial, recebe sugestões marcantes de Basílio da Gama, emulando com ele em diversos sentidos: na fluidez do ritmo, na flexibilidade do decassílabo branco, no processo caricatural dos personagens, no uso moderado da mitologia clássica, na euforia pela reforma pombalina e, ainda, por inúmeros procedimentos estilísticos e imagens hauridas em *Uruguay*, como é o caso da recorrência de alusões a elementos pitorescos da América. Além disso, Silva Alvarenga apropriou-se do modo alegórico de Basílio, que caracteriza a maneira corrente de incorporação de Pombal às artes do período (Teixeira, 1999, p. 53).

Inicialmente, essas relações podem ser averiguadas a partir cotejo de algumas passagens. O poema herói-cômico “mescla de estilos e gêneros, parodiando normas da épica e, com frequência, servindo-se de recursos peculiarmente satíricos ao tratar como epopeia matérias características da comédia” (Furtado, 2001, p. 127). Sendo assim, as coincidências entre as cenas de *O Uruguai* e de *O Desertor* devem ser observadas no poema de Alvarenga como inversões simétricas dos episódios do poema heroico de Basílio da Gama.

No início do segundo canto de *O Desertor*, os membros da “esquadra” são apresentados e suas “virtudes guerreiras” são detalhadas em uma espécie de desfile militar:

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

Pisa com força o chão, e empavesado
De ações, que ele não pode chamar suas,
Aos outros trata com feroz desprezo.
Iracundo Gaspar, que te enfureces
No jogo, e quando perdes não duvidas
Meter a mão à ferrugenta espada,
Tu não ficaste: as noites sobre os livros
Não queres suportar, porque não temes
Da já viúva mãe as frouxas iras.
Nem tu, Alberto alegre, e desejado
Das vistosas funções das romarias,
Que és vivo, pronto, e ágil, e nos bailes
Tens fama de engraçado, e garganteias
Coa viola na mão trocando as pernas.
(Alvarenga, 2003, p. 88-89)

Em duas ocasiões, no poema de Basílio da Gama, tem-se um procedimento semelhante ao empregado por Silva Alvarenga. Primeiramente, no canto primeiro, quando Andrade solicita que seja realizado um desfile de suas tropas afim de provar sua força diante do general Catâneo. Enquanto passam os diferentes agrupamentos, o general castelhano questiona Gerardo sobre determinadas figuras que se destacam em meio aos soldados, sendo eles: o Coronel Menezes, o Brigadeiro Vasco Alpoim e seus filhos, o Capitão dos Granadeiros Fernando Mascarenhas e, por fim, o Tenente-Coronel Gregório de Castro Moraes. Todos são descritos como personagens ilustres, dotados de coragem, força guerreira e de extrema habilidade na condução seus soldados no campo de batalha (Gama, 2008, p. 260-261). Já no quarto canto, desfilam as esquadras indígenas, cuja descrição destaca os seguintes líderes guerreiros: Cobé, Pindó, Caitutu, Baldetta e Tatu-Guaçu. Nos índios, por sua vez, destacam-se o colorido de suas indumentárias, a força e a ferocidade de selvagens na guerra (Gama, 2008, p. 291-292).

Sendo assim, nota-se que é possível estabelecer um paralelismo entre esses desfiles. Excetuando-se os generais Andrade e Catâneo, os líderes jesuítas Balda e Tadeu, assim como os líderes dos estudantes, Gonçalo e Tibúrcio, os desfiles trazem praticamente o mesmo número de personagens, em que a cena de *O Desertor*, aparentemente, corresponde como uma deformação cômica desses desfiles militares, em que, ao contrário da força, coragem e habilidades guerreiras, tem-se um “desfile” de vícios.

A cena seguinte, ainda no segundo canto, parece trazer outra correspondência entre o poema de Basílio da Gama e o poema herói-cômico de Silva Alvarenga:

O sol já sobre os campos de Anfitrite
Inclina o carro, e as nuvens carregadas

Importunos chuveiros ameaçam;
Quando a velha estalagem os recebe.
(Alvarenga, 2003, p. 90)

Com a chegada da noite e a ameaça de chuva, os estudantes encontram abrigo em uma velha estalagem. Iluminados pela luz sombria de uma candeia, eles dão início a um voraz banquete. Comicamente deformada, a cena lembra o banquete que segue justamente o espetáculo do desfile das tropas no primeiro canto de *O Uruguai*, cujos detalhes, a começar pela descrição do espaço, merecem atenção:

Convida o General depois da mostra,
Pago da militar guerreira imagem,
Os seus e os espanhóis; e já recebe
No pavilhão purpúreo, em largo giro,
Os capitães a alegre e rica mesa.
Desterram-se os cuidados, derramando
Os vinhos europeus nas taças de ouro.
(Gama, 2008, p. 261)

Os espanhóis são convidados para um banquete em um espaço grande, agradável e luxuoso, em uma mesa farta e alegre, em que o vinho é servido em taças de ouro. Já o banquete dos desertores, embora também regado a vinho, ao contrário, não apresenta os mesmos requintes:

Mesa de tosco pinho se povoa
De negras azeitonas, e salgado
Queijo, que estima a gente que mais bebe.
Dum lado, e doutro lado se levantam
Pichéis, e copos, em que o vinho abunda.
(Alvarenga, 2003, p. 90)

Em uma velha estalagem, eles comem em uma mesa feita de madeira de má qualidade, devorando uma comida igualmente ruim. Beberrões e glutões, o comportamento deles é inverso à elegância dos generais e seus capitães na “alegre e rica mesa” de *O Uruguai*. Embriagados, o grupo liderado por Gonçalo e Tibúrcio iniciam uma arruaça na estalagem, brigando entre si, o que acaba provocando a exortação do velho Ambrósio, dono da estalagem, para que despertassem enquanto ainda há tempo da ignorância juvenil e tivessem “moderação, honra e prudência”, dando a sua via miserável como exemplo. A fala do velho inflama ainda mais os estudantes que, descontrolados, acabam provocando a ira do povo, que passa a caçá-los. Ao contrário, o banquete do poema de Basílio da Gama é feliz e ordeiro, uma celebração da união das tropas portuguesas e espanholas.

A fala do velho Ambrósio, claramente, possui ressonâncias com o célebre episódio do Velho do Restelo, de *Os Lusíadas*, em que o controverso personagem condena a ambição portuguesa nas empresas marítimas, prevendo consequências ruins para o futuro do Império Português. Embora não tão evidente, no banquete dos generais de *O Uruguai*, um personagem parece exercer uma função correspondente à do personagem camoniano:

Do seu herói, Matúcio celebrava
Altas empresas dignas de memória.
Honras futuras lhe promete, e canta
Os seus brasões, e sobre o forte escudo
Já de então lhe afigura e lhe descreve
As pérolas e o título de Grande.
(Gama, 2008, p. 261)

De forma mais sutil, Matúcio parece exercer uma função similar, porém, louvando as empresas de Gomes Andrade e prevendo, ao contrário dos personagens de *Os Lusíadas* e de *O Desertor*, um futuro glorioso para o herói e sua nação, como não poderia deixar de ser, considerando o caráter encomiástico do poema de Basílio da Gama.

Evidentemente, *O Uruguai* e, conseqüentemente, *O Desertor*, emulam cenas e tópicos recorrentes na poesia épica, porém, o que chama a atenção é a coincidência dessas imagens deformadas no poema herói-cômico de Silva Alvarenga. A principal correspondência entre os poemas, todavia, pode ser observada a partir da seguinte cena do último canto de *O Uruguai*:

Quando, abertas as portas, se descobrem
Em trajes de caminho ambos os padres,
Que mansamente do lugar fugiam,
Desamparando os miseráveis índios
Depois de expostos ao furor das armas.
Lobo voraz que vai na sombra escura
Meditando traições ao manso gado,
Perseguido dos cães, e descoberto
Não arde em tanta cólera, como ardem
Balda e Tedeu. A soldadesca alegre
Cerca em roda o fleumático Patusca,
Que pródigo de longe os acompanha
E mal se move no jumento tardo.
Pendem-se dos arções de um lado e de outro
Os paios saborosos e os vermelhos
Presuntos europeus; e a tiracolo,
Inseparável companheira antiga
De seus caminhos, a borracha pende.
(Gama, 2008, p. 302-301)

Trata-se da narração da fuga dos padres jesuítas Balda, Tedeu e do irmão Patusca, surpreendidos pelo general Gomes Andrade e sua tropa em um dos povoados dos Sete Povos das Missões. Compare-se, agora, com a cena que inicia o segundo canto de *O Desertor*, quando começa a jornada de Gonçalo e do grupo recrutado pelo “amigo” Tibúrcio para fugir dos estudos da universidade reformada, recortada aqui intencionalmente:

Com largo passo longe do Mondego
Alegre a forte gente caminhava.
Gonçalo excede a todos na estatura,
Na força, no valor, e na destreza.
Sobre um magro jumento se escarrancha
Tibúrcio, e já dum ramo de salgueiro
Desata ao Norte fresco, que assobia,
Por vistoso estandarte um lenço pardo.
(Alvarenga, 2003, p. 88)

A semelhança entre as duas cenas é curiosa. Patusca é cercado pelos soldados ao tentar seguir os padres Balda e Tedeu em cima de um jumento “tardo”, que caminha vagarosamente, e Tibúrcio, assim como o personagem de *O Uruguai*, também está montado em um jumento que, descrito como “magro”, acaba também remetendo a imagem de um passo vagaroso, sem muito vigor, dada a fragilidade física do animal.

Na fuga, Patusca carrega linguiças, presuntos europeus e seu odre de vinho; Tibúrcio, que durante todo o poema será constante em sua glotonaria, não carrega comida, mas traz consigo algo igualmente ridículo: um estandarte feito com galhos de uma árvore e um lenço.

As coincidências entre Patusca e Tibúrcio se ampliam quando se coteja a caracterização dos personagens. Em *O Uruguai*, a descrição de irmão Patusca ocorre no quarto canto, quando se inicia a preparação para a estranha festa de casamento entre Baldetta e Lindoia:

O esperado Tedeu ativo e pronto,
A quem acompanhava vagaroso
Com as chaves no cinto o Irmão Patusca,
De pesada, enormíssima barriga.
A quem acompanhava:
Jamais a este o som da dura guerra
Tinha tirado as horas do descanso.
De indulgente moral e brando peito,
Que penetrado da fraqueza humana
Sofre em paz as delícias desta vida,
Tais e quais no-las dão. Gosta das cousas
Porque gosta, e contenta-se do efeito

E nem sabe nem quer saber as causas.
Ainda que talvez, em falta de outro,
Com grosseiras ações o povo exorte,
Gritando sempre, e sempre repetindo,
Que do bom Pai Adão a triste raça
Por degraus degenera, e que este mundo
Piorando envelhece. [...]
(Gama, 2008, p. 292-293)

Em nota, afirma-se que esse retrato teria sido retirado “ao natural de um Leigo da Companhia, que o Autor conheceu” (Gama, 2008, p. 140). Agora, observe-se o retrato prosopográfico de Tibúrcio no primeiro canto do poema herói-cômico de Silva Alvarenga:

Toma a forma dum 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 pendentos
Largos canhões do tempo dos Afonsos.
Dizem que o tempo da mais bela idade
Consagrou às questões do Peripato.
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. 80)

Com base no que informa Hansen (2011), observa-se a aplicação de alguns esquemas modalizadores do gênero epidítico ou demonstrativo da oratória nesse retrato. 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.

Perceba-se, portanto, que, fisicamente, ambos os personagens são caracterizados satiricamente, como figuras grotescas, destacados pelo “pesado ventre” e a “enormíssima barriga”. Do ponto de vista do caráter, Patusca e Tibúrcio se assemelham pela prática de uma devoção hipócrita. Assim como Tibúrcio, o irmão Patusca é descrito como preguiçoso e moralmente indulgente, pouco preocupado com os pecados, “sofrendo em paz” as “delícias” que a vida lhe oferece e, quando requisitado pela ausência de alguém mais qualificado, exorta o povo de forma grosseira, repetindo em todas as ocasiões o mesmo discurso.

Pode-se refletir sobre outra possível ponte entre os poemas de Basílio de Gama e Silva Alvarenga a partir de mais uma cena envolvendo Patusca, localizada no final do quarto canto de *O Uruguai* quando, ao se aproximarem as tropas lideradas pelo general Andrada, os padres jesuítas ordenam que se queime a cidade, incluindo a igreja e as imagens dos santos, começando pela casa de Tanajura (com ela dentro), e fogem para outro povoado das missões. Ao descrever a covardia de Patusca, o narrador relata que o “irmão” teria sido o primeiro a “desertar” da perigosa terra diante da iminente chegada do herói Gomes Andrade. De modo semelhante, tomando a forma de Tibúrcio, a Ignorância foge após a chegada do Marquês de Pombal em Coimbra, retirando sua “esquadra” rumo à casa do “bom” Tio de Gonçalo na cidade de Mioselha. Ao fim do último canto do poema de Silva Alvarenga, o destino dos personagens parece também retomar o do trio no fim do quinto canto de *O Uruguai*:

A confusão, e o susto ao mesmo instante
Pelo povo s’espalha: então Gonçalo
Valeroso saiu por um postigo:
Depois Gaspar; o intrépido Tibúrcio
Metendo o braço, e a cabeça clama
Que o não deixem ficar naquele estado.
O Herói as mãos firmando nas orelhas
Ainda mais o aperta, e deixa exposto
Da plebe ao riso, a cólera de Amaro.
Quantas vezes Tibúrcio desejaste
Não ser de grosso peito, e largo ventre!
(Alvarenga, 2003, p. 127)

Diante a fúria do povo que os perseguia desde a confusão na estalagem de Amaro e que os cercava na casa da mãe de Gaspar em que se abrigavam, Gonçalo decide fugir por uma pequena janela, sendo seguido por Gaspar e Tibúrcio. Veja-se que essa cena se

ISSN 2448 - 1165 | Campo Grande | MS | Vol. 26 | Nº 52 | 2022 | págs. 103 a 121

assemelha com a já referida cena do poema de Basílio da Gama, pois, assim como Patusca fica para trás, por querer levar consigo comida e vinho, e acaba ridicularizado por uma roda de soldados, Tibúrcio, dada a sua compleição física, acaba ficando entalado, sendo abandonado, exposto aos risos do povo e à raiva de Amaro.

Diferente das cenas anteriores, em que as coincidências com o poema de Basílio da Gama necessitam ser observadas na obra de Silva Alvarenga por meio do processo de inversão simétrica próprio do poema herói-cômico, as semelhanças entre Patusca e Tibúrcio se dão de forma mais direta. Por meio da sátira, ambos encenam e ridicularizam a derrota da empresa jesuítica diante do êxito das decisões administrativas do ministro de D. José I, Sebastião José de Carvalho e Melo, na Metrópole e na Colônia.

Patusca e Tibúrcio seriam, assim, elos que conectam não só as obras entre si, mas que as integram como dispositivo do aparelho de Estado, designado pela filosofia moral para a representação dos valores de Estado: a felicidade pública. Como destaca Hansen (2008, p. 18), sobre as epopeias desse período, trata-se de uma encenação da hierarquia das sociedades de corte em seu corporativismo, cuja composição se inclui nos “regimes discursivos do ‘corpo místico’ de cidades-Estado aristocráticas e Estados monárquicos católicos em que os valores burgueses são constituídos como vulgaridades, matéria da comédia e mais gêneros baixos”. A reprodução ficcional do “corpo místico” da sociedade da corte, porém, não é restrita ao poema épico, abrangendo os demais gêneros que, ainda no século XVIII, regulados pelo costume, também teatralizam a hierarquia corporativista da sociedade a qual estão subordinados.

Sendo assim, ao contrário do que observa Ronald Polito (2003) sobre a tese de Ivan Teixeira (1999), afirmar que o poema herói-cômico de Silva Alvarenga tenha uma íntima relação com a obra de Basílio da Gama não parece ser uma supervalorização de sua influência, inclusive com relação ao processo caricatural dos personagens e nos procedimentos alegóricos. Com base nas comparações estabelecidas acima, percebe-se que não é improvável que *O Desertor* tenha sido composto como uma espécie de epílogo de *O Uruguai*, dando continuidade ao destino dos personagens jesuítas que, derrotados pelas “luzes da Verdade”, encerram a obra de Basílio da Gama em uma cena de fuga, ridicularizados.

Considerações finais

Evidentemente, não se quer reduzir o poema de Silva Alvarenga a uma emulação exclusiva da obra de Basílio da Gama. O poema herói-cômico é composto a partir de diversos modelos, sendo que vários do próprio subgênero foram listados pelo autor no discurso que antecede a obra, outros referidos em notas por ele. É necessário, porém, atentar-se que, com base nas relações apresentadas até aqui, ao menos no particular, é provável que o principal modelo épico deformado foi *O Uruguai*.

Referências

- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. **O Desertor**: poema herói-cômico. (Ed. Preparada por Ronald Polito). Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- FREIRE, Francisco José. **Arte poética**. 2. ed. Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, tomo I e II.
- FURTADO, Joaci Pereira. **A Caligrafia dos Afetos**: o poema herói-cômico árcade e a sociedade luso-americana. Tese de doutorado. Departamento de História, FFLCH, USP. São Paulo, 2001.
- GAMA, José Basílio da. **Obras Poéticas**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1920.
- GAMA, José Basílio da. *O Uruguai*. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. (Prosopopéia, *O Uruguai*, *Caramuru*, *Vila Rica*, *A Confederação dos Tamoios*, *I Juca Pirama*). São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial. 2008.
- 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.
- MELO, S. C.; VIEIRA, T. DE J. Bizarria de engenho: Silva Alvarenga e o poema herói-cômico na doutrina de Francisco José Freire. **Revista Graphos**, v. 21, n. 2, p. 07-27, 11 jan. 2020.
- MELO, S. C.; VIEIRA, T. DE J. **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.
- POLITO, Ronald. Introdução. In: ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. **O Desertor**: poema herói-cômico. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- 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.