



ANA PAULA GOMES DO NASCIMENTO

***AS CARTAS CHILENAS* ENTRE A SÁTIRA E A EPÍSTOLA:
uma leitura retórico-ético-poética da obra atribuída a Tomás Antônio
Gonzaga**

**CAMPINAS,
2012**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ANA PAULA GOMES DO NASCIMENTO

***AS CARTAS CHILENAS* ENTRE A SÁTIRA E A EPÍSTOLA:
uma leitura retórico-ético-poética da obra atribuída a Tomás Antônio
Gonzaga**

Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora

**Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto
de Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do título de
mestra em Teoria e História Literária, na área de
Teoria e Crítica Literária.**

**CAMPINAS,
2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
**TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP**

N17c

Nascimento, Ana Paula Gomes do, 1980-

As Cartas chilenas entre a sátira e a epístola : uma leitura retórico-ético-poética da obra atribuída a Tomás Antônio Gonzaga / Ana Paula Gomes do Nascimento. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012.

Orientador : Antonio Alcir Bernárdez Pécora.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Sátira. 2. Retórica. 3. Poética. 4. Ética. 5. Cartas. I. Pécora, Alcir, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The "Chilean letters" between the satire and the epistle: a rethorical-ethical-poetical reading of the work attributed to Tomás Antônio Gonzaga.

Palavras-chave em inglês:

Satire
Rhetoric
Poetry
Ethics
Letters

Área de concentração: Teoria e crítica literária.

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora [Orientador]
João Adolfo Hansen
Emerson Tin

Data da defesa: 21-12-2012.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

FOLHA DE APROVAÇÃO

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora



João Adolfo Hansen

Emerson Tin



Ivan Prado Teixeira

Alexandre Soares Carneiro

IEL/UNICAMP
2012

DEDICATÓRIA

Para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alcir Pécora, pela orientação segura e amiga.

Aos professores João Adolfo Hansen e Emerson Tin, pela preciosa arguição ao trabalho.

Aos professores Marcos Siscar, Maria Eugenia Boaventura Dias, Carlos Eduardo Ornelas Berriel, Alexandre Soares Carneiro (do IEL/UNICAMP), Milton Meira do Nascimento, Paulo Martins (da FFLCH/USP) e Ivan do Prado Teixeira (da ECA/USP), pelo valioso aprendizado adquirido durante seus cursos.

A toda minha família, pelo que representam para mim.

À família Volochko (Jorge, Cris, Leandro, Carol, Anna, Anninha e Clara) e em especial à *baba* Nina Volochko, pelo que fizeram por mim.

À FAPESP, pelo apoio que possibilitou a concretização deste trabalho.

Ao Danilo, razão de tudo. E amor acaso se agradece?

RESUMO

NASCIMENTO, A. P. G. do. **As *Cartas chilenas* entre a sátira e a epístola: uma leitura retórico-ético-poética da obra atribuída a Tomás Antônio Gonzaga**. 2012. 125 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

O estudo das *Cartas chilenas*, obra atribuída a Tomás Antônio Gonzaga (1744-ca.1810), é proposto através da análise desta como obra inserida numa instituição retórica, reguladora das práticas de representação até o século XVIII. Para isso, faz-se necessário uma investigação acerca do gênero da obra, que identificamos como uma epístola satírica. De fato, o próprio título dela revelaria o seu caráter de epístola, ao passo que o seu conteúdo demonstraria a sua natureza satírica. Porém, o levantamento da trajetória da recepção crítica da obra – realizado por FURTADO em 1997 – evidencia que, de maneira geral, tendeu-se a classificá-la principalmente como documento historiográfico capaz de revelar os antecedentes da Inconfidência Mineira, do que como documento literário dotado de formas historicizadas. Desse modo, a tradição crítica parece ter se concentrado em possíveis eventos históricos, sem, no entanto, levar em conta a historicidade do aspecto retórico-ético-poético da obra. O trabalho efetua, portanto, uma leitura retoricamente orientada das cartas e espera contribuir para uma nova abordagem da obra.

São estudadas as técnicas da écfrase e da etopeia, mostrando-se como são significativas as “caricaturas” presentes nas *Cartas chilenas*. Busca-se demonstrar que na obra coexistem as imitações icástica e fantástica, de modo que em algumas cartas a ênfase recai sobre os aspectos históricos/particulares e em outras sobre os poéticos/universais.

Estuda-se, ainda, a presença da tópica do *soldado fanfarrão*, o *miles gloriosus* da comédia romana ou o *alazon* da comédia grega. Aproxima-se, por fim, as figuras de Fanfarrão Minésio e de Dom Quixote.

Palavras-chave: sátira, epístola, retórica, poética, ética.

ABSTRACT

NASCIMENTO, A. P. G. do. **The “Chilean Letters” between satire and epistle: a rhetorical-ethical-poetic reading of the work attributed to Tomás Antônio Gonzaga.** 2012. 125 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

The present study proposes to analyze *Chilean Letters*, a work attributed to Tomás Antônio Gonzaga (1744-ca.1810), in terms of its place within a rhetorical institution, which regulated representation practices until the 18th century. Thus, an investigation regarding the genre of the work is necessary, which we identify as a satirical epistle. In fact, the title itself reveals its epistolary nature, while its content demonstrates its satirical nature. However, a survey of the trajectory of the critical reception of the work – carried out by Furtado in 1997 – evidences that, in general, it tended to be classified mainly as a historiographical document that could reveal the events leading up to the Minas Conspiracy, rather than as a literary document with historicized patterns. Therefore, the critical tradition seems to have concentrated on possible historical events, without, however, taking into account the historicity of the rhetorical-ethical-poetic aspect of the work. The present study thus carries out a rhetorically-guided reading of the letters and intends to contribute to a new approach to the work.

The techniques of ekphrasis and ethopoeia are studied, revealing the significance of the “caricatures” present in *Chilean Letters*. We aim to demonstrate that icastic and phantastic imitations coexist in the work, such that in some letters the emphasis falls on historical/specific aspects and in others on poetic/universal aspects.

The presence of the topic of the *braggart soldier* is also studied, *miles gloriosus* in Roman comedy or *alazon* in Greek comedy. Finally, the figures of Fanfarrão Minésio and Don Quixote will be approximated.

Keywords: satire, epistle, rhetoric, poetry, ethics.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	O fanfarrão na edição inglesa de Teofrasto.....	p. 80
Fig. 2	Maurice Sand – Capitão Spavento (ano 1577).....	p. 84
Fig. 3	Maurice Sand – Capitão Spezzaferro (ano 1668).....	p. 85
Fig. 4	Abraham Bosse – Capitaine Fracasse	p. 85
Fig. 5	Abraham Bosse – Capitaine Fracasse	p. 86
Fig. 6	Caracterização de um <i>zanni</i>	p. 86

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	01
INTRODUÇÃO	03
1. EM BUSCA DO GÊNERO ENCENADO NAS <i>CARTAS CHILENAS</i>	
1.1 A ênfase da ética e da política no gênero satírico	09
1.2 Direito natural e poesia	15
1.3 Implicações do gênero epistolar na obra	26
1.4 A estrutura formal das <i>Cartas chilenas</i>	32
2. RETRATOS	
2.1 <i>Ut pictura poesis</i> : a éfrase nas <i>Cartas chilenas</i>	51
2.2 Quantas sátiras cabem numa sátira? ou A tópica do <i>soldado fanfarrão</i>	74
2.3 Dom Quixote e Fanfarrão Minésio: aproximações	90
2.4 Critilo, o <i>criticón</i>	100
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
4. BIBLIOGRAFIA	111
5. ANEXO	121

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação expressa minha tentativa de compreensão das *Cartas chilenas* por meio de um referencial teórico-metodológico que se baseia em uma abordagem historicizada do texto poético. Procura reconstruir uma primeira legibilidade dessa obra, levantando hipóteses verossímeis. Apoia-se na premissa de que uma instituição retórica era vigente até o século XVIII, na qual se baseavam as práticas artísticas.

No primeiro item do trabalho são tecidas considerações a respeito do gênero satírico, buscando demonstrar em que medida os conhecimentos advindos da ética, da política e do direito natural são fundamentais para a compreensão deste. Em seguida são levantados elementos a respeito do gênero epistolar e de sua importância para obra, para, na sequência, estudar a estrutural formal das famosas cartas.

O segundo item, por sua vez, se preocupa com questões imagéticas, a partir do estudo da éfrase e da etopeia na obra. Preocupa-se também com dois tipos de tópicos presentes nas cartas de Critilo, uma advinda dos gêneros cômico-satíricos e outra da ética. Procura, ainda, demonstrar a projeção da figura de Dom Quixote sobre a figura de Fanfarrão Minésio.

INTRODUÇÃO

Ao examinar os Autos da Devassa da Inconfidência Mineira, Eduardo Frieiro descobriu um documento que listava as obras apreendidas na biblioteca do cônego Luís Vieira da Silva, considerada uma das mais completas de sua época no Brasil. A partir do que foi descrito pelas autoridades, Frieiro¹ apurou que

[d]as duzentas e setenta obras, com perto de oitocentos volumes, que compunham a livraria do Cônego, mais da metade era em latim, cerca de noventa em francês, pouco mais de trinta em português, cinco ou seis em italiano e outras tantas em espanhol, além de vinte e quatro livros em inglês que figuram na relação englobadamente sem indicação de títulos nem de autores.

A maioria dos livros era escrita em latim, língua de cultura ainda até o século XVIII, mas os exemplares em francês aparecem em segundo lugar nas ocorrências, e são os que mais despertam a atenção do autor. E, de fato, na biblioteca devassada havia a *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, mas havia também a *Institutio oratoria* de Quintiliano, a *Retórica* de Vossius e o *Gradus ad Parnassum*, o que comprova a variedade dos interesses do cônego. A proposta de Frieiro, porém, era de se concentrar nos livros que colocavam o Diabo para dentro da livraria do Cônego, isto é, os livros identificados pelo autor como potencialmente “subversivos”.

Frieiro faz parte do esforço mobilizado por uma determinada recepção crítica das obras produzidas durante o século XVIII nas Minas Gerais, a qual se concentra mais especificamente nos índices que possam relacioná-las ao pensamento iluminista francês. De fato, parece natural supor que tais obras foram escritas inspiradas pelo pensamento revolucionário, uma vez que os principais autores dessa escola, tais como Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), Alvarenga Peixoto (1742/4-1792/3) e Tomás Antônio Gonzaga (1744-ca.1810) estiveram envolvidos na Inconfidência Mineira. É claro que tal influência existiu, mas talvez não tenha sido a única ou tampouco a principal.

¹ Frieiro, 1981, p. 24.

Por outro lado, na lista dos livros “inofensivos”, Francisco José Freire (1719-1773) contribuía para o acervo com as *Máximas sobre a arte oratória*, a *Arte poética* de Quinto Horácio Flacco (65 aC – 8 aC) em sua tradução, a *Arte poética ou regras da verdadeira poesia*, além de *O Secretario portuguez*², correspondendo a cerca de dez por cento das obras escritas em português.

Nosso objetivo, portanto, consiste em ler as *Cartas chilenas* com o auxílio dos livros que haviam chegado naquela livraria pela via do costume latino, dos currículos escolares e das publicações patrocinadas pelo mecenato pombalino. Apenas essa diferença de ponto de vista pode possibilitar outra leitura da obra, o que, no mínimo, mostra que ela continua sendo pertinente e suscitando debates, uma vez que surgiu num período de difícil definição, no qual tanto persistem questões do Antigo Regime como se insinuam ideias da Ilustração. Buscamos com essa leitura participar de um momento em que novamente parece ser possível apropriar-se das obras antigas, não só emitindo juízos críticos como também aprendendo com elas. É nesse contexto que surgiu esta pesquisa, efetuando uma leitura das *Cartas chilenas*, obra atribuída a Tomás Antônio Gonzaga, orientada pela tradição retórico-ético-poética aristotélica e horaciana, e tendo quase sempre como base a obra do preceptista Francisco José Freire, o Cândido Lusitano da Arcádia portuguesa.

Quanto às *Cartas chilenas*, elas 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, general-governador de Santiago. Por realizarem o vitupério de Fanfarrão, as *Cartas chilenas* são, nos dizeres de Alcir Pécora³, uma obra do “gênero epistolar satírico”. De fato, o próprio título da obra indicaria a sua filiação ao gênero epistolar, embora o estudo da recepção crítica das *Cartas chilenas* mostre que tal constatação não é nada óbvia.

Joaci Pereira Furtado (1997), em importante trabalho sobre a trajetória da crítica das *Cartas chilenas* entre 1845 e 1989, mostrou que nesse significativo intervalo de tempo as posturas interpretativas acerca da obra sofreram poucas variações, e, de maneira

² Frieiro, 1981, p. 33.

³ Revista USP, 1998/9, p. 150.

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 império de 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 Varnhagen⁴ interpreta 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 (1997, p. 99) aponta que, de maneira geral, ela foi tomada como representação da realidade empírica, como *retrato* e *espelho* de sua época, entre outras metáforas utilizadas pela crítica.

Em resenha à obra de Furtado, e saudando a pesquisa desse estudioso como bem-vinda, Alcir Pécora⁵ observa que a crítica tradicional das cartas “postula como

⁴ Apud Furtado, 1997, p. 94.

⁵ 1998/9, p. 153.

fundamental seu estatuto de documentação histórica, isto é, supõe nos versos um espelhamento não problemático de seu contexto” e “tende a anular assim a sua especificidade enquanto texto poético”. Outro exemplo disso é uma afirmação de Sérgio Buarque de Holanda⁶ 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”.

Pécora⁷ sugere, ainda, que para que ocorresse 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-americano, que, segundo a hipótese adotada por nós, 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 traduz *Os três livros de Cícero sobre as obrigações civis*, oferecendo-o a Pombal. Por volta de 1770, o próprio Tomás Antônio Gonzaga escreve 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

⁶ 1979, p. 221-229.

⁷ 1998/9, p. 155.

estudiosos como Angélica Chiappetta (1997), segundo a qual um sistema retórico-ético-poético tenha funcionado desde Aristóteles até o século XVIII. Nesse longo período a autora e também João Adolfo Hansen (2006) identificam a existência de uma instituição retórica, mediadora das práticas de representação. Assim, não somente as “obras clássicas” foram “resgatadas” pelos árcades, como comumente se afirma, mas todo esse sistema que as produziu ainda estaria sendo utilizado no período.

Affonso Ávila⁸ fala de uma “vontade de continuidade barroca” quando estuda as *Cartas chilenas*, sinalizando para a permanência de questões do século XVII nessa que é uma obra que foi escrita no período chamado neoclássico, que é marcado pela reação à poesia de agudeza praticada naquele século. Nós, porém, acreditamos que essa continuidade não se dá apenas em relação ao que se convencionou chamar de “barroco”, mas sim em relação à instituição retórica que mencionamos anteriormente.

Dessa forma, o estudo de uma obra como as *Cartas chilenas* precisa levar em conta sua dimensão retórica. Buscaremos, 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.

Pensamos que a historicidade dos elementos retóricos-poéticos, bem como a dos éticos, foi pouco estudada, ao passo que a ênfase em aspectos de uma suposta realidade histórica representada no poema sempre foi muito acentuada.

Assim, além de nos ocuparmos com a investigação acerca do gênero encenado na obra, seria interessante mostrar, ainda, alguns procedimentos técnicos presentes nas *Cartas chilenas*, tais como a écfrase, a etopeia e o uso dos lugares-comuns atrelados aos gêneros.

⁸ 1994, p. 186.

1. EM BUSCA DO GÊNERO ENCENADO NAS *CARTAS CHILENAS*

1.1 A ênfase da ética e da política no gênero satírico

Se o sistema moral está corrompido, é inevitável que o gosto seja falso. A verdade e a virtude são as amigas das belas-artes. Quereis ser autor? Quereis ser crítico? Começai por ser homem de bem.

Diderot

Em seu *Curso de Filosofia Moral* Vladimir Jankélévitch (2008, p. 3) mostra que o “problema das relações entre a moral e a arte é um sintoma de modernidade” e que o “fato de que existam relações entre esses valores implica que esses valores não coincidem”. O autor continua sua exposição dizendo que “pensamos que o belo pode existir sem o bem e o bem sem o verdadeiro”, o que conduz a uma ideia de “arte sem moral e de uma moral sem arte”. Segundo o autor parece ser essa a questão da “arte pela arte”, desenvolvida na segunda metade do século XIX por uma escola que propunha uma arte não utilitária, isto é, independente de questões éticas ou políticas, sem “nenhuma tendência moralizadora”.

Se essa cisão é uma espécie de sintoma de modernidade – palavra tomada como sinônimo de algo que surge no século XIX –, talvez possamos examinar como a questão se configurava em outros momentos da história da poesia, para que tal contraste possa iluminar nosso objeto de estudo, situado no século XVIII.

O mesmo Jankélévitch (2008, p. 4) menciona Xenofonte e seu ideal de *kalós kai agathós*: o belo e o bem. Esse ideal aparece também em Platão e em Aristóteles, para quem o contrário de *kalón*, o “belo e louvável”, é *aiskhrós*, o “feio e vergonhoso” (JANKÉLÉVITCH, 2008, p. 4), noções que se aplicarão também à poesia.

Discutindo a existência – ou não – de um homólogo da teoria literária na época helenístico-romana, Angélica Chiappetta (1997, pp. 17-18) percebeu que “um antepassado [desta] começou a ser formulado utilizando termos comuns a outros saberes previamente estabelecidos, principalmente a Retórica e a Filosofia”. Mais do que isso, a autora constatou que “Aristóteles desenvolve uma arte da poesia no contexto de uma ciência Ética” e que “o estabelecimento dos termos da Poética [...] depende do confronto com outras obras,

principalmente a *Ética a Nicômaco* e a *Retórica*” (p. 19). A partir desse percurso a autora identificou a existência de um sistema retórico-ético-poético, que funcionou desde Aristóteles até o século XVIII. Dentro desse significativo espaço de tempo, Chiappetta percebe o desenvolvimento de uma *instituição retórica*, que se evidencia historicamente por meio do estudo dos currículos escolares, das obras e também das bibliotecas dos autores desse longo período.

Tratando novamente da relação entre a ética e a poesia, buscamos investigar especialmente como ela se manifesta no gênero satírico, uma vez que nossa leitura das *Cartas chilenas* se propõe a investigar o gênero epistolar e também o satírico.

Na *Poética* (1973, p. 78), Aristóteles 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 para as questões de ética ou filosofia moral, pois diz que o caráter se diferencia pelo vício ou pela virtude. Aqui percebemos que para o poeta imitar um caráter vicioso é necessário que considere os meios técnicos e as formas verossímeis de figurar questões morais ficcionalmente. Como exemplo, o filósofo menciona os pintores Polignoto, Pauson (que, de acordo com informação da edição espanhola⁹, era provavelmente um caricaturista), e Dionísio – o que mostra também uma similitude entre a poesia e a pintura, algo que estará presente no conceito horaciano de *ut pictura poesis*.

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

⁹ Referimo-nos à edição das *Obras* de 1973, publicada em Madrid pela editora Aguilar e traduzida para o espanhol por Francisco de P. Saramanch.

representarlos superiores a la realidad” (1973, p. 78). Aristóteles nesse momento estabelece a diferença entre dois gêneros, nomeadamente, o baixo (cômico/vício) e o elevado (trágico/virtude), pois o herói trágico é moralmente melhor do que o homem médio, assim como o tipo cômico ou o monstro satírico são moralmente piores. Tal definição aparece mais adiante

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. (1973, p. 81, grifo nosso)

Aqui aprendemos que o risível é apenas uma parte do vicioso, o que nos obriga a concluir que há vícios que não são risíveis, matéria de outros passos do Estagirita. Também se indica uma espécie de riso que não cause dano ou que não provoque dor, um riso não maldoso, portanto.

Em 1654 o jesuíta italiano Emanuele Tesauro (1592-1675) escreve *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*, no qual Tesauro amplia essas poucas palavras de Aristóteles sobre a Comédia e acaba diferenciando-a de 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.

Eu te distingui até aqui duas diferenças de Deformidades ridículas: uma **Física** e outra **Moral**: e demonstrei que a moral consiste nos vícios **vergonhosos**, não nos Opostos, se bem que sejam mais danosos. Donde o dizer, **Zoilo é um lascivo**, será Matéria de brincadeiras ridículas: mas **Zoilo é um parricida**: não será Matéria de riso, mas de espanto. Donde o caçoar da primeira é RIDÍCULO; e da segunda, MALEDICÊNCIA. Distinção acentuada pelo nosso Autor no mesmo capítulo da **Poética**: onde ele louvando o bom Homero, que impôs nova lei à **Comédia**, separando-a da **Sátira**; disse, que primeiramente começou a trabalhar na Comédia o **Ridículo**, e não a **Maledicência**. Antes dele, as Comédias

eram plenas de Maledicências Satíricas contra Príncipes e Magistrados: como as de Aristófanes. (1992, p. 45, grifo nosso)

Critilo demonstra que o seu objetivo ao escrever as *Cartas chilenas* não é mover ao riso, mas mostrar o seu espanto diante dos desmandos do general-governador Fanfarrão Minésio. Ele alerta a Doroteu no exórdio da Carta 5ª (vv. 1-24, grifo nosso)

Tu já tens, Doroteu, ouvido histórias
Que podem comover a triste pranto
Os secos olhos dos cruéis Ulisses.
Agora, Doroteu, enxuga o rosto,
Que eu passo a relatar-te coisas lindas.
**Ouvirás uns sucessos, que te obriguem
A soltar gargalhadas descompostas.**
Por mais que a boca, com a mão, apertes,
Por mais que os beijos, já convulsos, mordas,
Eu creio, Doroteu... **Porém aonde
Me leva, tão errado, o meu discurso?**
Não esperes, amigo, não esperes,
Por mais galantes casos que te conte,
Mostrar no teu semblante um ar de riso.
**Os grandes desconcertos, que executam
Os homens que governam, só motivam,
Na pessoa composta, horror e tédio.**
Quem pode, Doroteu, zombar, contente,
Do César dos romanos, que gastava
As horas, em caçar imundas moscas?
Apenas isto lemos, **o discurso**
Se aflige, na certeza de que um César,
De espíritos tão baixos, não podia
Obrar um fato bom, no seu governo.
(GONZAGA, 2006, p. 81 grifo nosso)

Esse embate entre o discurso (que quer mover ao riso) e a vontade (que quer causar espanto) é desenvolvido no *Tratado de Direito Natural*, escrito por Tomás Antônio Gonzaga por volta de 1770. Nele o autor explica que ambos são princípios da ação, uma vez que da vontade depende a execução dessa e também do discurso, “porque a vontade nada pode obrar sem que ele a incite, ou para adversar, ou para querer” (GONZAGA, 2004, p. 44). No embate, deve-se “atribuir à vontade mais do que ao discurso”, sendo que as

ações resultantes só são boas quando se conformam com a lei (p. 43), passando, ainda, pelo crivo da consciência, seja ela consequente, seja ela antecedente (p. 45).

Já o riso, como mostra Quentin Skinner (2002), é um assunto que preocupou diversos estudiosos durante todo o período moderno. Tesauro seria um exemplo deles, e Skinner menciona ainda Baldassare Castiglione (1478-1529) e Thomas Hobbes (1588-1679), dentre outros. Analisando o posicionamento de Castiglione sobre a questão, Skinner (2002, p. 35) explica que ele sugere que:

[...] os vícios que merecem especificamente nosso desprezo são aqueles que exibem uma certa falta de naturalidade em vez de uma perversidade completa, especialmente aqueles que ‘vão um pouco além’, conduzindo assim a um comportamento extravagante.

No caso da atuação política de Fanfarrão Minésio não caberia o riso, mas a maledicência, que é uma forma mais agressiva de castigo, pois o mau governo é uma espécie de vício forte, já que afeta a vida de muitos na Cidade. O riso, portanto, seria instrumento de correção de vícios fracos, daí a tópica que nos chegou por via da comédia, a tão conhecida *ridendo castigat mores*. E Skinner conclui que, para Castiglione, a falta de naturalidade seria a principal causa do riso, porém, a “perversidade completa” escaparia desse domínio do risível, assim como já vimos em Aristóteles e em Tesauro.

Na *Retórica* (1973, p. 133), Aristóteles 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 que censura”. Esse gênero de causa é, portanto, o que se ocupa do elogio e do vitupério. Aristóteles diz também que “el elogio es un discurso que da a conocer la grandeza de una virtud” (1973, p. 135), tendo, por isso, a amplificação como principal procedimento para produzir o argumento.

Na *Política* (1973, pp. 1412-1413) aparece a clássica definição do homem como um animal político, visto que ele é pensado como um ser gregário e que realiza sua humanidade na *polis*. Mas quando desprovido de virtude, “el hombre es el menos escrupuloso y el más salvaje de los animales”, e residiria aí a importância de combater o vício na Cidade, quase uma tentativa de protegê-la da selvageria e da barbárie. É por isso

também que em toda a tradição filosófica aristotélica a *amizade* e a *concordia* ocupam um papel importante na política. Acima de tudo, a *amizade* (*philia*) seria uma amplificação tendente para o Bem de uma das características distintivas do homem, que é a *sociabilidade*, e segundo Chauí (2002, p. 460), a *philia* é a virtude política por excelência.

Na *Ética a Nicômaco* (1973, p. 1175), Aristóteles explica que o *bem* possui tantas formas quanto o ser

[...] en efecto, en tanto que sustancia, el bien supremo se llama Dios e inteligencia; en cuanto cualidad, recibe el nombre de **virtudes**; en cuanto cantidad, medida justa; en cuanto relación, utilidad; en el tiempo se llama ocasión u oportunidad; en el espacio, **costumbre** o hábito de vida. [grifo nosso]

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), e aqui percebemos a imbricação necessária entre as questões éticas e as políticas.

Por fim, considera 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 figuradas retoricamente no discurso são o *ethos* – caráter, tanto do orador quanto do objeto de seu discurso, a ser produzido –, o *pathos* – as emoções e paixões que o orador deve movimentar e suscitar na sua audiência –, e o *logos* – o discurso argumentativo em si –, fica evidente a importância da ética para a retórica e para a poética também. É nesse sentido que uma leitura cruzada das diferentes obras do filósofo é fundamental para uma melhor compreensão da poética aristotélica. Mais do que isso, no paradigma aristotélico a poesia nunca se separa da moral/política, assim como o discurso também não.

Ainda tendo como referência esse paradigma aristotélico, quando lemos os autores da filosofia moderna, perceberemos que a ética vai continuar a ser entendida como uma espécie de “biologia” ou de “etologia” do homem. Centrando-se nos comportamentos

humanos, que podem tender para o vício ou para a virtude, o filósofo moral, o poeta e aqueles que trabalham com a justiça vão realizar cada um os seus deveres. O poeta, por exemplo, tem a tarefa de louvar a virtude e vituperar os vícios, ou seja, lidar com o Bem enquanto qualidade. O filósofo moral precisa ensinar onde reside a justa medida, e às vezes ocupará o papel de censor – e o romano Catão vai sempre aparecer *topicalizado* como modelo nessa tarefa. Os juristas vão buscar a equidade, que é a mediania das justiças distributiva e punitiva, ocupando-se do bem enquanto quantidade. O político visará ao Bem enquanto relação, ou seja, visará à utilidade.

1.2 Direito Natural e poesia

Os capítulos sobre a justiça na *Ética a Nicômaco* são também aqueles que dão suporte ao pensamento do Direito Natural ou jusnaturalismo. No livro V, Aristóteles indica a existência de uma lei natural e de uma lei escrita. Essa passagem servirá de base para o surgimento da corrente do jusnaturalismo, que é uma espécie de pensamento ético-jurídico, pois postula que na natureza humana, independente da Cidade e por vezes independente da ideia de Deus, a justiça se apresenta. Desse modo, o Direito Natural entende que a lei positiva não deve violentar a lei natural. Um exemplo disso é a tragédia *Antígona*, que o próprio Aristóteles cita na *Retórica* para tratar de uma força natural ou do costume que se coloca acima da lei, ou seja, trata de “leis não escritas”. Antígona, apesar de ir contra as leis da Cidade, se atribui o dever de enterrar ambos os irmãos, o herói e o traidor, mesmo que ao fazê-lo esteja se condenando perante Creonte. O resultado de sua desobediência é um impasse trágico, que nos revela que sempre que a lei positiva se afastar da lei natural estaremos cometendo alguma espécie de desumanidade.

Percebemos, ainda, que na cultura grega o Direito ainda aparece vinculado ao ramo da Ética e da Filosofia Política, sendo apenas entre os romanos que ele receberá um tratamento mais autônomo. Platão, por exemplo, já havia se preocupado com a questão da justiça no importante diálogo conhecido como *A república*.

Já o jusnaturalismo antigo, como aparece nas *Institutas* do imperador Justiniano, era dividido em natural (incluindo os demais animais), das gentes

(especificamente humano e ramo ancestral do conceito de direitos humanos, portanto) e civil. O jusnaturalismo moderno considerará o direito natural e o direito das gentes quase como sinônimos, pois fixar-se-ão apenas nos direitos da espécie humana. Por sua vez, o Direito Natural como instância de controle da lei positiva será substituído após a Revolução Francesa pelo conceito de Direitos Humanos.

A maior parte dos autores da tradição jusnaturalista tem como premissa uma concepção aristotélica do ser humano como um ser dotado de racionalidade e propenso à sociabilidade, sendo esta última a origem natural do direito.

Porém durante a Idade Média, com a querela entre os *nominalistas* e os *realistas*, ocorrerá, segundo Villey (2005), um fato crucial para o pensamento jurídico. Com a vitória da corrente franciscana, encabeçada por Guilherme de Ockham, acabará surgindo uma ideia de *direito subjetivo*, isto é, centrado no sujeito e não nas coisas, como aparecia originalmente formulado no conceito de justiça distributiva de Aristóteles. Villey acredita, ainda, que o direito centrado na pessoa culminará numa espécie de crise da Justiça¹⁰, pois na ausência de um conceito objetivo prevalecerá o poder, de modo que ser atendido pela justiça ou então corrigir uma injustiça significa ter força ou poder para obrigar.

A ideia de direito subjetivo culminará também, ainda segundo Villey¹¹, no pensamento de Thomas Hobbes, que entenderá que as relações do homem na Cidade precisam ser controladas por um poder Absoluto, sob o risco de o gênero humano enveredar pela “guerra de todos contra todos”. Por ser um teórico da paz, Hobbes acaba

¹⁰ Villey, 2005, p. 255: “[...] o próprio da linguagem jurídica clássica é visar um mundo de *coisas*, de bens exteriores, porque é somente nas coisas e na partilha feita nas coisas que se manifesta a relação jurídica *entre* as pessoas. A ciência do direito mira as coisas, e é nesse sentido que a autêntica linguagem jurídica é essencialmente *objetiva*. Diferente desta é a linguagem do individualismo. Em vez de visar a ordem do grupo, está centrada no *sujeito* em particular. Tende a conceber e a exprimir as ‘qualidades’ ou as ‘faculdades’ de um sujeito, as forças que seu ser irradia: poderes mas no sentido principal da palavra, entendida como capacidade da pessoa, inerente ao sujeito: no sentido *subjetivo*. Consequência: esse poder é concebido, de partida, como *ilimitado*. É apenas num segundo momento, quando for preciso da conta dos poderes concorrentes dos outros, que lhe atribuirão fronteiras. Inicialmente ele não é uma parte definida.”

¹¹ Idem, p. 293: “É verdade que o nominalismo – essa filosofia de não-jurista desde seu ponto de partida –, que produziu frutos maravilhosos nas ciências físicas, corre o risco de chegar, no direito, a resultados insustentáveis; não há nada por natureza mais diretamente oposto à função do direito que a óptica individualista da filosofia moderna; e o positivismo jurídico, conduzido rigorosamente por Hobbes a suas consequências extremas, culmina num sistema de direito arbitrário e ditatorial...”

concluindo que apenas o Rei será capaz de controlar toda a Cidade, pois – como entende que é natural e legítimo que cada homem lute pela sua conservação e que busque tudo aquilo de que necessite – sem a autoridade política, ética e punitiva do rei, prevê que o único impedimento a um homem seria o interesse de outro homem, e o conflito desses interesses subjetivos geraria uma guerra sem fim.

No período da Contrarreforma, porém, os católicos voltar-se-ão para o tomismo, e, com ele, novamente para Aristóteles, numa tentativa não só de reagir aos protestantes, como, de uma maneira mais ampla, de recuperar para a Igreja Católica as rédeas que o movimento Humanista havia tomado. Nesse sentido, atacarão igualmente Lutero e Erasmo de Rotterdam. Na qualidade de grupo vencedor e influente após os acontecimentos do Concílio de Trento (1545-1563), os jesuítas vão ditar todo o pensamento filosófico e político oficial do mundo católico, controlando, principalmente, as instituições educacionais. A educação jesuítica estava centrada basicamente no estudo das letras clássicas, de modo que “mais que cultivar o ockhamismo ou mesmo a doutrina de Escoto, [...] manterá o império de Aristóteles¹²”.

Novamente Villey¹³ percebe que alguns juristas, tais como o jesuíta Molina¹⁴ (1535-1600), vão emular o conceito tomista de justiça, que é objetivo, ou seja, realista. O estudioso francês também mostra que “a maioria dos teóricos jurídicos da era moderna praticou um compromisso entre o ockhamismo e o tomismo”, numa espécie de ecletismo que acabou por criar “o monstro híbrido do direito natural moderno” (p. 295).

Apesar de híbrido, o direito natural moderno praticado pelos filósofos católicos será mais próximo de Aristóteles, e o pensamento sobre a política, a ética e o direito natural são aqueles que dão suporte à atuação dos satíricos. Em última análise, poderíamos concluir que o satírico apenas se atreve a atacar os vícios de seu tempo porque tem como referência

¹² 2005, p. 378

¹³ Idem, p. 293: “[Os juristas] [e]vitaram seguir integralmente as diretrizes procedentes do nominalismo vitorioso entre os filósofos. Como, felizmente, é raro os juristas cometerem o erro de se enfeudarem a uma única filosofia, a maioria dos teóricos jurídicos da época moderna praticou um compromisso entre o ockhamismo e o tomismo sempre vivo na educação oficial. Foram obrigados a atenuar as consequências inaceitáveis do nominalismo fazendo alguns empréstimos da doutrina do direito natural e, assim, realizaram, se não uma verdadeira síntese, pelo menos combinações ecléticas entre as duas filosofias: foi o que aconteceu com as doutrinas de Suárez, da escola do direito natural moderno, de Leibniz, de Wolff.”

¹⁴ Idem, p. 368: “[Molina], contra as tendências do nominalismo bem como de Lutero e de Calvino, restaura a *objetividade* do direito natural.”

várias noções objetivas: a de Belo, a de Bem e a de Justo, além de seus opostos. Sem essas referências, criticar seria apenas um exercício de atacar os seus desafetos, e quando muitos desses autores são lidos atualmente tende-se a creditar suas críticas, erroneamente, a questões pessoais, ou seja, a questões subjetivas.

Pensando novamente sobre a contrarreforma, para os pensadores católicos do século XVII, tanto Nicolau Maquiavel (1469-1527) quanto Thomas Hobbes (1588-1679) serão considerados ímpios, entre outras razões, por se afastarem de São Tomás de Aquino, e, conseqüentemente, de Aristóteles. Maquiavel será atacado por escrever que o objetivo da Política nem sempre é fazer o Bem na Cidade, mas garantir a manutenção do poder, apesar de avisar que alguns métodos garantem o poder, mas não garantem a glória e a imortalidade. Hobbes, devido a sua concepção de ser humano¹⁵, que aproveita muito pouco da visão do Estagirita.

Baltasar Gracián (1601-1658), que escreveu uma espécie de romance alegórico e satírico chamado *El Criticón* – cujo personagem principal se chama Critilo e é fundamental para a leitura das *Cartas chilenas*, como veremos oportunamente –, compartilhava da reação ao maquiavelismo e à sua razão de Estado. Gracián chegou mesmo a nomeá-la de “razão de estábulo¹⁷”, numa tentativa muito veemente de desqualificá-la.

Assim, percebemos que o século XVII vai promover uma volta a Aristóteles, desta vez não por via da redescoberta de sua poética e de sua retórica, como acontecera durante o Renascimento¹⁸, mas por meio da retomada do pensamento jurídico-político

¹⁵ “Certo dia, Thomas Hobbes (1588-1679) disse a seu amigo e biógrafo John Aubrey que, embora ‘Aristóteles tenha sido o pior professor que já existiu, o pior político e o pior estudioso de ética’, seria preciso admitir que ‘sua retórica e seus estudos dos animais eram esplêndidos’.”

Essa citação, retirada de Skinner (2002, p. 13), mostra que realmente Hobbes conseguiu desenvolver um pensamento com maior autonomia em relação ao de Aristóteles.

¹⁷ 2009, p. 165: “Este es un falso político llamado Maquiavelo, que quiere dar a beber sus falsos aforismos a los ignorantes. ¿No ves cómo ellos se los tragan, pareciéndoles muy plausibles y verdaderos? Y, bien examinados, no son otro que una confitada inmundicia de vicios y de pecados: razones, no de Estado, sino de establo”.

¹⁸ Cf. López Grigera, 2008, p. 31: “Como sabemos, a ressurreição da retórica clássica no século XV é indício mais evidente daquilo a que nos habituamos chamar de Renascimento. Mais ainda, a redescoberta de Quintiliano deu origem a toda a sistematização do ensino, desde os primeiros graus.”

tomista. Mais uma vez, o direito natural e a poesia estarão ligados à *Ética a Nicômaco*, todos eles sendo lidos com o auxílio das lentes católicas.

Tomás Antônio Gonzaga (1740-1810), por sua vez, escreveu por volta de 1770 o já mencionado *Tratado de Direito Natural*, dedicado ao Marquês de Pombal. Lourival Machado (2002) é o autor do estudo mais minucioso e completo sobre esta obra do autor.

Em seu livro *Tomás Antônio Gonzaga e o direito natural*, Machado não tenta forjar a figura de um teórico revolucionário, mas até se surpreende ao constatar que Gonzaga, quando comparado com as diretrizes pombalinas para o direito natural, revela-se mais conservador e até antiquado do que o ministro de D. José I. E embora no seu tratado Gonzaga não mencione em momento algum os teóricos jesuítas do direito natural, ele também estabelece uma origem transcendente do direito, ao passo que o pombalismo, com a valorização de Grotius (1583-1645) e de Locke (1632-1704), já caminha para uma laicização do mesmo.

Grotius vai ser considerado ímpio por Gonzaga, pois ousou colocar a hipótese de que o direito natural surgiria independente da existência de Deus, sendo algo próprio do mundo dos homens. E Hobbes também vai ser atacado no *Tratado* por sua concepção de ser humano, pois Gonzaga pensa que a justiça é uma aptidão e um conceito objetivo colocados no coração do homem por Deus, o que nega a predominância daquele homem feroz delineado na obra do primeiro. Afirma, em suma, que sem uma justiça natural atribuída por Deus a Cidade não seria possível.

Machado, porém, é cauteloso ao propor uma aproximação entre o Tratado de Gonzaga e o tomismo:

Na verdade, o livro roça pelo tomismo em ponto substancial, qual seja, o das definições básicas de Direito e lei, mas é preciso acrescentar que essa noção não é aprofundada de modo a permitir-nos discernir uma aceitação integral do sistema seguido na passagem; aliás, desse ponto de São Tomás, muitas e diferentes variantes poderiam partir, não hesitando alguns autores em afirmar que, nele baseando-se, a escola espanhola de direito natural por sua vez iria inspirar a Grócio¹⁹.

¹⁹ Machado, 2002, p. 162.

Ronald Polito (2004) também realizou um importante estudo comparativo entre as obras *Tratado de Direito Natural*, *Cartas Chilenas* e as *Liras* de Gonzaga. Com base no conceito de *intertextualidade* o autor percebeu a existência de ideias e formas comuns às três obras. Pensamos, porém, que o conceito de intertextualidade não opera nas obras do século XVIII, pois essas ainda se orientam por gêneros, tópicos e pela emulação, ou seja, pela memória acumulada em um determinado gênero, tópica ou autor.

No seu *Tratado*, Tomás não só mostra estar a par da bibliografia do chamado jusnaturalismo moderno, como também cita Ulpiano e Justiniano, que são autores do período clássico da matéria. Além disso, há diversas menções a São Tomás de Aquino e também a Santo Agostinho. Dos romanos, Gonzaga cita Cícero, Sêneca, Tácito, Plínio e Suetônio. Aristóteles também está muito presente, não só com seus livros de *Ética* como também com a *Política* e a *Retórica*.

Se na sua faceta de filósofo do direito Tomás Antônio Gonzaga demonstra grande familiaridade com todos esses autores, então não é estranho postular que seu trabalho como satírico traga muito da emulação do pensamento destes. Por sinal, Horácio e Juvenal são também mencionados no *Tratado*, o que reforça a base comum entre gêneros aparentemente muito distintos como o tratado e a sátira. E essa base certamente é a filosofia moral e política.

Assim, resgatar a dimensão ético-poética do vicioso governador Fanfarrão Minésio, com o apoio de Aristóteles, de Horácio e do setecentista Lusitano pode ser um caminho para pesquisa, e é esse o caminho por nós adotado.

No ambiente luso-americano, em 1759, surge uma edição especial da fundamental *Arte Poética ou regras da verdadeira poesia*, que, embora seja criada no contexto da reforma pombalina e da rejeição à poesia de engenho do século XVII, também mantém a filiação ao paradigma aristotélico. O autor, Francisco José Freire, o árcade 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 que

[...] 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 coisa mais, que huma filha da Filosofia moral**, ou para melhor dizer, **he a Poesia, e a Filosofia huma mesma coisa**, ainda que expressada com dous differentes nomes.

(FREIRE, 1759, p. 11, grifo nosso)

Ivan Teixeira (1999) percebe aqui um princípio de utilitarismo, um exemplo típico de uma poética capaz de endossar uma política, no caso a pombalina. O autor fala em uma “conexão da poesia com a finalidade prática de apoio à idéia de bom governo” e, ainda, que a “noção de virtude e de seus correlatos, como o vício, eram regulados sobretudo pelo Estado e pela Igreja, de que geralmente decorriam os ensinamentos filosóficos²⁰”. Por essa razão, Teixeira descarta a visão simplista segundo a qual a poesia encomiástica praticada até o século XVIII seja um mero caso de “bajulação”, visto que tanto o poeta – que quer o reconhecimento de suas obras – quanto o governante – que quer ser imortalizado por meio da poesia – compartilham de uma ética. Mais do que isso, a sociedade luso-americana do século XVIII é uma sociedade corporativa, que pensa o corpo político do Estado como corpo místico, sendo que o elogio da cabeça (o Rei) é função dos membros subordinados. O poeta não está separado desse corpo político, portanto sua ética não entra necessariamente em choque com a ética do sistema. Se ele compõe sátiras é para corrigir os desvios que comprometem o bom andamento do todo, e, por essa razão, não pode ser considerado imediatamente subversivo apenas por ser poeta.

No caso de Tomás Antônio Gonzaga, porém, essa fidelidade ao corpo político se complica, pois o então ex-ouvidor de Vila Rica esteve envolvido num movimento de inconfidência, pelo qual foi condenado ao desterro em Moçambique. Porém, por mais que Gonzaga estivesse rompendo com o rei, ainda assim sua poesia precisa ser lida em termos de uma ética, principalmente em termos de elogio da virtude e vitupério do vício, pois é criticando os vícios do general-governador que ele constrói as *Cartas chilenas*. Gonzaga não teria abandonado totalmente os ensinamentos mais amplos da filosofia moral apenas por estar em conflito com a prática política e econômica de seu tempo.

²⁰ Teixeira, 1999, p. 256.

Com relação ao impasse sobre se a função da poesia é apenas deleitar ou se é também utilitária, Freire (1759, p. 29) já havia afirmado que se pode dizer que a “Poesia, ou a Poética, em quanto he Arte imitadora, e compositora de Poemas, tem por fim o deleitar; e que em quanto he Arte subordinada à Filosofia moral, ou política, tem por fim o utilizar a alguém”. Além de esse aspecto utilitário estar presente na poesia do século XVIII luso-americano, as questões éticas também poderiam se manifestar em termos qualitativos, isto é, de virtudes e vícios, e em termos de deveres, ou de uma deontologia.²¹

Mas de qualquer forma, não há como separar poesia e filosofia moral nas obras do período, e, por não estar separada do Bem e do Útil, ela também não se separa do Direito (o Justo). Mais do que isso, percebemos que Aristóteles vai ser sempre um ponto de referência importante e que sua obra não pode ser descartada quando tratamos da poesia realizada até o século XVIII.

Assim, nas *Cartas chilenas* observamos o desenrolar de uma censura ou vituperação ao Governador, que, por ser ética/moral, é também política, não apenas porque seu alvo é alguém que ocupa um cargo de comando na Cidade, mas porque essas esferas não se separam, como vimos anteriormente quando Aristóteles estabelece que aquele que deseja dirigir a Cidade precisa cultivar a virtude. O gênero satírico é, portanto, o mais apropriado para tratar dos abusos que contrariam a justiça e que ameaçam a concórdia da Cidade. Por extrapolarem a esfera pessoal/ética do Governador, seus vícios acabam adquirindo uma gravidade maior, não sendo passíveis de riso, mas de espanto e horror. Se a Política tem por objetivo realizar o Bem na Cidade e para o maior número de pessoas possível, então qualquer mal perpetrado nessa esfera será um mal ainda maior.

Critilo tentará persuadir seu interlocutor Doroteu, e com ele todo o público da obra, de que sua crítica ao Governador está absolutamente orientada pelo dever. Nos versos 23-32 da Carta 9ª, Critilo informa que escreve para imortalizar o Fanfarrão Minésio seguindo os desígnios da Providência Divina. Mas uma vez que Fanfarrão não é virtuoso, como Aquiles ou como Eneias foram, será representado no gênero baixo, segundo preceito aristotélico. O governador vai ser registrado, portanto, não como um herói, mas como um

²¹ Zingano, 2008, p. 31: “É freqüente encontrar a distinção entre ética centrada no ato e ética centrada no agente para opor, respectivamente, as éticas deontológica e utilitarista à ética da virtude.”

“monstro coberto de horrorosos vícios²²”, e Critilo refere-se ironicamente aos seus “grandes feitos”.

Nasceu o sábio Homero entre os antigos,
Para o nome cantar do grego Aquiles;
Para cantar também o pio Enéias
Teve o povo Romano o seu Virgílio.
Assim para escrever os grandes feitos,
Que nosso Fanfarrão obrou em Chile,
Entendo, Doroteu, que a Providência
Lançou na culta Espanha o teu Critilo.
(GONZAGA, 2006, p. 128)

Pesquisando publicações do século XVIII luso-americano, encontramos uma obra fundamental do Iluminismo português, que servirá de referência em diversos momentos desta pesquisa. Trata-se do *Vocabulario portuguez & latino*, que começou a ser publicado a partir de 1712, ainda no cerne do colégio da Companhia de Jesus, por Raphael Bluteau (1638-1734). Bluteau (vol. 5, p. 563) indica o significado de *monstro*: “animal gerado, ou produzido, contra a ordem da natureza”. Registra, ainda, uma acepção de “monstro no sentido moral”, que é o “homem summamente mau”, acepção que Critilo também utiliza. A “monstruosidade, no sentido moral”, é para Bluteau “cousa contrária à boa razão, à justiça, ao bom governo”.

Nero, por ter ordenado a morte de sua mãe Agripina, aparece como exemplo de monstro no sentido moral no dicionário do jesuíta, o que aparentemente era um lugar-comum, sendo que até mesmo Critilo aproxima as figuras do imperador romano e de Fanfarrão. Na Carta 2ª, versos 64 a 70, Nero é citado nominalmente:

Apenas, Doroteu, o nosso Chefe
As rédeas manejou do seu Governo,
Fingir-nos intentou, que tinha uma alma
Amante da virtude. Assim foi **Nero**;
Governou aos Romanos pelas regras
Da formosa justiça; porém logo
Trocou o Cetro de ouro por mão de ferro.²³

²² Conforme Critilo afirma na *Dedicatória das Cartas chilenas* (2006, p. 25).

(GONZAGA, 2006, p. 49, grifo nosso)

O autor da *Epístola a Critilo*, por sua vez, reconhece nas ações de Fanfarrão Minésio semelhanças com as atitudes insanas de Calígula e de Nero, ambos governantes proverbiais devido a seus caracteres viciosos:

Vejo, ó Critilo, do Chileno Chefe
Tão bem pintada nos teus versos,
Que não sei decidir, qual seja a cópia,
Qual seja o original. [...]
[...]
Eu vejo, que um **Calígula** se empenha
Em fazer, que de Roma ao Consulado
Se jure o seu cavalo por colega:
Vejo, que os cidadãos, e as tropas arma
O filho de Agripina, que os transporta
Em grosso vaso sobre o Tibre; e logo
Por inimigo lhes assina os matos,
Que atacar manda com guerreiro estrondo:
(GONZAGA, 2006, pp. 27-28, vv. 1-4 e 24-31, grifo nosso)

Assim, todo o esforço de Critilo durante a escritura de suas *Cartas chilenas* será orientado para evidenciar que Minésio, por conta de seus vícios éticos, não está apto para atuar na esfera política – nem a serviço do Rei e nem a serviço de uma nova ordem. Fanfarrão é descrito ao longo das cartas como vanglorioso, ímpio, hipócrita, injusto, imprudente, tirânico, vulgar...

Na teoria aristotélica²³, o cultivo das virtudes da *prudência* e da *justiça* nos encaminha “da ética para a política”, mas, principalmente “preparam a compreensão da mais alta virtude ética, que será também, noutra forma, a mais alta virtude política: a amizade entre os iguais e semelhantes, a *philia*”. A amizade é também tema relevante nas *Cartas chilenas*, pois em todas as saudações Critilo se dirige a Doroteu como “amigo”, “prezado amigo”, ou alguma variante do tipo. Ou seja, os amigos Critilo e Doroteu

²³ Baltasar Gracián, em *El Criticón* (2009, p. 162), fala de Nero como “o extremado”, que iniciou seu governo como virtuoso, mas se tornou extremamente vicioso ao final. Trata-se de um exemplo típico da falta de equilíbrio, que é a desmedida do vício aristotelicamente pensado.

²⁵ Chauí, 2002, p. 460.

aparentemente possuem as virtudes que faltam a Minésio, e o senso de justiça de Critilo o impele a murmurar contra o Governador.

Deste modo, Chauí²⁶ explica que para Aristóteles a “amizade só existe ente os prudentes e os justos, sendo por isso condição e consequência da vida justa, que é a vida na comunidade política”, ao passo que a “*akrasía* é o vício próprio dos tiranos, daqueles que não amam ninguém e por ninguém são amados”. O entendimento do conceito de *amizade* na tradição aristotélica mostra-se relevante para compreender ainda mais a dimensão política das *Cartas chilenas*, na medida em que tal conceito pode estar relacionado à escolha do autor em encenar a troca de cartas entre dois amigos que criticam os abusos de um governador tirano, na medida em que esclarecem algo sobre o gênero epistolar.

De fato, o gênero epistolar é comparado por Erasmo²⁸ com um “sussurrar num canto com um amigo”, e não com “gritar num teatro”. Essa definição busca regular a *elocutio* do gênero epistolar – isto é, ensina que o tom da escrita não deve ser grandiloquente –, porém poderia ser usada para confirmar que as cartas, principalmente as familiares, servem de veículo para o diálogo entre amigos ausentes.

E a *amizade* é um valor tão importante para Critilo, que no fecho da Carta 11^a ele coloca em risco a sua relação com Doroteu, já cúmplice de outras dez missivas e talvez de toda uma vida, para provar que sua murmuração contra o Governador é legítima. Ele ameaça cortar a correspondência com o amigo caso ele não confie em seu juízo sobre Fanfarrão:

Agora já te calas: pois não tornes
A mostrar-me outra vez o gesto irado;
Que um dia hei de enfadar-me, e se me enfadas,
Ainda que me peças de joelhos,
Não hás de receber de minha pena
Em verso, ou prosa mais uma só carta.
(GONZAGA, 2006, p. 168, grifo nosso)

²⁶ Idem, 2002, p. 461.

²⁸ *Libellus de conscribendis epistolis* (ca. 1501 ou 1502) apud Pécora, 2001, p. 25.

Para conseguir ser persuasivo, Doroteu terá de construir um discurso bem ordenado, lançando mão de argumentos lógicos, éticos e patéticos. Dentre os éticos, os principais no gênero satírico, constam os *ethé* de Fanfarrão e também o seu próprio, como veremos a seguir. Mas por ora nos ocuparemos dos elementos tributários do gênero epistolar, aproveitando o que aprendemos de antemão com Critilo, isto é, que as cartas podem ser redigidas em verso ou em prosa, e também que manter correspondência com um amigo é não só sinal de educação ou de dever, mas verdadeira prova dessa amizade.

1.3 Implicações do gênero epistolar na obra

O gênero epistolar possui algumas características muito relevantes para a economia interna das *Cartas chilenas*. Além de já estar impresso no título da obra o termo “cartas”, há também muitas outras implicações a serem estudadas. Primeiramente, vamos tecer algumas considerações sobre o desenvolvimento histórico do gênero, uma vez que a epístola é justamente o gênero fingido por essa sátira.

Antes de a carta ser usada como ponte de diálogo entre dois ausentes, as mensagens eram transmitidas oralmente por meio de um representante ou embaixador, ou seja, por meio de um discurso falado. Mesmo as mensagens escritas eram lidas em voz alta para o seu destinatário. Emerson Tin (2005, p. 29) mostra que Caio Júlio Victor (séc. IV d.C.), ao dedicar um capítulo à epistolografia em sua *Ars rhetorica*, vai ser o “primeiro em língua latina a fazê-lo sistematicamente”, mas aqui ainda permanece a ligação da *epistula* com o *sermo*, isto é, com a *conversação*.

James Murphy (1988, p. 223) relembra que a ênfase da educação no mundo antigo recaía sobre os discursos e não exatamente sobre a escrita. Porém na transmissão das mensagens não cabia um estilo declamatório e cheio de ornamentos, pois suas principais virtudes eram a *clareza* e a *brevidade*, características que se mantiveram no gênero epistolar. O autor esclarece que a *ars dictaminis*, ou a arte de escrever cartas, enquanto técnica particular, é uma invenção medieval, e em certa medida constitui uma tradição paralela à retórica. O termo *dictamen* vem de *dictar*, pois normalmente as cartas eram ditadas para secretários, uma figura de confiança do senhor, cuja função era cuidar dos

documentos e dos interesses deste. O secretário tanto poderia escrever cartas *negociais* quanto *familiares*, e uma de suas maiores virtudes, já contida na etimologia do nome, seria a capacidade de guardar segredos.

Alcir Pécora²⁹ informa, ainda, que havia um estilo prosaico do *dictamen*, mas também um estilo métrico, e que mais próprio da tradição medieval é a carta “*formal (contentio)*”, em oposição àquela carta “*familiar (sermo)* praticada pela tradição clássica antiga”. De qualquer forma, “o ‘estilo familiar’ [...] é um modo coloquial de compor a carta”, segundo Tin³⁰.

A *ars dictaminis* se desenvolveu durante a Idade Média e os “*dictatores* medievais italianos têm os humanistas como sucessores na discussão da arte epistolar” (PÉCORA, 2001, p. 23). As epístolas de Cícero e de Sêneca já forneciam exemplos práticos para a confecção das cartas mesmo entre os romanos, mas a redescoberta das cartas de Cícero por Petrarca vai gerar todo um movimento de imitação do estilo ciceroniano, situando-se no limite de transição para uma nova epistolografia, que, apesar das novas propostas, conviverá com a *ars dictaminis*.

É somente na obra de Erasmo de Rotterdam (1466-1536), porém, que aparece a divisão da carta nos três gêneros retóricos:

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 reduzidas³¹.

Erasmo explica que “facilmente isso entende quem algum dia das cartas dos antigos tentou extrair a arte latente”. Essa divisão indica principalmente uma reaproximação no século XVI entre a arte retórica e a arte epistolar, ou seja, uma volta à ideia de *epistula* como *sermo*, expandindo-se as possibilidades do gênero epistolar para além da esfera do negócio. Sobre a diferença entre as cartas familiares e as cartas negociais

²⁹ 2001, pp. 19-20 e 23.

³⁰ 2003, p. 20.

³¹ Apud Tin, 2005, p. 120.

e sobre a mencionada ligação aos três gêneros de causa, João Adolfo Hansen, em artigo sobre as cartas do padre Antônio Vieira (1608-1697), informa que

Três coisas distinguem as cartas familiares das negociais nesses três conjuntos: a matéria, a forma e o tema. Genericamente, a matéria da carta familiar são as coisas civis da vida de relação, diferentemente das coisas especulativas, doutrinárias ou próprias da política da ‘razão de Estado’ da carta negocial. **As diferentes matérias tratadas nas cartas familiares e negociais restringem-se aos três gêneros da persuasão oratória.** Pressupondo-os, a forma da carta é determinada pela finalidade com que se trata a matéria. Para que escrever sobre a devolução de Pernambuco aos holandeses? Para aconselhá-la. Logo a forma é de gênero deliberativo [...] Para que escrever sobre a morte? Para advertir sobre os fins últimos do homem. Assim, a carta é de gênero demonstrativo [...] Para que escrever sobre os colonos do Maranhão? Para acusá-los de injustiça. Portanto, a carta é de gênero judicial, acusando-os de prevaricação e defendendo a justiça das ações do remetente e se sua Ordem, com tópicos de *certo* e *errado*. Obviamente, numa mesma carta, um dos gêneros é o principal e os outros, acessórios³². [grifo nosso]

Pécora³³, além de retomar a questão da divisão das cartas, também confirma o mesmo.

Ainda de acordo com a epistolografia ‘neoclássica’, considera que a divisão em cinco partes fixas [saudação, exórdio, narração, petição, conclusão] nem sempre é apropriada, sendo imprescindível apenas labor, método e disciplina; de resto, admite três espécies de cartas, tomadas da retórica, a saber: *demonstrativa*, *deliberativa* e *judicial*.

Em Demétrio de Falero³⁴ aparece a noção de que a carta, além de se aproximar do diálogo, deve deixar entrever “o *caráter* daquele que a escreve”. Posteriormente, nos seus *Progymnasmata*, Aelius Theon (1997, p. 70) diz que a carta é lugar privilegiado para a ficção de um *ethos*.

Hansen³⁵ resume, ainda, essa trajetória do gênero ao indicar que o acúmulo da memória deste vai constituir as autoridades da epistolografia, que são “Cícero, Sêneca,

³² Hansen, 2008, pp. 279-80.

³³ Pécora, 2001, p. 25.

³⁴ Apud Pécora, 2001, p. 23.

³⁵ 2008, p. 276.

Demétrio de Falero, Hugues de Saint-Victor, o Anônimo de Bolonha, Erasmo, Vives, Fabri, Justo Lísio”.

Confirmando essa trajetória do gênero entre os preceptistas portugueses, verifica-se que em *Corte na aldeia*, livro de 1619, Francisco Rodrigues Lobo diz que “pola definição de Marco Túlio, a quem todos seguem,” a carta missiva ou mandadeira “é uma mensageira fiel que interpreta o nosso ânimo aos ausentes, em que lhes manifesta o que queremos que eles saibam de nossas cousas, ou das que a eles lhes relevam³⁶”. Ainda no *Diálogo III*, que trata da maneira de escrever cartas, Lobo³⁷ segue ensinando que

Três gêneros de cartas missivas assina o mesmo Túlio, aos quais alguns costumam reduzir muitas espécies delas. O primeiro é das *cartas de negócio e das cousas que tocam à vida, fazenda e estado de cada um*, que é o que para as cartas primeiro foram inventadas; que, por tratarem de cousas familiares, se chamaram assim.

O segundo, de cartas dentre amigos uns aos outros, de novas e cumprimentos de galanterias, que servem de recreação para o entendimento e de alívio e consolação para a vida. O terceiro de matérias mais graves e de peso, como são de governo da República e de matérias Divinas, de advertências a Príncipes e senhores e outros semelhantes.

Francisco José Freire, o Cândido Lusitano, compôs também uma arte de escrever cartas, denominada *O secretario portuguez ou Methodo de escrever cartas*. A edição póstuma de 1787 conta não apenas com a doutrina e os exemplos acerca da escritura de cartas de “todas as espécies”, como contém anexos de Cartas Comerciais, uma Apologia aos Negociantes e um Tratado de Câmbio. Apesar de a ênfase recair aqui sobre as cartas *negociais*, a primeira parte do manual anuncia todas as espécies de cartas. Cândido Lusitano³⁸ adota também a divisão nos três gêneros do discurso, e entre as cartas do gênero demonstrativo, ele aponta as “de parabens”, “de offerecimento”, de “agradecimento”, “de aviso”, além das “discursivas” e as de “louvor”.

À página 269, o autor trata das “cartas satyricas, e de desprezo”, algo como cartas de “vitupério”, opostas àquelas de “louvor” já mencionadas. Ele ensina que “a carta satyrica consiste na persuasão Ethica; porque o objecto da Satyra são os vícios, e esta não

³⁶ Lobo, 1972, p. 51.

³⁷ Idem, p. 52.

³⁸ Freire, 1787, p. 30.

he mais que huma reprehensãõ delles”. Desta forma, a ênfase da ética que já está presente no gênero satírico é comunicada à carta satírica, e se lembrarmos que, de acordo com as prescrições, a carta é também local privilegiado para a encenação de um *ethos*, então saberemos que o gênero epistolar adotado na sátira favorece a descrição ou a pintura dos caracteres, como os de Fanfarrão, de Critilo, de Doroteu, de Nise e dos demais.

Com essa fonte do século XVIII apontamos a relevância de pensar as *Cartas chilenas* como ficção epistolar do gênero demonstrativo ocupada em vituperar o governador.

Ainda a existência de um gênero de epístolas morais no estilo do *sermo* horaciano é cogitada por Horacio Silvestre³⁹ ao estudar algumas obras do século XVI espanhol. O tradutor espanhol do Horácio romano mostra que, para este, suas *epístolas* não estariam no mesmo estilo do *sermo*, e que o *sermo* na obra horaciana seria sinônimo de *sátira*. Apesar dessa diferença, os emuladores espanhóis escreveriam *Sermões*, *Epístolas* e *Sátiras*, todos no estilo de Horácio e todos com temáticas morais, mas sem muita distinção formal entre si.

Miguel de Cervantes (1547-1616), em seu *Dom Quixote*, menciona um gênero de sermões horaciano. Trata-se do discurso de Dom Quixote sobre as letras, incentivando Dom Diego de Miranda a deixar que seu filho siga sua inclinação para o estudo das humanidades:

Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere **sermones al modo de Horacio**, donde reprehenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo, alábele, porque lícito es al poeta escribir contra la envidia, y decir en sus versos mal de los envidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale persona alguna; pero hay poetas que, a trueco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto. (Cervantes, 2004, p. 668, grifo nosso)

O autor das *Cartas chilenas*, porém, apesar de escrever cartas com temáticas morais e políticas no estilo horaciano, disfarça apenas fracamente que seu objeto de crítica é o governador da cidade, e não segue o conselho de Cervantes de atacar os vícios em geral,

³⁹ Silvestre, 2007, p. 41.

mas acaba atacando um vicioso específico. Para o comentador da edição do quarto centenário de *Dom Quixote*⁴⁰, Francisco Rico, *sermones* são “críticas sociales o morales”.

De qualquer forma, a epístola, quando pensada como produto de uma *mimese* que mantém as características discursivas do *sermo* e da tradição retórica, poderia ser utilizada tanto em situações ligadas à vida empírica, como ocorre na tradição da *ars dictaminis* e na rotina do secretário, quanto em outras nas quais adquire esse caráter de *ficção poética*, ou, ainda, de *correspondência* entre amigos/familiares ausentes⁴¹.

Baseando-nos na bibliografia consultada, tudo indica que nossa hipótese, originalmente vislumbrada por Pécora (1998/9), de que as *Cartas chilenas* encenam um gênero epistolar satírico segue como pertinente. A preceptiva oferecida por Freire, um dos mais importantes estudiosos do século XVIII luso-americano, lança novas luzes sobre a questão. Assim, a proposta de ler as *Cartas chilenas* inserindo-as em uma instituição retórica parece justificada, e agora devemos aprimorar nossa leitura da mesma, a fim de identificar novos aspectos que possam nos orientar.

Seria preciso observar que o gênero epistolar é bastante amplo⁴², cabendo tanto cartas prescritivas (*Epístola aos Pisões*; *Retórica a Herênio*), familiares (como as *Cartas familiares* de d. Francisco Manuel de Melo), morais (*Epístolas a Lucílio*; *Epístola moral a Fábio*), ético-políticas (*Cartas inglesas* de Voltaire), alegóricas (*Cartas persas* de Montesquieu, *Cartas marruecas*⁴³ de José Cadalso) e amorosas (*Heróides*; *Tristes*, de Ovídio; *Cartas Portuguesas*, anônimas, publicadas em 1669 na França). As cartas satíricas seriam mais uma possibilidade, aqui representada pelas *Cartas chilenas*.

⁴⁰ Cervantes, 2004, p. 668, nota de rodapé 62.

⁴¹ Cf. Juan Luis Vives (1989, p. 23): “A letter is a conversation by means of the written word between persons separated from each other. It was invented to convey the mental concepts and thoughts of one person to another as a faithful intermediary and bearer of a commission.”

⁴² Vives (1989, p. 25), mostra que: “Thus the true, genuine letter is that by which in the conduct of one’s affairs, such as, in general, **letters of information, petition, recommendation, advice, admonishment and any others of the kind which make up for the absence of the writer**. Afterwards, there were added **letters of consolation, reconciliation, instruction, and letters of discussion that treated of every argument of philosophy, law, ancient history, in short, of all branches of learning and of all those topics** which would be committed to writing even among those who often frequent each other’s company”. [grifo nosso]

⁴³ José Cadalso y Vázquez de Andrade (1741-1782) escreveu suas *Cartas marroquinas* entre 1773 e 1774, mas elas foram publicadas apenas postumamente, em fevereiro de 1789, na Espanha. Por causa dessa data, é mais difícil estabelecer a hipótese de que o autor das *Cartas chilenas* poderia ter emulado as *Cartas marroquinas*, pois Gonzaga, por exemplo, foi preso em maio daquele ano.

Uma hipótese frequentemente aventada pela crítica – a qual não é acatada neste trabalho – é a influência das *Cartas persas*, de Montesquieu (1689-1755), sobre as *Cartas chilenas*. Publicadas em 1721 as *Cartas Persas* simulam a troca de correspondência entre um autoexilado persa na França, Usbek, e seus amigos, servos e concubinas que ficaram na Pérsia. Usbek deixa 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 tem problemas políticos, portanto, uma vez que o rei, apesar de lhe conferir *status* e poder, não tem disposição ou então condições de garantir a sua segurança em meio aos demais. O cortesão persa parte, sob o pretexto de realizar uma expedição científica, e a soma de suas cartas ao reino constitui-as como romance epistolar.

Ítalo Caroni (1991) também descarta tal hipótese da influência e entende que as duas obras são de natureza distinta, pois não se observa nas *Cartas persas* o ataque direto a uma autoridade específica como ocorre nas *Cartas chilenas*.

Pensamos, porém, que, no máximo, as *Cartas persas* e as *Cartas chilenas* manteriam uma relação dada pelo gênero epistolar, pensado amplamente. Apesar disso, ambas as obras mencionadas realizam um roteiro mais ou menos comum e esperado em se tratando de cartas, contendo *saudação*, *exórdio*, *narração*, *petição* e *conclusão*.

1.4 A estrutura formal das *Cartas chilenas*

Uma análise estrutural das treze *Cartas chilenas* encontra-se no **Anexo A**. Neste momento, porém, efetuaremos uma descrição da situação de cada uma das cartas em relação aos elementos estruturais mencionados no item anterior, isto é, *saudação*, *exórdio*, *narração*, *petição* e *conclusão*.

Os tipos de *saudação* que aparecem nas *Cartas chilenas* dão todos a entender que se trata de uma comunicação entre amigos ausentes. Critilo trata Doroteu pelo primeiro nome, o que mostra intimidade. As demais fórmulas são ainda mais íntimas, tais como *prezado amigo*, *caro amigo*, *bom amigo*, *doce amigo*, *meu bom amigo*, *caro Doroteu*, ou por reiteraões como *amigo Doroteu*, *prezado amigo*.

Diga-se de passagem, o único momento em que Critilo rompe com esse tom carinhoso ocorre no fecho da 11ª. Carta, quando ele se indis põe com o amigo por antecipar que ele julgaria sua murmuração como injusta. Ainda assim, falar com Doroteu em termos tão graves é apenas mais um sinal de uma amizade bem desenvolvida, capaz até mesmo de suportar conflitos.

Os *exórdios* também são feitos de diversas formas, e sempre buscam captar a benevolência ou então prender a atenção de Doroteu. Eis apenas um resumo das diferentes fórmulas: “*Acorde, se ouvir queres cousas raras*”, “*Deixemos episódios, que não servem;/E vamos prosseguindo a nossa história*”, “*Jurar debes [...] que não hás de/Duvidar do que leres*”, “*Ouvirás uns sucessos que te obriguem/A soltar gargalhadas descompostas*”, que são formas variadas de cooptação do leitor. Por vezes as didascálias, resumindo a narração, acabam por substituir o exórdio.

Quanto à *narração*, as cartas são também bastante variadas. Na Carta 10ª. Critilo se diverte ao batizar de “asneiras decumanas⁴⁴” as armações de Fanfarrão que ele narra para o amigo, que cabem em mais de dez cartas. O estudo das diferentes narrações demonstra que há conteúdos que são mais ficcionais/fantásticos/universais e alguns que poderiam ser pensados como referentes a conhecidos episódios históricos/icásticos/particulares⁴⁵, e muitas cartas trazem uma espécie de imitação mista, contendo ambos os conteúdos.

Hansen (2008, p. 296) ensina que a narração do gênero epistolar “apresenta dois tipos de enunciados, descritivo-narrativos e prescritivos” e que os “enunciados descritivo-narrativos representam as matérias compondo cenas, quadros, retratos, ações, sequências e eventos justapostos e encadeados segundo a linearidade do ‘começo-meio-fim’”. Nossa percepção é a de que as *Cartas chilenas* têm em sua maioria narrações do tipo descritivo-

⁴⁴ Reproduzo aqui a nota de rodapé da edição de 2006 das *Cartas chilenas*, organizada por Joaci P. Furtado. Na página 142 surge a explicação: “*Ondas decumanas*: referência aos versos 49-50 da ‘Elegia II’, livro 1 da obra *Tristes*, de Ovídio, onde é mencionada a décima onda do mar que, segundo acreditavam os gregos, viria com mais força que as outras, após três séries sucessivas de três”.

⁴⁵ Essa oposição histórico/icástico e ficcional/fantástico – platônica em sua origem – é desenvolvida na obra de Francisco José Freire, que ensina que o primeiro tipo de imitação tem a ver com o ofício do historiador, por tratar do particular, e o segundo com o do poeta, por tratar do universal.

narrativos, fazendo intenso uso da técnica da écfrase e da etopeia, como veremos no próximo item do trabalho.

Examinando a 1ª. Carta identifica-se que há 294 versos, sendo que um exórdio é realizado no intervalo que vai do verso 1 ao 14.

Amigo Doroteu, prezado Amigo,
Abre os olhos, boceja, estende os braços
E limpa das pestanas carregadas
O pegajoso humor que o sono ajunta.
Critilo, o teu Critilo é quem te chama;
Ergue a cabeça da engomada fronha.
Acorda, se ouvir queres cousas raras.
Que cousa, (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 outros ventos
Movem dos troncos os frondosos ramos?
É doce esse descanso, não to nego.
(GONZAGA, 2006, p. 36)

Critilo primeiramente tenta captar a atenção de seu amigo Doroteu baseado na novidade do assunto que lhe apresenta (como vimos nos vv. 1-14), em seguida descreve uma quimera (vv. 20-34).

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?
Acorda, Doroteu, acorda, acorda;
Critilo, o teu Critilo é quem te chama:
Levanta o corpo das macias penas
Ouvirás, Doroteu, sucessos novos,
Estranhos casos, que jamais pintaram
Na idéia do doente, ou de quem dorme
Agudas febres, desvairados sonhos.
(GONZAGA, 2006, p. 36)

Essa digressão descreve um monstro semelhante ao exórdio de outra carta famosa, a *Epístola aos Pisões* (2005, p. 55), da autoria de Horácio:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalos, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno. [...] Esfalso-me por ser conciso e acabo obscuro [...] outro recorre ao maravilhoso para dar variedade à matéria una e acaba pintando golfinhos no mato e javali nas ondas.

Nas *Cartas chilenas* as imagens disparatadas servem para adiantar a natureza viciosa das ações de Fanfarrão, o qual será pintado como um *monstro*. Na carta de Horácio, tais imagens servem para ilustrar o exemplo de uma obra cujo autor, por falta de engenho, arte ou exercício, não conseguisse compor uma obra decorosa e verossímil, resultando o seu trabalho em uma espécie de *monstrum*. Como vimos anteriormente, a palavra *monstro* tem uma acepção física (como a figura de Horácio) e outra moral (como o governador vituperado por Critilo).

Também o símile horaciano *ut pictura poesis* – 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”.

Uma nova digressão, agora inserida na narração, tem início no verso 57. Dos versos 67 a 111, Critilo pinta a figura de Fanfarrão para nos apresentar, desenvolvendo aqui os tópicos do corpo e do ânimo. Nos versos 111 a 125, Robério é que é pintado, sendo seguido por Matúcio (vv. 127-140), pelo Padre (vv. 141- 151), e entre os versos 152 e 161, Critilo avisa que não vai pintar a “família” inteira, pois com essa amostragem já é possível perceber o caráter do governador. A pintura de cada um desses elementos serve para desenvolver o tópico das “coisas externas”, mas em cada um novamente os tópicos do corpo e do ânimo são desenvolvidos.

A *narração* continua no verso 162, com Critilo se recolhendo a sua casa logo após a chegada do governador. É nesse momento que Critilo vê um mau agouro – um

Cometa – e se lembra de que aquele dia é “dia fatal, em que se entende, / que andam no mundo soltos os diabos”, ou seja, 24 de agosto, dia de São Bartolomeu. Mas esse agouro, longe de remeter a uma crença verdadeira de Critilo, surge na verdade como uma espécie de argumento remoto. Os manuais de retórica listam os agouros, os testemunhos e as torturas nessa categoria de argumento exterior à causa, pois, de fato, a data da chegada do governador à província é apenas uma coincidência, não tendo nada de opcional. Mesmo assim, Critilo lembra o amigo Doroteu que não ria de seus agouros, pois “os antigos romanos [...] tiveram agoureiros”, mas estes “muitas vezes choraram, por tomarem/Os avisos celestes como acasos”.

Os versos 188 a 286 voltam a ser mais “visuais”, pois Critilo descreve o comportamento de Fanfarrão ao receber os Grandes da terra.

Entre os versos 227 a 225, Critilo reproduz uma ideia que aparece no *El Criticón* de Baltasar Gracián. O amigo de Doroteu desmerece a origem de Fanfarrão, sendo este um dos tópicos a serem desenvolvidos no elogio ou no vitupério.

Pensavas Doroteu, que um peito nobre,
Que teve Mestres, que habitou na Corte,
Havia praticar ação tão feia
Na casa respeitável de um Fidalgo,
Distinto pelo Cargo, que exercia,
E mais ainda pelo sangue herdado?
Pois ainda, Caro Amigo, não sabias,
Quanto pode a tolice, e vã soberba.
Parece, Doroteu, que algumas vezes
A sábia natureza se descuida.
Devera, doce Amigo, sim devera
Regular os natais conforme os gênios.
Quem tivesse as virtudes de fidalgo,
Nascesse de Fidalgo, e quem tivesse
Os vícios de vilão, nascesse embora,
Se devesse nascer, de algum laçao
Como as pombas, que geram fracas pombas,
Como os tigres, que geram Tigres bravos.
(GONZAGA, 2006, 43, grifo nosso)

Comparemos este trecho com o trecho a seguir, de autoria de Gracián, na Crise 11^a. da Primeira Parte de *El Criticón*:

Visto um león, están vistos todos, y vista una oveja, todas; pero visto un hombre, no está visto sino uno, y aun ésse no bien conocido. **Todos los tigres son crueles, las palomas sencillas** y cada hombre de su naturaleza diferente. Las **generosas águilas siempre engendran águilas generosas**, mas **los hombres famosos no engendran hijos grandes, como ni los pequeños, pequeños**. Cada uno tiene su gusto y su gesto, que no se vive con sólo un parecer. Proveyó **la sagaz naturaleza** de diversos rostros para que fuesen los hombres conocidos, sus dichos y sus hechos (no se equivocassen los buenos con los ruines) [...] [2009, p. 225, grifo nosso]

Por fim, a carta recebe um fecho simples, que anuncia novas narrações para a próxima.

Findou-se, Doroteu, a longa história
Da entrada deste Chefe: agora vamos,
Que é tempo, descansar um breve instante.
Nas outras [cartas] contarei, prezado Amigo,
Os fatos, que ele obrou no seu Governo,
Se acaso os justos Céus quiserem dar,
Para tanto escreve, papel e tempo.
(GONZAGA, 2006, p. 46, grifo nosso)

A primeira das *Cartas chilenas* é a que possui a narração mais fantástica de todas, pois contém basicamente pinturas e amplificações, o que não acontece na que se segue.

A 2ª Carta possui 307 versos, sendo que a narração tem início no verso 30 e prossegue até o verso 301, tratando da movimentação dos soldados de Fanfarrão e também dos seus despachos, que tiram o sono de Critilo. Nessa carta, Critilo compara Fanfarrão a dois políticos falhos, um histórico e outro ficcional. O histórico é o imperador romano Nero, ao qual Critilo compara Fanfarrão por serem ambos extremados, isto é, por fingirem muitas virtudes no início de seus governos para em seguida revelarem muitos e nocivos vícios. O ficcional é Sancho Pança, governador do reino da Baratária, que, assim como Fanfarrão, não lavrou “uma só sentença tão discreta”.

Critilo inicia a 3ª carta (com um total de 296 versos), que mostra como Fanfarrão se comporta com violência para construir a obra da cadeia, com mais uma

digressão. No verso 40 a narração se inicia tratando da tirania, que seria o contrário vício da compaixão que Fanfarrão fingiu no início. Fanfarrão passa por cima de tudo e de todos para construir uma obra faraônica, que é a cadeia da Cidade. Critilo denuncia também que as gentes passam a se inscrever não nas tropas regulares, mas nas de ordenança, ou seja, Fanfarrão dá um mau exemplo na colônia e incentiva uma espécie de exército paralelo, assim como ele mesmo tenta ser o mais poderoso na Cidade, em detrimento do governo da metrópole.

A 4ª. Carta continua a matéria da anterior, mas no exórdio a estratégia de Critilo é a de se colocar como um poeta que, imbuído de seus deveres, ignora convites de amigos apenas para continuar a escrever para Doroteu sobre os desmandos do Governador.

Maldito, Doroteu, maldito seja
O vício de um Poeta, que tomando
Entre dentes alguém, enquanto encontra
Matéria, em que discorra, não descansa.
Agora, Doroteu, mandou dizer-me
O nosso amigo Alceu, que me embrulhasse
No pardo casacão, ou no capote,
E que pondo o casquete na cabeça
Fosse ao sítio Covão jantar com ele.
[...]
Porém, que me importa, Amigo, perdi tudo,
Só para te escrever mais uma carta.
Maldito, Doroteu, maldito seja
O vício de um Poeta, pois o priva
De encher o seu bandulho pelo gosto
De fazer quatro versos, que bem podem
Ganhar-lhe uma maçada, que só serve
De dano ao corpo, sem proveito n'alma.
(GONZAGA, 2006, p. 69, grifo nosso)

Critilo também efetua uma pintura da figura do Tenente, cujo comportamento igualmente tirânico segue as pisadas de Fanfarrão.

Agora prossigamos nesta história,
E demos-lhe o princípio por tirarmos
Ao famoso Inspetor, ao grão Tenente,
Com cores delicadas, uma cópia
[...]
É de marca maior que a mediana,

Mas não passar a Gigante: tem uns ombros,
Que o pescoço algum tanto lhe sufocam.
O seu cachaço é gordo, o ventre inchado,
A cara circular, os olhos fundos,
De gênio soberbão, grosseiro trato,
Assopra de contínuo, e muito fala,
Preza-se de Fidalgo, e não se lembra,
Que seu pai foi um pobre, que vivia
De cobrar dos Contratos os dinheiros,
De que ficou devendo grandes somas,
Sinal de que ele foi um bom velhaco.
(GONZAGA, 2006, p. 70, grifo nosso)

Por fim Critilo mostra que Fanfarrão pretende se imortalizar com a construção da obra da cadeia, mas acionando a tópica da emulação entre o mármore e as letras, o missivista mostra que acredita mais no poder das palavras de imortalizar.

Por possuir essa pintura do Tenente, a quarta carta é de narração mista, contendo imitação icástica e fantástica, o que não ocorre com próxima carta, que é predominantemente icástica.

A Carta 5ª. possui 341 versos e seu exórdio vai dos versos 1 até 29. No exórdio Critilo avisa a Doroteu que ele ouvirá casos que levariam a pranto o Ulisses de secos olhos⁴⁶. Ele muda de ideia e diz em seguida a Doroteu que enxugue o rosto, pois rirá dos sucessos que ele está prestes a contar. Numa nova mudança, Critilo corrige o rumo de seu discurso, pois a tirania de Fanfarrão não é motivo para riso, mas para espanto.

A narração tem início no verso número 30, a partir do qual Fanfarrão resolve fazer uma grande festa por ocasião dos desposórios do Infante de Portugal, embora utilizando para isso o dinheiro do Senado e do Povo. A lei estabelecia que apenas se fizesse “cantar no Templo os Hinos”, mas Fanfarrão quer que “arda em grandes festins a terra toda”. Pressiona, então, o Senado para atendê-lo; amedrontado, este acaba cedendo (vv. 30-179). Na missa, Fanfarrão sobe à tribuna e ocupa um lugar acima do Bispo (vv. 180-199), desrespeitando mais uma vez a hierarquia. Em seguida, com arrogância, Fanfarrão passa

⁴⁶ Essa imagem do Ulisses de olhos secos está presente na *Dissimulação honesta* de Torquato Accetto. É o exemplo de como Ulisses conseguia dissimular seus sentimentos mesmo diante da chorosa Penélope, para que pudesse concluir sua vingança aos pretendentes.

por todos e se senta à direita na sege⁴⁷, deixando o Bispo na boleia (vv. 200-257). Durante a procissão, ele caminha à frente da bandeira do Senado (vv. 258-276), e sua Tropa não se comporta de maneira decorosa (vv. 277-302). Robério, já descrito como metido a poeta na Carta 1ª, recita epigramas de gosto duvidoso (vv. 303-316).

Roquério é descrito como bêbado numa écfrase/descrição que vai do verso 317 ao 335:

Andava, Doroteu, alegre a gente
Em bandos pelas ruas. Então vejo
Ao famoso Roquério neste traje:
As chinelas nos pés, descalça a perna,
Um chapéu muito velho na cabeça,
E fora dos calções a porca fralda;
Em um roto capote mal se embrulha,
E grande varapau na mão sustenta,
Que mais de estorvo, que de arrimo serve;
Pois a cachaça ardente, que o alegra,
Lhe tira as forças dos robustos membros,
E põe-lhe peso na cabeça leve.
Não repares, Amigo, que te conte
Este sucesso, que parece estranho.
Este grande Roquério é um daqueles
Que assenta à sua mesa o nosso Chefe
(GONZAGA, 2006, p. 92, grifo nosso)

Critilo informa que “esta pintura”, que pode parecer estranha à narração, na verdade pode “muito bem à nossa história, / sem violência servir também de enfeite”. Esse trecho aponta o uso da écfrase/descrição como digressão e como ornato. O fecho (vv. 336-342) avisa que Critilo interrompe a escrita, pois “de tanto escrever a mão já cansa”, mas anuncia uma próxima carta com o mesmo tema.

A narração dessa carta é preponderantemente icástica, contando apenas com a pintura de Roquério como amplificação fantástica.

Já a 6ª Carta (com 433 versos no total) é de natureza mista, pois além da descrição aparentemente icástica, possui as pinturas fantásticas de Fanfarrão e de Nise, que serão estudadas particularmente nos próximos capítulos deste trabalho. Sabemos com

⁴⁷ Cf. Houaiss (2010, p. 1721): “antiga carruagem fechada”.

certeza que são fantásticas, pois Critilo avisa no exórdio que está num estado de transição entre a vigília e o sono, então percebemos, antes de ele mesmo se dar conta disso (vv. 122-5), que ele está sonhando. As pinturas foram “da sorte que” a alma de Critilo “viu sonhando”, e as descrições provindas da memória surgem em seguida.

Fanfarrão se apressa para chegar ao camarote do Curro, pois quer se exhibir casquilho (vv. 129-174), mas não retribui o cumprimento aos Cavaleiros que o cortejam (vv. 148-162). Segue uma écfrase/descrição dos jogos de arena (vv. 163-201). Alberga, comparsa do governador, gastou demasiadamente em candeeiros e em azeite para iluminar a Cidade, repassando as despesas para o Senado (vv. 201-217). Fanfarrão faz para si e seus soldados uma Ilha dos Amores (vv. 218-259), mas não diz finezas para as mocinhas (vv. 260-283), apesar de ser leitor de romances⁴⁸. O governador ri pela primeira vez apenas quando manda um mímico imitar o Bispo e o General, além de outros, de modo que seu humor é grosseiro (vv. 284-294). Um rabequista que ficou viúvo naquele mesmo dia é obrigado a tocar e é pago em doces (vv. 311-383), e Fanfarrão acaba sozinho na arena para assistir a um espetáculo com touros (vv. 384-417). No fecho, Critilo condena Fanfarrão por gastar em festas o que devia ser gasto em “cousas santas” (vv. 418-433).

A 7ª Carta tem narração icástica, tratando dos contratos trianuais que Fanfarrão facilita a Marquésio mediante suborno (vv. 46-137) e dos desmandos de Silverino (vv. 157-245), que prende aqueles que lhe devem. Entre os versos 246 e 268 Critilo fala diretamente a Fanfarrão, mostrando sua indignação por ele cobrar apenas dos mais pobres, enquanto aceita subornos dos devedores grandes. Em seguida Critilo segue contando a Doroteu as outras injustiças que Fanfarrão realiza em Santiago. No fecho Critilo ironiza, dizendo a Doroteu: “se acaso vires/Na Corte algum Fidalgo pobre, e roto,/Dize-lhe, que procure este Governo:/Que [...] /Com fazer quatro mimos aos rendeiros,/Há de à Pátria voltar, casquilho, e gordo”.

Na 8ª Carta, que está incompleta, a narração também parece ser icástica. Critilo conta que Fanfarrão revoga as penas que os magistrados julgam cabíveis, lucrando com

⁴⁸ A menção à “sempre virgem Livraria” de Fanfarrão, na 2ª Carta, somada à sugestão de que o governador só lê romances denigre ainda mais a sua imagem. Baltasar Gracián, no *Criticón* condena igualmente a leitura de romances, de livros de cavalaria e de comédias.

isso, além de lucrar obrigando os injustiçados a comprar seus despachos. Só não é solto quem não paga propinas para o Governador.

O exórdio da Carta 9ª (vv. 1-36) é ligeiramente cômico e também cria uma imagem de Critilo como um homem que vive em um lar desprovido de luxo (vv. 1-11). Critilo está repousando quando se lembra que é o dia “em que o bom Chefe/ Aos seus auxiliares lições dava”:

Agora, Doroteu, agora estava
Bamboando na rede preguiçosa,
E tomando na fina porçolana
O mate saboroso, quando escuto
De grossa artilharia o rouco estrondo.
O sangue se congela, a casa treme,
E pesada porção de estuque velho
À violência do abalo despegada
Da barriguda esteira, faz que eu perca
A tigela esmaltada, que era a cousa,
Que tinha nesta casa de algum preço.
(GONZAGA, 2006, p. 127, vv. 1-11)

Nesta carta Critilo se dispõe a narrar ao amigo as desordens que Fanfarrão obrou no governo das Tropas, avisando que “não há distúrbio nesta terra,/De que mão militar não seja autora” (vv. 62-3). Isso acontece porque Fanfarrão nunca pune seus soldados, pois os usa para infundir nos “povos/O medo, e sujeição, com que toleram/ O verem em desprezo as leis Sagradas” (vv. 102-4). Critilo trata, ainda, da venda de cargos militares e mostra que Fanfarrão se excede ao organizar quarenta regimentos de tropas auxiliares, aceitando tantos e tão jovens que no lugar de infantaria possui uma “infanteria⁴⁹”. Os magistrados tentam reagir, mas Critilo diz: “De que serve fazer-se o que a Leis mandam/ Na terra, que governa um bruto Chefe,/ Que não tem outra Lei mais que a vontade?” (vv. 358-360), o que mostra que Fanfarrão se comporta com tirania na Cidade de Santiago.

⁴⁹ A imagem de um exército de crianças também ocorre no *Criticón* de Gracián (2009, pp. 124-5): “Encontraron a poco rato una cosa bien donosa y de harto gusto: era um ejército desconcertado de infantería, un escuadrón de niños de diferentes estados y naciones, como lo mostraban sus diferentes trajes.”

O fecho desta carta, que tem a narração preponderantemente icástica, é direto (vv. 402-4): “Maldito, Doroteu, maldito seja/ Um Bruto, que só quer a todo custo/ Entesourar o sórdido dinheiro”.

A 10ª Carta trata das asneiras “decumanas” de Fanfarrão, ou seja, das “desordens maiores que Fanfarrão fez no seu Governo”. Fanfarrão impede que trinta presos voltem para a Metrópole e faz com que o meirinho os sustente para, por fim, os soltar (vv. 42-111). Investe feito touro contra um ministro que “queria, que os soldados lhe mostrassem/ As ordens, com que entravam a fazerem/ Prisões no seu distrito”. Comete injustiça contra Mévio e Albino (vv. 140-194), entre outros desmandos.

Ao encerrar a Carta, Critilo só pode concluir que Fanfarrão é uma espécie de flagelo que veio para castigar os “insultos/ Que nossos pais fizeram”, pois “estes campos/ estão cobertos de insepultos ossos,/ De inumeráveis homens, que mataram”, divertindo-se “em andarem à caça dos Gentios/ Como à caça das feras, pelos matos. (vv. 303-6; 308-9)”

A 11ª Carta possui 439 versos e sua narração é mista. Um dos pontos mais interessantes é um epitalâmio que aparece intercalado na narração, que na verdade é um elogio irônico, pois se trata da amásia de Fanfarrão, cujo casamento foi arranjado pelo governador e cujo dote também foi dado por ele. No epitalâmio aparecem as écfrases da noiva (vv. 319-335) e do noivo (vv. 366-402). Sabemos que se trata de um poema de núpcias também pela menção ao deus Himeneu (vv. 337-347), que costumava ser invocado na lírica latina a esse respeito.

Já chega, Doroteu, o alegre dia,
O dia venturoso do noivado:
Entra no Santo Templo a linda esposa
Coberta toda de umas novas graças.
Os seus louros cabelos não flutuam
Levados pelo vento a toda parte.
Em trança se dividem, e se prendem
No pente, a quem esconde um branco laço:
Nos cabelos da frente resplandecem
Das pedras de mais custo os fogos vários:
A sua testa iguala a pura neve,
E são da cor da rosa as sua faces;
São pérolas mimosas os seus dentes,
As gengivas rubins, e os grosso beijos
Estão cobertos dos cheirosos cravos.

(vv. 319-332)

Neste sagrado Templo não se adora
A imagem de Himeneu: aqui os noivos
Para prova da fê, que eterna dura.
Não recebem na mão acesa tocha.
Ministro do Senhor é quem os prende
Cobrinho as castas mãos, com que se enlaçam
Co'a branca ponta da pendente estola.
Aqui lascivas Graças, nus Amores,
Não cercam os consortes, nem maneam
Em torno dos altares, e das piras
Os vistosos festões de lindas flores.
(vv. 337-347)

Já não veste Jelônio a grossa farda
Com divisas de lã, e sobre a testa
Não põe a barretina, que enfeita
Com armas, e botões de grosso estanho.
Já não cinje as correias amarelas,
Nem carrega na cinta o peso enorme
Dos férreos corpos da comprida espada.
Jelônio se mudou, Jelônio é outro.
Já brilham nos canhões os alamares
Das finas lantejoulas, e nos ombros
Já brilham as dragonas enfeitadas
C'os grandes cachos das lustrosas flores.
Jelônio se mudou, Jelônio é outro.
A veste de cetim já resplandece
Orlada c'o galão da fina prata,
E por cima da veste, já se enrola
Na cintura a vermelha, e rica banda.
Jelônio se mudou, Jelônio é outro.
Como está belo! Como está casquilho!
Conserta do babado a fina renda,
Olha uma, e outra vez os alamares;
Endireita a cucula, estende a perna;
Não consente um só fio sobre a farda:
Levanta o pescocinho, morde os beiços,
E o seu cabelo com a mão afaga.
Jelônio se namora de si mesmo,
Ainda, ainda mais que o terno Adônis,
Quando viu o seu rosto dentro d'água.
Jelônio se mudou, Jelônio é outro.
Então os militares, que o rodeiam,
Amado Doroteu, risonhos mofam;
Um pisa com o pé nos pés vizinhos:
Puxa outro pelas pontas das fardetas
Aos amigos chegados: este acena

C'os olhos, e cabeça aos companheiros,
Que lhes ficam defronte: aquele tapa,
Fingindo que tem tosse, a alegre boca:
(GONZAGA, 2006, pp. 164-167, vv. 366-402)

O epitalâmio só é interrompido porque Critilo prevê que Doroteu se enfureça por zombar desse casamento, mas Critilo avisa que a sua murmuração ocorre devido ao dote, pois Jelônio foi promovido dentro da corporação apenas por receber como esposa a antiga amásia de Fanfarrão. Trata-se, portanto, de uma carta mista, que possui elementos fantásticos (como esse poema de núpcias), mas também possui narração de atos do governador.

O assunto da 12ª Carta continua sendo os abusos de Fanfarrão que beneficia um de seus comparsas, embolsa o dinheiro arrecadado para uma imagem de um santo, protege Ribério – que roubou uma escrava – e ainda maltrata o único médico da cidade. A conclusão de Critilo é de que Fanfarrão é como Vulcano/Hefesto, o deus coxo, e que seu pai deveria ter feito como Zeus, que mal o viu “pregou-lhe um couce,/ Que o pôs do Olimpo fora; e o pobre moço/ Foi abrir uma tenda de Ferreiro”, indicando que Fanfarrão serviria para cultivar as artes mecânicas e não para exercer a política. A narração dessa carta parece se concentrar em acontecimentos verídicos, de modo que nos parece ser de natureza icástica.

A 13ª Carta é apenas um fragmento, contendo um trecho que fala de governantes que fingem respeitar a religião, seja ela qual for. Não seria possível classificá-la, pois não temos a narração propriamente dita, mas apenas a introdução do assunto por meio de um exórdio que explica que não há Chefes que “bem que perverso[s] que seja[m], não finja[m]/pela Religião um justo zelo,/ E quando não o faça[m] por virtude,/sempre ao menos o mostra[m] por sistema”.

Um dos fechos ou *conclusões* mais interessantes é o da carta 8ª, no qual Critilo avisa que “*é tempo/ de fechar esta Carta, pois ainda/Que a matéria por nova te deleite,/ A muita difusão também enfada./Eu a pena deponho, e só te peço/Que tomes a lição, que te apresenta/O nosso Fanfarrão [...]*”. Menções à atividade de escrever a carta ocorrem em muitos momentos, como nos trechos em que vemos Critilo “depor a pena”, “pegar a pena”, ou então “aparar a pena”.

Também a *amizade*, que aparece tematizada em todas as *Cartas chilenas*, é um elemento que deve ser levado em consideração, não apenas pelas suas implicações políticas – aristotelicamente, o conceito de *philia* é a virtude política por excelência –, mas também por sua relevância em termos de gênero. Emerson Tin⁵⁰ diz que “a própria correspondência familiar se afirma como uma das marcas [da] amizade entre eruditos, sendo a *carta familiar* o seu paradigma”. Logo, percebemos que o tema é, ao mesmo tempo, índice da *philia*, e uma *tópica* que nos situa em relação ao gênero epistolar.

Mas para além de favorecer a ficção de um *éthos*, isto é, de um caráter, campo da ética e, por consequência da política, haveria espaço para mais implicações políticas no gênero epistolar? A recepção crítica das *Cartas chilenas* costuma acentuar seu aspecto político partindo do contexto histórico em que foram escritas, mas analisando-as do ponto de vista do gênero, haveria algo intrinsecamente político no gênero epistolar?

Lendo o extenso romance alegórico *El Criticón*, descobrimos que, além do nome Critilo, há também uma importante pista a respeito do motivo que pode ter levado o autor das *Cartas chilenas* a escolher o gênero epistolar, ou, pelo menos, a simulação deste.

No contexto da décima segunda *Crisi* da Segunda parte de *El Criticón*, que versa sobre *El trono del Mando*⁵¹, ocorre uma competição entre todas as Artes e as Ciências pelo título de rainha do entendimento. O árbitro dessa competição, o alegórico presidente da Academia de Letras, começa a adiantar sua sentença informando que a ciência escolhida é “ésta si [...] la corona del saber, ésta la ciencia de ciencias, ésta la brújula de los entendidos”. Os êmulos ficam ansiosos pela decisão, que ainda tarda:

Estaban todos suspensos, admirándose y mirándose unos a otros, deseosos de saber qué arte fuese aquélla, que según parecía, no se parecía, y dudaban del desempeño. Volvió él segunda vez a exagerar: -Éste sí que es el plático saber, ésta la arte de todo discreto, la que da pies y manos, y aun haze espaldas a un hombre; ésta la que del polvo de la tierra levanta un pigmeo al trono del mando. **Ceda las Auténticas del César, retírense los Aforismos del médico**, llamados assí ya por lo desaforado, ya porque echan fuera del mundo a todo viviente. ¡Oh, qué lición ésta del valer y del medrar! Ni la Política, ni la Filosofía, ni todas juntas alcançan lo que ésta con sola una letra.

⁵⁰ 2003, pp. 81-82.

⁵¹ Gracián, 2009, pp. 505-6.

Crescia a varas el deseo con tanta exageración, y más por estrañarse en la boca de un atento. [grifo nosso]

Finalmente vem o veredito, que é recebido com incredulidade:

[...] este librito de oro fue parto noble de aquel célebre gramático, prodigioso desvelo de **Luis Vives**, y se intitula ***De conscribendis epistolis: Arte de escribir...***

No puedo acabar de pronunciar *cartas*, porque fue tal la risa de todo aquel erudito teatro, tanta la tempestad de carcajadas, que no pudo en mucho rato tomar la vez ni la voz para desempeñarse. [grifo nosso]

O discreto juiz repreende os competidores, e conclui:

Volvía ya a esconder el librito en el seno con tal severidad, que bastó a serenarlos, y muy compuesto los dixo:

-Mucho he sentido el veros hoy tan vulgarizantes. Sólo puede ser satisfacción el reconocerlos desengañados. **Advertí que no hay otro saber en el mundo todo como el saber escribir una carta: y quien quisiere mandar, platique aquel importante aforismo: *Qui vult regnare, scribat***, quien quiere reinar, escriba⁵².

Ou seja, “quem quer reinar, escreva” e escreva especificamente cartas, o maior saber de todos de acordo com Baltasar Gracián, e o que dá acesso ao “trono do mando”.

Nesse caso, escolher o gênero epistolar para escrever uma sátira ao governador é uma forma de questionar a autoridade deste para governar. O questionamento ocorre não só pela intensa murmuração que aparece nas cartas, mas logo pela escolha do gênero epistolar para exprimir o seu descontentamento. A carta seria uma espécie de código, reconhecível por aqueles que teriam lido a obra *El Criticón*; código que já vem adiantado pela escolha do nome do personagem Critilo, que remete imediatamente ao livro de Gracián.

O que percebemos aqui é movimento do pensamento de um autor que parte das questões éticas para alcançar as questões políticas, e, de fato, a filosofia moral nunca se separa da filosofia política. Mesmo na importante *Ética a Nicômaco* Aristóteles avisa que sua investigação sobre a ética se insere em um âmbito político, sendo que esses conhecimentos só fazem sentido quando colocados em prática.

⁵² GRACIÁN, 2009, pp. 505-6, grifo nosso.

Também o fato de o autor ter escolhido não só uma troca de *cartas*, mas uma troca de *cartas* entre *amigos* faz lembrar que na *Ética a Nicômaco* – e sabemos pelas citações no *Tratado de Direito Natural* que Gonzaga era leitor dessa obra – o estagirita compara a timocracia ou república com a amizade entre irmãos, tendo antes comparado a amizade entre pai e filho com a monarquia, e a entre esposos com a aristocracia.

A timocracia, finalmente, parece-se mais com a forma de poder que existe entre irmãos. Pois os irmãos são iguais entre si, exceto a respeito da diferença de idades. Ou seja, se houver uma grande diferença de idades entre irmãos também a amizade entre eles não será fraterna. A democracia aparece sobretudo em casas onde não há senhores (pois nelas todos estão em pé de igualdade), bem como naquelas em que o chefe é fraco e cada um faz o que quer. [...] **Parece, portanto, haver uma forma de amizade correspondente a cada forma de constituição e governo**, e na verdade proporcional à distribuição dos direitos [por cada uma das partes]. (Aristóteles, 2009, p. 190, grifo nosso)

A forma de amizade entre irmãos assemelha-se mais à camaradagem, pois têm uma maneira de ser igual e são da mesma idade, razões pelas quais têm os mesmos gostos e as mesmas disposições a respeito de quase tudo. A forma de **amizade fraterna** é, pois, a que existe segundo a timocracia, porquanto também os cidadãos pretendem ter uma **igualdade de oportunidades** e que haja **equidade** entre si, quer dizer, anseiam que o poder possa ser alternado e alcançado a partir de uma base de igualdade. Assim também é a sua forma de amizade. (Idem, p. 191, grifo nosso)

De fato, o lema da Revolução Francesa possui o termo *fraternidade* entre suas diretrizes, ou seja, a amizade fraternal é exercida entre aqueles que se relacionam como iguais, não havendo desnível de poder entre eles.

E Fanfarrão Minésio foi pintado durante todas as cartas como um sujeito que apenas cuidava de questões de economia, ou seja, apenas se ocupava de seus próprios interesses, escravizando os que estavam sob sua custódia e passando por cima das leis, de modo que ele era uma espécie de “tiranete” que não se importava com a concórdia política e que não procurava estabelecer amizades, apenas tinha comparsas. Ou seja, ao julgar pela forma com que Critilo pinta os atos do general-governador Fanfarrão Minésio, o governo deste degenerou em tirania.

Sobre o tirano, ainda Aristóteles ensina que

Nas formas de constituição que degeneraram, uma vez que os direitos poucos que há não são respeitados ou então são absolutamente desrespeitados, **há pouco espaço para a amizade** se manifestar. **E a amizade manifesta-se o menos possível na pior forma de constituição que há. Isto é, na tirania**, porque, na verdade, não existe nenhuma forma de amizade entre o tirano e os seus subjugados.
(Aristóteles, 2009, p. 191, grifo nosso)

Pensamos que esses excertos da obra de Baltasar Gracián e da paradigmática obra de Aristóteles podem fornecer uma explicação a respeito da escolha do gênero epistolar, e como o assunto é o vitupério do governador-general, então temos uma série de cartas satíricas, as *Cartas chilenas*.

2. RETRATOS

2.1 *Ut pictura poesis*: a écfrase nas *Cartas chilenas*

“É o estudo das **paixões**, dos **costumes**, dos **caracteres**, dos **usos**, que ensinará ao **pintor** do homem a alterar seu modelo e a reduzi-lo do estado de homem ao estado de homem bom ou mau, tranqüilo ou colérico. É assim que, de um só **simulacro** emanará infinita variedade de representações diferentes que cobrirão a cena e a tela.”

Diderot [grifo nosso]

Como situamos as *Cartas chilenas* no âmbito da retórica, indicando que fazem parte do gênero demonstrativo, falemos agora sobre esse gênero. O gênero demonstrativo, segundo Quintiliano, versa a respeito do louvor e da vituperação. Assim como o autor da *Retórica a Herênio*, Quintiliano⁵³ mostra que

O louvor do homem no tempo da vida se tira de três coisas, das qualidades do espírito, das do corpo, e dos bens extrínsecos. O louvor das qualidades do corpo, e dos bens da fortuna é o menos importante, e por isso se pode tratar pró e contra. [...] Em uma palavra os bens extrínsecos, e da fortuna nunca se louvam por alguém os possuir, mas sim pelo bom uso que dêles fêz. [...] Só o louvor do Animo é sempre verdadeiro. [...] A mesma ordem de louvor se segue também no vitupério, mas para o fim contrário.

Os argumentos a serem desenvolvidos para a realização do elogio ou do vitupério podem ser retirados de diversas fontes: família, nação, pátria, sexo, idade, educação e instrução, hábito do corpo, condição, natureza do ânimo, ocupações, o que a pessoa aparente e até mesmo do nome.

No caso das *Cartas chilenas*, percebemos que alguns desses argumentos são desenvolvidos. Fanfarrão Minésio é da Espanha (pátria de soldados vangloriosos, segundo a *Commedia dell'Arte*), tem origem nobre e recebeu instrução, mas não está à altura de sua origem e nem mostra ter assimilado a instrução que recebeu.

⁵³ 1944, pp. 114-116.

Seu nome é bastante revelador, pois se trata da substantivação do adjetivo *fanfarrão*, que é o mesmo que *vanglorioso*. Já o sobrenome Minésio é formado pela inserção do sufixo *-ésio* à raiz *min-*, que pode se referir à *mineiro*, àquele que trabalha nas *minas*, lembrando que tanto Santiago do Chile quanto Vila Rica eram cidades de mineração. Outra possibilidade seria pensar na palavra *minésio* como deformação cômica do adjetivo *minaz*⁵⁴. De acordo com Bluteau (vol. 9, p. 45), *minaz* significa *ameaçador*.

Quanto à natureza de seu ânimo, vemos nas *Cartas chilenas* que o governador de Santiago é pintado como vanglorioso, irado, injusto e hipócrita. Fanfarrão, porém, tenta aparentar que é religioso, compassivo, poderoso e importante.

Para evidenciar a natureza do ânimo, isto é, a natureza ética de Minésio e também para tratar de suas amizades e ainda exemplificar os que se diferenciam do governador, o principal recurso técnico/retórico usado nas *Cartas chilenas* é aquele conhecido como *écfrase* ou *descrição*. Quintiliano (1944, p. 65) qualifica como ornato as “pinturas” ou “enargueias” que são construídas a partir da *écfrase* ou da *descrição*. Há ocorrência de descrições nas Cartas 1ª. (Fanfarrão, Robério, Matúsio, Padre), 2ª. (Critilo se prepara para dormir), 3ª. (como digressão, logo no exórdio, e na descrição da obra da cadeia), 4ª. (Inspetor/tenente), 5ª. (Roquério), 6ª. (Nise, Fanfarrão e os jogos de arena), 7ª. (digressão sobre as fazendas da Espanha) e 11ª. (epitalâmio por ocasião do casamento da amásia de Fanfarrão), ou seja, em mais da metade das 13 Cartas que se conservaram.

A *écfrase*, segundo Melina Rodolpho⁵⁵, tanto “integrada à ação do discurso” ou apresentando “caráter digressivo [...] cumpre a função de maravilhar o espectador diante do quadro que se apresenta”. Trata-se de um recurso visual ligado à narração, e que, no caso das *Cartas chilenas*, é muito útil na construção das chamadas *etopeias*, por possibilitarem a imitação do costume ou do caráter das personagens.

Nos *Progymnasmata*, a *etopeia* segundo Hermógenes (2003, p. 84) é “an imitation of the character of a person supposed to be speaking; for example, what words Andromache might say to Hector” e segundo Aftônio (2003, p. 115) “is imitation of the character of a proposed speaker. There are three different forms of it: apparition-making

⁵⁴ Sugestão apresentada pelo professor João Adolfo Hansen.

⁵⁵ 2010, p. 114.

(*eidôlopoiia*), personification (*prosôpooiia*), and characterization (*êthopoiia*).” Nosso entendimento é de que as *Cartas chilenas* possuem exemplos de aplicação da etopeia propriamente dita, que é aquela que constrói caracterizações por meio da construção do *ethos* de cada personagem.

No terceiro volume do dicionário de Bluteau, o jesuíta fornece a seguinte definição:

Ethopéia. Derivase do grego *Ethos*, costume, & do verbo *poiein*, fazer ou compor, & descrever, & val o mesmo que *pintura dos costumes*. He figura da Rhetorica; serve de expor, & descrever os costumes & inclinaçoens, ou appetites de alguem. Chamão-lhe por outro nome Ethologia. [...] Achase esta palavra nos antigos rhetoricos Lucio Aquila Romano, & Julio Rufiniano⁵⁶.

Estudaremos neste momento, portanto, as *etopeias* de Fanfarrão, de seus amigos e de Nise, na tentativa de demonstrar como cada uma contribui para o objetivo de Critilo, que é o de vituperar o general-governador Fanfarrão Minésio.

Nas *Cartas chilenas* existem diversos momentos em que Critilo anuncia que vai pintar algo ou alguém. O uso do verbo ‘pintar’, em detrimento de ‘descrever’ ou ‘narrar’, por exemplo, tem a ver com o símile *ut pictura poesis*, ou a poesia é como a pintura, presente na *Arte poética* de Horácio e que aparece ali atualizando a “tópica de competição ou emulação entre as artes⁵⁷”. Essa tópica mostra que para a mentalidade do século XVIII luso-americano a poesia ainda guarda muitas afinidades com representações pictóricas.

Como vimos, a segunda metade do século XVIII em Portugal será marcada pela reforma educacional efetivada pelo Marquês de Pombal. Uma das medidas levadas a cabo pelo ministro é o patrocínio à publicação de obras tais como a *Arte poética* de Horácio, na tradução de Francisco José Freire, e a *Arte poética ou regras da verdadeira poesia*, composta pelo mesmo, além de acolher o oferecimento de outras tantas.

Horácio é um autor muito presente em todo o período conhecido como neoclássico, particularmente no período pombalino, e já vinha sendo valorizado desde a *Arte poética* publicada em 1674 por Boileau (1636-1711) na França. O autor romano surge

⁵⁶ BLUTEAU, p. 354.

⁵⁷ HANSEN, 2006, p. 98.

como base para o desenvolvimento de uma poesia mais clara e simples, essencialmente oposta à poesia de engenho que alcançou seu auge no século XVII.

No combate à educação jesuítica, predominantemente aristotélica e tomista, o século XVIII vai buscar um contraponto na obra do romano. Apesar disso, não podemos ignorar que Aristóteles ainda continuará a ser uma referência importante, não só devido às suas *Artes poética e retórica*, mas principalmente no que se refere aos seus livros de ética. Talvez não encontremos no ambiente luso-brasileiro do período nenhuma figura como a do quinhentista Pedro da Fonseca (1528-1599), o *Aristóteles português*, mas nem por isso devemos inferir que a autoridade do Filósofo fosse totalmente descartada.

Outra fonte teórica do século XVIII luso-americano, além de Aristóteles e de Horácio, provavelmente são os Exercícios de Retórica, os já mencionados *Progymnasmata*, que também circulavam no período. Encontramos em um deles, ainda, a definição de Aelius Theon, que ensina que a etopeia é “la fiction d’un ethos”, e que “dans ce genre d’exercice entrent aussi l’espèce des discours de consolation, celle des discours exhortatifs et celle des discours épistolaires” (THEON, 1997, p. 70). Aqui surge uma menção ao discurso epistolar, e como veremos, muitos autores entendem que o gênero epistolar é aquele no qual o *ethos* melhor se observa, pois, principalmente no caso das cartas familiares, é um gênero em que o missivista escreve para um amigo ou para alguém próximo, dando a ver seu estado de espírito, seus sentimentos etc. Se pensarmos no caso de um gênero epistolar satírico, então somaremos o fato de que o satírico é o gênero da persuasão ética por excelência e de que o epistolar é o gênero privilegiado para a exposição de um *ethos*. Então teremos uma dupla ênfase nas questões éticas e por essa razão, consideramos relevante nos ater às pinturas morais ou *etopeias* presentes nas *Cartas chilenas*.

Com relação às pinturas, às esculturas, às moedas e aos retratos, de acordo com Paulo Martins (2008) é necessário diferenciar dois tipos de imagem presentes na antiguidade clássica: a *efígie* e o *simulacro*. No primeiro caso teríamos algo como uma “pintura icástica”, ou proporcional ao paradigma. No segundo, e esse é de acordo com nossa hipótese o tipo de pintura presente nas *Cartas chilenas*, teríamos uma “pintura

fantástica”, isto é, com mais licença no emprego de elementos “ficcionais” na composição de retratos.

As diferentes pinturas presentes nas *Cartas chilenas*, embora ancoradas na realidade, são forjadas sobre *lugares-comuns* ou *tópicas*, e por essa razão não devem ser lidas como descrições empíricas, mas como imagens fantásticas. A doutrina reguladora dessas tópicas é encontrada, por exemplo, na *Retórica a Herênio*, que durante muito tempo foi atribuída a Cícero, além das *Instituições Oratórias*, de Quintiliano, e também nos já mencionados exercícios de retórica. Ainda a *Arte poética ou regras da verdadeira poesia* e o *Dicionário poético*, ambos de Francisco José Freire, tratam de questões imagéticas na poesia.

Freire (1759, p. 92) explica na *Arte poética* que o poeta “imita, e pinta”, contudo, “mais precisa, e propriamente faz elle este officio” quando “entra a colorir, e a pôr diante dos olhos internos da alma com evidencia, e com força os successos, os costumes, os conceitos, e todos os mais objectos”. O autor parece tratar aqui de um exemplo bem sucedido de descrição ou de pintura, que consegue colocar o objeto diante dos olhos intelectuais, uma das características da *enargeia*.

Sobre as imagens, ele ensina que “he muy propria do Poeta [...] aquellas imagens, que se concebem quando a fantasia unindo-se com o entendimento pacificamente concebem, e expõem as cousas” (p. 88). É preciso lembrar que, embora Freire use o termo imagens “fantásticas” em oposição a “intelectuais” (conceitos), ele explica que as imagens que são pelo menos verossímeis ao entendimento podem ser chamadas de “simplices, e naturaes” (p. 89), em oposição às “artificiaes fantasticas” (p. 90), que só são verdadeiras ou verossímeis em relação à fantasia. O preceptor arcade tende a valorizar as imagens naturais, mostrando como as artificiais acabaram, durante o reinado da poesia de engenho, criando metáforas que só funcionavam estritamente em relação à fantasia. Como a fantasia é definida como uma faculdade “apreensiva menor”, o século XVIII tende a elevar as imagens que também se prendem ao entendimento e à razão, ou seja, que se referem à faculdade “apreensiva superior”.

Freire (1759, p. 25), em chave platônica, faz também uma importante distinção sobre a imitação, ao ensinar que a poesia (o que nesse caso aplicar-se-ia também à pintura)

é “a imitação da natureza no universal, ou particular feita em versos para utilidade e deleite dos homens”. Ele continua dizendo que “ou as cousas se pintaõ, ou imitaõ como elas em si são, e esta he a Icástica, e imitar o particular” ou então “como elas são, segundo a idéa, e opiniaõ dos homens, e esta he a Fantástica, e imitar o Universal”. Diz, também, que “a estas duas classes de Icástica, e Fantástica se pode reduzir a imitação”.

O autor ensina, ainda, que a imitação icástica é mais apropriada ao historiador e que a fantástica é mais apropriada ao poeta, mas acaba concordando com o argumento de que o poeta pode utilizar ambos os tipos.

No caso dessas imagens que encontramos nas *Cartas chilenas*, parece-nos que se trata de *imitações fantásticas*, particularizadas em *retratos morais* ou *etopeias* dos personagens. Pensamos essas pinturas em termos de imitação fantástica, pois entendemos que elas fazem uma representação amplificada da imagem pública do governador, mesmo que sejam dispostas como imagens naturais e não puramente artificiais. Nos termos de Freire, seriam imagens verdadeiras à fantasia e verossímeis ao entendimento, e por isso naturais, mas não icásticas ou históricas.

Tal amplificação acontece, em primeiro lugar, por meio do acionamento de uma tópica muito frequente em obras do gênero baixo, que é a *tópica* do *soldado fanfarrão*, a qual será esmiuçada no próximo item deste trabalho.

Assim, ao invés de trabalhar com os conceitos de *ficção* e *realidade*, preferimos seguir a obra de Freire e adotar os conceitos de imitação/mimese *fantástica* para as passagens que apresentam essa amplificação e *icástica* para as passagens em que as questões históricas aparecem.

Desse modo, as imagens presentes nas *Cartas chilenas* não são descrições empíricas nem do governador da província juntamente com seus comparsas, e nem da amada do poeta, mas também não são forjadas apenas a partir da fantasia do autor. Na verdade, elas se baseiam em *conceitos objetivos* de Beleza, de Bondade e de Justiça, ou, nos dizeres de Freire, se baseiam em *opiniões universais*. Como bem observa Matos (2011)⁵⁸, sempre há um modelo objetivo – pode ser o de Beleza, por exemplo – que subjaz

⁵⁸ “Pode-se dizer que essa concepção, que desce do geral ao particular, prevaleceu até o momento em que **a beleza deixou de ser uma propriedade objetiva das coisas e se tornou um sentimento experimentado**

às obras anteriores ao Movimento Romântico. Tais conceitos objetivos são atualizados e acessados por meio dos gêneros, de lugares-comuns, de autoridades e de tipos.

Freire (1759, p. 66 e 67) ensina, ainda, que o poeta deve “completar, e aperfeiçoar a natureza”, ou seja, o poeta faz uma pintura dos sujeitos “como os devia produzir a natureza, ou plenamente perfeita, ou defeituosa”, e, no caso da pintura dos costumes deve representá-los “como verdadeiramente pódem, ou verosimilmente devem ser no mais eminente, e completo gráo de tal costume, ou seja louvavel, ou vituperavel, ou indifferente”. Isso também confirma que a amplificação é o principal procedimento do gênero demonstrativo.

E é justamente devido à natureza tipológica e amplificada dos retratos presentes nas *Cartas chilenas* que eles não foram devidamente analisados pela tradição crítica que se estabeleceu em torno da obra, pois nela predominava o interesse por fatos históricos ou então por índices políticos ou estéticos, de modo que sua natureza retórico-ético-poética foi ignorada. Além do mais, essa tradição crítica tem matriz romântica e modernista, e em seu projeto as obras que surgiram até o século XVIII são tratadas apenas como “manifestações literárias” de algo que viria a ser, de fato, a literatura brasileira.

Tarquínio de Oliveira (1972, p. 54) fala em “caricaturas” para se referir às imagens presentes nas *Cartas chilenas*, e, embora se ocupe principalmente em desvendar as pessoas por trás dos desenhos, acentua o aspecto visual desses versos:

A Carta 1ª contém **quatro excelentes caricaturas**: a) *Fanfarrão Minésio* (Luís da Cunha Meneses, governador de Minas entre 1783 e 1788), **retratado** no verso 74 a 104. b) *Robério* (Roberto Antônio de Lima), o mais idoso e principal assecla de Fanfarrão, com vezos de poeta faceto, que Critilo define como o “chefe de seus lacaios”. **Vemo-lo** nos versos de 110 a 125.

c) *Matúsio* (José Antônio de Matos), secretário particular, objeto dos versos 126 a 139, com ares de *mylord*, cortejando os ricos e *importantão* com os pobres. Maledicente, desonesto e ignorante.

pelo sujeito. Dessa ideia, que surgiu no século XVIII, decorrem duas consequências: antes de tudo, pintura, poesia e demais artes já não são pensadas no domínio da Retórica, passando a pertencer ao território de uma nova disciplina, a Estética (*aisthesis*, em grego, quer dizer “sensação”, “sentimento”); em seguida, o parentesco entre essas artes já não é deduzido de uma definição prévia da beleza, mas obtido indutivamente, resultando do inventário das técnicas que as *distinguem* entre si. Não há estética sem crítica de arte.” (Franklin de Matos, 2011, no prefácio à tradução brasileira do *Laocoonte* de Lessing, grifo nosso).

d) *Padre Capelão* que Rodrigues Lapa deseja identificar com o padre João de Almeida Cardozo (português, formado em Coimbra no ano de 1770). Poderia bem ser o padre Manuel Joaquim Pereira Coimbra, testemunha, em parelha com Matúcio, do casamento de D. Maria Joaquina Anselma de Figueiredo (Marília loura, Laura, Nise). [grifo nosso]

Segundo Quintiliano (1944, p. 148), autor muito difundido e traduzido no século XVIII luso-americano, o “retrato dos costumes de qualquer homem, chamado Etopeia, ou, como outros querem, Mimesis, já se pode contar entre as figuras, que servem a mover os afetos mais brandos”. Ele segue ensinando que “seu fim principal é ridicularizar. Esta figura pode-se fazer, ou pintando os fatos, ou referindo os ditos. A dos fatos tem muito parentesco com a Hipotipose”.

O tradutor de Quintiliano no século XVIII, Jerônimo Soares Barbosa, explica em nota de rodapé que “os personagens e actores serão distintos, pintando-os com as feições mais individuaes assim do corpo como do animo, isto he, pela figura, familia, cargos, costumes, conhecimentos e acçoens” (1788, p. 275). E essa pintura do ânimo ou dos costumes é, como já vimos, a *etopeia*. E Quintiliano (1944, p. 65) ensina que as *pinturas* são parte do primeiro grau de ornato, sendo as *enargeias* a primeira espécie de pintura. Assim, seja como ornato ou com a função de tornar a narração mais clara, icásticas ou fantástica, as pinturas são recursos importantes para os diversos tipos de discursos.

Na *Retórica a Herênio* a *etopeia* é identificada com o ornamento de sentença conhecido como *notação*. A obra nos fornece uma pista muito valiosa a respeito da figura de Fanfarrão Minésio. Ela define a *notação* como a “descrição da natureza de alguém pelos sinais distintivos que, como marcas, são atributos daquela natureza; [...]” e explica que caracterizações

[...] desse tipo, que descrevem o que é conforme à natureza de cada um, trazem, forçosamente, muito deleite, pois dão a ver tudo o que é característico de alguém, seja um **vanglorioso** – como o que tomamos nesse exemplo –, um invejoso, um soberbo, um cobiçoso, um adulator, um amante, um dissoluto, um ladrão, um delator, enfim, com a notação, as inclinações de quem quer que seja podem ser exibidas aos olhos de todos. (2005, pp. 299-303, grifo nosso)

Eis aqui o caso do nosso objeto de estudo: a *fanfarronice* ou a *vanglória*, vício predominante da figura de Fanfarrão Minésio e já impresso em seu nome. Além da técnica da *notação* ou da *perífrase*, que condensa o tipo na poesia e teatro latinos, existe a técnica do retrato satírico, que efetua uma pintura a partir de um eixo vertical. Essa técnica, que é grega, também está presente nas *Cartas chilenas*, o que ficará evidente a seguir, ao estudar as pinturas de Fanfarrão e dos demais personagens retratados.

Novamente na *Retórica a Herênio* (2005, p. 161) aprendemos que os tópicos a serem desenvolvidos no elogio e no vitupério são “as coisas externas, o corpo e o ânimo”, o que já aparecia delineado na explicação de Jerônimo Soares Barbosa ao excerto de Quintiliano sobre a narração. Aprendemos, ainda, que “ao corpo pertence o que a natureza lhe atribuiu de vantajoso ou desvantajoso: rapidez, força, beleza, saúde e seus contrários”.

Na primeira pintura que Critilo faz de Fanfarrão (Carta 1ª, vv. 68-94), percebemos que os tópicos do *corpo* serão desenvolvidos nessa qualidade de imagem tipológica, como se a pintura do *corpo* servisse apenas para demonstrar o *ânimo*, sendo por isso uma *etopeia*.

O autor das *Cartas chilenas* levou em conta técnicas como a da *fisiognomonía* e da *iconologia* em suas pinturas ou descrições, a fim de evidenciar o caráter que atribui aos personagens. Cândido Lusitano, em seu *Dicionário poético*, tratando das descrições (1765, pp. 34-5) ensina que essas servem quando

tratamos de algumas virtudes, ou vícios, ou paixões, ou divindades gentílicas &c. fazemos dellas huma imagem sensível, personalizando aquellas cousas, que são meramente intellectuaes, e que não tem corpo, ou as que o tem, representando-as com cores, que lhes são próprias e devidas.

Por isso, por vezes é necessário fazer “huma descripção sensível da cousa de que tratamos, ou seja affecto humano, ou virtude, ou vicio, ou qualidades naturaes &c. dando-lhes corpo, acção, cores e insígnias, por onde a antiguidade as fez conhecidas”. Freire ainda explica que para fazer tais imagens

seguimos a Zaratino, a Pierio, a Ripa, a Boccacio, a Alciato, e aos collectores das antigas medalhas, e jeroglyphicos Egypcios. Igualmente nos deraõ socorro os Italianos, que explicaraõ a Iconologia dos quadros de Rafael de Urbino, Miguel Ângelo Buonarota, Annibal Caraccio, Antonio Corregio, Ticiano, Guido Rheno, e outros Pintores da primeira classe com todos os discipulos da sua numerosa escola.

Não só Freire menciona os autores de iconologias, emblemas, hieróglifos e imagens, como também menciona os antigos poetas,

especialmente Ovidio, que nos *Metamorphoses* foy grande pintor destas imagens, e por tal o imitaraõ Petrarca, Ariosto, e Tasso em seus poemas, ao figurarem, e fazerem sensíveis as figuras de varios objectos intellectuaes, e incorpóreos.

Todas essas técnicas são, portanto, muito úteis para produzir imagens verbais. E não só por meio desse testemunho de Freire sabemos que a *fisiognomonia* continuou circulando até o século XVIII. Outro exemplo disso é o conhecido livro de fisiognomonia do suíço Johann Kaspar Lavater (1741-1801), datado daquele século.

E quanto à iconologia, Cesare Ripa informa logo na página de abertura de sua obra que nela são descritas “diversas imagenes de Virtudes, Vicios, Afectos, Pasiones humanas, Artes, Disciplinas, Humores, Elementos, Cuerpos Celestes, Provincias de Itália, Ríos, Todas las partes del Mundo y otras infinitas matérias”, e que sua *Iconologia* é útil para “oradores, predicadores, poetas, pintores, escultores, dibujantes”, servindo “para idear Conceptos, Emblemas y Empresas, [...], y para dar forma con los más apropiados símbolos a cuanto pueda caber en el pensamiento humano”. Ou seja, a sua *Iconologia* serve para dar forma aos seres morais – isto é, a tudo o que existe no mundo humano – e também aos metafísicos⁵⁹. Destaca-se também, que o uso da iconologia pode ser feito tanto por poetas

⁵⁹ Na página 10 do estudo introdutório da edição espanhola de 1996 é citada a definição dos tradutores franceses de 1791, Gravelot e Cochin: “Iconología, como su nombre indica, es la ciencia de las imágenes; ella enseña a pintar las alegorías, los emblemas, los símbolos necesarios para caracterizar las virtudes, vicios, pasiones, en una palabra todos los **seres morales y metafísicos**” (grifo nosso). Também Milton Meira do Nascimento, em sua tese de livre-docência (2000), estuda a “teoria dos seres morais”, entendendo o mundo da “moralidade” como o mundo do artefato e das instituições humanas.

como por pintores, reforçando a permanência no século XVII do conceito horaciano de *ut pictura poesis*.

Finalmente, na primeira das *Cartas chilenas* (vv. 68-69 e 75-94, grifo nosso) Critilo anuncia: “*Ora, pois, doce Amigo, vou pintá-lo/ Da sorte que o topei a vez primeira;*” e a imagem de Fanfarrão começa a surgir por meio de uma série de écfrases:

Tem **pesado semblante**, a cor é **baça**,
O **corpo de estatura um tanto esbelta**,
Feições compridas, e **olhadura feia**,
Tem **grossas sobrancelhas**, **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 do polvilho, que lhe deita.
(GONZAGA, 2006, p. 38, grifo nosso)

Levando-se em conta as informações presentes em tratados como o *Tratado de Fisiognomonía*⁶⁰, de um anônimo latino, o *Fisiognomía* do pseudo Aristóteles e a já mencionada *Iconologia*, de Cesare Ripa, além de *Della fisonomia del’huomo Della fisonomia dell’huomo*, de Giovanni della Porta, percebemos que o autor das *Cartas chilenas* construiu a imagem de Fanfarrão Minésio como um *tipo colérico*. A cor *baça*, por variar entre o castanho e o avermelhado, refere-se ao colérico, mas por indicar também falta de brilho e palidez, remete ainda ao tipo irado e tirânico. Tal cor pode ser também índice de estupidez⁶¹ de acordo com o *Tratado de Fisiognomonía*. A *olhadura feia*, as *grossas sobrancelhas* e a menção ao *corpo esbelto* reforçam o caráter feroz e colérico de Fanfarrão.

Sobre a compleição do indivíduo de caráter colérico, Cesare Ripa⁶² estabelece o seguinte:

⁶⁰ Agradeço ao amigo Leonardo Davine Dantes, do IEL/UNICAMP, por ter disponibilizado a sua excelente tradução do texto.

⁶¹ Cf. *Tratado de fisiognomonía*, 1981, p. 34, grifo nosso: “Ele [Aristóteles] diz que a tez semelhante ao chumbo e marcada por manchas redondas, que ele chama *μολυβδινον*⁶¹, e a **tez toda baça**, a pele grossa e rugosa, o ventre redondo e proeminente e a carne mais firme e os que têm as panturrilhas grossas e musculosas e os que têm o nariz e o rosto inchados, **todos estes são indícios de estupidez**”.

⁶² Cf. *Iconologia*, 1996, p. 199, grifo nosso.

Complexiones o caracteres; Complexión colérica, por el fuego: Joven **delgado**, de **tez amarilienta** y **muy fiera mirada**. Va casi desnudo, y sostiene con la diestra desenvainada una espada, aparentando estar pronto para entrar en combate. [...] **Se pinta enjuto** porque (según dice Galeno en el lib. IV de sus *Aforismos*, coment. VI), en los que son de dicha condición predomina lo **cálido**. Y siendo el **fuego** y el **acaloramiento** causa de la **ferocidad** y de la **cólera**, se representa mediante la llama que en el escudo aparece.

El **color amarillento** se pone porque el predominio de los humores corporales en el color de la piel se manifiesta. De ahí que con el blanco se simbolice la flema; con el **pálido o arrubiado**, la **cólera**; con el rubicundo entremezclado de blanco, la complexión sanguínea; y con tonos oscuros, la melancolía. Así resulta de Galeno *De Sanitate Tuenda*, IV, cap. VII y *Aforismos* I, coment. II.

Se pinta mirando con mucha fiereza por ser esto muy propio de la presente figura, [...].

O *semblante pesado* aparece como sinal de soberba.⁶³ As *feições compridas* indicam irreflexão, precipitação, imprudência. A *testa curta* indica ignorância.⁶⁴ O *falar pouco* aqui é tratado como falta de conceitos e de ideias, e não como expressão de prudência. A *voz de mau falsete* pode indicar tanto dissimulação quanto covardia⁶⁵, podendo remeter, também, ao iracundo⁶⁶. As menções ao cabelo *ruço* e à *fria calva* indicam fraqueza, mas por ser descrito ao mesmo tempo como alguém *não velho*, reforça-se o entendimento de que o temperamento colérico é defeito dos jovens⁶⁷, o que rebaixa mais ainda o governador. O nariz direito e grande indica, segundo o tratado de Giovanni della Porta, o homem loquaz, luxurioso, instável e, devido a essa última razão, semelhante às mulheres.

Uma espécie de monstro surge diante de nós, e essa desproporção das partes mimetiza a falta de inteireza moral. De fato, Critilo já indicara na *Dedicatória das Cartas*

⁶³ Cf. *Iconologia*, 1996, p. 319, grifo nosso: Soberbia: “En cuanto a sus rojas vestiduras, quieren simbolizar que la Soberbia se encuentra especialmente en los hombres sanguíneos y coléricos los cuales siempre, por lo común, **se muestran muy altivos y orgullosos**, esforzándose en mantener digna opinión de sí mismos con los adornos y ornamentos exteriores.”

⁶⁴ Cf. *Fisiognomía*, 1999, p. 68: “Los que tienen pequeña la frente son ignorantes: recuérdese los cerdos.” e “Los que [tienen la cabeza] pequeña no tienen capacidad de percepción: es el caso de los asnos.”

⁶⁵ Idem, p. 47: “En cuanto a la voz, la grave e intensa indica valentía y la aguda y débil cobardía.”

⁶⁶ Idem, p. 49: “[...] se podría pensar en adjudicar al iracundo [la voz] aguda, y ello por dos razones, pues en primero lugar aquel que se indigna e irrita suele tensar el tono y hablar con uno agudo [...]. Y en segundo lugar, [de los animales] los cobardes [emiten sonidos] agudos.

⁶⁷ Cf. *Iconologia*, 1996, p. 199: “Es un vicio próprio de la juventud no poder gobernar el ardor”.

chilenas que uma forma de instrução se dá por meio da visão dos monstros, que são os indivíduos viciosos:

Dois são os meios, por que nos instruímos; um, quando vemos ações gloriosas, que nos despertam o desejo da imitação: outro, quando vemos ações indignas, que nos excitam o seu aborrecimento. Ambos estes meios são eficazes: esta a razão, por que os teatros instituídos para a instrução dos Cidadãos umas vezes nos representam a um Herói cheio de virtudes, e outras vezes nos representam a um **monstro coberto de horrorosos vícios**.

[2006, p. 25, grifo nosso]

A famosa pintura de Fanfarrão Minésio segue da seguinte maneira:

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.

(GONZAGA, 2006, pp. 38-39, grifo nosso)

Agora Fanfarrão surge como uma figura indolente, o que sugere covardia, supondo-se que os valentes adotem uma postura firme; suas roupas são de cores quentes (amarelo e vermelho) e impróprias, o que o mostra como alguém indiscreto e também reforça o seu temperamento colérico; cada peça está em desproporção em relação a outra; dos bolsos pendem lencinhos de pontas listradas, o que é ao mesmo tempo ridículo e feminino; a cabeça, que é vazia, é atravessada por um chapéu desproporcional e adornado com um laço pesado. Uma referência à obra cômica *Dom Quixote* é presentificada pela menção ao gordo rocinante.

Dom Quixote, desde sua publicação no século XVII, tornou-se lugar-comum em diversas obras do gênero cômico-satírico. Na poesia atribuída a Gregório de Matos (1623?-

⁷⁰ *Retórica a Herênio*, 2005, p. 161.

1696?) também há menções ao doido Mancha, como em *Ao tabelião Manuel Marques tendo sido espadeyro havia pouco* e em *Na plateia de uma festa religiosa*:

Há cousa, como ver o Sô Mandu
Mui prezado de ser Tabelião
Na ilha descendente de um vilão,
E cá feito um Monarca do Pegu.

Aspecto reverendo, feio, e cru
Trombeteiro de sua geração,
E encaixando o barrete, e seu roupão
Representa um fatal Jacó Barú

Que ignore este enfim seu nascimento,
Como o faz no Brasil qualquer Brichote,
Vade em paz, porque imita mais de cento:

Mas que sendo inda há pouco espadeirote,
Queira ser como Bruto grão talento;
Será: que manhas tem de **Dom Quixote**.

.....
Uma aguilhada por lança
Trabalhava a meio trote,
Qual o moço de **Dom Quixote**
A que chamam **Sancho Pança**.
[grifo nosso]

Pensando no retrato de maneira mais ampla, na *Retórica a Herênio*⁷⁰ aprendemos que o elogio ou o vitupério deve ser desenvolvido com base nos tópicos do corpo, do ânimo e das coisas externas. O tópico do corpo (“Ao corpo pertence o que a natureza lhe atribuiu de vantajoso ou desvantajoso: rapidez, força, beleza e seus contrários”) foi desenvolvido na imagem anterior de Fanfarrão. Nos versos seguintes da narração/pintura são desenvolvidos os tópicos relativos às coisas externas a Fanfarrão (“ascendência, educação, riqueza, poder, glória, cidadania, amizades, enfim, coisas dessa

ordem e seus contrários”). E ao longo de todas as cartas acabamos conhecendo o ânimo⁷¹ vicioso de Minésio.

Critilo vai tratar das amizades de Fanfarrão, apresentando Robério (vv. 112-127), em seguida Matúsio (vv. 128-141) e, por último, o Padre (vv. 142-152), que fazem parte dos que acompanham o Governador em sua entrada “triunfante” 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,
Sobejo de ombros, de pescoço falto;
Tem de **pisorga** as cores, e conserva
As bufantes **bochechas** sempre inchadas:
Bem que já velho seja, inda presume
De ser aos olhos das Madamas grato,
(GONZAGA, 2006, pp. 39-40, grifo nosso)

Robério também é pintado como monstro. Seu rosto largo⁷² indica estupidez, as pernas magras sinalizam a covardia⁷³, o pançudo ventre indica intemperança e luxúria⁷⁴, os ombros desproporcionais o tornam ainda mais deformado e o pescoço curto é sinal de insídia⁷⁵.

Além disso, é pintado como um sujeito dado à bebedeira (pois tem cor de *pisorga*, de ébrio), que tem também a pretensão de ser galã e poeta. Pelo juízo de Critilo,

⁷¹ Idem: “Dizem respeito ao ânimo as coisas que comportam nossa deliberação e reflexão: prudência, justiça, coragem, modéstia, e seus contrários”. Fanfarrão, como o nome já indica é vanglorioso, e como seus atos demonstram – conforme a narração de Critilo nas *Cartas chilenas* – é tirânico, injusto e hipócrita.

⁷² Cf. *Tratado de Fisiognomonia*, 1981, p. 20, grifo nosso: “Um rosto pequeno atesta um espírito pequeno e limitado, e **um enorme, estupidez e preguiça.**”

⁷³ Cf. *Fisiognomía*, 1999, p. 51: “Los rasgos del cobarde son: [...] débiles las extremidades del cuerpo, las piernas pequeñas”.

⁷⁴ Cf. *Tratado de Fisiognomonia*, 1981, p. 25: “Quando o ventre é grande e cheio de carnes, que de fato sejam moles e pendentes, indica o homem sem senso, bebedeira e sem temperança, inclinado à luxúria e ao sexo”. Quando esse índice se soma a pernas finas, o mesmo tratado indica o tipo libidinoso (p. 41, grifo nosso): “Terão os olhos mais preguiçosos, úmidos, **pernas finas**, tensas por nervos e peludas, **o ventre gordo** [...]”.

⁷⁵ Idem, p. 65: “[...] y los que tienen [el cuello] demasiado corto son insidiosos: véase los lobos”.

Robério é tão mau poeta quanto Fanfarrão é mau governante, mas – como ambos são viciosos – um pensa que é capaz de fazer poesia e o outro que é capaz de governar. O resultado disso são uns “coxos versos”, indecorosos pela falta da técnica de um e pela falta de matéria elogiável no outro. E as cartas de Critilo mostram que é na chave do vitupério e não na do elogio que Fanfarrão deve ser lembrado.

E o demo lhe encaixou, que tinha pernas
Capazes de montar no bom ginete
Que rincha no Parnaso. Pobre tonto,
Quem te mete em camisas de onze varas!
Tu só podes cantas em coxos versos,
E ao som da má rabeca, com que atroas
Os feitos de teu Amo, e os seus Despachos.
(GONZAGA, 2006, p. 40, grifo nosso)

Matúcio, por sua vez, é pintado da seguinte forma (vv. 127-140):

Ao lado de Robério vem Matúcio,
Que respira do Chefe o modo, e gesto:
É **peralta rapaz de tesas gâmbias**,
Tem um **ar de Mylord**, e a todos trata
Como inúteis bichinhos; **só conversa**
Com o rico rendeiro, ou quem lhe conta
Das moças do país as frescas praças:
Dos bolsos da casaca dependura
As pontas perfumadas dos lencinhos;
Que é sinal, ou caráter, que distingue
Aos serventes da casa dos mais homens;
Assim como as famílias se conhecem
Por herdados Brasões de antigas Armas.
(GONZAGA, 2006, p. 40, grifo nosso)

Descrito como peralta, isto é, como “indivíduo afetado nos modos e no vestir⁷⁶”, Matúcio parece ser também arrogante e namorador, sendo o mais parecido com Fanfarrão segundo Critilo. A menção às *tesas gâmbias* pode remeter ao galo, que segundo o *Tratado de Fisiognomonía* é símbolo de um animal soberbo e dado à luxúria⁷⁷.

⁷⁶ Cf. Dicionário Houaiss, 2009, p. 1470.

⁷⁷ Cf. *Tratado de Fisiognomonía*, 1981, p. 45, grifo nosso: “O galo, que em grego se diz αλεκτρυων, é um animal estúpido, caloroso na luxúria e altamente confiante em sua beleza e em sua voz. Os que

Por último, o padre que acompanha Fanfarrão em sua entrada na Cidade também é pintado (vv. 141-151, grifo nosso):

Montado em nédia mula vem um Padre,
Que tem de Capelão as justas honras:
Formou-se em Salamanca; é **homem sábio**:
Já do Mistério do Pilar um dia
Um sermão recitou, que foi um pasmo;
Labregão no feitio, e meio idoso,
Tem **olhos encovados**, barba tesa,
Fechadas sobrancelhas, rosto fusco,
Cangalhas no nariz. Ah! quem dissera,
Que num corpo, que tem de nabo a forma
Havia pôr os Céus tão grande caco!
(GONZAGA, 2006, pp. 40-41, grifo nosso)

O adjetivo *labregão*⁷⁸, conforme Bluteau, tem a ver com o vilão, pois *labrego* também é um tipo de *arado*. Refere-se, portanto, ao rude ou àquele que é ignorante, o que mostra o quão irônico Critilo está sendo quando descreve o padre como *homem sábio* e quando diz que o sermão por ele recitado foi um *pasmo*. Os *olhos encovados*⁷⁹, segundo o tratado de fisiognomonia é índice dos ardilosos e também de inveja. O rosto *fusco*⁸⁰, isto é, escuro, mas ao mesmo tempo sem brilho, faz do padre um tipo melancólico – Bluteau (vol. 4, p. 242) registra *triste* como sinônimo –, o que somada às *fechadas sobrancelhas* o pinta como uma figura pesada, carrancuda e enfastiosa.

correspondem a este tipo de animal assim serão: de olho redondo e brilhante, de cabeça pequena e móvel, de pescoço quase reto, de ombros ágeis em que se resumem toda força e o calor deles. Às vezes, se gloriarão do cabelo de suas cabeças; **terão as pernas esticadas**, uma bela barba, bela voz, **atribuirão muitíssima honra a si e é necessário que celebrando suas vitórias sejam soberbos**, que com liberdade se apropriem das coisas alheias, que não estejam contentes com os próprios casamentos e que sejam sem seriedade, sem reflexão e irreverentes.”

⁷⁸ Cf. *Vocabulário português e latino* (vol. 5, p. 11): 1. “[...] quer dizer *vide brava* porque de ordinário o villão he agreste, & mal morigerado”. 2. “sorte de arado do termo de Lisboa”.

Cf. *Dicionário Houaiss*, 2009, p. 1146: “**1.** diz-se de ou homem rude do campo; camponês, vilão. **2.** p. ext. pej. que ou aquele que é ignorante. **3.** p. ext. que ou quem não tem educação; que ou aquele que é malcriado, grosseiro”.

⁷⁹ Cf. *Tratado de fisiognomonia*, 1981, p. 13: “Os olhos profundos e pequenos são enganadores e invejosos;”

⁸⁰ Cf. *Dicionário Houaiss*, 2009, p. 941: “**1.** que se tornou fosco, sem brilho. **2.** que escureceu, escuro, pardo, trigueiro. **3.** fig. dado à tristeza, à melancolia”.

Critilo se exime de pintar os demais integrantes do cortejo, pois já considera que deu amostras suficientes, afirmando que: “O resto da família é todo o mesmo;/Escuso de pintá-lo. Tu bem sabes/ Um rifão, que nos diz, que dos Domingos/ Se tiram muito bem os dias santos” (vv. 152-155).

Agora na Carta 6^a. (vv. 63-82) aparece a figura de Nise, que surge na sátira como contraste virtuoso ao vicioso Fanfarrão. Critilo começa situando Nise no camarote das “famílias mais honestas” e em seguida dá início à sua pintura:

Nos outros adornados camarotes
Assistem as famílias mais **honestas**:
Aqui nada se vê, que seja pobre.
Recreia, Doroteu, **recreia a vista**;
O vário dos **matizes**; **cega os olhos**
O contínuo brilhar das finas pedras.
No meio de um palanque então descubro
A minha, minha Nise: está vestida
Da **cor mimosa**, com que o Céu se veste.
Oh quanto! Oh quanto é bela! A verde Olaia
Quando se cobre de cheirosas flores:
A filha de Taumante, quando arqueia
No meio da tormenta o lindo corpo;
A mesma Vênus, quando toma, e abraça
O grosso **escudo**, e lança, por que vença
A paixão do deus Marte com mais força;
Ou quando lacrimosa se apresenta
Na sala de seu Pai, para que salve
Aos seus Troianos das soberbas ondas;
Não é, não é como ela, tão formosa.
Qual o tenro menino a quem se chega
Defronte do semblante à **vela acesa**,
Umas vezes suspenso, outras risonho,
Os olhos arregala, e bem que o chamem,
A **tesa vista** não separa dela:
Assim eu, Doroteu, apenas vejo
A minha doce Nise, qual menino
Os olhos nela fito cheios de água:
E por mais que me chamem, ou me abalem,
De embebido que estou, não sinto nada.
(GONZAGA, 2006, pp. 96-97, grifo nosso)

Essas imagens claras e brilhantes não expressam apenas riqueza, mas uma riqueza honesta e equilibrada, virtuosa, portanto. Trata-se dos melhores da cidade, em

fortuna, mas, sobretudo em retidão moral, por isso beleza e honestidade aparecem conjugadas. Toda essa clareza mimetizada na poesia (“recrear” ou “cegar a vista”, “matizes”, “brilhar”, “vela”) está relacionada, segundo Rodolpho (2010), com a função da écfrase de conferir *evidência* ao discurso, ou seja, está relacionada à capacidade da descrição de tornar algo visível, como se estivesse diante dos olhos intelectuais. No verso 85 da Carta 1ª. Critilo diz: “Ainda me parece, que o estou vendo”, antes de dar início à écfrase propriamente dita, pois primeiro, por meio da fantasia, como que deve suscitar em si mesmo a imagem para, em seguida, transmiti-la de forma verossímil.

E na etopeia de Nise, por meio de uma sequência de três comparações, o poeta intercala diversas outras écfrases, pois cada uma das imagens das deusas já foi pintada em muitas outras obras, bastando apenas ao leitor recorrer ao repertório armazenado em sua memória para desenvolvê-las autonomamente. Encontramos, ainda, uma menção a um *escudo*, tema recorrente de outras descrições paradigmáticas e objeto privilegiado da écfrase⁸¹. *Tópica* que abre, portanto, para mais um leque de imagens, tantas quantas o leitor tiver na memória. Nise sai vitoriosa da comparação com as três deusas, pois sua qualidade reside em um ânimo virtuoso, e, uma vez que Critilo a ama, algo de seus *ethos* virtuoso é comunicado a ele.

Porém a miragem da formosa Nise é interrompida por nova aparição, agora mais cômica, de Fanfarrão (vv. 93-111)

No meio, Doroteu, de tanto assombro
Me finge a perturbada fantasia
Novo sucesso, que me aflige e cansa.
Aparece no Curro passeando
Sexagenário velho em ar de moço,
Traja uma curta veste, calções largos
Da cor da seca rosa, a quem adorna
O brilhante galão de fina prata:
Na bolsa do cabelo, que se enfeita
De duas negras **plumas**, e de flocos,

⁸¹ “O escudo funciona bem como veículo da écfrase, visto que seu emprego é frequente; além dos exemplos já citados [*Iliada*, *Eneida*, *Os sete contra Tebas*, *O escudo de Herácles*] ocorre ainda na tragédia *Electra* de Eurípedes, na qual se descreve brevemente o escudo de Aquiles. A descrição das armas constitui uma *tópica* no gênero épico, portanto, é inegável que a écfrase se insere nessa tradição para incitar a visualização da descrição.” (Rodolpho, 2010, p. 159)

Branquejam os **vidrilhos**; e no peito
De **flores** se sustenta um grande molho.
Traz dous **anéis** nos dedos, e **fivelas**
De amarelos Topázios. Não caminha,
Sem que avante caminhe um branco pajem,
Atrás da cadeirinha, o seu moleque
Em forma de lacaio. Ah! velho tonto,
Esse teu tratamento imita, imita
O estado, que tem o Rei do Congo!
(GONZAGA, 2006, pp. 97-98, grifo nosso)

Como um afetado ridículo, enfeitado com exagero e falta de decoro, Fanfarrão aparece com adornos e cores extravagantes. Ele usa roupas da cor da seca rosa. Usa plumas, flores, dois anéis e também fivelas de topázios. Além disso, é descrito como “sexagenário velho em ar de moço” e “velho tonto”, ofensas muito graves, pois sugerem que o passar dos anos não lhe ensinou nada, e que por isso ele continua cometendo um vício próprio da juventude. Fanfarrão se revela também como uma espécie de pavão, que, segundo Ripa (1996, p. 319), guarda semelhanças com a soberba, a fonte da vanglória e de muitos outros vícios. Também a menção às plumas é bastante reveladora, pois a pluma é símbolo tanto da inconstância quanto da jactância.

Ainda nesse retrato, vemos que Fanfarrão é seguido por um pajem, artifício utilizado por arrogância, e Critilo conclui que o seu comportamento imita um rei bárbaro, o Rei do Congo.

O conceito de *fantasia*, que está relacionado às imagens e às écfrases, aparece claramente no excerto. Também o caráter digressivo da écfrase não passa despercebido. Na Carta 1ª (vv. 70-75), Critilo diz que

Nem esta digressão motiva tédio,
Como aquelas, que são dos fins alheias;
Que o gesto, mais o traje nas pessoas
Faz o mesmo, que fazem os letrados
Nas frentes enfeitadas dos livrinhos,
Que dão, do que eles tratam, boa idéia.
(GONZAGA, 2006, p. 38, grifo nosso)

Nesse caso, a suposta digressão acima analisada, surgida pela écfrase que ocupa os versos 68-94 da *narração* da Carta 1^a, constrói uma *etopeia* que realmente é fundamental para a narração. Como diz Critilo, assim como os *caracteres gráficos* apresentam o livro antes da narração propriamente dita, também os *caracteres comportamentais* apontam para o ânimo de Fanfarrão.

Da comparação das imagens de Fanfarrão e de Nise, lembramo-nos da ideia de fama, que segundo Gracián (1996, p. 35) “foi e é irmã de gigantes”, pois “anda sempre por extremos: ou monstros ou prodígios, de abominação, de aplauso”. A fama dessas duas personagens também foi registrada assim pelo poeta: Nise será sempre uma musa árcade; Fanfarrão será sempre o antiexemplo de governante.

Depois da leitura dessas muitas pinturas, podemos inferir que as *Cartas chilenas* formam, como um todo, uma espécie de *retrato*, configurando algo como uma grande *etopeia* fragmentada em cartas.

Outro exemplo de écfrase nas *Cartas chilenas*, agora com função predominantemente digressiva e com intenção de deleitar, como ornato, portanto, pode ser encontrado no *exórdio* da Carta 3^a. O trecho é longo, mas pensamos que vale a pena reproduzi-lo como exemplo do *locus amenus* aplicado como *aurea mediocritas*:

Que triste, Doroteu, se pôs a tarde!
Assopra o vento Sul, e densa nuvem
O horizonte cobre; a grossa chuva,
Caindo das biqueiras dos telhados,
Forma regatos, que os portais inundam:
Rompem os ares colubrinas fâchas
De fogo devorante, e ao longe soa
De compridos trovões o baixo estrondo.

Agora, Doroteu, ninguém passeia;
Todos em casa estão, e todos buscam
Divertir a tristeza, que nos peitos
Infunde a tarde mais que a noite feia.

O velho Altimedonte certamente
Tem postas nos narizes as cangalhas,
E revolvendo os grandes, grossos livros,
C’os dedos inda sujos de tabaco
Ajunta ao mau processo muitas folhas

De vãs autoridades carregadas.

O nosso bom Dirceu talvez que esteja
Com os pés escondidos no capacho
Metido no capote a ler gostoso
O seu Virgílio, o seu Camões, e Tasso.

O terno Floridoro a estas horas
No mole espreguiceiro se reclina
A ver brincar alegres os filhinhos,
Um já montado na comprida cana,
E outro pendurado no pescoço
Da Mãe formosa, que risonho abraça:

O gordo Josefino está deitado,
Nada lhe importa, nem do mundo sabe;
Ao som do vento, dos trovões, e chuva,

O nosso Damião enfim abana
Ao lento fogo, como que sábio tira,
Os úteis saís da terra [...]

**[...] e o teu Critilo,
Que não encontra aqui com quem murmure,
Quando só murmurar lhe pede o gênio,
Pega na penas, e desta sorte voa,
De cá tão longe a murmurar contigo.**
(GONZAGA, 2006, pp. 58-59, grifo nosso)

Nessa pintura Critilo consegue construir um clima bucólico e ameno. Começamos por visualizar o horizonte da Cidade tomado por uma grossa chuva, em seguida nossa visão se detém no detalhe da água caindo das biqueiras dos telhados e formando regatos, e enquanto isso os trovões soam ao longe. O clima sugerido é de sossego e parece mais propício a embalar o sono dos cidadãos do que a causar preocupação. Então somos convidados a imaginar como cada personagem ocupa o seu tempo, já que a chuva impõe a todos que permaneçam em seus lares.

O velho Altimedonte parece ter um caráter duvidoso, pois está montando um “mau processo”; o bom Dirceu se entretém com a leitura de Virgílio, de Camões e de Tasso, autores provavelmente emulados por ele; o terno Floridoro se compraz com sua vida doméstica, junto aos alegres filhinhos e à formosa esposa; Josefino, apesar do que o nome

sugere, é descrito como gordo e, comicamente, dorme sem querer saber do mundo; Damião parece estar fazendo alquimias, e, finalmente, Critilo está escrevendo para o amigo. Trata-se, sem dúvida nenhuma, de um belo *exórdio* e de uma bela *pintura* e apesar de digressiva e de aparentemente “inútil”, o grande quadro pintado por Critilo serve de moldura para o momento da escritura de mais uma das *Cartas chilenas*.

Também na obra lírica de Tomás Antônio Gonzaga (1966) a éfrase é um recurso importante. Na Lira II, Dirceu descreve como os poetas costumam pintar o deus Cupido e em seguida faz a sua própria pintura:

Pintam, Marília, os Poetas

A um menino vendado,
Com uma aljava de setas,
Arco empunhado na mão;
Ligeiras asas nos ombros,
O terno corpo despido,
E de Amor ou de Cupido
São os nomes, que lhe dão

Porém eu, Marília, nego,
Que assim seja Amor, pois êle
Nem é moço nem é cego,
Nem setas nem asas tem.

Ora pois, eu vou formar-lhe

Um retrato mais perfeito,

Que êle já feriu meu peito;
Por isso o conheço bem.

Os seus compridos cabelos,
Que sôbre as costas ondeiam,
São que os de Apolo mais belos;
Mas de loura cor não são.
Têm a côr da negra noite;
E com o branco do rosto
Fazem, Marília, um composto
Da mais formosa união.

Tem redonda e lisa testa,
Arqueadas sobrancelhas,
A voz meiga, a vista honesta,
E seus olhos são uns sóis.
Aqui vence Amor ao Céu:
Que no dia luminoso
O Céu tem um sol formoso,

E o travesso Amor tem dois.

[...]

Tu, Marília, **agora vendo**
De Amor o lindo retrato,
Contigo estarás dizendo
Que é este **o retrato teu.**
Sim, Marília, **a cópia é tua,**
Que Cupido é Deus suposto:
Se há Cupido, é só teu rosto,
Que foi êle quem me venceu.
(grifo nosso)

O retrato do deus acaba se transformando no retrato da musa Marília. Dirceu funde a imagem de Cupido à imagem de Marília, pois argumenta que “Cupido é Deus suposto” e que “Se há Cupido, é só teu rosto,/ Que êle foi quem me venceu”.

Note-se uma semelhança no uso de expressões para iniciar a écfrase tanto nas *Liras* quanto nas *Cartas chilenas*. Dirceu utiliza a expressão: “Ora pois, eu vou formar-lhe/ Um retrato mais perfeito”. Doroteu, por sua vez, diz: “Ora pois, vou pintá-lo/ Da sorte que o topei a vez primeira”, antes de fazer o retrato de Fanfarrão.

2.2 Quantas sátiras cabem numa sátira? Ou a tópica do soldado fanfarrão

Como já expusemos, de maneira geral as *Cartas chilenas* têm sido lidas como prenúncio da Inconfidência mineira, ressaltando-se aspectos que pudessem comprovar uma realidade histórica em detrimentos da historicidade de seus aspectos retórico-ético-poéticos. Furtado (1997) traçou a trajetória da recepção da obra e constatou que no extenso período entre 1845 (primeira edição impressa) e 1989 (segundo centenário da Inconfidência mineira) as posturas interpretativas sofreram poucas modificações, repetindo o primeiro juízo de Varnhagen⁸², segundo o qual as cartas seriam uma espécie de “corpo de delicto de Cunha de Menezes”, cujo “desgoverno foi a origem da primeira fermentação em Minas, para a conspiração em que aparecerão complicados, como chefes e cabeças, os poetas de que ultimamente fizemos menção”. Varnhagen também concede que às *Cartas chilenas* não

⁸² Apud Veiga (1863, p. 9)

faltam “méritos litterarios”⁸³, mas enfatiza a importante função de documento histórico, análise que tem sido reproduzida desde então, sem levar em consideração que tal juízo se insere no contexto do projeto romântico-nacionalista surgido com o Império brasileiro, ao passo que a obra ainda se inseria num sistema retórico-ético-poético, típico do Antigo Regime.

Foi com o auxílio de um ponto de vista diferente – o artigo de Ángel Alonso Menéndez sobre as *Cartas chilenas*, publicado em 1999 em Barcelona, na Espanha – que durante nossa pesquisa descobrimos que a figura cômica do *miles gloriosus* de Plauto estava presente na obra atribuída a Tomás Antônio Gonzaga. Alonso Menéndez percebe que a peça *O soldado fanfarrão* (*Miles gloriosus*) tem como personagem principal um soldado vanglorioso chamado Pyrgopolinices⁸⁴ e o compara com o Fanfarrão Minésio, cogitando, portanto, que, de alguma forma, o autor das *Cartas chilenas* teria a peça do romano como fonte. O estudioso espanhol percebe também, que tanto Pyrgopolinices quanto Fanfarrão se cercam de adutores, seus comparsas. A partir de tal olhar “estrangeiro”⁸⁵, menos sensível ao viés nacionalista que permeou a leitura da obra, conseguimos resgatar uma valiosa fonte para entender a emblemática figura do Fanfarrão Minésio.

Durante a busca pelo significado do adjetivo *fanfarrão*, que aparece como substantivo próprio nas *Cartas chilenas*, consultamos novamente esse que é um marco da Ilustração portuguesa, o *Vocabulario portuguez & latino*, do padre Raphael Bluteau.

No verbete *fanfarrão*, Bluteau ensina:

Fanfarram, Fanfarrão. Querem alguns, que se derive do Arabico *Farfar*, que val o mesmo, que *Fallador*, & *homem, que promete mais do que póde fazer*.

Querem outros, que *Fanfarrão* seja tomado do Francez *Fanfare*, que por Onomatopeia significa (como o *Taratantara* do antigo Poeta Ennio) *som de Trombeta*, ou *fantasia de Trombeteiro*. E entre nós *Fanfarrão* he o

⁸³ Em carta ao editor, reproduzida em Veiga, 1863, p. XIV.

⁸⁴ Nome composto por “pyrgo”, que em grego significa “torre”, e “polinices”, que significa “muitas vitórias”. Uma versão possível para esse nome seria algo como “Derruba-Torres”.

⁸⁵ Seria preciso destacar, porém, que muitos críticos brasileiros também possuem tal olhar, destacando-se os trabalhos de Alcir Pécora e de João Adolfo Hansen, por exemplo.

que não [tendo] valor, **blazona de valente, & com arrogancia se jacta de façanhas**, que não obrou.

[...]

Fanfarrão. O que traja com nímia bizarria. *Vid.* Trajar. Muy bizarro, & *fanfarrão*. Queiros, vida do Irmão Basto, p. 99. [grifo nosso]

Além de fornecer o significado do termo, o jesuíta francês também nos oferece exemplos literários de outros fanfarrões famosos nas letras latinas:

Miles Gloriosus. Pyrgopolynices, is. Masc. Thraso, onis. Masc. Miles gloriosus he o titulo de huma Comedia de Plauto. *Pyrgopolinices*, he hum Soldado, **q faz perfeytamente o papel de fanfarrão.**

Thraso, também he o nome de hum Soldado, que na Comedia de Terencio intitulada *Eunuchus* **falla de si com ridícula jactância.** Tambem podese dizer *Pyrgopolynices alter*, ou *alter Thraso*. [grifo nosso]

Fica válida com essa citação de uma importante obra do século XVIII a percepção de Alonso Menéndez (1999) de que o Fanfarrão Minésio e o Pyrgopolinices de Plauto guardam semelhanças. Bluteau acrescenta, ainda, o personagem Thraso, da peça *Eunuco* de Terêncio, como mais um exemplo de alguém que se comporta com “ridícula jactância”.

Segundo o *Dictionary of literary terms and literary theory*, o *miles gloriosus* é um personagem tipológico, que, de fato, aparece na comédia de Plauto, e tem presença marcante nas obras cômicas de língua inglesa, e até mesmo na obra de Shakespeare.

The *miles gloriosus* was a braggart soldier, the prototype of a stock character (*q.v.*) in comic drama; one who is fundamentally a coward yet boasts of valorous deeds and is often made a fool by other characters. In English drama he first appeared eponymously in Udall's *Ralph Roister Doister* (c. 1533). Bobadill in Ben Jonson's *Everyman in His Humour* (1598) was another such braggart. So was Captain Brazen in Farquhar's *The Recruiting Officer* (1706). The epitome of the braggart was Shakespeare's Falstaff. See BRAGGADOCIO. (1999, p. 511)

Portanto, sem mais demora, anunciemos que o *soldado fanfarrão* é, acima de tudo, uma *tópica* usada para descrever o vício da fanfarronice ou vanglória em diversas

obras cômicas e satíricas, de modo que Bluteau não só nos fornece as obras latinas nas quais ela é desenvolvida, como atesta sua permanência no século XVIII luso-americano.

Sendo a *fanfarronice* um vício, poderemos recorrer aos ensinamentos de Aristóteles em sua *Ética a Nicômaco* para melhor compreendê-lo:

Ora nós já dissemos, a respeito da nossa existência em conjunto, que as relações humanas têm em vista o prazer e o sofrimento. Falemos agora das disposições do caráter a respeito da **sinceridade** e da falta dela, tanto nas nossas palavras como nas nossas ações, bem como nas nossas intenções.

Parece então que o **fanfarrão** é pretensioso relativamente a qualidades tidas em alta estima, mas que não possui, ou então relativamente a qualidades que pretende ter em maior grau do que de fato tem; o **falso modesto** [...]. Aquele, porém, que tem a disposição do meio é de algum modo ele próprio, ou seja, a sua vida é autêntica e a sua palavra verdadeira, confirmando, assim, a respeito de si próprio as qualidades que tem, não pretendendo tê-las de mais nem de menos. (Livro IV 1127a12-a26, 2009, p. 98, grifo nosso)

Assim, a *fanfarronice* representa um desvio excessivo em relação à sinceridade ao afetar algo que não é, ao passo que a falsa modéstia é uma falta de sinceridade, na medida em que dissimula algo essencial. Para Aristóteles, o vício é sempre essa desmedida, seja para mais seja para menos, em relação a uma virtude, no caso a sinceridade, a qual torna um indivíduo mais autêntico.

O tipo vicioso do *fanfarrão* (*alazon*) vai aparecer também de maneira detalhada em *Os caracteres*, importante trabalho escrito por Teofrasto, e que em 1688 contou com uma entusiástica tradução e acréscimo de tipos contemporâneos por Jean de La Bruyère, além de ter uma riquíssima tradição nos países de língua inglesa, chegando mesmo a constituir uma espécie de gênero literário⁸⁶.

⁸⁶ Ivan Teixeira faz essa constatação, em *O altar & o trono* (2010), e contribui muito para o estudo de Machado de Assis ao relacionar alguns dos personagens de *O alienista* com os *Caracteres* de Teofrasto. Por sua vez, o *Dictionary of literary terms and literary theory*, no verbete *character*, ensina: “a literary genre which became popular early in the 17th c. At this time there was an increasing interest in the analysis of character (we may have here the beginning of the novelist’s approach to character) but the ‘Character’ had already a long history, in one form or another, in European literature: in *exemplum*, allegory, fable, tale [...], and in the dramatic and psychological doctrine of humours, influenced by Horace’s precepts on dramatic types. [...] The subjects of Characterology fall into roughly three categories: (a) a type – a **self-conceited**

No caso de uma possível relevância dessa obra para nosso objeto de estudo, pudemos constatar que o primeiro autor a cogitar, muito apropriadamente, a ligação entre os *Caracteres* de Teofrasto e as *Cartas chilenas* foi Fábio Paifer Cairolli, em sua dissertação de mestrado intitulada *Pequena gramática poética de Marcial*⁸⁷:

FANFARRÃO: nos *Caracteres*, Teofrasto define o fanfarrão (*alazon*) como o indivíduo que simula vantagens que não possui. A título de curiosidade, advertimos que, em nossa tradição literária, essa característica pode ser pesquisada na personagem Fanfarrão Minésio, suposto general e governador do Chile, nas *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga.

Teofrasto, que é comumente conhecido como o escolhido por Aristóteles para ser seu continuador, escreveu essa obra inteiramente dedicada a pintar caracteres viciosos e forneceu uma série de tipos para os comediógrafos e satíricos. Menandro teria sido o primeiro autor grego a utilizar esses caracteres, e, como se sabe, os autores romanos da Comédia Nova – Plauto e Terêncio – emularam esse autor. É provável também que o próprio Plauto tivesse conhecimento dos tipos de Teofrasto ao escrever o seu soldado fanfarrão.

O *alazon* é, novamente de acordo com o *Dictionary* (1999, p. 17), “the braggart in Greek comedy”, isto é, esta fonte atesta que existia um personagem tipológico na comédia grega que era caracterizado por sua natureza de fanfarrão. Esse personagem tipológico seria utilizado na comédia romana e posteriormente seria emulado por outros autores de comédias e sátiras durante o longo período de vigência da instituição retórica. É nesse sentido que identificamos a existência de uma *tópica* do *soldado fanfarrão*, a qual também está sendo atualizada nas *Cartas chilenas*.

O vício da fanfarronice (em grego, *alazoneia* e em latim, *vangloria*), que é catalogado como o tipo número XXIII, é descrito assim por Teofrasto⁸⁸:

man, a blunt man; (b) a social type – an antiquary, an old college butler; (c) a place or scene: a tavern or a cockpit.” (1999, pp. 126-127, grifo nosso).

Mesmo nesse exemplo encontra-se o tipo do *fanfarrão*, o *self-conceited man*.

⁸⁷ Cairolli, 2009, pp. 91-92, nota de rodapé 127.

⁸⁸ 1978, p. 127, grifo nosso.

Por certo, **a fanfarronice parece uma simulação de vantagens que não existem** e o fanfarrão é um homem que, de pé junto ao cais, conta aos estrangeiros que tem muito dinheiro empregado no mar e, acerca dessa operação de empréstimo, discorre o quanto é importante, quanto ele próprio lucrou e perdeu e, a dizer essas vantagens, envia seu pequeno escravo à banca, sem que tenha nenhuma dracma depositada. [grifo nosso]

Na tradução americana de *Os caracteres* de Teofrasto, datada de 1970 e preparada por Warren Anderson⁸⁹, os caracteres são acompanhados de retratos que foram reproduzidos da edição de Francis Howell, publicada em Londres no ano de 1824. Aqui também os retratos são todos tipológicos, ou seja, tentam plasmar o vício e não o indivíduo vicioso, conforme já constatamos no item anterior do trabalho, ao estudar as *etopeias* presentes nas *Cartas chilenas*. As imagens que resultam da tentativa de plasmar um vício ou uma virtude são comuns na tradição literária, de modo que a etopeia de Fanfarrão Minésio é apenas mais um caso particular inserido numa grande galeria do mesmo tipo humano vicioso.

Na edição inglesa de 1824⁹⁰, por exemplo, o sujeito fanfarrão (*the show-off* ou *the ostentatious* em inglês) é pintado da seguinte maneira:

⁸⁹ Agradeço ao Prof. Dr. Ivan Teixeira, da ECA-USP e da Universidade do Texas em Austin, por disponibilizar não somente essa edição como também os arquivos com os desenhos.

⁹⁰ Reproduzido originalmente em *O Altar & o Trono: Dinâmica do Poder em O Alienista*, Cotia/Campinas, Ateliê/Unicamp, 2010, p. 47.

Figura 1: O fanfarrão na edição inglesa de Teofrasto



Supondo que Teofrasto herdou de Aristóteles não somente os conhecimentos, mas também o método é provável que ele tenha procurado em Homero alguns de seus exemplos. Tal suposição parece ter algum fundamento quando examinamos a obra de outro grande pensador aristotélico, esse no século XVII, que é o conde Emanuele Tesauro (1592-1675). No seu *Tratado dos ridículos*, Tesauro, ao falar sobre o riso sardônico, relembra um tipo que aparece na *Iliada* de Homero:

E se em qualquer pessoa o Ânimo é agitado por duplo afeto de vingança, e de compaixão; lhe nascerá uma mistura de riso e de tristeza: como no momento em que Térsites, **soldado fanfarrão e poltrão**, e por isso ridículo; era merecidamente abatido por Aquiles: os Capitães presentes (como disse Homero): *Tristanter quamuis, risere suaviter omnes*. E este é o riso **Sardônico**. (1992, pp. 43-44, grifo nosso)

De certo modo, Tesauro nos oferece uma pista sobre uma possível origem grega da mesma tópica, pois o Tersites da *Iliada* é um soldado temerário e ridículo, que afronta Agamenon, Ulisses e Aquiles. Tersites também é exemplo recorrente em muitos dos

*Progymnasmata*⁹¹, exatamente no tópico em que se ensina a écfrase. A tradição dá conta de que Tersites foi abatido por Aquiles, o que apareceria registrado numa obra conhecida como *Pentesilea*, que é mencionada por muitos autores, mas que não chegou até os dias de hoje. O soldado é descrito assim na *Iliada*, apresentada aqui na tradução de Haroldo de Campos:

Todos, nos seus lugares, sentaram-se quietos.
Só Tersites crocita, corvo boquirroto,
A cabeça atulhada de frases sem ordem,
Sem tino, desatinos, farpas contra os reis,
Tudo para atizar o riso dos Aqueus.
Era o homem mais feio jamais vindo a Ílion:
Vesgo, manco de um pé, ombros curvos em arco,
Esquálido, cabeça pontiaguda, calva
à mostra, odioso para Aquiles e Odisseu,
Que a ambos insultava e que agora ao divino
Agamêmnon afronta com sua voz estrídula
(os Aqueus, contra o rei, andavam ressentidos,
o coração roído de um rancor enorme).
(*Iliada*, Canto II, vv. 211-224, grifo nosso)

Segundo Quentin Skinner, em seu livro *Hobbes e a teoria clássica do riso*, tanto a vanglória quanto a hipocrisia são vícios particularmente atacados em todo o período moderno:

De todos os vícios sujeitos ao escárnio, entretanto, dizia-se que os mais flagrantes eram a hipocrisia e a **vanglória**. Se dermos uma olhada nas teorias pós-renascentistas da comédia, encontraremos geralmente a figura do hipócrita apontada como a que mais merece ser ridicularizada. Esta é a afirmação de Henry Fielding, no ensaio teórico que serve de introdução a seu romance cômico *Joseph Andrews*, de 1742. (2002, pp. 36-7 e 40, grifo nosso).

Ele consegue rastrear uma série de personagens que possuem a fanfarronice ou vanglória como índice mais berrante de seus caracteres viciosos:

⁹¹ Segundo Aelius Theon (2003, p. 45): “An instance of echphrasis of person is, for example, [...] the lines about Thesites (*Iliad* 2.217-18), “He was bandy-legged, lame in one foot, and his two shoulders/Stooped over his chest”, and so on.” Hermogenes (2003, p. 86) e Nicolaus, o sofista (2003, p. 167), fornecem o mesmo exemplo.

O exagerado amor-próprio de Malvolio na *Twelfth Night* (Décima Segunda Noite), de Shakespeare, a **vaidade presunçosa** de Puntarvolo em *Every man out of his humour* (Homens aborrecidos), de Jonson, o ridículo arrivismo de M. Jourdain no *Bourgeois gentilhomme*, de Molière, são variações sobre o mesmo tema satírico. [grifo nosso]

Skinner traz ainda mais um argumento sobre a existência da tópica do *soldado fanfarrão*, ao citar o renascentista Celso Mancini, que se refere à

[...] figura cômica e estereotipada do *miles gloriosus*, ‘o soldado pretensamente cheio de glórias’, como um outro tipo de pessoa ‘cujo convencimento nos faz rir’, porque ‘sabemos que tal presunção é ridícula e porque tamanha falta de moderação nos irrita’. (2002, p. 39)

Dos exemplos modernos citados anteriormente por Skinner, o que mais se aproxima do *miles gloriosus* das comédias romanas é Puntarvolo, da peça *Every man out of his humour* (1599), que é identificado literalmente como um soldado vanglorioso. A peça conta inclusive com o personagem Carlo Buffone, um típico comilão e parasita à semelhança do servo Artotrogo que adula o *Miles gloriosus* de Plauto, em troca de comida, e do Gnato, comilão que acompanha o soldado Traso na peça *Eunuco*, de Terêncio.

Ben Jonson (1946, p. 59) fornece o caráter de cada personagem no início da peça. Puntarvolo, por exemplo, é descrito da seguinte forma:

a vain-glorious knight, over-englishing his travels, and wholly consecrated to singularity; the very Jacob’s staff of compliment; a sir that hath lived to see the revolution of time in most of his apparel. Of presence good enough, but so palpably affected to his **own praise**, that for want of flatteres he commends himself, to the floutage of his own family. He deals upon returns, and strange performances, resolving, in despite of public derision, to stick to his own fashion, phrase, and gesture. [grifo nosso]

Carlo Buffone, por sua vez, é descrito como comilão e servil:

a public, scurrilous, and profane jester, that more swift than Circe, with absurd similes, will transform any person into deformity. A **good feast-hound or banquet-beagle, that will scent you out a supper some three miles off**, and swears to his patrons, damm him! he came in oars, when he was but wafted over in a sculler. A **slave that hath an extraordinary gift**

in pleasing his palate, and will swill up more sack at sitting than would make all the guard a posset. His religion is railing, and his discourse ribaldry. [grifo nosso]

Um último aspecto que precisa ser levado em consideração diz respeito à tópica do *soldado fanfarrão* no âmbito da *Commedia dell'arte*. Um tipo obrigatório desta é o *Capitão*, que por vezes é chamado de *braggadocio*, o sujeito valentão, vanglorioso e namorador, assim como são os tipos do *alazon* grego e do *miles gloriosus* romano.

Surgido no século XVI na Itália, esse gênero de espetáculo é repleto de tipos fixos, como o Capitão e os *zanni* – que são os empregados implicados nas intrigas amorosas. O termo *commedia dell'arte*, porém, foi cunhado no século XVIII por Carlo Goldoni⁹², ao passo que outras denominações como *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto* ou *commedia degli Zanni* eram também utilizadas para descrever esse tipo de comédia não erudita.

Há autores⁹³ que identificam a *Commedia dell'arte* como uma espécie de vulgarização da comédia inspirada por Plauto e por Terêncio, o que permite inferir que alguns tipos da comédia romana – tal como o soldado vanglorioso e o servo – tenham origem na comédia erudita. Maurice Sand, em seu livro *Masques et bouffons*, reproduz um trecho de *O soldado fanfarrão* de Plauto ao explicar a natureza do Capitão na *Commedia dell'arte*.

Sobre a figura do Capitão, Sand (1860, p. 176 e 192) diz:

Il a changé de forme avec les siècles, mais jamais de caractère. C'est toujours le même **fanfaron**, tellement menteur qu'il s'en impose à lui-même.

[...]

Son caractère etait d'être **fanfaron**; mais qui, à la fin, recevait des coups de bâton de l'Arlequin. [grifo nosso]

⁹² Portich, 2008, p. 16: “Segundo a historiografia autorizada, o termo [...] aparece em uma peça de Carlo Goldoni, *O Teatro Cômico* (1750) em que se repudiam os elementos constitutivos da *Commedia dell'arte*: o improviso, as personagens tipificadas e as máscaras. Surpreendentemente, Goldoni passou para a posteridade como propagador de um espetáculo contra o qual levantava sérias objeções [...]”.

⁹³ Attinger, 1950, p. 9: « [...] Sanesi soutient que la *Commedia dell'arte* consiste essentiellement en une vulgarisation – recours à la vulgarité compris – de la comédie inspirée par Plaute et Térence. »

Outro detalhe levantando por Sand é que o Capitão normalmente é de nacionalidade espanhola. No disfarce das *Cartas chilenas* Fanfarrão Minésio também é identificado como espanhol, apesar de atuar na colônia de Santiago do Chile.

Au Capitan anciene italien, dit L. Riccobini, a succédé le Capitan espagnol, qui s'habillait selon la nation. Le Capitan espagnol, petit à petit, détruisit le Capitan ancien italien. (1860, p. 192)

As figuras a seguir mostram como o *capitão* e o *servo* são caracterizados na *Commedia dell'arte*. Duas dessas imagens são da obra de Maurice Sand.

Figura 2: Maurice Sand – Capitão Spavento (ano 1577)⁹⁴



⁹⁴ As **Figuras 2 a 4** foram reproduzidas do site <<http://www.delpiano.com/carnival/html/captain.html>>. Consultado em: 28 abr. 2012.

Figura 3: Maurice Sand – Capitão Spezzaferro (ano 1668)



Figura 4: Abraham Bosse – Capitaine Fracasse



Figura 5: Abraham Bosse – Capitaine Fracasse⁹⁵



Figura 6: Caracterização de um zanni⁹⁶



⁹⁵ A **Figura 5** foi retirada do site <<http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/106.htm>>. Acesso em 21 set. 2012.

⁹⁶ A **Figura 6** foi retirada do site: <<http://shane-arts.com/Commedia-Zanni.htm>>. Acesso em 02 set. 2012.

Existe semelhança fisionômica entre o Fanfarrão Minésio pintado nas *Cartas chilenas* e a figura do Capitão da *Commedia dell'arte*. Ambos têm nariz reto e grande, usam chapelões chamativos, suas roupas são de cores quentes (em tons de vermelho e de amarelo) e indiscretas. Fanfarrão Minésio também tem algo de namorador incorrigível, como o tipo cômico do Capitão. A figura do servo também aparece, agora como diversos tipos de *zanni*.

Perceberemos, então, que o autor das *Cartas chilenas* reciclou um personagem cômico (relativo a vícios fracos) para construir o seu personagem satírico (relativo a vícios fortes), e notaremos que a figura do *fanfarrão* transita entre as esferas da ética e da política, as quais nunca estão separadas numa sociedade corporativa como a sociedade luso-americana do século XVIII. Assim, essa figura cômico-satírica do fanfarrão tem uma extensa tradição nos gêneros baixos e não podemos ignorar que as *Cartas chilenas* dialoguem com ela.

Agora, numa tentativa de síntese, voltemos a falar da *tópica* do *soldado fanfarrão* nas *Cartas chilenas*. Logo na Carta 1ª. Critilo pinta uma figura colérica e arrogante para descrever Fanfarrão. Na Carta 6ª, ele realiza uma écfrase da figura e dos trajés indecorosos de Minésio, desta vez desenvolvendo outro significado do termo *fanfarrão*, que é referente ao afetado, ao homem que se veste com demasiados adereços. Na Carta 9ª, ele narra a Critilo “as desordens que Fanfarrão obrou no governo das Tropas”, e nesse momento nos recordamos de que o Governador é também General, ou *miles*, militar.

Meu caro Doroteu, o nosso Chefe
É muito compassivo: sim bem pode
Oprimir os paisanos inocentes,
Com pesadas cadeias: pode ainda
Ver o sangue esguichar das rotas costas
À força dos zorragues; mas não pode
Consentir que se dê nos seus soldados
Por maiores insultos, que cometam,
A pena inda mais leve: assim praticam
Os famosos guerreiros, que nasceram
Para obrarem no mundo empresas grandes.
(GONZAGA, 2006, p. 130, vv. 81-91, grifo nosso)

Na Carta 6^a, surge ainda um desdobramento satírico da *tópica* do soldado, pois na poesia lírica e em chave elevada os servidores do deus Marte costumam aparecer sempre ao lado da figura de Cupido – um exemplo disso é outro soldado famoso, o Leonardo, no episódio da *Ilha dos Amores*, dos *Lusíadas* – e Fanfarrão também constrói para si uma espécie rebaixada de Ilha dos Amores em Santiago.

A tão formoso sítio tudo acode,
Ou seja de um, ou seja de outro sexo,
Aqui lascivo amante sem reboço
À torpe concubina oferta o braço:
Ali mancebo ousado assiste, e fala
À simples filha, que seus Pais recatam.
A ligeira mulata em trajes de homem
Dança o quente lundu, e o vil batuque;
E aos cantos do passeio inda se fazem
Ações mais feias, que a modéstia oculta.
Meu caro Doroteu, meu doce Amigo,
Se queres, que este sítio te compare,
Como sério Poeta, aqui tens Chipre
Nos dias, em que os povos tributavam
À Deusa tutelar alegres cultos.
Se queres, que o compare, como um homem,
Que alguma noção tem das Sacras Letras,
Aqui Sodoma tens, e mais Gomorra.
Se queres finalmente, que o compare
A lugar mais humilde em tom jocoso,
Aqui, Amigo, tens esse afamado
Quilombo, em que viveu o Pai Ambrósio
(GONZAGA, 2006, pp. 1-2-103, vv. 238-260, grifo nosso)

Nessa mesma Carta, Critilo denuncia que Fanfarrão é leitor assíduo de novelas de temáticas amorosas, tais como *Os infortúnios trágicos da constante Florinda* e a *Roda da fortuna*, gênero de livros que Gracián condena para o homem adulto e prudente, assim como condenara os do gênero da cavalaria⁹⁷.

⁹⁷ No *El Criticón*, Segunda parte, Crisi Primera (2009, p. 301), ocorre a “reforma universal” dos jovens para que passem à vida adulta. Fica proibida para os homens sérios a leitura de novelas, de comédias, de poesia em língua vulgar (especialmente a burlesca e a amorosa), assim como gêneros tais como “letrillas, jácaras, entremeses”, além das “coplas”. O gênero mais atacado de todos é o da novela de cavalaria. Não só sua leitura é desencorajada, como também a de livros que se ocuparam em satirizá-los, sendo o *Dom Quixote* o livro que ficou famoso por tal empresa (grifo nosso):

“El que quedó muy corrido fue uno a quien le hallaron un libro de caballerías.

Assim, todas as possibilidades contidas na semântica do adjetivo *fanfarrão* são trabalhadas por seu autor, seja ele Tomás Antônio Gonzaga, seja outro.

Ao percebermos a força de acumulação de significados e memórias contidas na tópica cômico-satírica do *soldado fanfarrão*, surge, finalmente, uma pergunta: Quantas sátiras cabem numa sátira?

Uma resposta cabível seria: tantas quantas existirem na memória do gênero e na memória do público, o mesmo que afirmamos anteriormente a respeito da tópica épica do *escudo* e da tópica lírica da *emulação entre a beleza divina e a feminina*.

A tópica permite uma visita às bases da cultura ocidental, nos oferece um constructo de muitos séculos, diferentes instituições e diversos poetas engenhosos emulando outros. Essa sua natureza acumulada faz dela um modelo que tem a força de presentificar até mesmo livros que nós não lemos.

No Prólogo das *Cartas chilenas*, o suposto tradutor da obra para o português diz que sua motivação para empreender tal tarefa se deve não só à “simplicidade [do] estilo” dela, mas também ao “benefício [...] de se verem satirizadas as insolências deste Chefe para emenda dos mais, que seguem tão vergonhosas pisadas”. Entre esperançoso e taxativo afirma que um “Dom Quixote pode desterrar do mundo as loucuras dos Cavalheiros Andantes” e que “um Fanfarrão Minésio pode também corrigir a desordem de um Governador despótico”.

Também adverte ao público que leia a obra, se divirta com ela, mas que não faça “juízos temerários sobre a pessoa de Fanfarrão”, pois há “muitos fanfarrões no mundo”. A julgar pela imensa tradição de personagens desse tipo nos gêneros cômico-satíricos, não nos resta alternativa senão concordar com o perspicaz tradutor. Mas concebendo a arte como mímese, percebemos que não só os poetas imitam outros poetas, mas que principalmente todos eles procuram imitar a vida e desta forma aprendemos que é

-Trasto viejo – dixo la Atención – de alguna barbería. Afeáronse mucho y le constriñeron lo restituyese a los escuderos y boticarios; mas los autores de semejantes disparates, a locos estampados. **Replicaron algunos que**, para passar el tiempo, **se les diesse facultad de leer las obras de algunos otros autores que habían escrito contra estos primeros burlándose de su quimérico trabajo**, y **respondióles la Cordura que de ningún modo, porque era querer sacar del mundo una necesidad con otra mayor.**”

nela que se encontram todos os fanfarrões, e que talvez por isso Juvenal tenha dito que o difícil é não escrever sátiras.

Além de nos lembrar que há muitos fanfarrões no mundo, o tradutor dá um passo além, ao dizer: “talvez que tu sejas também um deles”. Citando os versos 69 e 70 da Sátira I de Horácio, ele desafia: “de que ris? Mudado o nome,/a fábula fala de ti”, e completa o seu objetivo pedagógico ao nos acertar em cheio.

2.3 Dom Quixote e Fanfarrão Minésio: aproximações

A configuração de uma dupla composta por um sujeito fanfarrão e por um servo comilão faz com que nos lembremos imediatamente de Dom Quixote e Sancho Pança.

Observe-se que Artotrogo, do *Miles gloriosus* de Plauto, pode ser traduzido como “comedor de pão”. Gnato, da peça *Eunuco* de Terêncio, é um nome que deriva da palavra grega “gnatus”, ou mandíbula, o que faz referência à imoderação do personagem com relação à comida. Assim também Sancho tem como sobrenome o termo “pança”, o que deixa antever que sua forma física também é a de um comilão. Na segunda parte do Quixote, a sobrinha do cavaleiro perde a paciência por acreditar que Sancho Pança é o responsável pelas andanças de seu tio. Sancho tenta se defender, e diz que ele apenas segue Dom Quixote, que lhe prometeu o governo de uma ilha. A sobrinha o ofende da seguinte forma (2004, p. 561): “- Malas ínsulas te ahoguen – respondió la sobrina –, Sancho maldito. ¿Y qué son ínsulas? ¿Es alguna cosa de comer, golosazo comilón que tú eres?”.

Constatamos também que o dicionário *Houaiss* (2009, p. 872) aponta como sinônimo ou variante do verbete *fanfarrão* o termo *quixotada*. Por sua vez, o *Dicionário analógico da língua portuguesa* (2009) coloca o mesmo termo não só no verbete *temeridade* (p. 411) como também no verbete *jactância* (p. 424) e ainda no verbete *fanfarrão* (p. 426). Desse modo, o campo semântico em torno da figura do Cavaleiro dos Leões varia entre fantasia, loucura, ira, temeridade e fanfarronice, sendo Dom Quixote também uma espécie de fanfarrão. Cervantes, por sua vez, chega mesmo a adjetivar seu

Dom Quixote em um dos episódios como “ufano y vanaglorioso”⁹⁸, além mostrá-lo durante as aventuras como louco e colérico.

Precisamos destacar que nossa leitura de *Dom Quixote* tenta se aproximar de uma primeira legibilidade dessa obra, a qual era entendida inicialmente como uma obra do gênero cômico. Cervantes empreende a tarefa de acabar com o prestígio dos romances de cavalaria, objetivo que atinge por meio da construção de um personagem cômico como Dom Quixote, que se autoconsagra cavaleiro quando perde o juízo. Por sua vez, Sancho Pança, na qualidade de servo comilão e adulator, é um personagem em que o aspecto tipológico é mais evidente do que em Dom Quixote, embora ambos sejam construídos como figuras cômicas.

E não é apenas Dom Quixote que surge como cavaleiro fanfarrão em *Don Quixote*. Há também o personagem Vicente de la Roca, soldado vanglorioso e namorador que seduz a infeliz Leandra. A écfrase que Cervantes faz de Vicente é muito semelhante àquela que o autor das *Cartas chilenas* faz de Fanfarrão Minésio:

En esta sazón vino a nuestro pueblo un Vicente de la Roca, hijo de un pobre labrador del mismo lugar, el cual Vicente venía de las Italías y de otras diversas partes de ser soldado. Llevo de nuestro lugar, siendo muchacho de hasta doce años, un capitán que con su compañía por allí acertó a pasar, y volvió el mozo de allí a otros doce **vestido a la soldadesca, pintado con mil colores, lleno de mil dijes de cristal y sutiles cadenas de acero**. Hoy se ponía una gala y mañana otra, pero todas sutiles, pintadas, de poco peso y menos tomo. La gente labradora [...] lo notó, y contó punto por punto sus galas y preseas, y halló que los vestidos eran tres, **de diferentes colores**, con sus liga y medias, per él hacia tantos guisados e invenciones de ellas, que si no les contaran hubiera quien jurara que había hecho muestra de **más de diez pares de vestidos y de más de veinte plumajes**. Sentábase en un poyo que debajo de un gran álamo está en nuestra plaza y allí nos **tenía a todos la boca abierta, pendientes de las hazañas que nos iba contando**. No había tierra en todo el orbe que hubiese visto, ni batalla donde no se hubiese hallado; **había muerto más moros que tien Marruecos y Túnez, y entrado en más singulares desafíos, según él decia, que Gante y Luna** [...] y de todos había salido con victoria, sin que le hubiesen derramado una sola gota de sangre. **Por otra parte, mostraba señales de heridas** [...]. Finalmente, con una misma

⁹⁸ Cervantes, 2004, p. 656: “En extremo contento, ufano y vanaglorioso iba don Quijote por haber alcanzado victoria de tan valiente caballeto como él se imaginaba que era el de los Espejos, de cuya caballerescas palabra esperaba saber si el encantamiento de su señora pasaba adelante, [...]”.

arrogancia llamaba de vos a sus iguales y a los mismos que conocía, y decía que su padre era su brazo, su linaje sus obras, y que, debajo de ser soldado, al mismo rey no debía nada. Añadiósele a estas **arrogancias** ser un poco músico y tocar una guitarra a lo rasgado [...]. **Este soldado, pues, que aquí he pintado**, este Vicente de la Roca, este bravo, este galán, este músico este poeta fue visto y mirado muchas veces de Leandra desde una ventana de su casa que tenía la vista a la plaza.”
(Cervantes, 2004, pp. 517-8, grifo nosso)

O comentador da edição do quarto centenário de *Dom Quixote*, Franciso Rico, observa a respeito da descrição dos trajes de Vicente que “no existía el uniforme militar propiamente dicho, y los soldados llevaban vestidos multicolores y ostentosos”. O que mais interessa a esta pesquisa, porém, é a constatação de que “ésa es, además, la apariencia del soldado fanfarrón (*miles gloriosus*), figura cômica del teatro y la literatura”.⁹⁹

Portanto, a identificação da tópica do *miles gloriosus* aplicada às obras dos primeiros séculos do período moderno é bastante recorrente, embora a crítica literária brasileira tenha passado ao largo dela. Além disso, parece fazer parte da tópica do *miles gloriosus* a descrição dos trajes multicoloridos e cheios de plumas, que, como já vimos, em chave iconográfica, faz menção ao caráter ao mesmo tempo colérico e volúvel desses tipos viciosos.

Algo que precisa ser notado, também, é o fato de que nas *Cartas chilenas* aparecem menções diretas à obra de Miguel de Cervantes em diferentes momentos.

A primeira ocorrência é logo no *Prólogo*, em que o suposto tradutor das *Cartas chilenas* informa sobre o benefício “de se verem satirizadas as insolências” de Fanfarrão para a correção de outros Chefes que “seguem tão vergonhosas pisadas”. Ele exemplifica, dizendo que (2006, p. 26):

Um Dom Quixote pode desterrar do mundo as loucuras dos Cavaleiros Andantes: um Fanfarrão Minésio pode também corrigir as desordens de um Governador despótico.

Na *Carta 1ª*, entre os versos 51 e 55 e novamente entre os versos 83 e 84, Critilo diz a Doroteu:

⁹⁹ Nota 7, p. 517, grifo nosso.

Escuta a história de um moderno Chefe,
Que acaba de reger a nossa Chile,
Ilustre imitador a Sancho Pança.
E quem dissera, Amigo, que podia
Gerar segundo Sancho a nossa Espanha!

[...]

Ainda me parece, que o estou vendo
No gordo rocinante escarranchado,

Na *Carta 2ª*, entre os versos 114 e 120, Critilo pergunta ao amigo se ele conhece a obra *Dom Quixote*, e depois entre os versos 261 e 263, fala diretamente a Fanfarrão Minésio:

Já leste, Doroteu, a *Dom Quixote*?
Pois eis aqui, Amigo, o seu retrato;
Mas diverso nos fins; que o doido Mancha
Forceja por vencer os maus Gigantes,
Que ao mundo são molestos; e este Chefe
Forceja por sustentar no seu distrito
Aqueles, que se mostram mais velhacos

[...]

Ah tu, meu Sancho Pança, tu que foste
Da Baratária o Chefe, não lavraste
Uma só sentença tão discreta!
(GONZAGA, 2006, p. 51 e pp. 55-56)

O autor das *Cartas chilenas* buscou construir uma proximidade entre o seu Fanfarrão Minésio e os personagens de Miguel de Cervantes. De fato, Dom Quixote também é pintado por Cervantes como um tipo colérico e fanfarrão, mas cujo juízo está comprometido por uma espécie de loucura¹⁰⁰, surgida da muita leitura dos romances de

¹⁰⁰ *Dom Quixote*, 2004, pp. 29-30, grifo nosso: “En resolución, el se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a **perder el juicio**.”

Idem, pp. 30-31, grifo nosso: “En efecto, **rematado ya su juicio**, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás le dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con suas armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros

cavalaria. O Fanfarrão Minésio, porém, tem falhas graves de caráter e assim como Sancho Pança não tem domínio de si mesmo, e por essas razões não pode governar os demais.

Para caracterizar Dom Quixote como colérico Cervantes também realiza uma série de écfrases:

Era de compleción recia, **seco de carnes, enjuto de rostro**, gran madrugador y amigo de la caza.
(2004, p. 28)

“[...] pero don Quijote [...] alzándose la visera de papelón y descubriendo su **seco y polvoroso rostro...**” (p. 37)

Suspendió a don Fernando y a los demás la extraña presencia de don Quijote, viendo su **rostro de media legua de andadura, seco y amarillo** [...]. (p. 386)

Lo que juzgó de don Quijote de la Mancha el de lo verde fue que semejante manera ni parecer de hombre no le había visto jamás: admire la longura de su caballo, la grandeza de su cuerpo, **la flaqueza y amarillez de su rostro** [...]. (p. 662)

Como vimos, Cesare Ripa ensina a retratar o colérico com rosto amarelo e físico magro, tal como aparece reiteradamente ao longo da história de Dom Quixote.

O fiel escudeiro Sancho Pança, que aparece na segunda parte do livro como o governador da fantástica ilha da Baratária, tem temperamento fleumático:

Y estaba peor Sancho despierto que su amo durmiendo: tal le tenían las promesas que su amo le había hecho. El ventero se desesperaba de ver la **flema** del escudero y el maleficio del señor [...] (p. 368, grifo nosso).

Cesare Ripa (1996, p. 203) ensina que o fleumático deve ser representado como “grueso de cuerpo y blanco de color”. Além disso, explica que “se pinta gordo, porque así como la delgadez del cuerpo procede de lo cálido, la gordura se deriva de la humedad y frigidez”. Diz ainda, que o fleumático é “poco apto para los estudios”, além de “perezoso,

andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándoles, cobrase eterno nombre y fama.”

tardo y negligente”. Muitas dessas características também coincidem com a figura de Sancho Pança.

As decisões de Sancho no governo dessa ilha, bem como sua reação diante da necessidade de defendê-la dos inimigos, demonstram incapacidade de ocupar o cargo e falta das virtudes necessárias para essa função, o que resulta em muito riso para o leitor que acompanha as peripécias de Dom Quixote e de seu escudeiro.

Para mais diversão, até mesmo Rocinante é enquadrado na teoria hipocrática/galênica dos quatro temperamentos, e o narrador nos informa que “no era dado a la debilidad de Rocinante andar por aquellas asperezas, y más siendo él de suyo pasicorto y flemático”.¹⁰¹ Ou seja, como que em contraste com a sua cólera Dom Quixote se cerca de um escudeiro e de um cavalo fleumáticos.

Na versão teatral que Antônio José da Silva, no século XVIII, faz para o seu D. Quixote, ele também surge como blasonador, valentão e vanglorioso. Na cena a seguir, quando ele autoriza o barbeiro a gabar-se, na verdade está ele mesmo se gabando.

Senhor mestre barbeiro, veja vossa mercê como me pega nestas barbas, porque são **as mais honradas que tem toda a Espanha**; e **pode gabar-se que** nem quantos gigantes tem o Mundo se atreveram a olhar para elas, nem com o rabo do olho, porque sempre lhe tive a barba tesa (1957, p. 21, grifo nosso).

Nas *Cartas chilenas*, Fanfarrão Minésio é pintado como um tipo colérico no estilo de Dom Quixote, mas quando está desempenhando seu cargo de governador é comparado com o imprudente Sancho Pança. É como se no monstro montado por Critilo, Fanfarrão fosse um general colérico e vanglorioso no estilo do doido Mancha e um governador imprudente e vulgar no estilo de Sancho Pança. A diferença, porém, é que Dom Quixote e Sancho Pança provocam riso, mas Fanfarrão Minésio – por ser um Governador com poder para afetar muitos na Cidade – provoca espanto.

De qualquer forma, podemos filiar a obra de Cervantes também nessa temática do soldado aguerrido e vanglorioso. Quixote fica, porém, na esfera do cômico, pois não tem poder para prejudicar tantas pessoas como Fanfarrão Minésio tem. Na maioria de suas

¹⁰¹ 2004, p. 216, grifo nosso.

empresas, é Sancho ou ele mesmo que normalmente saem feridos, e apenas sua pobre sobrinha acaba sendo negligenciada pela loucura do tio.

E por falar em loucura, uma variação deste aspecto de Dom Quixote também está presente na figura de Fanfarrão Minésio. Critilo nomeia Minésio de louco em vários momentos das *Cartas chilenas*.

Logo na Carta 1ª, após descrever a figura e o comportamento arrogante do novo governador, Critilo diz em tom exaltado:

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! [...]
(GONZAGA, 2006, p. 45, vv. 276-280, grifo nosso)

Novamente na Carta 2ª, agora comentando a fingida compaixão de Fanfarrão Minésio, Critilo inquire:

Aonde, **louco** Chefe, aonde corres
Sem tino, e sem conselho? Quem te inspira,
Que remitir as penas é virtude?
E ainda a ser virtude, quem te disse?
Que não é das virtudes, que só pode
Benigna exercitar a Mão Augusta?
Os Chefes, bem que Chefes, são Vassalos;
E os Vassalos não têm poder Supremo.
(GONZAGA, 2006, p. 53, vv. 169-176, grifo nosso)

Agora na Carta 3ª, Critilo não aprova a ideia de Minésio de construir uma obra faraônica:

Pertende, Doroteu, o nosso Chefe
Erguer uma cadeia majestosa,
Que possa escurecer a velha fama
Da Torre de Babel, [...]
[...]
Desiste, **louco** Chefe, dessa empresa;
Um soberbo edifício levantado
Sobre os ossos de inocentes, construído

Com lágrimas dos pobres, nunca serve
De glórias ao seu autor, mas sim de opróbrio.
(GONZAGA, 2006, p. 60, vv. 66-69 e 78-81, grifo nosso)

Na Carta 4^a., Critilo continua a falar das violências e injustiças praticadas por Fanfarrão Minésio na construção da Cadeia da cidade:

E podem ser punidos os Vassalos
Por aéreos insultos, sem se ouvirem,
E sem outro processo mais que o dito
De um simples Comandante vil, e néscio?
Um **louco**, Doroteu, faz mais ainda
Do que nunca fizeram os Monarcas:
Faz mais que o próprio Deus, que Deus, querendo
Punir em nossos Pais a culpa grave,
Primeiro lhes pediu, que lhe dissessem,
Qual foi de seu delito a torpe causa.
(vv. 108-117, grifo nosso)

Responde, **louco** Chefe, se tu podes
Tais violências fazer; não era menos
Lançares sobre os povos um tributo?
Os homens, que têm carros, e os que vivem
De viveres venderem, são acaso
Aos mais inferiores nos direitos?
Esta Cadeia é sua, por que deva
Sobre eles carregar tamanho peso?
(vv. 230-237, grifo nosso)

Ora pois, **louco** Chefe, vai seguindo
A tua pertença: trabalha, e força
Por fazer imortal a tua fama;
Levanta um edificio em tudo grande;
Um soberbo edificio, que desperte
A dura emulação na própria Roma.
(GONZAGA, 2006, vv. 340-345, grifo nosso)

Na Carta 6^a., Critilo murmura sobre os gastos de Fanfarrão por ocasião do casamento do Infante de Portugal:

Soberbo e **louco** Chefe, que proveito
Tiraste de gastar em frias festas
Imenso cabedal, que o bom Senado
Devia consumir em cousas santas? a.

(GONZAGA, 2006, p. 109, vv. 419-422, grifo nosso)

Na Carta 8ª., Critilo se indigna com o fato de que Fanfarrão revoga penas, vendendo despachos e contratos:

E como, **louco** Chefe, e como sabes,
Que a defesa convence, se nem viste
Os autos, em que a culpa está formada?
[...]
Não lucra, doce Amigo, o nosso Chefe
Somente em revogar os extermínios,
Que fazem os Ministros: ele mesmo
Ordena se despejem os ricos,
[...] desta sorte
Os obriga também a vir à tenda
Comprar por grossas barras seus despachos.
(GONZAGA, 2006, p. 125, vv. 53-58; 66-69; 71-73, grifo nosso)

Na Carta 10ª., Critilo lamenta o ter de viver sob o jugo tirânico do general-governador Fanfarrão Minésio:

[...] Um **louco** Chefe
O poder exercita do Monarca:
E os súditos não poderem, nem fugir-lhe,
Nem tirar-lhe da mão a injusta espada.
(vv. 283-286, grifo nosso)

Na Carta 12ª., Fanfarrão surge como “louco namorado”:

Aquele, que se jacta de fidalgo,
Não cessa de contar progenitores
Da raça dos Suevos, mais dos Godos.
O valente soldado gasta o dia,
Em falar das batalhas, e nos mostra
Das feridas, que preza, cheio o corpo,
O louco namorado não descansa
Enquanto tem quem ouça as aventuras,
Que fez com as madamas, mais Senhoras;
[...]
(GONZAGA, 2006, p. 169, vv. 1-9, grifo nosso)

Nesse início de carta, três maneiras de caracterizar a fanfarronice, a vanglória e a loucura – todos atributos viciosos da figura de Fanfarrão Minésio – aparecem mimetizadas.

Sobre o conceito de loucura, Bluteau informa que (vol. 5, p. 187) ela “é falta, ou privação de juízo”. Como vimos, o narrador da obra *Dom Quixote* (2004, p. 29-30, grifo nosso) diz do cavaleiro manchego que, “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a **perder el juicio**”.

O louco é ainda, como diria Bluteau (vol. 5, p. 186), um “homem vasio de sisó, prudencia, juízo, & moderação”. Assim, as categorias para definir a loucura são também muito próximas de categorias morais e têm semelhanças com a noção de Aristóteles de que o equilíbrio está na mediania.

Desse modo, percebemos que *Dom Quixote* é um personagem que exemplifica a figura do louco como aquele que perde o autogoverno porque perdeu o juízo, ou seja, a medida da prudência. Já Fanfarrão Minésio é um louco no sentido moral, pois o apetite controla sua ação, estando sob o domínio dos vícios.

No entendimento do século XVII, um louco é também aquele que varia entre os momentos da mania e da melancolia¹⁰², sendo a loucura pensada como um “sintoma [...] de desarranjo da economia humoral¹⁰³”. De fato, *Dom Quixote* inicia suas peripécias como um personagem colérico e as encerra como melancólico. Minésio, por sua vez, revela-se colérico em todas as *Cartas chilenas*. Ambos, porém, mostram essa espécie de desequilíbrio humoral.

Ivan Teixeira (2010) também observa em seu estudo sobre *O Alienista*, publicado já no século XIX, que o conceito de loucura utilizado por Machado de Assis (1839-1908) também tem um lado psíquico e um lado moral.

¹⁰² Cf. Pessotti, 1999, p. 7, grifo nosso: “No século XVIII, **as categorias básicas herdadas do século V a.C., mania e melancolia**, dão lugar a numerosos gêneros e espécies numa proliferação de classificações para uso clínico, numa época em que se consolida o domínio hegemônico da medicina no campo da teoria da loucura”.

¹⁰³ Ibidem, p. 17, grifo nosso: “Um sintoma que podia variar, segundo o tipo de humor afetado mais intensamente, ou segundo diferentes desbalanceamentos entre humores diversos, chamados **crises humorais**”.

Há, basicamente, dois conceitos de loucura no pastiche de *O Alienista*. O primeiro define-a como resultado de ‘patologia cerebral’ [...] O segundo conceito define a insânia como desvio moral, como submissão do indivíduo ao vício. (TEIXEIRA, 2010, p. 298 e 300)

Assim, consideramos pertinente aproximar as figuras de Fanfarrão Minésio e a de Dom Quixote, na medida em que ambos são plasmados levando-se em conta tópicos e procedimentos dos gêneros cômico-satíricos, e o fato de ambos serem representados como coléricos e loucos, além de encontrarmos constantes menções da obra de Cervantes nas *Cartas chilenas*.

2.4 Critilo, o *criticón*

O nome Critilo remete imediatamente a Baltasar Gracián, jesuíta engenhoso do século XVII, cujo livro *El Criticón* é uma narrativa alegórica que mostra a peregrinação/decurso da vida de dois homens: Andrenio e Critilo. Dos dois, Critilo é o mais judicioso, e Andrenio é o mais propenso a enganos. Dividido em três etapas (primavera/juventude; outono/vida varonil e inverno/velhice) o percurso os leva até a Ilha da Imortalidade, passando por muitos desenganos ao longo do caminho. A imortalidade é conseguida apenas pelo cultivo das virtudes e pelo pleno desenvolvimento de uma capacidade de diferenciar as aparências das essências, ou, em outras palavras, a capacidade de julgar, que já aparece no nome de Critilo.

Embora seja pertencente ao gênero humano, Andrenio cresce entre as feras em uma ilha afastada, e devido a essa artimanha do destino, não encontra outros com quem se sociabilizar. Apesar disso, quando conhece Critilo naturalmente um sentimento de *amizade* se estabelece entre eles, talvez porque sejam semelhantes em termos de caráter, e ao longo do livro descobriremos que Andrenio é filho de Critilo, e alegoricamente, poder ser pensado como um outro dele mesmo. Em muitos autores antigos, o *amigo* vai ser pensado dessa mesma forma, como *alter ego*.

No *El Criticón*, Andrenio e Critilo sempre são salvos pelos equivalentes alegóricos da Arte, da Filosofia, ou então são conduzidos por outros imortais, que lhes fornecem o Exemplo para seguir no caminho da virtude ou então os auxiliam nos muitos

desenganos. A *tópica* da vida como *peregrinação* aparece aqui: sem o guia da Filosofia, ainda que as habilidades aqui exigidas sejam absolutamente práticas, o homem parece levar uma vida *errante*.

Quando Andrenio é apresentado aos livros, os que mais o encantam são os de filosofia moral, aqueles que, em sua opinião, são capazes de “formar homens”, por meio do incentivo à virtude. Na história da filosofia, a *virtude* parece ser um ponto muito importante nos sistemas filosóficos como o socrático, o platônico, o aristotélico, o estóico e o cristão, e também surge como o elemento capaz de garantir uma vida feliz, na perspectiva da *eudaimonia*.

No modelo de pensamento oferecido pela *Ética a Nicômaco*, as virtudes e os vícios são pensados como “hábitos da alma”, estabelecidos voluntariamente sobre as disposições passionais inatas que necessariamente implicam dor ou prazer. A ética ou filosofia moral aqui é quase um estudo de comportamento, quase uma “psicofisiologia” do animal político que é o ser humano. Muito a propósito, Jankélévitch lembra que no “século XVII [o que vale também para o XVIII] um moralista é aquele que descreve os costumes”, porém no “século XX, um moralista é aquele que pronuncia juízos de valor¹⁰⁴”. Assim, a filosofia moral é muito importante até o século XVIII para compreender os comportamentos e os costumes, ocupando-se, inclusive, de aspectos que hoje são estudados pela psicologia.

E, por mais que muitas vezes as questões éticas vão ser colocadas em função de utilidades políticas – filosofia moral e filosofia política sempre andam juntas –, o homem realmente capaz de julgar vai ser sempre capaz de agir com mais justiça, independentemente do dever ou da utilidade. Fazer juízos temerários sobre quem quer que seja, mesmo em se tratando de alguém vicioso, já não tem nada de didático ou caritativo¹⁰⁵.

Por essa razão, castigar os vícios, julgar, escarnecer, ridicularizar e corrigir são aspectos que preocuparam muitos filósofos. Já em Aristóteles existe um cuidado de

¹⁰⁴ 2008, p. 32.

¹⁰⁵ Hansen fala em seu livro sobre Gregório de Matos, que no século XVII a sátira é pensada por alguns como uma espécie de “guerra caritativa”, que fere para curar. No caso, a sátira colocar-se-ia fora da maledicência ocasionada pela simples disputa pessoal.

prescrever um “riso sem dor”. Skinner¹⁰⁶ menciona até que o riso passou de “veículo de desprezo para objeto de desprezo”. Thomas Hobbes¹⁰⁷ dizia que “uma das ocupações próprias das mentes elevadas é ajudar a libertar os outros do escarnecimento e comparar a si mesmas somente com os mais hábeis”. Assim, o rir demais seria resultado de um falso sentimento de superioridade, de modo que rir de um vanglorioso seria uma espécie de vanglória, ideia que, aliás, é estoica e que foi desenvolvida por Sêneca. Tesouro, por sua vez, menciona aquele riso que vem acompanhado de tristeza, o riso sardônico.

Embora o riso de certa forma implique um julgamento sobre o comportamento de alguém, para o Critilo das *Cartas chilenas*, a questão principal, já que escreve cartas satíricas, não é exatamente sobre o riso, mas articulá-lo com um juízo de bem, que, como tal, não deve ser temerário. Uma das formas de obter essa articulação que legitima o seu objetivo é a emulação da figura de outro Critilo, o de *El Criticón*.

Assim, o Critilo das *Cartas chilenas* é também uma espécie de *criticón* na medida em que tem uma visão muito clara a respeito dos desmandos do governador-general Fanfarrão Minésio, de modo que não se deixa enganar por ele.

Uma possível complicação dessa relação entre os dois Critilos é o fato de Gracián ser um jesuíta, num momento de profundo antijesuitismo. O patamar de autoridade alcançado por meio de sua obra, entretanto, parece ter ido além do momento político.

Apesar de não ter saído nenhuma edição do *El Criticón* em Portugal no século XVIII¹⁰⁸, Gracián não deixaria de encontrar leitores apenas por ter sido jesuíta. Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), por exemplo, tinha um exemplar desse livro em sua biblioteca, e por essa razão, chegou-se a atribuir-lhe a autoria das *Cartas chilenas*.

Mas, analisando estritamente o *éthos* do Critilo das *Cartas chilenas*, constata-se que são variadas as estratégias para a constituição dessa autoridade para criticar. Na Carta

¹⁰⁶ 2002, p. 71

¹⁰⁷ Apud Skinner, 2002, p. 77

¹⁰⁸ Santos Alonso (2009, p. 57) informa que os três volumes de *El Criticón* foram publicados pela primeira vez em Portugal entre os anos de 1656 a 1661. A última edição em espanhol antes do século XX saiu em 1682 em Barcelona. Depois de não ter sido editado durante o século XIX, o livro voltou a sair entre 1913 e 1914 em Madrid. Durante o século XVIII, porém, *El Criticón* saiu nas edições das *Obras completas* do autor nos anos de 1700, 1702, 1720, 1725, 1732, 1734 e em 1757. A maioria dessas são edições espanholas, apenas duas (1702 e 1725) são belgas.

1ª (vv. 63-67), Critilo tenta conseguir a fé do que vai narrar chamando para si maldições, caso esteja mentindo:

Uma velha madraستا me persiga
Uma mulher zelosa me atormente,
E tenha um bando de gatunos filhos,
Que um chavo não me deixem, se este Chefe
Não fez ainda mais, do que eu refiro

Na Carta 2ª (vv. 11-26) constrói uma imagem de si como alguém que leva uma vida quase monástica e desinteressada de juntar tesouros:

Não cuides, Doroteu, que brandas penas
Me formam o colchão macio, e fofo:
Não cuides, que é de paina a minha fronha,
E que tenho lençóis de fina Holanda
Com largas rendas sobre os crespos folhos.
[...]
Na casa mal provida de um Poeta,
[...]
Mas nesta cama tosca, e dura
Descanso mais contente, do que dorme
Aquele que só põe o seu cuidado
Em deixar a seus filhos o tesouro,
Que ajunta, Doroteu, com mão avara,
Furtando ao rico e não pagando ao pobre.
(GONZAGA, 2006, p. 47)

Segundo Hansen (2004, p. 476), “a tópica da pobreza honesta oposta à riqueza desonesta” é “comum na diatribe cínico-estóica, na sátira romana como *audax paupertas* e na sátira medieval”. Trata-se de uma tópica também utilizada na sátira de Horácio.

Na Carta 3ª (vv. 36-39), ele recorre ao amigo para ser depositário de seus segredos, pois diante do mal que o Governador efetua, seu senso de justiça o impele a murmurar, mesmo quando a tarde chuvosa lhe sugere que descanse: “[...] e o teu Critilo,/Que não encontra aqui com quem murmure,/Quando só murmurar lhe pede o gênio,/Pega na pena, e desta sorte voa,/De cá tão longe a murmurar contigo”. Na Carta 4ª (vv. 1-4 e 18-23), Critilo rejeita um convite para jantar com o amigo Alceu, que também é amigo de Doroteu, apenas porque precisa continuar a escrever sobre Fanfarrão. E ele o faz,

apesar de praguejar, não por estar “obcecado” pela matéria de suas cartas satíricas, mas por que Fanfarrão não pára de fornecer matéria para críticas: “*Maldito, Doroteu, maldito seja/O vício de um Poeta, que tomando/Entre os dentes alguém, enquanto encontra/Matéria em que discorra, não descansa./[...]Maldito, Doroteu, maldito seja/O vício de um Poeta, pois o priva/De encher os seu bandulho pelo gosto/De fazer quatro versos, que bem podem/Ganhar-lhe uma maçada, que só serve/De dano ao corpo, sem proveito d’alma*”.

E assim, sucessivamente, cada carta vai delineando um pouco mais o caráter de Critilo e vai aumentando ou confirmando a fé na sua autoridade. Também a etopeia da virtuosa Nise, como vimos anteriormente, serve para fortalecer o *éthos* de Critilo. Nise empresta autoridade a ele, pois se é virtuosa e se Critilo a ama, logo Critilo também ama a virtude.

Assim como Fanfarrão está ancorado em uma tópica cômico-satírica, Critilo é um personagem que se ancora numa tópica moral, remetendo não só ao prudente Critilo do *El Criticón* como à principal figura de juiz, que é o romano Catão, um dos símbolos de severidade e conduta ética, tendo autoridade para agir como um Censor. Nos *Retratos paralelos*, Plutarco equilibra a figura de Augusto, para quem os bons acorriam, com a figura de Catão, de quem os maus fugiam. Portanto, assim como Catão, Critilo tem autoridade para julgar.

Já Doroteu é um nome que comumente é pensado como uma versão masculina de Dorotéia, parte do nome da noiva de Tomás Antônio Gonzaga em Vila Rica, Maria Dorotéia Joaquina de Seixas. Tomás Antônio Gonzaga teria, portanto, adotado o nome de sua amada para batizar o amigo interlocutor de Critilo.

Mas poderíamos lembrar também de uma figura ligada ao direito romano, o Doroteu a quem o Imperador Justiniano confiou o papel de um dos compiladores de suas *Institutas*. Assim, da mesma forma que Critilo é o nome de uma autoridade moral – e, portanto, política –, Doroteu poderia ser o nome de uma autoridade jurídica, ambas em condições de levar a cabo a crítica ao vicioso Fanfarrão Minésio por serem constituídas como figuras de caráter prudente. É interessante destacar, ainda, que no *Tratado de Direito*

Natural Tomás Antônio Gonzaga menciona as *Institutas* de Justiniano, que é leitura obrigatória para os interessados numa reflexão histórica a respeito do direito natural.

Porém, apesar de não conseguirmos desvendar uma possível motivação para a escolha desse nome, pensamos que ele carrega menos *tópicos* do que os já analisados nomes de Fanfarrão e de Critilo. Seu *ethos* é construído em ausência, como o interlocutor distante, parte necessária para que haja uma troca de cartas. De fato, Hansen (2008, p. 276) lembra que

Como diz Demétrio de Falero, [a carta] é a metade de um diálogo em que se representa a voz do remetente para o interlocutor ausente, respondendo a uma necessidade ou interesse momentâneos; ou complementando uma instrução qualquer sobre um ponto determinado.

Doroteu surge especificamente como reflexo das respostas e justificativas que Critilo lhe apresenta, de modo que é a figura de Critilo que sai reforçada. Logo na Carta 1ª (vv. 95-98), Critilo se vê obrigado a explicar para o amigo que não está desrespeitando o Governador, mas que o próprio não é digno de respeito, talvez por saber que o amigo não aprovaria o seu procedimento caso estivesse escarnecendo injustamente de Minésio: “*Ah! Tu, Catão severo, tu, que estranhas/O rir-se um Cônsul moço, que fizeras/Se em Chile agora entrasses, e se visses/Ser o Rei dos peraltas, quem governa?*”. O efeito disso é o convencimento de que se Doroteu tem critérios justos, Critilo também deve observar os mesmos parâmetros, com risco de perder uma amizade tão virtuosa, o que é mais um reforço para o seu *éthos*. Se Doroteu é chamado de *Catão severo* e Critilo é seu amigo, logo Critilo também tem o mesmo padrão do amigo.

Por outro lado, Critilo também não se rebaixa diante de Doroteu, pois quando sente que a cautela deste quanto ao que ele lhe narra ainda se mantém, coloca em risco a amizade, mas mostra que não é condescendente e que tem brio. Critilo questiona Doroteu na Carta 11ª, já prevendo a reação irada do amigo caso suspeitasse que ele estivesse murmurando movido apenas pela maledicência:

Tu, Doroteu, **carrega sobre os olhos**
As grossas sobrancelhas? Tu **enrugas**

A testa levantada? Tu inflamas
As faces já desfeitas, e suspiras?
Acaso tu presume que eu murmuro
Do fato de casar o nosso Chefe
A sua terna amásia? Não, amigo,
[...]
Murmuro, Doroteu, mas é do dote:
(GONZAGA, 2006, p. 167, vv. 408-414, grifo nosso)

Repare-se aqui que as mesmas características usadas para pintar o temperamento colérico de Fanfarrão na Carta 1ª se repetem para pintar a reação irada de Doroteu na Carta 11ª: *grossas sobrancelhas, olhadura feia, cor baça* de Fanfarrão e *sobrancelhas carregadas, testa enrugada, faces inflamadas e desfeitas* de Doroteu. A diferença é que Fanfarrão é colérico, exibindo esses traços mesmo numa situação em que deveria controlar-se, já Doroteu tem um acesso de cólera por não tolerar qualquer forma de injustiça, mostrando que não é um homem indiferente ao que é certo e ao que é errado.

Num tom passional e virulento, Critilo brada no final mesma Carta, encerrando-a com um fecho que é pouco cortês, mas que é honesto, uma vez que mostra indignação pela desconfiança que não merece:

Agora já te calas: pois não tornes
A mostrar-me outra vez o gesto irado;
Que um dia hei de enfadar-me, e se me enfadas,
Ainda que me peças de joelhos,
Não hás de receber de minha pena
Em verso, ou prosa mais uma só carta.
(GONZAGA, 2006, p. 168, vv. 132 a 137)

A *Epístola a Critilo*, comumente atribuída a Cláudio Manuel da Costa, serve como uma espécie de abonação, e nela o missivista das *Cartas chilenas* também tem sua figura amplificada ao ponto de parecer como um novo Catão.

Tu, severo Catão, tu repreendes
Com teu mudo semblante a Pátria Roma:
Nem seus teatros de lascívia cheios
Sofrem teus olhos nobremente irados:
Pede o Congresso de terror ferido,

Que o rígido Censor o circo deixe,
Ou que não se produza a torpe Cena.
...
Quanto devemos, ó Censor facundo,
Ao castigado metro, com que afeias
Nossos delitos, e buscar nos fazes
Da cândida virtude a sã doutrina!
(GONZAGA, 2006, p. 34 e 35, vv. 186-192 e 205-208)

Comparar Critilo com Catão pode ser uma amplificação e tanto, mas, de qualquer forma, nas *Cartas chilenas* existe um grande cuidado para que Critilo não seja confundido com um mau crítico. Critilo se esforça para não se parecer com a figura de um Zoilo¹⁰⁹, ou seja, com um detrator ao invés de um juiz justo.

¹⁰⁹ Zoilo é um crítico que ficou conhecido por atacar as obras de Homero, por isso sua opinião virou sinônimo de juízo equivocado e injusto.

Cf. Bluteau (vol, 8, p. 644): “He o nome de hum antigo Rhetorico, & critico de profissão, o qual se appropria aos que com injurioso, & maligno zelo censuraõ obras alheyas. [...] Para fazer o seu nome celebre no mundo, criticou Homero, & escreveo conta Platão, & Isocrates. Dele foi chamado Zoilo todo o crítico presumido, ou censurador mal affecto.”

O nome também aparece como sujeito dos exemplos da obra de Emanuele Tesauro, *Tratado dos ridiculos*.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que no século XVIII luso-americano ainda estava vigente uma instituição retórica, o que pode ser comprovado pelos currículos escolares e pelas bibliotecas dos letrados. A antiguidade clássica ainda era muito presente no horizonte desses homens, de modo que eles ainda se inspiravam em modelos e em tópicos greco-romanas, pois compunham suas obras dentro do costume retórico.

Como pretendemos mostrar, *As Cartas chilenas* dialogam com uma extensa tradição dada pelos gêneros epistolar e satírico. Por um lado, temos a tradição horaciana da epístola com assuntos morais e políticos, e por outro temos a tópica do *miles gloriosus* sendo atualizada por essa obra atribuída a Tomás Antônio Gonzaga.

A escolha do gênero da epístola une as *Cartas chilenas* à tradição horaciana de efetuar o vitupério dos vícios morais e políticos por meio de cartas. A forma das cartas também permite que sejam tratados assuntos históricos (nas palavras de Freire, icásticos) e assuntos ficcionais (fantásticos).

A tópica do *miles gloriosus* é facilmente identificável em obras dos gêneros cômico e satírico. Ela se desenvolveu a partir de um personagem tipológico da comédia grega, o *alazon* ou *fanfarrão*, e continuou sendo usada ao longo dos séculos, de modo que o autor das *Cartas chilenas* acionou tal tópica ao escrever o seu Fanfarrão Minésio.

Vimos também que nesse período a poesia não se separa da filosofia moral, e por isso foi necessário investigar o significado do vício da *fanfarronice* ou da *vanglória* na *Ética a Nicômaco* para poder compreender de que forma ele aparece nas *Cartas chilenas*.

Com esse percurso, mostramos que ainda havia muitos aspectos da obra que não tinham sido investigados pela crítica, que, de maneira geral, só se ocupou dos índices que a unissem à Inconfidência Mineira. Pensamos, porém, que as *Cartas chilenas* ainda possuem diversas características comuns às obras do Antigo Regime, sem que isso signifique que seu autor fosse um adepto dessa forma de política. Tomás Antônio Gonzaga utilizou as ferramentas que aprendeu de uma educação jesuítica para questionar a situação política de seu tempo.

Assim, pensamos que seja uma contribuição para a crítica da obra levantar todos esses aspectos retóricos, éticos e poéticos, como fizemos neste trabalho. Aproximar as *Cartas chilenas* dos iluministas franceses foi um momento muito duradouro da análise da obra, mas nós pretendemos ter mostrado que existem outros aspectos que precisam ser levados em consideração.

4. BIBLIOGRAFIA

4.1. Obras de/ou atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*. Copiadas de um antigo manuscrito de Francisco Luiz Saturnino da Veiga, e dadas à luz com uma introdução por Luiz Francisco da Veiga. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1863. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00934900#page/8/mode/1up>>. Acesso em: 16 mai. 2011, 245 p.

_____. *Cartas chilenas*. Introd., cronologia, notas e estabelecimento de texto por Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 184 p.

_____. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

_____. Tratado de direito natural. In: *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro: 1957, pp. 4-181.

_____. *Tratado de Direito Natural*. Org. e apres. de Keila Grinberg. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Clássicos).

4.2. Recepção crítica das Cartas Chilenas

ÁVILA, Affonso. As *Cartas Chilenas* ou uma *vontade de continuidade* barroca. In: _____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994, pp.163-186

ALONSO MENÉNDEZ, Angel J. La figura del Miles Gloriosus en las Cartas Chilenas: ilustración e independentismo. In: Bañuls Oller, J. V.; Sánchez Méndez, J.; Sanmartín Sáez, J. (eds.). *Literatura iberoamericana y tradición clásica*. Sant Cugat del Vallès: Universitat Autònoma de Barcelona; València: Universitat de València, 1999, pp. 13-17.

CARONI, Ítalo. “Cartas chilenas”/“Lettres Persanes”: um caso de dívida cultural?. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *Relações culturais França-Brasil: influências e convergências*. São Paulo: IEA Instituto de Estudos Avançados, Nov. 1991, pp. 70-79. (Série Estudos Brasil-França – 1/Col. Documentos).

FURTADO, Joaci Pereira. *A caligrafia dos afetos: o poema herói-cômico árcade e a sociedade luso-americana*. Tese (Doutorado). História Social. FFLCH-USP. 2001. 237 p.+ anexo.

_____. *A primeira edição “completa” das Cartas chilenas na Brasileira USP*. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/node/701>>. Acesso em: 16 mai. 2011.

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. As cartas chilenas. In: *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LAPA, Manuel Rodrigues. *As “Cartas chilenas”: um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1958.

OLIVEIRA, Tarquínio J. B. de. As “*Cartas chilenas*”; fontes textuais. São Paulo: Referência, 1972, 329 p.

PÉCORA, Alcir. Documentação histórica e literatura: a propósito das Cartas Chilenas. In: *Revista USP*, n. 40, dez/jan/fev 1998-1999, pp. 150-157.

POLITO, Ronald. *Um coração maior que o mundo: Tomás Antônio Gonzaga e o horizonte luso-colonial*. São Paulo: Globo, 2004, 368 p.

4.3. Retórica, epistolografia, poética e literatura

AGNOLON, Alexandre. *O catálogo das mulheres: os epigramas misóginos de Marcial*. São Paulo: Humanitas, 2010, 304 p. (Col. Letras Clássicas).

ARISTÓTELES. Retórica. In: *Obras*. Trad. de Francisco de P. Samaranch 2ª. ed. 1ª. reimpressão. Madrid: Aguilar, 1973. (Colección Grandes Culturas).

ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A poética clássica*. Introd. por Roberto de Oliveira Brandão; Trad. direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, 114 p.

CAIROLI, Fábio Paifer. *Pequena gramática poética de Marcial*. São Paulo: F.F.L.C.H., 2009. Dissertação de Mestrado, 124 p.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. edición del IV centenario por Real Academia Española. Edición y notas de Francisco Rico. San Pablo: Talleres Gráficos de Pol Gráfica, 2004, 1253 p.

CHIAPPETTA, Angélica. *Ad animos faciendos: comoção, fé e ficção nas Partitiones oratoriae e no De officiis de Cícero*. São Paulo: F.F.L.C.H., 1997. Tese de doutorado. 417 p.

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Trad. e introd. de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, 318 p.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e idade média latina*. São Paulo: Hucitec, 1996.

DIDEROT, Denis. Satire I: sur les caracteres et les mots de caractère, de profession, etc. In: *Oeuvres*. Édition établie et annotée para André Billy. Paris: Gallimard, pp. 1187-1199.

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

_____. *Diccionario poetico, para uso daqueles que principiaõ a exercitarse na poesia portuguesa*. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1765. Tomo I. Disponível em: <<http://books.google.com/books>>. Acesso em: 17 jun. 2011, 345 p.

_____. *O secretario portuguez, ou, Methodo de escrever cartas por meio de huma instruccaõ preliminar*. Lisboa: Na Typografia Rollandiana, 1787. Disponível em: <<http://books.google.com/books>>. Acesso em: 14 jun. 2011. 522 p.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. São Paulo: Itatiaia, 1981, pp. 13-57.

GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Edición de Santos Alonso. 11ª. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009. 816 p. (Col. Letras Hispânicas), 812 p.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, 232 p.

_____. Categorias epidíticas da ekphrasis. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 71, nov. 2006, pp. 85-105.

_____. Para ler as cartas do Pe. Antônio Vieira. In: *Teresa*, São Paulo, 2008, no. 8/9, pp. 264-299.

_____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2ª. ed. rev. São Paulo, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, 528 p.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos; introd. e org. de Trajano Vieira. 3ª. ed. São Paulo: Arx, 2002.

HORACIO. *Sátiras, epístolas e arte poética*. Ed. bilíngüe de Horacio Silvestre. 4ª. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, 600 p. (Col. Letras Universales).

JONSON, Ben. Every man out of his humour. In: *The complete plays of Ben Jonson*. vol. 1 London: The Temple Press Letchworth, 1946, pp. 59-148.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literária: fundamentos de uma ciência de la literatura*. (Version española de José Pérez Riesco). Madrid: Editorial Gredos, 1975. 3 vols.

LIMA, Djalma Espedito de. *A épica de Cláudio Manuel da Costa: uma leitura do poema Vila Rica*. São Paulo: Linear B; F.F.L.C.H., 2008. 276 p. (Col. Dissertações e Teses do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da F.F.L.C.H.).

LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na aldeia*. 3ª. ed. Pref. e notas de Afonso Lopes Vieira. Lisboa: Livraria Editora Sá da Costa, 1972.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. *Anotações de Quevedo à retórica de Aristóteles*. Trad. de Paulo Vasconcellos e Cássio Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, 209 p.

MARTINS, Paulo. *Páuson, Polignoto, Dionísio e Zêuxis: uma leitura da pintura grega clássica*. *Phaos*, Campinas, n. 8, p. 75-98, 2008.

MATOS, Franklin Leopoldo. Prefácio. In: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, trad. e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

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

MURPHY, James. Ars dictaminis: l'arte dell'epistolografia. In: *La retorica nel Medioevo: una storia delle teorie retoriche da s.Agostino al Rinascimento*. 8ª. ed. Napoli: Liguori Editore, 1988, pp. 223-304.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Editora da USP, 2001, 248 p.

_____. *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. 2ª. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo, SP: Editora da USP, 2008, 288 p.

PLAUTO. O soldado fanfarrão (*Miles Gloriosus*). In: *Comédias*. Seleção, introdução, notas. e trad. direta do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978, pp. 183-251.

PORTA, Giovanni della. *Della fisonomia dell'huomo del signor Gio. Battista dalla Porta*. Livro 6. Ed. de Pietro Paolo Tozzi. Pádova: 1627. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em 28 abr. 2012.

PROGYMNASMATA: greek textbooks of prose composition and rhetoric. Translated with introduction and notes by George A. Kennedy, 228 p. (Writings from the Greco-roman world, v. 10).

QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituições oratórias de M. Fabio Quintiliano*: escolhidas dos seus XII livros. Traduzidas [...] Por Jeronymo Soares Barboza, professor de Eloquencia, e Poesia em a Universidade de Coimbra. Em Coimbra: Na Imprensa Real da Universidade, 1788. Disponível em: <<http://books.google.com/books>>. Acesso em: 23 ago. 2010.

_____. *Instituições oratórias*. Trad. de Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura, 1944. 2 v. (Série Clássica Universal – Os mestres do pensamento).

RIPA, Cesare. *Iconología*. Vols. I e II. 2ª. Edición. Traducción del italiano por Juan Barja y Yago Barja. Madrid: Akal Ediciones, 1996. (Colección Arte y Estética), 592 p. e 463 p.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. São Paulo: F.F.L.C.H., 2010. Dissertação de Mestrado.

SILVA, Antonio José da. (O Judeu). Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança. In: *Theatro comico portuguez*. 4ª. imp. Tomo 1o. Lisboa: Na Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. pp. 1-120. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 16 mai. 2011.

_____. Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança. In: *Obras Completas*, vol. I. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957, pp. 1-118. (Col. de Clássicos Sá da Costa).

SILVEIRA, Francisco Maciel. De quem a autoria de “Ao leitor desapaixonado”? In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Gloria Cusumano (orgs.). *O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 93-103. (Col. Estudos, 256, Dirig. Por J. Guinsburg).

SILVESTRE, Horacio. Introdução. In: HORACIO. *Sátiras, epístolas e arte poética*. Ed. bilíngüe de Horacio Silvestre. 4ª. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, pp. 9-65 (Col. Letras Universales).

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2002. (Col. Aldus, 7), 88 p.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ; EdUFF, 1999, 282 p.

TEIXEIRA, Ivan do Prado. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio*. São Paulo: Editora da USP, 1999.

_____. *O altar & o trono: dinâmica do poder em O alienista*. São Paulo: Ateliê, 2010, 429.

TEOFRASTO. *Os caracteres*. Trad. e comentários de Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: E.P.U., 1978.

_____. *The character sketches*. Translated, with notes and introductory essays by Warren Anderson. Ohio: The Kent State University Press, 1970, 153 p.

TERÊNCIO. Eunuco. In: *Comédias*. Trad. clássica portuguesa de Leonel da Costa Lusitano. São Paulo: Edições Cultura, 1945, pp. 119-231.

_____. El eunuco. In: *Teatro completo*. Trad. de Pedro Simón Abril. Buenos Aires: El Ateneo, 1953, pp. 73-135

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

THEON, Aelius. *Progymnasmata*. Paris: Les Belles Lettres, 1997, 230 p.

TIN, Emerson (org.). *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lísio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005, 167 p.

_____. *Familiar del universo: arte epistolar e lugar-comum nas Cartas familiares (1664) de D. Francisco Manuel de Melo*. Campinas, 2003. (Mestrado) IEL/UNICAMP.

VIVES, Juan Luis. De conscribendis epistolis. In: FANTAZZI, Charles (ed.). *Selected works of J. L. Vives*. Leiden: E. J. Brill, 1989.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet de. *Cartas inglesas; Tratado de metafísica; Dicionário Filosófico; O filósofo ignorante*. Trad. de Marilena de Souza Chauí Berlinck, Bruno da Ponte e João Lopes Alves. São Paulo: Abril Cultural, 1978, 498 p. (Os Pensadores, vol. XXIII).

4.4. Direito, Ética e Filosofia política

ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. Trad. de Edmir Misso e apresentação e revisão da tradução de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 96 p.

ANÔNIMO LATINO. *Tratado de Fisiognomonía*. Paris: Societé d'édition Les Belles Lettres, 1981. Trad. de Leonardo Davine Dantas, mimeo, 1997.

ARISTÓTELES. De las virtudes y los vícios. In: *Obras*. Trad. de Francisco de P. Samaranch 2ª. ed. 1ª. reimpressão. Madrid: Aguilar, 1973. (Colección Grandes Culturas). pp. 1369-1373.

_____. *Ethica Nicomachea I 13 - III 8*: tratado da virtude moral. Trad., notas e coment. de Marco Zingano. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, 224 p. (Col. Obras Comentadas).

_____. *Ética a Nicômaco*. Trad. do grego de António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009, 280 p.

_____. (pseudo). *Fisiognomía; Fisiólogo*. Introdução, trad. e notas Teresa Martínez e Carmen Calvo Delcán. Madrid: Gredos, 1999, 230 p.

CIERA, Marco Antonio. *Os três livros de Cícero sobre as obrigações civis traduzidas em Língua Portuguesa para uso do Real Collegio dos Nobres*. Lisboa: 1766. Nova edição: Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1910.

GRACÍAN, Baltasar. *A arte da prudência*. Pref. e notas de Jean-Claude Masson; trad. de Ivone Castillho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 172 p.

GROTIUS, Hugo. Prolegômenos e Capítulo 1. In: *O direito da guerra e da paz (De jure belli ac pacis)*, volume 1. Trad. de Ciro Mioranza. Introd. de António Manuel Hespanha. 2ª. ed. Ijuí, RS: Editora Unijuí, 2005.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *Curso de Filosofia Moral*. Trad. de Eduardo Brandão. 1ª. edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008, 276 p. (Col. Tópicos).

LOCKE, John. *Segundo tratado sobre o governo: ensaio relativo à verdadeira origem, extensão e objetivo do governo civil*. Trad. de E. Jacy Monteiro. São Paulo: IBRASA, 1963, 158 p. (Col. Biblioteca “Clássica da Democracia”).

MACHADO, Lourival Gomes. *Tomás Antônio Gonzaga e o direito natural*. Introd. de Oliveiros S. Ferreira. São Paulo: Editora da USP, 2002, 184 p.

NASCIMENTO, Milton Meira do. A teoria dos seres morais. In: _____. *O último dos artefatos morais em Rousseau e Pufendorf*. São Paulo: F.F.L.C.H. Tese de livre-docência. 2000, pp. 23-55.

PUFENDORF, Samuel. *Os deveres do homem e do cidadão de acordo com as leis do direito natural*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

VILLEY, Michel. *A formação do pensamento jurídico moderno*. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 755 p.

ZINGANO, Marco. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Ethica Nicomachea I 13 - III 8: tratado da virtude moral*. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, (Col. Obras Comentadas).

4.5. Obras complementares

AZEVEDO, Francisco F. dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus*. 2ª. ed. atual. e rev. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010, 800 p.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico....* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 16 mai. 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*, vol. 1. 2ª. ed. revista e ampliada, 2ª. reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, 539 p.

CUDDON, J. A. *Dictionary of literary terms and literary theory*. Ed. revista por C. E. Preston. London: Penguin Books, 1999, 991 p.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª. ed. Rio de Janeiro, 2009.

HISTÓRIA DO PENSAMENTO FILOSÓFICO PORTUGUÊS. Vol. III As luzes Dir. de Pedro Calafate. Lisboa: Editorial Caminho, 2001, 507 p.

PESSOTI, Isaias. *Os nomes da loucura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVII: da commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2008, 184 p.

SAND, Maurice. *Masques et buffons (comédie italienne)*. Texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par A. Manceau. Paris : Michel Lévy Freres, 1860, 1o. Vol. Disponível em: <<http://books.google.com/books>>. Acesso em: 21 set. 2012.

SILVA, Antonio Moraes. *Diccionario da lingua portugueza*: recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Disponível em:< <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/2>>. Acesso em: 16 mai. 2011.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

VERNEY, Luís Antônio. *Verdadeiro método de estudar*. (edição organizada pelo prof. António Salgado Júnior). Lisboa: Sá da Costa, 1950, vol. 2.

ANEXO A - Análise estrutural das *Cartas chilenas*.

NO.	vv.	EXÓRDIO	NARRAÇÃO	FECHO	TIPO
1ª. Em que se descreve a entrada que fez Fanfarrão em Chile	291	vv. 1-14 Captação da atenção de Doroteu vv. 15-65 Citação da <i>Arte Poética</i> de Horácio e cont. do exórdio	vv. 66-109 pintura de Fanfarrão vv. 110-125 pintura de Robério vv. 126-139 pintura de Matúcio vv. 140-150 pintura do Padre vv. 151-160 explicação sobre a família vv. 161-186 episódio do cometa (argumento externo) vv. 187-203 Fanfarrão arrogante e descortês vv. 204-231 vitupério: origem de Fanfarrão vv. 232-244 posse do Governador vv. 245-267 Fanfarrão não corteja vv. 268-275 murmuração na cidade vv. 276-284 C. fala direto com Fanfarrão	vv. 285-291 o fecho finda a história, convida a descansar e avisa que haverá outras cartas	Fantástica
2ª. Em que se mostra a piedade, que F. fingiu no princípio do seu Governo ...	307	vv. 1-10 referência ao ato da escrita vv. 11-29 captação da benevolência baseada na figura de Critilo vv. 30-63 tenta dormir, mas os treinos militares o impedem; pintura de Critilo	vv. 64-81 Fafarrão finge ser justo (Nero) vv. 82-95 Fanfarrão quer mostrar compaixão vv. 96-134 F. não pune os criminosos (Quixote) vv. 135-152 Fanfarrão liberta criminosos vv. 153-168 Fanfarrão revoga sentenças vv. 169-179 C. fala direto com Fanfarrão vv. 180-285 o povo é como as moscas vv. 286-302 vitupério: origem de Fanfarrão	vv. 302-307 Critilo tenta descansar no intervalo do treino militar	Icástica
3ª. Em que se	296	vv. 1-39 pintura como digressão	vv. 40-65 F. é volúvel e fingiu ter compaixão	vv. 293 suspende a narração	Icástica

contam as injustiças, e violências que F. executou por causa de uma Cadeia, a que deu princípio			vv. 66-125 F. quer se immortalizar com a obra da cadeia vv. 126-148 F. consome a renda do Senado vv. 149-172 mau exemplo de Fanfarrão vv. 173-220 corpos de ordenança vv. 221-292 os forçados e açoitados	para que Doroteu se recupere	
4ª. Em que se continua a mesma matéria	354	vv. 1-23 o vício de um poeta vv. 24-32 anúncio da éfrase	vv. 33-51 pintura do Tenente vv. 52-339 os presos da cadeia de Fanfarrão vv. 340-354 C. fala direto com Fanfarrão		Mista
5ª. Em que se contam as desordens feitas nas festas...	341	vv. 1-29 olhos secos de Ulisses / o discurso induz a erro	vv. 30-179 gastos com as festas; amedronta o Senado; Alberga vv. 180-199 a festa começa; missa vv. 200-257 desfeita ao Bispo vv. 258-304 tropas régias vv. 305-315 Robério escreve versos vv. 316-334 Roquério indecoroso e bêbado	vv. 335-341 “de tanto escrever a mão já cansa”	Icástica
6ª. Em que se conta o resto dos festejos	434	vv. 1-12 sonho de Critilo; perturbada fantasia	vv. 13-37 a corte de Fanfarrão é formada por quem paga pelos cargos vv. 38-56 uma mulatinha no camarote c/ F. vv. 57-62 os senadores em camarotes humildes vv. 63-92 pintura de Nise vv. 93-111 pintura de Fanfarrão vv. 112-124 F. oferece flor a Nise no		Mista

			sonho de Critilo vv. 125-128 Critilo anuncia que era sonho; agora conta o que traz na memória vv. 129-147 F. chega cedo à festa p/ se exhibir vv. 148-162 Fanfarrão é descortês vv. 163-200 Jogos; F. continua descortês vv. 201-217 iluminação das casas vv. 218-259 Ilha dos amores baixos de Fanfarrão vv. 260-283 F. sai p/ namorar; é grosseiro, mesmo lendo romances vv. 284-294 F. só se diverte com a imitação dos outros vv. 295-310 foguetes desperdiçados vv. 311-383 força o rabequista a tocar na noite em que a esposa dele jaz morta e o paga c/ doces vv. 384-417 Touradas infames vv. 418-433 C. fala direto com Fanfarrão		
7ª. Em que se trata da venda dos Despachos e Contratos	365	vv. 1-45 pintura como digressão sobre as fazendas da Espanha e as de Santiago	vv. 46-137 ações de Marquésio vv. 138-156 ações de Silverino vv. 157-201 quem deve a Silverino vai preso vv. 202-245 F. cobra os devedores com rigor vv. 246-268 C. fala direto com Fanfarrão vv. 269-279 fala com Doroteu vv. 280-313 prisão injusta de Ribério vv. 314-359 Fanfarrão só ã prende quem lhe paga	vv. 360-365 Critilo sugere q os fidalgos falidos venham a Santiago p/ fazer a vida c/ os esquemas de Fanfarrão	Icástica

8ª. [sem título]	92	vv. 1-2 [incompleto]	vv. 3-33 Fanfarrão chama para si as sentenças vv. 34-81 Fanfarrão revoga as penas	vv. 81-92 é tempo de fechar a carta	Icástica
9ª. Em que se contam as desordens que F. obrou no governos das Tropas	404	vv. 1-36 Critilo está bamboando na rede, mas seu dever de imortalizar satiricamente Fanfarrão o chama	vv. 37-61 Tropas vv. 62-119 Fanfarrão não pune seus soldados pois os usa em suas trapaças. Manda-os ler regulamentos que ele mesmo não cumpre vv. 120-131 venda de cargo de Capitão a Maximino vv. 132-185 venda de cargo de Capitão a Tomasine vv. 186-222 40 regimentos, com “infanteria” no lugar de “infantaria” vv. 223-282 míseros paisanos se alistam nos regimentos vv. 283-300 os humildes ascendem a postos militares vv. 301-352 regalias para as milícias vv. 353-371 os juízes querem reagir, mas falham vv. 372-404 em resumo, Fanfarrão só quer dinheiro		Icástica
10ª. Em que se contam as desordens maiores, que F. fez no seu Governo	319	vv. 1-41 ondas decumanas	vv. 42-139 os 30 os delinquentes e o meirinho vv. 140-194 injustiça contra Mério e Albino vv. 195-255 prisão injusta do licitante vv. 256-319 Fanfarrão como flagelo		Icástica
11ª.	439	vv. 1-8 ponte onde os marotos e os	vv. 61-76 vitupério: origem de Fanfarrão	vv. 408-439	Mista

Em que se contam as brejeirices de Fanfarrão		comparsas de Fanfarrão ficam vv. 9-32 fofocas dos marotos vv. 33-60 Critilo foge do grupo e já começa a compor nova carta	vv. 77-172 baderna dentro do palácio do governo durante a noite vv. 173-223 favores a uma amásia de Fanfarrão vv. 224-322 Fanfarrão decide casar sua amásia vv. 323-369 epitalâmio: pintura da noiva vv. 370-407 epitalâmio: pintura do noivo	fecho descortês de Critilo, após murmurar contra o dote da noiva	
12 ^a . [sem título]	299	vv. 1-21 aquele que se jacta de fidalgo, o valente soldado e o louco namorado não cansam de narrar suas aventuras, assim também Critilo não se cansa de contar as bandalhices de Fanfarrão	vv. 22-118 F. usa um teatro p/ arrecadar dinheiro p/ seu laçao vv. 119-163 F. embolsa o dinheiro arrecadado em nome de um santo vv. 164-241 Ribério rouba uma escrava vv. 242-287 F. maltrata o médico da cidade para beneficiar o boticário, que lhe cura de um mal secreto vv. 288-289 Fanfarrão é comparado com Vulcano, como forma de vitupério à sua origem		Icástica
13 ^a . [sem título]	29	vv. 1-29 Não há chefe que não finja zelo pela religião	[incompleta]	[incompleto]	[s/ classif.]