

# AS “CARTAS CHILENAS” ENTRE A EPÍSTOLA E A SÁTIRA<sup>1</sup>

Ana Paula Gomes do NASCIMENTO<sup>2</sup>

**RESUMO:** Atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga, as “*Cartas Chilenas*” têm sido lidas como prenunciadoras da inconfidência mineira, destacando-se seus elementos históricos em detrimento dos retórico-poéticos. Neste estudo, porém, entendemos a obra como situada em uma instituição retórica e tributária do gênero epistolar satírico. Assim, faz-se necessário estudar ambos os gêneros, bem como suas autoridades acumuladas ao longo do tempo, mas principalmente utilizar obras publicadas no século XVIII, tais como a “*Arte poética*” de Francisco José Freire e o “*Verdadeiro método de estudar*” de Luís Antônio Verney, entre outras, como base para argumentação. Levar em consideração as reformas curriculares ocorridas na Universidade de Coimbra no período, além das diversas obras de autores e retores latinos encontradas nas bibliotecas dos árcades mineiros também fornece elementos valiosos para esse tipo de análise. É necessário, ainda, verificar as relações entre a ética, a filosofia política e a sátira.

**Palavras-chave:** Epístola; Sátira; Retórica; Ética; Política.

**ABSTRACT:** Assigned to Tomas Antonio Gonzaga, the “*Cartas Chilenas*” have been read as an announce of the “Inconfidência mineira”, with special stress on its historic elements in stead of the rhetorical-poetic ones. In this study, we situate the work in an rhetorical context and into a satirical epistolary genre. Thus, it is necessary to study both genres, as well as its authorities accumulated over the time, but using published works in the eighteenth century, such as “*Arte Poética*” by Francisco José Freire and the “*Verdadeiro método de estudar*” by Luís Antônio Verney, among others, as a basis for argument. Take into account the curricular reforms occurred at the University of Coimbra, in addition to several works by authors and rhetoricians of Rome found in the libraries of the “árcades mineiros”, also provides valuable material for analysis. It is also necessary to verify the relationship between ethics, political philosophy and satire.

**Keywords:** Epistle; Satire; Rhetoric; Ethics; Politics.

## 1. Discussão

As “*Cartas Chilenas*” circularam em manuscritos anônimos no decênio de 1780 em Vila Rica, atual Ouro Preto. As treze cartas que compõem a obra simulam o diálogo a distância entre Critilo, que escreve do Chile, e Doroteu, que se encontra na Espanha, a respeito da atuação de Fanfarrão Minésio, governador de Santiago. Por realizarem o vitupério de Fanfarrão, as “*Cartas Chilenas*” são, nos dizeres de Pécora (1998/9, p. 150), uma obra do gênero epistolar satírico. De fato, o próprio título da obra indicaria a sua filiação ao gênero

---

<sup>1</sup> Trata-se da exposição de resultados parciais da pesquisa de mestrado em andamento. Algumas formulações presentes neste texto já foram publicadas no artigo “As *Cartas Chilenas* e a instituição retórica”. Agradeço ao professor Marcos Antonio de Moraes pela bibliografia disponibilizada e pelos comentários críticos ao trabalho durante a apresentação no XVI SETA.

<sup>2</sup> Mestranda em Teoria e História Literária pelo IEL/UNICAMP, sob orientação do prof. Dr. Alcir Pécora; bolsista FAPESP. Contato: [agnascimento@gmail.com](mailto:agnascimento@gmail.com).

epistolar, embora o estudo da recepção crítica das “*Cartas Chilenas*” mostre que tal constatação não é tão óbvia assim.

Furtado (1996), em importante trabalho sobre a trajetória da crítica da obra entre 1845 e 1989, mostrou que, nesse significativo intervalo de tempo, as posturas interpretativas acerca das “*Cartas Chilenas*” sofreram poucas variações e, de maneira geral, tendeu-se a classificá-las como documento historiográfico capaz de revelar os antecedentes da Inconfidência Mineira, e não como documento literário dotado de formas historicizadas. Apesar de os manuscritos da obra datarem do final do século XVIII, uma primeira edição viria a público somente em 1845, durante o governo do imperador Pedro II, e no contexto da criação de instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Tal momento histórico já sugeriria uma leitura “nacionalista” – tanto da inconfidência mineira quanto da obra – e, em 1850, Francisco Adolfo de Varnhagen<sup>3</sup> interpretou as cartas como “corpo de delito do orgulhoso Cunha Meneses”, inferindo a partir daí que o “desgoverno deste foi talvez a origem da primeira fermentação em Minas que levou o povo à conspiração que depois se descobriu.”

Furtado percebeu que “coube a essas palavras inaugurar a linha interpretativa que, estendendo-se pelos séculos XIX e XX, ataria ‘os fatos de Fanfarrão Minésio, governador do Chile’, à historiografia da conspiração” e, nesta mesma linha, a obra suscitou desde então uma grande variedade de debates entre historiadores, críticos, poetas e filólogos. Com base no trabalho desses estudiosos, estabeleceu-se que as missivas foram escritas como vituperação de Luís da Cunha Pacheco e Meneses, governador de Vila Rica entre 1783 e 1788, e que seu mais provável autor seria Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810).

Dessa forma, além da proximidade temporal entre a obra e a inconfidência mineira, a atribuição da autoria a Tomás Antônio Gonzaga ratificaria essa leitura, uma vez que o poeta esteve, de fato, envolvido nesse movimento de insurreição. Tal interpretação só foi possível devido à apropriação da obra como uma fonte puramente histórica e Furtado (1996, p. 99) aponta que, de maneira geral, ela foi tomada como representação da realidade empírica, como *retrato* e *espelho*, entre outras metáforas utilizadas pela crítica.

Em resenha à obra de Furtado, Pécora (1998/9, p. 153) observa que a crítica tradicional das cartas “postula como fundamental seu estatuto de documentação histórica, isto

---

<sup>3</sup> apud FURTADO, 1996, p. 94

é, supõe nos versos um espelhamento não problemático de seu contexto e tende a anular assim a sua especificidade enquanto texto poético”. Um possível exemplo disso é uma afirmação de Sérgio Buarque de Holanda (1979, p. 221-229), segundo a qual o valor das “*Cartas Chilenas*” residiria apenas em sua utilidade como documento histórico da conjuração mineira, de modo que elas teriam suscitado em muitos “um interesse apaixonado e talvez em desproporção com os méritos literários do poema”.

Pécora (1998/9, p. 155) sugere, ainda, que para que ocorra uma ruptura mais aguda com essa visão crítica “seria preciso que novos trabalhos, mesmo os produzidos no âmbito da historiografia, tivessem uma compreensão básica da estrutura poética como ajuste de convenções a efeitos de sentido e convicções particulares”. Em outras palavras, o autor nos alerta que é preciso situar as “*Cartas chilenas*” no contexto das práticas de representação do século XVIII luso-brasileiro, que, segundo nossa hipótese, ainda se ligava a uma instituição retórica.

De fato, a análise do currículo proposto pela reforma educacional - efetuada pelo Marquês de Pombal a partir de 1759 - demonstra que a retórica foi elevada a matéria fundamental da formação da mocidade portuguesa. Teixeira (1999), em estudo sobre esse período, mostrou, ainda, a existência de um mecenato pombalino, que contou com a publicação de obras, tais como a tradução da “*Epístola aos Pisões*”, de Q. H. Flacco, pelo padre Francisco José Freire, bem como a “*Arte poética, ou regras da verdadeira poesia*”, elaborada pelo mesmo em 1758. Em 1766, Miguel Antonio Ciera traduziu “*Os três livros de Cícero sobre as obrigações civis*”, oferecendo-o a Pombal. Por volta de 1770, o próprio Tomás Antônio Gonzaga escreveu a sua monografia intitulada “*Tratado de Direito Natural*”, dedicando-a também ao ministro.

Ao mesmo tempo em que fica clara a existência desse mecenato, evidencia-se também a importância que as obras da antiguidade clássica – principalmente a romana – possuíam naquela época. A circulação delas no período equivalente à formação acadêmica de escritores como Basílio da Gama e Tomás Antonio Gonzaga, reforça a tese de estudiosos como Chiappetta (1997), segundo o qual um sistema retórico-ético-poético teria funcionado desde Aristóteles até o século XVIII. Esse longo período é pensado pela autora e também por Hansen (2006) como uma instituição retórica, mediadora das práticas de representação. Segundo essa percepção, não somente as obras clássicas foram resgatadas pelos árcades,

como comumente se afirma, mas todo esse sistema que as teria produzido ainda estaria sendo utilizado nesse tipo específico de Iluminismo desenvolvido em Portugal e em suas colônias.

Assim, acreditamos que o estudo de uma obra como as “*Cartas Chilenas*” precisa levar em conta tal dimensão retórica. Será necessário, principalmente, descobrir em que medida o gênero epistolar favoreceria o gênero satírico nesse caso específico, uma vez que as “*Cartas Chilenas*” são uma sátira em forma de epístola e não correspondências que realmente circularam em Vila Rica no século XVIII.

Sobre a conceituação a respeito do gênero epistolar, Emerson Tin (2005, p. 29) mostra que Caio Júlio Victor (séc. IV d.C.), ao dedicar um capítulo inteiro à epistolografia em sua “*Ars rhetorica*”, vai ser o “primeiro em língua latina a fazê-lo sistematicamente”. Antes disso, porém, as epístolas de Cícero e de Sêneca já forneciam exemplos práticos para a confecção destas, além de ser possível encontrar nas cartas de ambos alguns comentários sobre a arte de escrevê-las.

Na Idade Média surgiu a *ars dictaminis*, arte de escrever cartas e documentos em prosa. No século XIV, porém, Petrarca redescobriu as cartas de Cícero e a imitação delas deu origem a uma nova epistolografia, que conviveu com a *ars dictaminis*.

Mas é na obra de Erasmo de Rotterdam, no século XVI, que apareceu a divisão da carta nos três gêneros retóricos (apud Tin, 2005, p. 120):

Visto que, portanto, sejam três os gêneros de causas (demonstrativo, deliberativo e judicial) dos quais o orador se utiliza, como Cícero e Quintiliano escreveram, a esses três todas as espécies de cartas podem ser reduzidas.

Erasmo segue explicando que “facilmente isso entende quem algum dia das cartas dos antigos tentou extrair a arte latente”, o que indica que mesmo no século XVI a arte retórica e a arte epistolar ainda estavam integradas. Hansen (2008, p. 276), em artigo sobre as cartas do padre Antônio Vieira (1608-1697), confirma essa permanência e resume essa trajetória ao indicar que o acúmulo da memória do gênero vai constituir as autoridades da epistolografia, que são “Cícero, Sêneca, Demétrio de Falero, Hugues de Saint-Victor, o Anônimo de Bolonha, Erasmo, Vives, Fabri, Justo Lísio”.

Assim também o iluminista Luís Antônio Verney (vol. 2, p. 5-6), em seu “*Verdadeiro Método de Estudar*”, que circulou em Portugal no século XVIII primeiramente sob a forma

de cartas anônimas, asseverava que todos os discursos, até mesmo as cartas, deveriam ser orientados pela arte retórica:

Confesso que nos púlpitos e cadeiras faz a Retórica gala de todos os seus ornamentos; mas não se limita neles; todo o lugar é teatro para a Retórica. Não agrada um livro, se não é escrito com arte; (...), finalmente, uma **carta**, uma resposta, todo o exercício de língua necessita da sua direção. (grifo nosso).

É importante observar que o gênero epistolar é bastante flexível, cabendo tanto cartas negociais e burocráticas, quanto teóricas/didáticas (a “*Epístola aos Pisões*”, a “*Retórica a Herênio*”), familiares, morais (“*Epístolas a Lucílio*”, “*Epístola moral a Fábio*”) e amorosas (“*Heróides*”, “*Tristes*”, de Ovídio; “*Cartas Portuguesas*”, anônimas, publicadas em 1669 na França). Assim, a epístola como gênero é utilizada tanto em situações ligadas à vida mais “concreta”, quanto em outras nas quais adquire um caráter de “mímese” ou “ficção”.

Montesquieu publicou em 1721 as suas “*Cartas Persas*”, por meio das quais simulou a troca de correspondência entre um autoexilado persa na França, Usbek, e seus amigos, servos e concubinas que ficaram para trás. Usbek deixou seu país após perceber que sua atuação na corte persa, embora pautada pela virtude ou exatamente por este motivo, atraiu para si a inveja dos outros nobres e o colocou em situação de risco de vida. Ele teve problemas políticos, portanto, uma vez que o rei, apesar de lhe conferir *status* e poder, não tinha disposição ou então condições de garantir a sua segurança em meio aos demais. O cortesão persa partiu sob o pretexto de realizar uma expedição científica, o que acabou acontecendo de verdade.

Por um lado, cabem na obra cartas amorosas escritas por algumas das saudosas mulheres de seu harém, por outro encontramos cartas nas quais Usbek desenvolveu assuntos morais, como na décima primeira, na qual narrou ao amigo Mirza a parábola dos trogloditas. Por sua vez, quando focalizou Paris, o olhar “estrangeiro” de Usbek permitiu que Montesquieu fizesse uma crítica ao seu ambiente contemporâneo. Jean Starobinski (2001), em ensaio sobre as “*Cartas Persas*”, lembrou que esse olhar é também o dos bufões, dos bobos da corte e dos anões que povoavam as cortes católicas com a função moral de fazer a mímese do vício com fins pedagógicos, embora o papel destes seja conservador em relação ao sistema político. João Adolfo Hansen (1989), por sua vez, mostrou em seu estudo sobre a sátira de Gregório de Matos que no século XVII a função da sátira nunca foi revolucionária, mas

sempre conservadora. Ainda não conseguimos definir a situação da sátira no século XVIII luso-brasileiro em relação a esse paradigma, o que segue como questão para a pesquisa.

As “*Cartas Chilenas*”, por sua vez, realizariam o vitupério do governador Cunha e Menezes, atacando aspectos morais, que são também políticos. Imaginado como Fanfarrão Minésio, a figura do governador é alvo de diversas pinturas ou descrições morais, as chamadas *etopeias*. Assim, nesse ponto a obra se aproxima da do francês quanto às preocupações morais e políticas. Mas a questão é: uma e outra obra estão propondo o mesmo tipo de política, isto é, as “*Cartas Chilenas*” apresentam o mesmo panorama iluminista que a crítica tem atribuído às “*Cartas Persas*”? Critilo ataca apenas o governador Fanfarrão ou, por metonímia, está atacando todo o sistema político?

Muitos autores, tais como Sérgio Buarque de Holanda, perceberam que o tom da censura de Critilo por vezes o aproxima de um conservador, isto é, de alguém que fala do ponto de vista de quem quer restabelecer uma ordem que Fanfarrão parecia ter perturbado. De fato, algumas das medidas tomadas por Fanfarrão beneficiariam extratos mais baixos da população e sua atitude de desprezo para com as elites locais também poderia ser interpretada como uma atitude política mais avançada. Critilo afirma que não, que Fanfarrão é como Nero, o imperador que iniciou seu governo fingindo possuir muitas virtudes, mas que, por fim, revelou-se o mais vicioso de todos, alcançando a fama de extremado.

Porém, quando se afirma que a obra foi escrita pelo inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, parece natural supor que Fanfarrão está do lado da metrópole e que Critilo está do lado da colônia ansiosa por independência, e então se conclui que o ataque não se limita ao governador, mas se estende ao sistema.

Mesmo que cheguemos a concordar quanto ao alinhamento político do autor das “*Cartas Chilenas*”, cabe ressaltar que as técnicas retórico-poéticas encenadas na obra ainda não foram totalmente examinadas. No momento, vou me concentrar apenas em investigar como o ataque ao governador é feito, sem, por enquanto, questionar se a crítica historiográfica e literária tradicional está correta quanto ao objetivo metonímico de ataque ao sistema. Um ponto comum entre todos os enunciados críticos é o que diz respeito à função satírica da obra.

Investiguemos, portanto, algo sobre o gênero satírico desde a tradição clássica até o século XVIII.

Na “*Poética*” (p. 78), Aristóteles<sup>4</sup> formula a poesia como imitação (*mimesis*) e explica

Puesto que los que imitan representan a sus personajes en acción, y estos son necesariamente **buenos** o **malos** – ya que los caracteres casi siempre se reducen a una de estas dos clases, pues todos los caracteres se diferencian por la **virtud** o el **vicio** -, los representan **mejores** de lo que somos nosotros en realidad, o bien **peores** que nosotros, o incluso **tal como** somos nosotros, como hacen los pintores; Polignoto, por ejemplo, pintaba los hombres mejores, Pauson los pintaba peores y Dionisio tales como eran. (grifo nosso)

Nesse excerto, Aristóteles já aponta uma entrada para as questões de ética ou filosofia moral, pois diz que o caráter se diferencia pelo vício ou pela virtude. Aqui já percebemos que para o poeta imitar um caráter vicioso é necessário que entenda de questões morais. Como exemplo, o filósofo menciona os pintores Polignoto, Pauson (que, de acordo com informação da edição espanhola, era provavelmente um caricaturista) e Dionísio – o que mostra também uma similitude entre a poesia e a pintura.

Em seguida, ensina que “la misma diferencia hay entre la tragedia y la comedia: esta pretende representar a los hombres peores de lo que son, aquella, en cambio, quiere representarlos superiores a la realidad” (p. 78). Aristóteles, nesse momento, estabelece a diferença entre o gênero baixo (cômico/vício) e o elevado (trágico/virtude), pois o herói trágico é moralmente melhor do que o homem médio, assim como o cômico é moralmente pior. Tal definição aparece mais adiante (p. 81)

La comedia es, como hemos dicho, la imitación de personas de **calidad moral o síquica inferior**, no en toda clase de vicios, sino de aquellos que caen bajo el dominio de lo risible, que es una parte solo de lo vicioso. En efecto, lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño; así, por ejemplo, la máscara cómica es **fea y desforme**, pero sin expresión de dolor. (grifo nosso)

Aqui aprendemos que o risível é apenas uma parte do vicioso, o que nos leva a concluir que há vícios que não são risíveis, talvez por serem muito graves. Também se indica uma espécie de riso que não causa dano ou que pelo menos não se manifesta diante de alguém que sinta dor, um riso não-maldoso, portanto.

Na *Retórica* (p. 133), o filósofo ensina que o discurso demonstrativo tem a ver com “la virtud y el vicio, lo noble y lo vergonzoso, pues que son estos los objetos del que alaba y del

---

<sup>4</sup> Para todas as citações de Aristóteles utilizaremos a edição das Obras de 1973 pela editora Aguilar/Madrid, traduzida para o espanhol por Francisco de P. Samaranch.

que censura”. Esse gênero de causa é o que se ocupa do elogio e do vitupério e tem, portanto, mais semelhança com o gênero poético dentro dessa tradição. Aristóteles diz também que “el elogio es un discurso que da a conocer la grandeza de una virtud” (p. 135).

Já em “*Política*” (pp. 1412-1413), aparece a clássica definição do homem como um animal político, posto que é pensado como um ser gregário e que se organiza na *polis*, mas quando desprovido de virtude, “el hombre es el menos escrupuloso y el más salvaje de los animales”.

Diz, ainda, que “la felicidad es una actividad del alma conforme a una virtud perfecta” (p. 1183) e que “el hombre auténticamente apto para dirigir la ciudad consagra, más que cualquier otro, sus esfuerzos a hacer reinar la virtud” (p. 1183), aqui já percebemos uma função filosófica e outra política da questão ética. Por fim, ensina que “la virtud moral es hija de los buenos hábitos; de aquí que, gracias, a un leve cambio, de la palabra costumbre – *ethos* – viene moral – *ethica*” (p. 1185). Assim também a palavra *moral* vem de *mos*, costume, em latim.

Se as três instâncias do discurso retórico são o *ethos* – caráter, tanto do orador quanto do objeto de seu discurso –, o *pathos* – as emoções e paixões que o orador deve movimentar – e o *logos* – o discurso argumentativo em si –, fica patente a importância da ética para a retórica e para a poética também, uma vez que a poética passou por uma “retorização<sup>5</sup>” ao longo desse período. É nesse sentido que uma leitura cruzada das diferentes obras do filósofo é fundamental para uma melhor compreensão da poética aristotélica.

Assim, Aristóteles vai fornecer as bases para os teóricos da poesia grega e esse conhecimento será aproveitado em Roma, por figuras como as de Cícero e Quintiliano (responsável por uma verdadeira suma retórica) e cujas preceptivas posteriormente serão aproveitadas pelo resto da Europa. No século XV, segundo a professora López Grigera (2008, p. 31), “a ressurreição da retórica clássica (...) é o indício mais evidente do começo daquilo a que nos habituamos a chamar de Renascimento. Mais ainda, a redescoberta de Quintiliano deu origem a toda a sistematização do ensino, desde os primeiros graus”. O século XVI também dá continuidade a essa redescoberta, principalmente por meio da valorização de Aristóteles.

---

<sup>5</sup> Luisa López Grigera (2008, p. 50), ao contrário, chega a falar de uma “literaturização” da retórica ocorrida no século de ouro espanhol.

No século XVII, em 1670, o jesuíta italiano Emanuele Tesauro escreveu “*Il cannocchiale aristotelico*” e, beneficiando-se de uma inovação material – a luneta inventada pelos holandeses –, cria a sua metafórica luneta aristotélica, capaz de ampliar diversos pontos obscuros da obra do filósofo. Um dos resultados de tal procedimento é o “*Tratado dos ridículos*”, em que Tesauro amplia aquelas poucas palavras de Aristóteles sobre a Comédia e acaba diferenciando-a de um outro gênero, a Sátira. Para Tesauro, a sátira trata dos vícios fortes e que causam não riso, mas espanto, enquanto a comédia trata dos vícios fracos.

Já a “*Arte Poética*” de Boileau, datada de 1674, resgata Horácio e, ao mesmo tempo, mantém as diretrizes aristotélicas.

No século XVIII, no ambiente luso-brasileiro, mais precisamente em 1759, surge a importante arte poética de Francisco José Freire, que, embora criada no contexto da reforma pombalina e da rejeição à poesia de engenho do século XVII, recupera e mantém a instituição retórica. O autor, o árcaico também conhecido como Cândido Lusitano, conclui do capítulo quarto da *Poética* de Aristóteles que as espécies mais antigas de poesia são a lírica e a sátira, e afirma (p. 11)

Claramente se infere disto que a intenção, e fim da Poesia foy desde aquelles primeiros tempos, e ainda actualmente he, de cantar os louvores da virtude, e dos virtuosos, ou o vitupério do viciosos; para que aprenda a gente a conhecer, que ódio devem ter a estes, e amor áquella: e por consequência saibamos, que a Poesia não he outra cousa mais, que huma filha da Filosofia mora, ou para melhor dizer, **he a Poesia, e a Filosofia huma mesma cousa**, ainda que expressada com dous differentes nomes. (grifo nosso)

Cabe, agora, no andamento da pesquisa, investigar se nas “*Cartas Chilenas*” essa função moral contribui para manter o estado de coisas ou se, pelo contrário, dá suporte a uma ideia de ruptura. Vamos apresentar em seguida uma leitura prévia da primeira carta de Critilo.

## **2. Análise da Carta 1ª., Em que se descreve a entrada que fez Fanfarrão em Chile**

Retomando a divisão proposta por Erasmo de Rotterdam, percebemos que as “*Cartas Chilenas*” são uma obra composta por cartas do gênero demonstrativo, ocupadas em realizar não o elogio, mas o vitupério de Fanfarrão Minésio. Por ser um homem de poder na cidade, Fanfarrão recebe tratamento satírico ao se tornar assunto de um gênero baixo, pois seus vícios serão sempre entendidos como fortes, por atingirem a muitos. Erasmo estabelece, ainda, que a

epístola é composta basicamente por quatro partes (**saudação**, **exórdio**, **narração** e **conclusão**), embora nem todas elas devam aparecer obrigatoriamente.

A primeira das “*Cartas Chilenas*” tem início com uma **saudação** ao destinatário no primeiro verso (“Amigo Doroteu, prezado Amigo”) e com a identificação do remetente no quinto verso (“Critilo, o teu Critilo é quem te chama”). Critilo supostamente interrompe o sono do amigo para contar-lhe novidades importantes e extraordinárias (vv. 2-4 e 6-7):

“Abre os olhos, boceja, estende os braços / E limpa das pestanas carregadas / O pegajoso humor, que o sono ajunta / (...) / Ergue a cabeça da engomada fronha. / Acorda, se ouvir queres cousas raras.”

Em seguida, o autor pinta um cenário ameno, cujo objetivo na verdade é conseguir um interlocutor atento por meio do contraste entre a tranquilidade do sono e a novidade do conteúdo da carta (vv. 8-14):

“Que cousas, (tu dirás), que cousas podes / Contar, que valham tanto, quanto vale / Dormir a noite fria em mole cama, / Quando salta a saraiva nos telhados, / E quando o Sudoeste, e os outro ventos / Movem dos troncos os frondosos ramos? / É doce esse descanso, não to nego.)”

Esse cenário prepara um extenso **exórdio** (vv. 15-57), no qual Critilo continua com o seu objetivo de captar a atenção e a benevolência de Doroteu para o assunto que pretende narrar. Nesse caso, a possibilidade de alcançar tal benevolência reside na própria matéria da carta, pois Critilo anuncia que tratará de “sucessos novos” e “estranhos casos”. A carta continua da seguinte maneira (vv. 20-28 e 31-34):

“Mas, Doroteu, não sintas, que te acorde: / Não falta tempo, em que do sono gozes; / Então verás Leões com pés de pato; / Verás voarem Tigres, e Camelos, / Verás parirem homens, e nadarem / Os roliços penedos sobre as ondas. / Porém, que têm que ver estes delírios / C’os sucessos reais, que vou contar-te? (...) / Ouvirás, Doroteu, sucessos novos, / Estranhos casos, que jamais pintaram / Na idéia do doente, ou de quem dorme / Agudas febres, desvairados sonhos.”

É nesse momento que o autor das “*Cartas Chilenas*” cita o exórdio da “*Epístola aos Pisões*” ou a “*Arte Poética*” de Horácio. Aqui as imagens disparatadas servem para adiantar a natureza viciosa das ações de Fanfarrão. Na carta de Horácio, tais imagens serviam para ilustrar o exemplo de uma obra cujo autor, por falta de engenho, arte ou exercício, não conseguisse compor uma obra decorosa e verossímil. Também o símile horaciano *ut pictura*

*poiesis* – ou a poesia é como a pintura – é fundamental nas “*Cartas chilenas*” e em diversos momentos encontraremos o verbo “pintar” em detrimento de “narrar” ou “descrever”.

Quase no final do exórdio, Critilo dá mais detalhes do que narrará a seguir, quando pede a Doroteu que escute “a história de um moderno Chefe, / Que acaba de reger a nossa Chile, / Ilustre imitador a Sancho Pança.”. A **narração** propriamente dita tem início somente no verso 68, a partir do qual surgirá um retrato “tipológico” de Fanfarrão Minésio. Nesse retrato, Critilo pinta a imagem do governador por meio de uma série de lugares-comuns previstos para o vitupério. Por essa razão, vale lembrar que – por mais que a crítica tenha demonstrado que o alvo das “*Cartas chilenas*” era o governador Cunha Meneses – não se deve ler essa pintura como um retrato verídico da pessoa do governador, mas como uma deformação da imagem real do mesmo, que acabará por constituir uma espécie de monstro ou um *ethos satírico* (HANSEN, 1989). Assim, Fanfarrão começa a surgir diante de Doroteu e diante de todos nós (vv. 68-84):

“Ora pois, doce amigo, vou pintá-lo / Da sorte que o topei a vez primeira; / (...) / Tem pesado semblante, a cor é baça. / O corpo de estatura um tanto esbelta / Feições compridas, e olhadura feia, / Tem grossas sobranceiras, testa curta, / Nariz direito, e grande; fala pouco / Em rouco baixo som de mau falsete / Sem ser velho, já tem cabelo ruço / E cobre este defeito, e fria calva / À força de polvilho, que lhe deita.”

Utilizando a figura da *evidentia*, o autor das cartas pinta, ainda, mais detalhes que compõem o *ethos* de Fanfarrão (vv. 85-94):

“Ainda me parece, que o estou vendo / No gordo rocinante escarranchado / As longas calças pelo embigo atadas, / Amarelo colete, e sobre tudo / Vestida uma vermelha, e justa farda: / De cada bolso da fardeta pendem / Listradas pontas de dous brancos lenços; / Na cabeça vazia se atravessa / Um chapéu desmarcado; nem sei, como / Sustenta a pobre só do laço o peso.”

Na Retórica a Herênio, que durante muito tempo foi atribuída a Cícero, encontramos a matéria de onde se pode extrair os argumentos para o vitupério, que são tópicos a respeito “das coisas externas, do corpo e do ânimo”. No mesmo livro, aprendemos que “ao corpo pertencem o que a natureza lhes atribui de vantajoso ou desvantajoso: rapidez, força, beleza, saúde e seus contrários”, e nos versos citados acima percebemos que a tópica do *corpo* é desenvolvida para compor o vitupério. A pintura aponta ora para desproporções do corpo

(“feições compridas”/“testa curta”), ora para uma fisionomia indicadora de um caráter negativo (“semblante pesado”/“olhadura feia”), não deixando de mostrar sinais de decadência (“sem ser velho, já tem cabelo ruço”). Também os trajes de Fanfarrão são descritos de modo a mostrar sua falta de modéstia e virilidade, (“longas calças pelo embigo atadas”/“amarelo colete”/“vermelha, e justa farda”/“listradas pontas de dous brancos lenços”) e compõem uma figura ridícula, com referências novamente à obra *“Dom Quixote”*, aqui presentificada pela menção ao “gordo rocinante”.

Já nos versos seguintes da narração são desenvolvidos os tópicos relativos às coisas externas (“educação, riqueza, poder, glória, cidadania, amizades, e seus contrários”). Primeiramente, Critilo vai tratar das amizades de Fanfarrão, apresentando Robério (vv. 112-127), em seguida Matúcio (vv. 128-141) e, por último, o padre (vv. 142-152), que fazem parte dos que acompanham o Governador em sua entrada “triumfante” na cidade e são descritos em resumo como “néscios, marotos e peraltas”. Na pintura de cada um dos amigos, que faz parte dos argumentos relativos “às coisas externas”, novamente os tópicos do corpo vão sendo tratados:

“Caminha atrás do Chefe um tal Robério / Que entre os criados tem respeito de aio; / Estatura pequena, largo o rosto, / Delgadas pernas, e pançudo ventre, (...)” (vv. 112-115)

“Ao lado de Robério vem Matúcio, / Que respira do Chefe o modo, e gesto: / É peralta rapaz de tesas gâmbias / (...) / Dos bolsos da casaca dependura / As pontas perfumadas dos lencinhos; (...)” (vv. 128-130 e 136-137)

“Montado em nédia mula vem um Padre, / Que tem de Capelão as justas honras: / (...) / Labregão no feitio, e meio idoso, / Tem olhos encovados, barba tesa, / Fechadas sobranceiras, rosto fusco, / Cangalhas no nariz. Ah! quem dissera, / Que num corpo, que tem de nabo a forma / Havia pôr os Céus tão grande caco!” (vv. 142-143 e 146-152)

A narração segue tratando agora de coisas relativas ao ânimo (“coisas que comportam nossa deliberação e reflexão: prudência, justiça, coragem, modéstia, e seus contrários”). Após ter chegado a sua nova casa, acompanhado dos “Grandes desta Terra”, Fanfarrão se mostra como um homem tomado pela “vã soberba”, que “reparando / nos membros do Congresso, a testa enrugada, / e vira a cara, como quem se enoja”. Além disso, recusa-se a se sentar para que “os mais junto dele não se assentem”, e fazendo isso acaba deixando todos também em pé,

inclusive o velho Bispo. Diante de tal comportamento, Critilo novamente lança mão de um argumento externo, a origem, para dizer a Doroteu que a “sábua natureza” deveria “regular os natais conforme os gênios”, de modo que “quem tivesse as virtudes de Fidalgo, / nascesse Fidalgo, e quem tivesse / os vícios de vilão, nascesse embora, (...) de algum laçao”. Com isso, Critilo pinta Fanfarrão como um homem que não faz jus à sua origem e à formação que recebeu. Já no dia da posse, que Critilo qualifica como “funesta”, Fanfarrão age como alguém que, não sendo verdadeiramente Grande, finge sê-lo, mas executa tantas torções e poses sem decoro, que acaba parecendo um ator cômico (vv. 243-248):

“Entesa mais que nunca o seu pesçoço, / Em ar de minuete os pés  
concerta, / E arqueia o braço esquerdo sobre a ilharga. / Eis aqui,  
Doroteu, o como param / Os maus Comediantes, quando fingem / As  
pessoas dos Grandes nos teatros.”

No fim da cerimônia, quando os mesmos Grandes da terra o acompanham até a sua residência, Fanfarrão mantém a “mesma pompa, com que foi ao Templo” e ao chegar em casa não “fala, não corteja, nem despede”, mas simplesmente se recolhe junto ao chefe antigo e ao nobre corpo do Senado, deixando os demais na porta, sem saber o que deveriam fazer. Critilo, indignado, busca comover e incitar os ânimos, e apela para um tom mais exaltado, pois quer que seu leitor se convença de que o vício de Fanfarrão é grave. Como se falasse diretamente a Minésio, Critilo brada (vv. 280-288):

“São estes, louco Chefe, os são exemplos? / Que na Europa te dão os  
homens grandes? / Os mesmos Reis não honram aos Vassalos? /  
Deixam de ser por isso uns bons Monarcas? / Como errado caminhas!  
O respeito / Por meio das virtudes se consegue, / E nelas se sustenta;  
nunca nasce / Do susto, e do temor, que aos povos metem / Injúrias,  
descortejos, e carrancas.”

Com essa peroração Critilo finaliza a narração da primeira carta que envia ao amigo Doroteu. Já a **conclusão** e o fecho dela aparecem da seguinte forma (vv. 289-295):

“Findou-se Doroteu, a longa história / Da entrada deste Chefe: agora  
vamos, / Que é tempo, descansar um breve instante./ (...) Nas outras  
contarei, prezado Amigo, / Os fatos, que ele obrou no seu Governo, /  
Se acaso os justos céus quiserem dar, / Para tanto escrever, papel, e  
tempo.”

Além disso, Critilo informa que outras cartas sucederão a esta, nas quais serão tratados mais especificamente os atos do governo de Fanfarrão Minésio.

### 3. Considerações finais

Freire, em sua “*Arte poética*” de 1759, indica a existência de dois tipos de imitação: a *icástica* (que trata da verdade e do particular, e que se vincula à História) e a *fantástica* (que trata da opinião, ou do campo do universal, mais próximo do que entendemos por ficção). Diz, ainda, que a imitação do particular é assunto do historiador, embora o poeta possa utilizá-la também sempre que considerar necessário para o desenvolvimento de sua obra. Nessa primeira carta percebemos o predomínio de uma *elocução fantástica*, isto é, com destaque para os elementos “ficcionais”, cujas tópicos, embora ancoradas na realidade, não devem ser lidas como descrições factuais. Parece-nos que o gênero satírico tem predominância nela, o que varia fortemente dentro da obra. Há cartas que, conforme anunciado por Critilo, tratam mais exatamente das ações de Fanfarrão no seu Governo. Essas são, segundo nossa hipótese, cartas em que o gênero epistolar adquire mais evidência do que o gênero satírico – embora em todas elas o vitupério ocorra.

Assim, acreditamos que o gênero epistolar permitiria ao autor das “*Cartas Chilenas*” efetuar sua crítica ao governador, ao mesmo tempo em que o satírico o permitiria efetuar as distorções e amplificações próprias do gênero demonstrativo, mas isso segue como hipótese cujas implicações ainda precisam ser melhor desenvolvidas.

### 4. Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Ethica Nicomachea I I3-III8**: tratado da virtude moral. (trad., notas e comentários de Marco Zingano). São Paulo: Odisseus Editora: 2008.

\_\_\_\_\_. **Obras**. 2a. edição. Madrid: Aguilar, 1973.

ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2005.

CHIAPPETTA, A. **Ad animos faciendos: comoção, fé e ficção nas Partitiones oratoriae e no De officii de Cícero**. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

[CICERO]. **Retórica a Herênio**. Trad. Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria. São Paulo: Hedra, 2005.

FREIRE, Francisco José. **Arte Poética ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico.** v. 2, 2a. Edição. Lisboa: Na Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

FURTADO, J. P. **Uma república de leitores: história e memória na recepção das Cartas Chilenas (1845-1989).** São Paulo: Hucitec, 1997.

GONZAGA, T. A. **Cartas chilenas** (org. de Joaci Pereira Furtado). 2a. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HANSEN, J. A. Para ler as cartas do Pe. Antônio Vieira. In: **Teresa. Revista de Literatura Brasileira.** N. 8/9. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 264-299.

\_\_\_\_\_. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLANDA, S. B. de. As cartas chilenas. In: **Tentativas de mitologias.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

LÓPEZ GRIGERA, L. **Anotações de Quevedo à retórica de Aristóteles.** Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

MONTESQUIEU, Ch. de S. **Cartas persas.** Trad. e apresentação de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Paulicéia, 1991.

NASCIMENTO, A. P. G. As *Cartas Chilenas* e a instituição retórica: leitura da primeira carta. In: **Revista da Pesquisa & Pós-graduação da UFOP**, ano 9, vol. 9, n. 2, jul/dez. 2010, p. 37-46.

PÉCORA, A. A arte das cartas jesuítas do Brasil. In: **Máquina de gêneros.** São Paulo: Edusp, 2001, p. 17-68.

\_\_\_\_\_. Documentação histórica e literatura (a propósito das *Cartas Chilenas*). **Revista USP**, n. 40, dez/jan/fev 1998-1999, p. 150-157.

STAROBINSKI, J. **As máscaras da civilização.** Ensaios. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

TESAURO, E. **Tratado dos ridículos.** Trad. Cláudia de Luca Nathan. Revisão da tradução João Adolfo Hansen. Campinas: CEDAE-Referências, jul./1992, p. 30-59.