



## LITERATURA E FILOSOFIA NO SÉCULO XVIII: O POEMA NARRATIVO HERÓI-CÔMICO

Samuel Carlos Melo (USP/ UEG)

Cilaine Alves Cunha (USP)

### Resumo

Este trabalho é parte de pesquisa de tese de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Tem como objetivo efetuar análise de *O desertor* (1774), poema narrativo herói-cômico de Manuel da Silva Alvarenga, à luz especificidade do sistema cultural do século XVIII. Para isso, parte-se da discussão sobre as fronteiras entre literatura e filosofia no século XVIII, passando para a conceituação do romance filosófico e o poema narrativo herói-cômico, e chegando à análise e aproximação de suas estruturas binárias. Têm-se como apoio teórico, principalmente, os estudos de Franklin de Matos, *O filósofo e o comediante* (2001) e *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico* (2004), Ivan Teixeira, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica* (1999), Jean Starobinsk, “O fuzil de dois tiros de Voltaire” (2001), João Adolfo Hansen, “Ilustração católica, pastoral árcaica et civilização” (2004) e José Batista de Sales, *O Poema Narrativo no Brasil: das Origens a Mario de Andrade* (2009).

**Palavras-chave:** Herói-cômico. Arcadismo luso-brasileiro. Ilustração católica. O romance filosófico.

### Introdução

O objetivo deste trabalho é efetuar análise de *O desertor* (1774), poema narrativo herói-cômico de Manuel da Silva Alvarenga, à luz da especificidade do sistema cultural do século XVIII. Para isso, torna-se imperativo, primeiramente, partir da consideração da situação da Filosofia e da Literatura no Século das Luzes, cujas fronteiras, como se verá adiante, não são de clara distinção, acarretando em configuração específica na atuação do artista e do filósofo.

Estilisticamente, a transição dos Seiscentos para o Setecentos se deu em um processo de “atenuação” da arte que, de acordo com Alfredo Bosi (1994), no século XVII eram de aspecto “pesado e maciço”, engendrando as tendências estéticas que marcam o Arcadismo: a busca pelo natural, o simples, o ritmo gracioso. Entretanto, o autor acrescenta que

A Arcádia enquanto estilo melífluo, musicalmente fácil e ajustado a temas bucólicos, não foi criação do século de Metastasio: retomou o exemplo quatrocentista de Sanazzaro, a lira pastoril de Guarini (*Il Pastor Fido*) e, menos remotamente, a tradição anticultista da Itália que se opôs à poética de Marino e às vozes que na Espanha se haviam levantado contra a idolatria de Góngora (41). Mas o que já se postulava no período áureo do Barroco em nome do equilíbrio e do bom gosto entra, no século XVIII, a integrar todo um estilo de pensamento voltado para o *racional*, o *claro*, o *regular*, o *verossímil*; e o que antes fora modo privado de sentir assume foros de teoria poética, e a Arcádia se arrogará o direito de ser, ela também, “philosophique” e digna versão literária do Iluminismo vitorioso. (BOSI, 1994, p.55).

Nesse sentido, para Bosi, é importante distinguir dois momentos da literatura do século XVIII que, segundo ele, se justapõem: o poético, que se dá na utilização de formas bem definidas encontradas no retorno à tradição clássica (*Arcádia*), e o ideológico, “[...] que se impõe no meio do século, e traduz a crítica da burguesia culta aos abusos da nobreza e do clero (*Ilustração*)” (p.56). Assim, segundo o autor, diferentemente do jogo de signos da arte barroca, a estrutura significativa da obra não tem valor em si mesma, fazendo com que o poeta (o artista) e sua obra passem a exercer, também, um “papel pedagógico”.

Franklin de Matos (2001) observa que, no século XVIII, não há fronteiras precisas que separam a literatura da filosofia, o que, para ele, constitui um dos mais marcantes traços do pensamento dos Setecentos. O filósofo, afirma Matos, passa a praticar diversos gêneros, deixando de privilegiar o tratado como expressão filosófica, não tendo mais o teólogo, o metafísico e o sábio como referências, preocupando-se, agora, em ser útil:

Isso quer dizer que a maior de suas preocupações é a sociedade em que vive, sua virtude por excelência é a *sociabilidade*, e a missão que o guia, incitar os demais a praticá-la. Quer dizer também que, para melhor convencer os homens, é preciso dialogar com eles, diversificar os lugares e os meios de atuação, ganhar os salões, os cafés, as casas de espetáculos, a exemplo de Sócrates que frequentava a praça pública. Deste modo, o filósofo se torna romancista, contista, homem de teatro. (MATOS, 2001, p.97).

Observa-se, assim, que, de um lado, a filosofia encontra na literatura um meio de diálogo com a sociedade visando o estímulo a sua prática e, de outro, a literatura deixa de ser um modo privado de expressão e, a partir do pensamento iluminista, adquire densidade filosófica, em que à estética justapõem-se a prática ideológica, assumindo, também, como já foi dito, um papel pedagógico: união do útil ao agradável, conforme ensina Horácio.

### **Literatura e filosofia no século XVIII: o romance filosófico**

Como se viu, a peculiaridade do sistema cultural do século XVIII contribuiu para uma configuração específica na atuação do artista e do filósofo, tornando imprecisas as fronteiras entre filosofia e literatura. No caso do filósofo, a literatura serviu como meio de diálogo com os homens, no intuito de que a verdade filosófica ultrapasse a forma de conceito e chegue, também, à expressão sensível, deixando de ser “[...] uma controvérsia entre especialistas, mas a intervenção nos destinos da cidade, na vida e na felicidade dos homens” (MATOS, 2001, p. 197). Daí o interesse do filósofo pela literatura, principalmente, com o romance filosófico.

De acordo com Franklin de Matos (2001), é em 1721, com a publicação das *Cartas Persas*, de Charles Louis de Secondat, o barão de Montesquieu (1689-1755), que esse tipo literário fixa-se definitivamente. Segundo o autor, no final do século XVII, o imaginário europeu estava rodeado de estrangeiros (o selvagem americano, o sábio egípcio, o árabe maometano, etc.) e suas crenças, leis e costumes específicos, reclamando, “[...] por isso, um lugar na história e permitiam ver que as coisas humanas são instáveis e relativas” (p. 195). Ao relatar suas impressões durante viagem até Paris, as cartas de Usbek enviadas à Pérsia acabam por emparelhar intriga oriental e investigação filosófica:

Como numa certa tradição que remonta à Grécia (aos diálogos de Platão, por exemplo), aqui há um lugar para a aliança entre *logos* e *mythos*, razão e fábula. A lição não é nova, mas está no fundo da mais espantosa diversificação da expressão filosófica que jamais se conheceu: no século XVIII, a filosofia se acomoda não apenas ao tratado rigoroso, mas também ao diálogo, ao romance, ao conto, à carta, ao ensaio, à peça de teatro, ao verbete de dicionário. (MATOS, 2001, p. 196-197).

De forma dinâmica, a estrutura epistolar das *Cartas*, afirma Matos, consegue abarcar todos os tópicos fundamentais do Iluminismo, como o governo, a natureza e origem das leis, a escravidão, Deus, entre outros. Assim, a intriga oriental não é apenas um ornamento, mas elemento da investigação filosófica, “[...] é meditação sobre o medo e o despotismo” (2001, p.198).

Montesquieu teve como principais sucessores Voltaire, Diderot e Rousseau. Apesar disso, Franklin de Matos (2004) relata que o romance enfrentou resistência nos séculos XVII e XVIII e observa que essa reserva era estética e moral. O autor ressalta que o argumento moral foi utilizado, também, contra o teatro, porém, inutilmente, assim como o argumento estético, dada sua reputação na Antiguidade, o que, afirma o autor, não se deu com o romance, por esse não figurar entre as produções dos cânones da Antiguidade e, por isso, rotulado como “plebeu” e “inverossímil”. Nesse sentido, conforme o autor, a adesão ao romance no século XVIII se deu em um processo lento, em que mesmo Voltaire, Diderot e Rousseau, responsáveis por alguns dos principais contos e romances da época, inicialmente “[...] viam tais gêneros com olhos de desconfiança” (MATOS, 2004, p.22).

### **A tradição do poema narrativo e o herói-cômico no Século das Luzes**

O poema narrativo é um gênero de longa tradição. As epopeias de Homero (*Ilíada* e *Odisséia*) e Virgílio (*Eneida*) são os primeiros e grandes modelos desse gênero na cultura ocidental. Têm-se como exemplos canônicos em língua portuguesa Os *Lusíadas* (1572), de Camões (1524-1580)+-, *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama (1740-1795) e *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784). Apesar da vasta bibliografia sobre cada obra individual desde Aristóteles, é inversamente proporcional a essa longa tradição os estudos específicos do gênero, que insiram o poema narrativo na literatura brasileira. Destaquem-se os trabalhos de João Adolfo Hansen, “Notas sobre o gênero épico” (HANSEN, 2008), e José Batista de Sales, *O poema narrativo no Brasil* (2009).<sup>1</sup>

De acordo com Sales,

---

<sup>1</sup> Relatório de estágio pós-doutoral apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS em Porto Alegre, 2009, ainda não publicado.

O poema narrativo caracteriza-se como a manifestação literária em verso na qual se realiza a narração ficcional de fatos ou de ações antropomorfizadas, com traços dramáticos, cômicos ou sérios e pode ser de alcance universal, regional ou local, dada a presença ou a ausência de grandiosidade. Dessa forma, o poema narrativo pode ser classificado como épico, heroico ou herói-cômico (SALES, 2011).

O poema narrativo épico, a epopeia, objetivava a legitimação de regras, valores e costumes de determinada sociedade, a consolidação de um poder, por meio da narração dos feitos gloriosos de um herói representante de uma coletividade (Odiseu, Enéias, Vasco da Gama). João Adolfo Hansen relata que o poema imitava “[...] opiniões consideradas verdadeiras nos campos semânticos das atividades discursivas e não discursivas do todo social objetivo definido como “corpo místico” de estamentos subordinados ao rei num pacto de sujeição” (HANSEN, 2008, p. 19).

Dessa forma, a construção desses poemas deveria obedecer a regras rígidas prescritas nos manuais de retórica para que a imitação fosse efetiva. Com o poema herói-cômico, essa relação começa a se modificar. Segundo Sales,

O poema herói-cômico talvez possa ser compreendido como gênero em transição entre o período genuinamente clássico e o moderno, a partir da ascensão do romance e a sedimentação dos valores românticos e burgueses. Neste sentido, compreende-se o hibridismo do herói e do narrador do poema herói-cômico, no qual nota-se a permanência de uma sintaxe elevada, palavras peregrinas e o estilo solene para a narração de ações baixas e de um herói inferior, como se lê n’O desertor, de Silva Alvarenga. (SALES, 2009, p. 59).

Apesar de narrar feitos de um anti-herói, fútil, inverso aos grandiosos das epopeias, o poema herói-cômico preserva muitos elementos prescritos para a narração de feitos de um herói grandioso em um poema clássico, no intuito de que no contraste com a matéria fútil narrada chegue-se ao humor e à crítica. De um lado, tem-se um narrador que busca cantar feitos grandiosos, mas, de outro, a matéria narrada é baixa, ridícula, não havendo, portanto, a identificação do narrador com o narrado. No entanto, a presença dos elementos é mantida, o narrador como representante dos valores clássicos e o herói modificado, anti-herói, representante de comportamentos “modernos”.

Racionalista francês e um dos grandes mestres do poema herói-cômico, com *Le Lutrin* (1674/1683), Nicolas Boileau Despréaux (1636-1711), definiu o poema herói-cômico como um “novo burlesco”:

“C’est um Burlesque nouveau, dont je me suis avisé em notre langue. Car, au lieu que dans l’autre Burlesque Didon et Enée parloient comme des Harengeres et des Crocheteurs; dans celui-ci une Harlogere et um Harloger parlent comme Didon et Enée. (É um burlesco novo, no qual entra-se em contato com outra linguagem. Porque, no outro burlesco Dido e Enéias falam como costureiras e cocheiros e neste novo burlesco uma costureira e um cocheiro falam como Dido e Enéias. – tradução nossa) (Apud POLITO, p.21, 2003).

Segundo Ronaldo Polito (2003), a inovação do poema herói-cômico em relação ao burlesco está, exatamente, no contraste entre conteúdo e forma. Enquanto este insere personagens grandiosos (deuses e heróis) em uma narração trivial, de linguagem equivalente (comum), o “novo burlesco”, ao contrário, narra personagens triviais em situações baixas por meio do tom solene adequado às narrações de atos dos heróis grandiosos dos poemas épicos. A origem do poema herói-cômico remonta ao século XVII, no Barroco, que, ao valorizar o virtuosismo verbal, teria contribuído para o desenvolvimento de uma nova espécie de sátira, que mescla em sua forma o burlesco e o épico.

Tem-se, possivelmente, *La secchia repta* (1622), poema do italiano Alessandro Tassoni (1565-1635), como o primeiro texto herói-cômico. Em língua portuguesa, de acordo com Polito (2003), é possível que o primeiro poema herói-cômico escrito tenha sido *A monocléia*, de frei Simão Antônio de Santa Catarina (1676-1733), composto na primeira metade do século XVIII e publicado apenas em 1894. De acordo com o autor, além dele, ainda há o registro de, ao menos, mais dois poemas desse período: *Jornada às cortes do Parnaso* e *o Foguetário*. Entretanto, afirma o autor, o principal poema herói-cômico português foi *O hissope*, de Antonio Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), escrito na segunda metade do século XVIII (entre 1770 e 1772), período em que se inicia uma crescente na produção em Portugal, sendo ainda maior no século XIX, só diminuindo no século XX.

### **Ilustração ambígua**

Manuel Inácio da Silva Alvarenga, nascido em 1749, na cidade de Vila Rica, em Minas Gerais, e falecido em 1814, na cidade do Rio de Janeiro, era filho de Inácio da Silva Alvarenga, um músico mulato e pobre. Depois de seguir para o Rio de Janeiro, onde fez os estudos primários, em 1771, embarca para Portugal, ingressando no curso de Direito da Universidade de Coimbra, onde, no ano de 1776, obteve o Bacharelado

em Direito Canônico. Em Portugal, estabelece diversas ligações literárias, relacionando-se com poetas como Alvarenga Peixoto e, principalmente, Basílio da Gama, com o qual manteve estreita amizade. Foi ainda nesse período como estudante que, por meio de Basílio de Gama, obteve contato com “o círculo pombalino” e, inclusive, teria sido apresentado pessoalmente ao Marquês de Pombal, embora não haja documento que evidencie isso, conforme alerta em nota Ivan Teixeira (1999).

Em 1774, aos 24 anos, ainda em Portugal e com o pseudônimo de Alcino Palmireno, publica *O Desertor*, iniciando, assim, suas atividades literárias. Ao voltar ao Brasil, funda no Rio “A sociedade literária do Rio de Janeiro”, um veículo de ideias liberais que lhe rendeu prisão por quase três anos sob a acusação de subversão: “[...] sua formação ilustrada aproximava-o dos ideais da independência norte-americana e da Revolução Francesa” (TEIXEIRA, 1999, p. 481). Em 1801, após ser solto por intervenção de D. Maria I, publica *Glaura*, obra que o elevou ao patamar dos principais poetas do Arcadismo luso-brasileiro. Silva Alvarenga atuou ainda na imprensa como colaborador do *Patriota* (1813-1814), o primeiro periódico cultural do Brasil.

*O Desertor* (1774) é o primeiro poema herói-cômico brasileiro. Constitui-se de 1.439 versos decassílabos heróicos brancos que são distribuídos em cinco cantos de estrofes irregulares. A narração tem o intuito de criticar, a partir de uma noção de Universidade calcada em conceitos ilustrados, a vida universitária e a universidade de sua época, mais especificamente a Universidade de Coimbra, onde Silva Alvarenga, como já foi dito, se formou em Direito canônico. A narração consiste na fuga de Gonçalo para abandonar os estudos na Universidade de Coimbra, após ser convencido pela Ignorância (alegoria à resistência à reforma do Marquês), deixando, inclusive, sua noiva. Depois de muitos percalços, dentre eles, ser espancado, o rapaz é convencido pelo tio a retornar aos estudos.

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.”, forma o conjunto de poemas pombalinos escritos pelo autor.

Cunhado como um poema herói-cômico, *O Desertor*, por característica do próprio subgênero, já carrega uma tensão. Tensão esta que se instala, primeiramente, como já se disse, a partir de sua configuração estrutural contrastante, que se dá na preservação de elementos prescritos para a narração de feitos de um herói grandioso em um poema clássico diante de uma matéria narrativa baixa, fútil. Esta estruturação já

compõe uma dialética em que, de um lado, está a ideologia de afirmação do pensamento aristocrata, representada pelos elementos narrativos do poema épico e, de outro, o anti-herói, avesso à manutenção desses costumes, da qual, como síntese, tem-se o riso, que, por sua vez, pode ser de sentido plural.

O herói-cômico de Silva Alvarenga, entretanto, não se contenta, apenas, com a sua “natural” tensão entre discurso e ação. Ao mesmo tempo em que tem, declaradamente, as configurações já estabelecidas do herói-cômico com modelo em sua construção, *O Desertor* carrega alterações significativas em elementos de sua economia, afastando-se. É o que se observa, por exemplo, no distanciamento do preceito herói-cômico ao não abordar uma futilidade, mas, ao contrário, questionar vícios, como a preguiça e a ignorância, defendendo o valor do estudo e da transformação da universidade, buscando corrigir e orientar.

Essa idiossincrasia na estrutura pode ser entendida, primeiramente, a partir da consideração do sistema cultural do século XVIII, em que, como já se viu, as fronteiras entre literatura e filosofia nos Setecentos são imprecisas. Segundo Sales (2009, p. 53), no século XVIII, “[...] o poema herói-cômico adquiriu conteúdo de sátira social, política, ideológica e anticlerical, e serviu como instrumento de classe para a burguesia criticar o governo absolutista dos nobres e a igreja católica, latifundiária e legitimadora da ideologia oficial”.

Nesse sentido, diferentemente dos poemas herói-cômicos do século XVII, o desajuste entre narrador e herói deixa de ser um mero jogo cômico e passa a ter um papel pedagógico e de investigação filosófica, semelhante ao que se observa nos romances filosóficos do período, na aliança entre *logos* e *mythos* (que não significa, necessariamente, uma harmonia), como já observou Matos (2001) nas *Cartas Persas*. Em *O Desertor*, o narrador, defensor da razão (otimismo pela reforma da Universidade de Coimbra) é o agente do *logos*, enquanto Gonçalo (anti-herói) resiste à vitória das Luzes, agindo pelo *mythos* (escolástica dos jesuítas).

Essa duplicidade se assemelha, também, ao que Jean Starobinski (2001) define, ao analisar o conto filosófico de Voltaire, mais especificamente, *O Ingênuo* (1767), como “sistema binário” ou “lei do fuzil de dois tiros” que, para o autor, é uma das leis do conto filosófico. Partindo do capítulo VII da obra, Starobinski efetua análise de sua estrutura, desde uma frase até a totalidade do conto, observando a disposição dual (binária) dos elementos e, ao fim, conclui que “a lei do fuzil de dois tiros [...] é a expressão de uma visão de mundo” (p.160):

[...] a dualidade reina sob toda as formas em que se pode manifestar, em todas as combinações a que se prestam os diferentes níveis da linguagem (forma, sentido, etc.).[...] a dualidade não se limita aos jogos emparelhados da igualdade ou da desigualdade morfológicas, nem aos binômio semânticos associados segundo graus de contraste variáveis (indo do pleonasma à antítese). Podemos igualmente falar de dualidade quando se opõem tão nitidamente o implícito e o explícito, as litotes e a hipérbole. Ela reina ainda na oposição do dentro (melancolia) e do fora (praia, equipamento, pássaros); da paisagem “em linhas gerais” (praia) e do pequeno detalhe (fuzil, facão); do ato (atirando) e da intenção (tentando atirar); do plural indeterminado (alguns pássaros) e do singular determinado (ele mesmo).(STAROBINSKI, 2001, p.146).

Uma última aproximação entre as estruturas do romance filosófico e do heróico-cômico que parece pertinente está relacionada ao que Franklin de Matos (2001) relata como lei fundamental do gênero: “o protagonista do conto filosófico seja portador de alguma pureza ou inocência”, pois “[...] apenas sobre um sujeito absolutamente ingênuo a demonstração própria do conto terá o rigor da experiência do laboratório [...]” (p. 214). É assim com Gonçalo, anti-herói de *O Desertor*, que é convencido pela Ignorância a largar a universidade e fugir para um caminho de “liberdade”, desviando-se do caminho da sabedoria (razão), sendo repreendido, literalmente, pela força. A viagem de Gonçalo (e seu fracasso), portanto, é uma experimentação, prova do triunfo da razão sobre a ingenuidade (ignorância).

Segundo Antonio Candido (1980, p. 169), “a função histórica ou social de uma obra depende de sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita.”.

Sendo assim, nota-se que a tensão (ou as tensões) do poema, observável em sua estrutura, demonstra ser a organização formal da representação do ambiente político, estético e ideológico em que *O Desertor* foi escrito, como também já apontaram Polito (2003) e Sales (2009). Tinha-se, de um lado, o Iluminismo e sua proposta de liberdade e de direitos humanos, enquanto, de outro, a contraditória e autoritária relação dos governos europeus com a América, além do dilema, no Brasil, entre apoiar ou não um governo autoritário, porém progressista. Acrescente-se, ainda, o conflito entre heterodoxos e liberais dentro do Arcadismo. Trata-se do contexto particular da “ilustração católica” das reformas pombalinas, conforme discute João Adolfo Hansen (2004).

Para Hansen, é preciso analisar a poesia colonial da segunda metade do século XVIII a partir da compreensão da especificidade do “iluminismo católico”, desprendendo-se de conceitos cristalizados de Iluminismo que suponham uma unicidade de sentido histórico entre nações supostamente “modernas”, como a França, e “atrasadas”, caso de Portugal. Nesse sentido, para ele, é mais adequado observar os diferentes processos políticos e culturais em sua simultaneidade contraditória: *inovação e tradicionalismo, ateísmo e religião, empirismo e escolástica, liberdade democrática e subordinação absolutista*.

Segundo o autor, em Portugal, a escassez do ouro brasileiro fez com que a política colonial fosse revista, fazendo, também, com que produção poética fosse redefinida, a partir da apropriação prática das ideias iluministas, o que acarretou em “[...] apologia intelectual e moral do juízo, que prescreve e regula o meio-termo sensato do discurso poético” (HANSEN, 2004, p. 2).

João Adolfo Hansen observa que os poetas desse período são poetas do Antigo Estado, influenciados pelos ideais franceses e da independência norte-americana e, ao mesmo tempo, sujeitados à doutrina neo-escolástica, valorizando a hierarquia e os privilégios nobiliárquicos. Como consequência, a poesia se configura de forma ambígua quando estabelece crítica dos excessos e desmandos da Coroa. Sob o “pacto de sujeição” do corpo político português, “[...] não fazem críticas negando seu presente ou propondo sua superação por uma nova ordem política, mas vituperam abusos, fazendo o destinatário lembrar-se dos usos consagrados como justos pelo costume” (HANSEN, 2004, p. 5).

Nos poetas brasileiros de produção pombalina, como Silva Alvarenga, tal relação é ainda mais peculiar. Ivan Teixeira (1999) relata, por hipótese, que os autores brasileiros tiveram maior identidade com o Marquês do que os autores portugueses. Isso se deu, de acordo o autor, a partir da formação de um grupo, por iniciativa de Basílio da Gama, com o objetivo de exaltação do Marquês. Segundo ele, com a divisão da nobreza após o atentado contra o rei, Basílio teria sugerido a criação de uma equipe coesa de poetas para divulgar a imagem de Pombal. Assim, por não terem raízes na metrópole, consequentemente, esses poetas não seriam contaminados pela velha nobreza, não representando perigo.

A partir dessa situação, afirma Teixeira, Basílio da Gama instaurou uma nova tradição na literatura de língua portuguesa, colocando-o acima de Claudio Manuel da Costa. Segundo ele, a especificidade desse novo estilo parte da integração de, ao menos,

duas referências culturais (brasileira e metropolitana), diferindo dos poetas portugueses e, dada suas qualidades, superando as configurações do gênero encomiástico. Dentre os principais traços desse novo estilo, o autor destaca a concisão metonímica do verso, composto de um balanço novo e discreta insinuação, incomuns nos poemas portugueses da época, e acrescenta:

[...] a composição de um poema com fábula, em que o conceito político se converte em ação ficcional, na qual as ideias assumem corpo, mediante alegorias dinâmicas, pois implicam movimento, trama, diálogo e desfecho. Os escritores portugueses optam pelo dito; os brasileiros, pelo evento. Aqueles fizeram discurso; estes contam estórias. Tais procedimentos implicam a adoção da metáfora representativa, que é mais espirituosa que a metáfora de representação, porque funde o discurso com a ação, tornando-os imediatamente visíveis para o destinatário, como uma cena teatral. Aristóteles chama o procedimento *prosomaton*, que equivale a “pôr diante dos olhos”. (TEIXEIRA, 1999, p. 473, grifos do autor).

Em *O Desertor*, segundo Ivan Teixeira, diferentemente do que ocorre em *O Reino da Estupidez*, em que esses elementos se articulam de forma bastante restrita, os procedimentos desse novo estilo estão dispostos na estrutura de forma mais rica e expressiva, assim como se observa em *O Uruguay*.

### **Considerações finais**

O intuito deste estudo foi analisar as tensões em *O Desertor*, poema heróico-cômico de Manuel da Silva Alvarenga, à luz da especificidade do sistema cultural do século XVIII. Nesse processo, foi possível observar que o efeito de sentido que deriva da articulação dos elementos que compõem sua estrutura está relacionado não só com a imprecisão na fronteira entre literatura e filosofia no século XVII, mas, principalmente, com a peculiaridade da “ilustração católica”, sendo o movimento ambíguo uma representação formal desse contexto de coexistência de princípios contraditórios. Além disso, notou-se que a tensão na economia de *O Desertor* pode ser entendida a partir da nova configuração estética instaurada por Basílio da Gama ao reunir poetas brasileiros com o intuito de exaltar o Marquês de Pombal.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. In: *Aristóteles II*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Coleção OS PENSADORES, vol. VI.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed., São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5. ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, v. 1. 16

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. Estudos de teoria e história literária. 6. ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1980.

HANSEN, João Adolfo. Ilustração católica, pastoral árcade et civilização. In: *Oficina do Inconfidência*, Ouro Preto-MG, ano 4, n° 3, p. 13-47, dezembro de 2004.

\_\_\_\_\_. 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.

MATOS, Franklin de. *A cadeia secreta*. São Paulo: Cosac & Nayf, 2004.

\_\_\_\_\_. *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

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

\_\_\_\_\_. Poema Narrativo. In: CEIA, Carlos. *E - Dicionário de Termos Literários*. <<http://www.edtl.com.pt>>. Data de acesso: 20-04-2011.

SILVA ALVARENGA, Manuel da. *O desertor: poema herói-cômico*. (Ed. Preparada por Ronald Polito) UNICAMP, 2003.

STAROBINSKI, Jean. O Fuzil de Dois Tiros de Voltaire. IN: \_\_\_As Máscaras da Civilização – Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

VOLTAIRE. *O Ingênuo; Cândido ou O Otimismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.