

SILVA ALVARENGA: AS ARMADILHAS DO SENTIMENTO

Sérgio Alves Peixoto

Resumo

Os postulados neoclássicos e os prenúncios da poesia romântica em Silva Alvarenga.

Résumé

Les postulats néoclassiques et l'avenir de la poésie romantique chez Silva Alvarenga.

Silva Alvarenga foi um dos mais acabados exemplos de homem letrado que o Brasil colonial teve, tendo sido admitido em 1768 na Sociedade Literária do Rio de Janeiro, criada sob a proteção do então Vice-Rei, D. Luís de Vasconcelos, seu grande amigo e protetor.

Aí, na Sociedade Literária do Rio de Janeiro, Silva Alvarenga, "primeiro, se não o único *clássico*, no sentido por assim dizer técnico da expressão",¹ lecionou Retórica e Poética, como professor régio, inaugurando no Brasil a conceituação profissional e técnica da literatura num tipo de ensino liberto das imposições e restrições religiosas derrubadas por Pombal. Vale a pena citarmos o testemunho do Cônego Januário da Cunha Barbosa sobre a importante atuação desse árcade em relação ao desenvolvimento das novas idéias e da literatura que procurava se impor:

O impulso que recebera na Europa pela reforma do ensino público operada no ano de 1772 pelo Marquês

de Pombal [...] comunicou-se por este insigne professor de Retórica aos brasileiros [...] Talvez que sem as lições de Manuel Ignácio não tivessem aparecido nas cadeiras sagradas do Rio de Janeiro, os Frias, os Rodovalhos, os S. Carlos, os Sampaivos, os Ferreira de Azevedo, os Oliveiras, os Alvernes e outros pregadores de nomeada. [...] Manuel Ignácio concebeu a idéia de criar no Rio de Janeiro uma poesia e um teatro brasileiro [...]²

Após todo esse preâmbulo em que a consciência literária de Silva Alvarenga foi ressaltada, nada mais previsível do que ter sido ele um dos autores da época que mais se preocuparam em teorizar sobre poesia, como nos mostra já no prefácio que escreveu para seu poema herói-cômico *O desertor* (1774),³ prefácio esse em que segue fielmente a posição de Aristóteles quanto à disposição inata que o ser humano teria para a imitação e, conseqüentemente, para a criação artística. Assim diz Aristóteles no capítulo IV de sua *Poética*:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes), pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções, e os homens se comprazem no imitado. (p.445)

Quase que traduzindo o filósofo grego, é assim que Silva Alvarenga inicia seu prefácio:

A imitação da natureza, em que consiste toda a força da poesia, é o meio mais eficaz para mover e deleitar os homens; porque estes têm um inato amor à imitação, harmonia e ritmo. (p.5)

Nas palavras de Aristóteles, ao dom inato de imitar e ao prazer que daí adviria, junta-se a aprendizagem do mundo, fato que de certo modo seria desvirtuado pelo didatismo moralizante em que se arvoraram todos os seguidores do filósofo grego e que Silva Alvarenga bem representa ao dizer, ainda no mesmo prefácio, que o poema herói-cômico existe "porque imita, move e deleita, e porque mostra ridículo o vício e amável a virtude, fim da verdadeira poesia".⁴

Todo o prefácio a *O desertor* existe em função de explicar o

porquê da existência do poema herói-cômico, numa espécie de defesa contra ataques de críticos que nele veriam algo de monstruoso, já que a razão se perderia em “assinar o seu verdadeiro caráter”.⁵ Silva Alvarenga ainda aí confirma seu grande conhecimento literário ao buscar exemplos em autores como Homero, Virgílio, Tassoni, Boileau, Butler e Pope, modelos que testemunhariam não só a antigüidade dessa forma literária, como a sua presença e força atuais. A defesa da reforma universitária e o ataque ao ensino escolástico – assuntos do poema – não são tratados no prefácio, como que atestando a preocupação puramente teórica do seu autor.

Entretanto, a propensão para discutir problemas teóricos em relação à poesia vai aparecer de modo muito mais marcante na pouco conhecida, mas importantíssima Epístola que Silva Alvarenga dedica ao amigo e poeta Basílio da Gama (na Arcádia Romana, Termindo Sipílio). O poema de Silva Alvarenga pode ser tido como o mais teórico que o século XVIII brasileiro nos legou. Aí, como veremos, estão expostas as principais tônicas do pensamento poético da época. Seguidor tácito de Boileau, citando-o mesmo em um dos versos da epístola (“Ou Boileau contra vós torne a empunhar a espada”), Silva Alvarenga pouco a pouco, como cabe bem a um pedagogo que, na verdade, está quase sempre querendo ser, expõe suas idéias sobre o mundo da poesia e do poeta, idéias essas que, de Aristóteles a Boileau, passando necessariamente por Horácio, se estruturam num todo orgânico e num sistema que só permite a originalidade na medida em que ela signifique a mesma coisa dita de modo diferente.

Sendo assim, vejamos como Silva Alvarenga, ao elogiar seu amigo Basílio da Gama, progressivamente apresenta os principais aspectos da visão clássica da poesia. Para facilitar nossa exposição, dividimos a “Epístola” em tópicos, como se segue:

a) A razão e sua importância no fazer poético

Sem dúvida alguma, a razão é a fonte de onde se origina todo e qualquer postulado neoclássico. O caráter equilibrado do artista desse momento é fruto dessa força moderadora da emoção, regulando todo e qualquer excesso que poderia nublar a clareza da linguagem poética.

A primeira estrofe da “Epístola” de Silva Alvarenga é um exemplo dessa atitude racional a que o poeta se submeteria de

bom grado a fim de atingir a perfeição que, necessariamente, teria de advir de um equilíbrio buscado conscientemente. Dirigindo-se a Basílio da Gama, Silva Alvarenga começa por elogiar-lhe a exatidão desse meio termo que, em poetas destituídos de valor, confundiu-se com o conceito pejorativo que hoje temos de mediocridade. Sem abdicar das metáforas, que são vistas como perigosas por afastar a linguagem da concisão e da mesma razão que a deveria guiar, Silva Alvarenga fala da poesia (da inspiração) guiada pelo raciocínio ao citar Pégaso e seu cavaleiro destro na espora e hábil no uso de seu freio. Cavaleiro (poeta) e cavalo (inspiração) comportam-se exemplarmente na medida em que um sabe até que ponto pode e deve deixar o outro livre de seu domínio e na medida em que esse domínio é parte essencial da arte de cavalgar (poetar). Daí advém a adequação da linguagem poética ao assunto tratado, e a recusa tanto aos “góticos enigmas” espanhóis, como aos “falsos brilhantes” italianos, tudo isso revelando a nobreza do artífice que se esmera não só em polir conscientemente seus versos, mas também em temperar as paixões que a arte deve “revolver” e “excitar” nos corações humanos, como Aristóteles já havia referido ao tratar da tragédia. Vejamos a primeira estrofe da “Epístola” de Silva Alvarenga:

Gênio fecundo e raro, que com polidos versos
A natureza pintas em quadros mil diversos:
Que sabes agradar, e ensinas por seu turno
A língua que convém ao trágico coturno
Teu Pégaso não voa furioso, e desbocado
A lançar-se das nuvens no mar precipitado,
Nem pisa humilde o pó; mas por um nobre meio
Sente a doirada espora, conhece a mão e o freio:
Tu sabes evitar se a um tronco ou jaspe animas,
Do sombrio espanhol, os góticos enigmas,
Que inda entre nós abortam alentos dissolutos,
Verdes indignações, escândalos corruptos,
Tu revolves e excitas, conforme as ocasiões
Do humano coração a origem das paixões. (p.290)

Essa primeira estrofe, como vemos, opõe à razão neoclássica toda uma linguagem rebuscada e então considerada de péssimo gosto, toda uma linguagem desmesuradamente fantasiosa, representada no verso em que é criticada a influência de Gôngora (o “sombrio espanhol”) e seus seguidores. É o que

Aristóteles nos ensina quando trata da linguagem no capítulo XXII de sua *Poética*, ao dizer ser necessário unir a razão à fantasia para que se obtenham clareza e nobreza:

Qualidade essencial da elocução é a clareza sem baixeza. Claríssima, mas baixa, é a linguagem constituída por vocábulos correntes, como as composições de Cleofonte e Estênelo. Pelo contrário, é elevada a poesia que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar. Por vocábulos "peregrinos" entendo as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente.

Mas a linguagem composta apenas de palavras deste gênero será enigma ou barbarismo; enigmática se o for só de metáforas, bárbara, se exclusivamente de vocábulos estrangeiros. Porque tal é a característica do enigma: coligindo absurdos, dizer coisas acertadas, o que se obtém, não quando se juntam nomes com o significado corrente, mas, sim, mediante as metáforas [...]

Necessária será, portanto, como que a mistura de toda espécie de vocábulos. Palavras estrangeiras, metáforas, ornatos e todos os outros nomes de que falamos elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum, enquanto os termos correntes lhe conferem clareza. [....]

É certo que, pelo demasiado evidente destes modos, se incorre no ridículo, e, por outro lado, a moderação também é necessária nas outras partes do discurso; pois metáforas, estrangeirismos e outras espécies de nomes, imprópriamente usados, produzem o mesmo resultado, se de propósito nos servíssemos deles para provocar o riso.⁶

Silva Alvarenga não fala explicitamente da metáfora, como o faz Aristóteles, mas do processo imagético moderado que Basílio saberia condignamente manejar e que o coloca como modelo a ser seguido. Assim é que a moderação exigida pela razão faz com que Basílio saiba utilizar-se da prosopopéia, evitando "se um tronco, ou jaspe animas/ Do sombrio espanhol os góticos enigmas".

É Boileau, na sua *Arte poética*, quem diz que “quem não se soube moderar jamais soube escrever”⁷ e é essa capacidade de equilibrar pela razão os impulsos da imaginação e da fantasia com vistas a uma linguagem clara, sem ser vulgar, nobre, sem ser confusa, que Silva Alvarenga admira em Basílio da Gama e que professa ao escrever sua epístola literária.

b) Inspiração e imitação

Talvez o teórico clássico que melhor trata o problema da inspiração seja Longino. Partindo da concepção de que a genialidade literária situa os autores “acima da condição dos mortais”,⁸ Longino rejeita a mera cópia servil de um modelo, a ela contrapondo uma “imitação inspirada”. O que Longino realmente faz é não dissociar a imitação da inspiração, é tirar, da primeira, todo caráter de subserviência e falta de originalidade, é fazer dela, da imitação, também uma das atitudes do gênio. Para se chegar ao sublime, o poeta necessita das duas, já que muitos, com efeito, são inspirados por um sopro alheio, tal como, ao que consta, aproximando-se da típode, onde, conforme dizem, existe uma fenda da terra, que exala um vapor impregnado de divindade, imediatamente, pelo poder do deus, a pitonisa se torna fecunda e passa logo a oracular segundo a inspiração; assim também, do gênio natural dos antigos para as almas dos que o invejam, fluem, como dos altares sagrados, certas emanções, inspiradas pelas quais, mesmo os não muito favorecidos do sopro divino se inspiram, contagiados da grandeza dos outros.⁹

Como vemos, a imitação é para Longino bastante ambígua, pois determinados vocábulos que ele usa, referindo-se àqueles em que Horácio e Boileau veriam somente a imitação racional, envolvem o fazer poético de uma certa aura mágica e divina, infensa ao domínio da razão a que a simples cópia necessariamente se submeteria: almas, fluem, altares, sagrados, emanção, contagiados são vocábulos que estão relacionados ao inexplicável, ao divino, ao sublime de que Longino jamais se afasta. Entre Platão, que via o poeta como uma coisa ligeira, coisa alada, coisa santa [...] incapaz ainda de criar até que venha a ser um homem em que um Deus habita, que tenha perdido a cabeça, que seu espírito não esteja mais nele,¹⁰ e Horácio, para quem o poeta inspirado “descuida de aparar as unhas e a barba,

busca lugares retirados [e] evita os banhos,"¹¹ entre esse louco de que devemos fugir e o nobre "imitador ensinado",¹² Longino prefere o artista sublime que os dois podem chegar a ser, desde que, entretanto, não se esqueçam de "pedir à arte que ajude a natureza, pois, talvez consista a perfeição numa aliança estreita entre ambas".¹³

Em Silva Alvarenga, a inspiração está mais próxima da teoria de Longino do que dos preceitos de Horácio ou Boileau. Uma leitura atenta de Arte poética deste último, revela-nos quão falsa e artificial é sua introdução, ponteada de magia que ele próprio, equilibradamente, procura desconhecer:

É em vão que no Parnaso um autor temerário
Pensa atingir as alturas da arte dos versos;
Se ele não sentir a influência secreta do céu,
Se seu astro não o formou poeta ao nascer,
Estará ele sempre cativo de seu gênio estreito.
Para ele Febo é surdo e Pégaso indócil.¹⁴

Soa, na verdade, muito falso na voz de Boileau a "influência secreta do céu". Não haveria aí uma pregação retórica já influenciada por Longino, cujo tratado havia traduzido ao mesmo tempo em que escrevia sua obra teórica? Na verdade, nada há em Boileau que pelo menos sugira o arrebatamento de que Longino fala e que para este autor é inerente à inspiração. Sopro divino ou emanções da alma de um autor antigo, essa força viria sem que se a forçasse ou se devesse forçá-lo. Dessa inspiração dependerá, na verdade, o valor do poeta e a perfeição da obra. Da terceira estrofe da "Epístola" até ao final, é dela que Silva Alvarenga falará, tornando-a objeto principal do poema, tecendo paralelamente juízos de valor e apreciações sobre a mediocridade e a vulgaridade dos que teimam em versejar e não percebem que não passam de

[...] magros rimadores
De insípidos poemas estúpidos autores
Que frenéticos suam sem gosto, nem proveito
Amontoando frases a torto e a direito. (p.291-292)

Silva Alvarenga sabe que não adianta "suar", pois

Se a [sua] musa estéril não vem sendo chamada
Debalde é trabalhar, pois não virá forçada. (p.291)

O resultado desse poetar forçado é ridicularizado por Silva Alvarenga tanto na figura do poeta lírico, que desejando ir ao Pindo, embora seja de curto vôo ("cisne de curtas penas"), não tem asas que o sustentem, como na figura do poeta épico que, procurando ir, heroicamente, à "região do fogo", volta dela sem sucesso e ridiculamente chamuscado.

O excesso de trabalho reverte em nada ou em péssima poesia, por ser forçada, poesia da qual o crítico facilmente descobre o mecanismo e veementemente condena:

Se eu vou falar de jogos, só por dizer florais
Maratônios, circenses, píticos, juvenais,
O crítico inflexível ao ver esta arrogância
Conhece-me a pobreza, e ri-se da abundância.
Quem cego d'amor próprio colérico s'acende
E monstruosos partos porque são seus defende
Sua, braceja, grita, e já depois de rouco
Abre uma grande boca para mostrar que é louco
Forma imagens de fumo, fantásticas pinturas
E sonhando c'as musas em raras aventuras
Vai ao Pindo num salto de lira e coroa:
Nascem-lhes as curtas penas, e novo cisne voa.
Igual ao cavaleiro, que a grossa lança enresta
C'o elmo de Mambrino sobre a enrugada testa
Vai à região do fogo num banco escarranchado
Donde traz os bigodes e o pêlo chamuscado. (p.291-292)

A estrofe baseia-se nitidamente na figura de D. Quixote. Assim como o "cavaleiro da triste figura" pensa estar em um mundo grandiosamente épico, assim o falso poeta crê ter alcançado a grande poesia. A realidade, porém, é completamente diferente, e o herói tem, em lugar do rutilante elmo do legandário Mambrino,¹⁵ uma simples bacia de barbeiro, assim como o poeta se mostra "desequilibrado" entre, de um lado a pobreza que vulgariza a obra e, de outro, a abundância que a torna pedantemente enigmática.

Importante é ressaltar que, quando dominado por sua "irada musa", Silva Alvarenga se esquece da nobreza e do decoro neoclássicos e emprega vocabulário próprio talvez à sátira ou à comédia, mas que destoa do tom que o poema vinha mantendo. Estamos aí de novo com Longino, pois o que, segundo Horácio e

Boileau passaria por um defeito imperdoável, para ele é algo no que “se há de negligenciar”.¹⁶

Insuflado pelo horror à vulgaridade, à vaidade e à extravagância, que nunca se confunde com o belo, Silva Alvarenga passa a caricaturar situações que se tornaram vazias de sentido poético, tão repetidamente foram usadas por muitos que confundiram criação com imitação grosseira. Assim, o “louro Mondego”, as “ninfas belas”, as “cãs do velho Douro”, a “calva do sacro Tejo”, os “lânguidos sonetos”, repletos de flautas e cajados, a presença de “Almêijoas e perceves, ostras e berbigões”, sempre que aparece um deus marinho, todas essas repetições fastientas de velhas fórmulas são atacadas por Silva Alvarenga, como nos mostra o trecho abaixo:

Se cheio de si mesmo por um capricho vão
Tem por desdouro o ir por onde os outros vão,
É c'o dedo apontado famoso delirante,
Que por buscar o belo, caiu no extravagante.
Bem como o passageiro, que néscio e presumido
Quis trilhar por seu gosto o atalho não sabido,
Perdeu-se, deu mil giros, andou o dia inteiro
E foi cair de noite em sórdido atoleiro.
Eu aborreço a plebe dos magros rimadores
De inspidos poemas estúpidos autores,
Que frenéticos suam sem gosto, nem proveito
Amontoando frases a torto e a direito:
Vem o louro Mondego por entre as ninfas belas
Que de flores enlaçam grinaldas e capelas:
Surgem do verde seio da espuma crespada e alva
Do velho Douro as cãs, do sacro Tejo a calva
[...]

Se fala um deus marinho, e vem a borbotões
Almêijoas e perceves, ostras e berbigões
Se os lânguidos sonetos manquejam encostados
Às flautas, aos surrões, pelicos e cajados:
Minha musa em furor o peito me enche de ira
E o negro fel derrama nos versos, que me inspira.
Autor, que por acaso fizeste um terno idílio
Não te julgues por isso Teócrito ou Virgílio
[...]

Pois tarde, e muito tarde, por um favor divino
Nasce por entre nós quem de coroa é dino. (p.291-293)

A epístola a Basílio da Gama termina com os comuns elogios. No caso, são eles dirigidos a D. João V, à reforma universitária de Pombal e ao próprio homenageado que, se sabiamente consultar o seu gênio, poderá um dia vir a se comparar ao do grande comediógrafo Molière ou ao sublime trágico Racine. Quem sabe, poderá um dia vir a “fazer mais do que fez Luís”, isto é, suplantando o próprio Camões:

Consulta, pois, o gênio que mais em ti domine.
Tu podes ser Molière, tu podes ser Racine.
Marqueses tem Lisboa, se cardeais Paris:
José pode fazer mais do que fez Luís.

c) A natureza humana e a verdade do coração

O conceito de Natureza é muito importante para que possamos compreender a literatura do século XVIII. Enquanto que no século precedente a matemática e a física foram as ciências que predominaram, o século XVIII vai assistir ao grande desenvolvimento da zoologia, da botânica e da biologia, como atestam, entre outras, obras, a *História natural*, de Buffon, publicada de 1749 a 1789, a *História dos insetos*, de Réaumur (1734-1742) e *O espetáculo da natureza*, de Pluche (1732-1750).

Entretanto, o conceito de natureza deixa pouco a pouco de se referir unicamente ao mundo exterior para, como nos diz Antonio Cândido, abarcar “o instinto, o sentimento, cujas manifestações [...] avultam ao ponto de promoverem, em literatura, explosões emocionais que desmancham de todo a clara linha da Razão”.¹⁷

Rousseau, com seu apelo ao sentimento (e ao homem natural, como vimos) e Kant, com suas duas críticas à razão, vêm contribuir, com a filosofia, para essa redescoberta do homem e de sua psicologia. A literatura do século da razão passa, então, a produzir obras paradoxais em que o coração “é rei, a paixão eclipsa a fria razão pseudo-clássica, a turbulência é a medida da vida”:¹⁸ de Prévost, com sua *Manon Lescaut* (1731), passando por Rousseau, com sua *Nouvelle Héloïse* (1761), chegamos a Goethe e Bernardin de Sant-Pierre, com *Werther* (1774) e *Paul et Virginie* (1787), respectivamente.

À medida que o século XVIII transcorre, o homem passa a

ser visto como também feito de emoção e de sentimentos, e o que era simplesmente um artifício literário, como o *se vis me flere* de Horácio,¹⁹ adquire, na “Epístola”, de Silva Alvarenga, novo matiz, ao ser tratado, como já percebera Antonio Cândido, “menos como indicação de um recurso técnico, do que como verdadeiro apelo à sinceridade [...] rompendo o molde da convenção e abrindo caminho à tumultuosa revelação dos estados peculiares à alma de cada um”.²⁰ Isso aparece na terceira estrofe do poema, mas Antonio Cândido, ao comentar a “Epístola”, se esqueceu de registrar a importância que a segunda estrofe adquire em relação a essa emoção agora vivida autenticamente pelo poeta. Essa estrofe é uma espécie de comentário, de um resumo da passagem em que Caitutu vê a serpente que percorre o corpo de Lindóia, no poema *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e a conseqüente morte da índia. À descrição da cena, Silva Alvarenga acrescenta um juízo de valor que ressalta a emoção experimentada pelo índio (e agora pelo leitor, através do poeta) em oposição às tradicionais, possíveis e bastante comuns reproduções de passagens célebres da poesia antiga que, então, se cuidava respeitar e reverenciar. Vejamos a estrofe de Silva Alvarenga:

Quem vê girar a serpe da irmã no casto seio,
Pasma, e de ira e temor ao mesmo tempo cheio
Resolve, espera, teme vacila, gela e cora,
Consulta o seu amor e o seu dever ignora.
Voa a farpada seta da mão que não se engana.
Mas ai, que já não vives, ó mísera Indiana!
Usarás Catulo na morte de quem amas
D'alambicadas frases e agudos epigramas?
Ou dirás como é crível, que em mágoa tão sentida
Os eixos permaneçam da fábrica luzida? (p.290)

Dessa estrofe da “Epístola”, destacam-se os últimos quatro versos. É através deles que, realmente, o preceito horaciano já citado é introduzido como uma das temáticas do poema de Silva Alvarenga, embora, como dissemos, já alterado em sua essência mesma. Emocionado, Basílio da Gama não teria perdido tempo em imitar os autores que o antecederam (aqui representados por Catulo, o maior lírico latino) e criou o verso que a todos os outros suplantaria exatamente por sua originalidade e expressão vivida do sentimento e da emoção verdadeira. Silva Alvarenga reporta-se ao verso mais famoso do *O Uruguai* – “Tanto era bela no seu rosto a morte” – para através dele mostrar que Basílio da Gama

não precisou das “alambicadas frases” e dos “agudos epigramas” de Catulo, e de nenhum outro. A visão da beleza que permanece, mesmo após a triste morte de Lindóia (ou, como nos diz Silva Alvarenga, a permanência dos eixos da fábrica luzida) é fruto da emoção e só poderia ser revelado por quem por ela estivesse dominado.

A estrofe seguinte mostra, explicitamente, o *se vis me flere* horaciano e, de certo modo, os seus primeiros quatro versos poderiam servir de fecho de ouro à estrofe anterior. Vejamos esses versos:

Da simples natureza guardemos sempre as leis.
Para mover-me ao pranto, convém que vós choreis.
Quem estuda o que diz, na pena não se iguala
Ao que de mágoa e de dor, geme, suspira e cala.
(p.290)

Na verdade, à primeira vista, os dois primeiros versos repetem simplesmente Horácio, na medida em que não passam de paráfrase do texto latino. Entretanto, não é o que acontece com os dois últimos, nos quais deter-nos-emos agora.

Silva Alvarenga, embora se utilizasse de Horácio, reproduzido *ad infinitum* por teóricos e tratadistas a partir do Renascimento, revela-nos já a profunda alteração que a teoria clássica iria sofrer com o aparecimento do Romantismo. Aqui já vemos como o sentimento deixa de ser algo puramente literário, adquirindo foros de verdade transcendente que a literatura não conseguiria representar, a não ser parcialmente. Trata-se, pois, da incapacidade da palavra poética frente ao mundo mágico das emoções, da falência desse verbo que, por ser humano, não consegue reproduzir o que há de divino na alma do homem e na natureza. Na verdade, não são essas as palavras de Silva Alvarenga, mas elas prenunciam essa vitória do sentimento, mesmo que com ela o poeta se visse como um eterno fracassado na sua missão, vitória essa que somente com o Romantismo falará mais alto e angustiosamente.

Como vemos, o que era somente mais um tópico literário, começa a ser transformado por Silva Alvarenga, deixando nosso poeta transparecer a superioridade do sentimento calado, mas realmente vivido, sobre tudo o que a pena traça no papel. Como diz Antonio Cândido, nesse dois versos, Silva Alvarenga nos mostra que

na ordem das grandezas, o humano transcende a arte, ao contrário da teoria clássica pura, que geralmente não reconhece problema algum além dos que a obra encerra na sua integridade formal. Nestes versos, a disciplina aparece como limite à rigidez afetiva, pois eles exaltam o sofrimento inexpresso, que se perdeu para a arte, mas de que o poeta deve participar no ato da criação.²¹

De uma simples receita, onde, na verdade, a emoção deveria ser o último ingrediente, e o mais bem dosado, o *se vis me flere* de Horácio é, em Silva Alvarenga, uma espécie de ponto de partida para vãos mais altos, diríamos melhor, mais profundos. Essa profundidade já se encontra configurada, como vimos, na própria noção de "homem natural" que o século XVIII procurou instituir e que o século XIX viria a endeusar na eleição da alma humana, da individualidade e dos sentimentos como essência de toda a arte.

É somente com o século XIX romântico, que estava por surgir, que a poesia passa a sofrer lentas, mas verdadeiras mudanças drásticas, ao ser pensada não somente como algo a ser imitado, mas como tudo a ser individualmente recriado pela alma do artista. Não importam as "recaídas" parnasianas a que iremos assistir: com o advento do Romantismo, passamos, como diz Abrams, do *espelho à lâmpada*²³ e o culto do eu dá à poesia caráter essencialmente renovador e, a cada momento, único.

Será a luz dessa lâmpada romântica (e mais tarde, da mágica lâmpada simbolista) que abrirá os caminhos a uma poesia cada vez mais preocupada consigo mesma e com o seu papel no mundo que a exige e que a desconhece, mundo esse que, inegavelmente, já se estava anunciando no século XVIII, mas que o século XIX verá crescer e se afirmar ameaçadoramente.

Notas:

¹MARTINS (1976), p.509.

²In: MARTINS, *op. cit.*, p.509.

³ALVARENGA (1864).

⁴ALVARENGA (1864), Tomo II, p.05.

⁵*Idem*, p.08.

⁶ARISTÓTELES (1973), Cap. VI, p.447-449.

⁷BOILEAU (1867), Canto I, p.191.

⁸LONGINO (1981), Cap. XXXVI, p.105.

⁹*Idem*, Cap. XIII, p.85.

¹⁰PLATÃO (1950), p.63.

¹¹HORÁCIO (1981), 63-64.

¹²*Idem*, p.64.

¹³LONGINO, *op.cit.*, p.106.

¹⁴BOILEAU, *op. cit.*, p.190.

¹⁵Mambrino, rei mouro célebre nos romances de cavalaria, possuía um elmo encantado que o tornava invulnerável.

¹⁶Assim nos diz Longino: “a precisão em tudo acarreta o risco da mediania e nos grandes gênios, assim como na excessiva riqueza, alguma coisa se há de negligenciar.” LONGINO, *op.cit.*, p.102.

¹⁷CÂNDIDO (1971), p.59.

¹⁸SAULNIER (1953), p.50.

¹⁹HORÁCIO (1981), p.58 – Trecho famoso de Horácio que pode ser traduzido por “se me queres ver chorar”, ou “se me queres emocionar”. A passagem é a seguinte: “se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro; só então, meu Téfon, ou Pelen, me afligirão os teus infortúnios”.

²⁰CÂNDIDO, *op.cit.*, p.15.

²¹CÂNDIDO, *op.cit.*, p.59.

²²ABRAMS (1962).

Referências Bibliográficas:

ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova, 1962.

ALVARENGA, Manoel Ignácio da Silva. Prefácio a *O desertor*.

In: _____. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864. Tomo II.

_____. A José Basílio da Gama (Termino Sipílio). In: _____. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864. Tomo I.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção *Os pensadores*, IV).

BOILEAU. *L'art poétique*. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Hachette, 1867.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

HORÁCIO. *Arte poética* (Epístula ad Pisones). In: *A poética clássica* (Aristóteles, Horácio, Longino). São Paulo: Cultrix, 1981.

LONGINO. Do sublime. In: *A poética clássica* (Aristóteles, Horácio, Longino). São Paulo: Cultrix, 1981.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976. v.1.

PLATÃO. Ion. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1959.

SAULNIER, N. L. *La littérature française du siècle philosophique*. (1715-1801). Paris: PUF, 1913.

- * Este texto é parte de um capítulo de minha Tese de Doutorado, intitulada *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo, defendida na UFRJ*.