

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Maria de Fátima Mendes

*Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga:  
um estudo historiográfico dos recursos  
linguísticos e argumentativos

DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

SÃO PAULO

2010

Maria de Fátima Mendes

*Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga:  
um estudo historiográfico dos recursos  
linguísticos e argumentativos

DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTORA EM LÍNGUA PORTUGUESA, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Dieli Vesaro Palma.

SÃO PAULO

2010

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

---

---

## DEDICATÓRIA

Ao meu filho Ericson, o bem mais precioso que possuo.

Ao meu pai Manuel, que, do céu, me protege e ilumina.

À minha mãe Maria, amor que tenho para sempre.

Ao meu irmão Ricardo, o carinho na trajetória da minha vida.

Ao meu amigo Pe. Marcos, o valor da amizade ao longo dos anos.

À minha orientadora Dieli, eterno agradecimento pelos ensinamentos.

## AGRADECIMENTOS

Obrigada Senhor por ser o Verbo encarnado que a tudo cria e com a força e ação da palavra salva, cria e recria no amor.

Um agradecimento especial ao meu filho, por ter compreendido os momentos em que não pude estar ao seu lado, aos meus pais, que me ensinaram o valor da vida e ao meu irmão, que me incentivou nos momentos mais difíceis desta pesquisa.

Em especial, aos meus amigos Pe. Marcos, Adilina, Antônio e Fernando, pelo apoio em todos os momentos desta importante etapa da minha vida.

A dedicação e a amizade da diretora Zilda, da vice-diretora Gislaine e das coordenadoras Edilene e Maria Aparecida da Escola Estadual Josué Benedicto Mendes também são inesquecíveis, bem como o companheirismo dos meus colegas de trabalho.

Agradeço também a atenção da minha orientadora Dieli Vesaro Palma e o apoio das professoras da banca de qualificação, Elisa Guimarães e Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos, pelas orientações que enriqueceram esta tese.

As professoras Nancy dos Santos Casagrande e Patrícia Leite Di Lório também merecem meus agradecimentos por aceitarem fazer parte da banca de defesa.

Por fim, agradeço à Secretaria da Educação de São Paulo, pela bolsa de Doutorado.

## RESUMO

Esta tese insere-se na linha de pesquisa História e Descrição da Língua Portuguesa e focaliza os recursos linguísticos e argumentativos utilizados por Tomás Antônio Gonzaga, em sua obra *Cartas Chilenas*, numa abordagem da Historiografia Linguística, seguindo os princípios da contextualização, imanência e adequação, propostos por Konrad Koerner (1996).

Assim, é um estudo em que se abordam os argumentos e as figuras de retórica presentes no poema gonzaguiano, para observar como essas categorias podem mover as paixões no ouvinte, com a intenção de alertar e conscientizar a população mineira dos meados do século XVIII com relação aos acontecimentos. Esses elementos são estudados à luz das obras de George Campbell e Luís Antônio Verney, filósofos do século XVIII. No caso, o princípio da imanência é seguido. Para se situar o autor e sua obra, o espírito de época é reconstruído, portanto, o princípio da contextualização é respeitado. Para o entendimento melhor do leitor moderno é apresentada a obra *Tratado da Argumentação: A Nova Retórica* de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca que mostra como essas categorias são vistas atualmente. Assim, o princípio da adequação é também aplicado.

A pesquisa tem como objetivos examinar, com base nos pressupostos da Historiografia Linguística, a relação entre as marcas linguísticas das *Cartas Chilenas* e o contexto histórico brasileiro do setecentismo, identificar os recursos argumentativos utilizados por Tomás Antônio Gonzaga e apontar as particularidades da argumentação e das figuras de retórica, na obra, a partir da Retórica Clássica.

Considerando os resultados obtidos, pode-se afirmar que, na obra analisada, Gonzaga buscou nos ideais iluministas subsídios para escrever seu poema, denunciando o despotismo vigente do século XVIII, em que o Brasil ainda estava em poder de Portugal. O aspecto cômico e satírico foi também uma estratégia argumentativa utilizada pelo poeta com o objetivo de atacar a corrupção existente em Vila Rica devido à má administração do governador Cunha Meneses. Para obter a persuasão do leitor, o poeta utilizou-se dos argumentos de *probabilidade* ou *verossimilhança*; de *plausibilidade*; da *importância das ideias*; da *proximidade do tempo*; da *conexão de lugar*; da *relação das pessoas interessadas* e do *interesse nas consequências*, assim como as figuras *clímax*, *correção*, *visão*, *exclamação*, *apóstrofe*, *interrogação*, *antonomásia*, *sinédoque*, *metonímia*, *eufemismo*, *antítese*, *amplificação* e *repetição*. O estudo mostra também que as *Cartas Chilenas* refletem a ideologia da época.

Palavras-chave: Historiografia Linguística, contextualização, imanência, adequação, recursos linguísticos e argumentativos

## ABSTRACT

This thesis belongs to the line of research History and Description of the Portuguese Language and focuses on the linguistic and argumentative resources used by Tomás Antônio Gonzaga, in his *Cartas Chilenas*, by means of a Linguistic Historiography, following the principles of contextualization, immanence and adequacy, proposed by Konrad Koerner (1996).

Therefore, it is a study that addresses the arguments and figures of speech present in the poem gonzaguiano, to observe how these categories can move the passions in the listener, with the intention of alerting and becoming aware people from *Minas Gerais* state in the mid-eighteenth century with regard to the events. These elements are studied in light of the works of George Campbell and Luis Antônio Verney, philosophers of the eighteenth century. In this case, the principle of immanence is followed. The author's spirit of time is reconstructed, so the principle of contextualization is respected. For the modern reader's better understanding is presented the work *Tratado da Argumentação: A Nova Retórica* of Chaim Perelman and Lucie Olbrechts-Tyteca to demonstrated how these categories are seen nowadays. Thus, the principle of adequacy is also applied.

The research aims to examine, based on the presuppositions of the Linguistic Historiography, the relation between the linguistic marks of the *Cartas Chilenas* and the Brazilian historical context of the eighteenth century, to identify the argumentative resources used by Tomás Antônio Gonzaga and to point the particularities of the argumentation and of the figures of speech, in the work, starting from Classic Rhetoric

Considering the results, we can say that, in the analyzed work, Gonzaga looked for in the enlightenment ideals subsidies to write his poem denouncing the despotism in the eighteenth century in that Brazil was still controlled by Portugal. The comical and satirical aspect was also an argumentative strategy used by the poet in order to attack the corruption in Villa Rica due to governor Cunha Meneses's bad administration. For persuading the reader, the poet used the arguments of *probability or verisimilitude; of plausibility; the importance of ideas; the proximity of time; the connection of place; the relation of the persons and the interest in the consequences*, as the figures *climax, correction, vision, exclamation, apostrophe, question mark, antonomasia, synecdoche, metonymy, euphemism, antithesis, repetition and amplification*. The study also shows that the *Cartas Chilenas* reflect the ideology of the time.

Keywords: Linguistic Historiography, contextualization, immanence, adequacy, linguistics and argumentative resources

## ÍNDICE

Introdução .....	01
Capítulo I: As luzes do século XVIII .....	10
1.1 Os grandes momentos na Europa e no Brasil .....	12
1.1.1 Marquês de Pombal: personagem relevante .....	17
1.1.1.1 Vida .....	17
1.1.1.2 Governo .....	18
1.1.2 Brasil-Colônia: fonte de riqueza .....	21
1.2 As artes do século XVIII .....	28
1.3 Os avanços da ciência e da filosofia no século XVIII .....	34
Capítulo II: Arcadismo: a retomada dos clássicos .....	42
2.1 Origem do Arcadismo .....	43
2.2 Tomás Antônio Gonzaga .....	57
2.2.1 O homem e seu tempo .....	58
2.2.2 Perfil da obra .....	61
Capítulo III: O cômico, o riso, a sátira .....	78
3.1 O cômico e o riso .....	79
3.2 Percurso histórico.....	82
3.2.1 A hilaridade da Antiguidade .....	83
3.2.2 O riso da Idade Média e do Renascimento .....	88
3.2.3 O riso nos séculos XVII e XVIII .....	95
3.2.4 O riso do século XIX aos tempos atuais .....	98
3.3 A sátira .....	104
3.3.1 Origem e forma da sátira .....	105
3.3.2 O papel da sátira na sociedade .....	107
Capítulo IV: Bases teórico-metodológicas .....	112

4.1 A importância da Retórica .....	113
4.2 Os caminhos da Retórica .....	116
4.3 A Retórica do século XVIII: Campbell e Verney.....	127
4.3.1 A essência das obras de Campbell e Verney.....	127
4.3.2 Os argumentos na visão de Campbell e Verney .....	132
4.3.3 O valor das figuras de retórica para Campbell e Verney.....	140
4.4 A Nova Retórica .....	150
4.4.1 Os argumentos na visão de Perelman .....	154
4.4.2 O valor das figuras para a Nova Retórica .....	162
4.5 Pressupostos da Historiografia Linguística .....	168
Capítulo V: Análise do <i>corpus</i> .....	173
5.1 As <i>Cartas Chilenas</i> .....	174
5.2 Características da linguagem de Gonzaga nas <i>Cartas Chilenas</i> ...	179
5.3 Recursos argumentativos nas <i>Cartas Chilenas</i> .....	199
5.4 Figuras de retórica nas <i>Cartas Chilenas</i> .....	214
5.5 A busca da adequação .....	223
Conclusão .....	243
Referências bibliográficas.....	255
Anexos.....	266

# **INTRODUÇÃO**

Esta tese situa-se na linha de pesquisa História e Descrição da Língua Portuguesa e tem por tema o estudo da linguagem, dos recursos argumentativos e das figuras de Retórica utilizados por Tomás Antônio Gonzaga nas *Cartas Chilenas*, escritas nos meados do setecentismo.

Sabe-se que o século XVIII foi um período conhecido como o “Século das Luzes”, em que muitos pensadores, influenciados pelo racionalismo dos antigos humanistas e pela realidade sócio-político-econômica, buscaram criar para o homem um mundo melhor. Assim, esses pensadores propuseram novas formas de organização social e política e criticaram as velhas instituições caracterizadas pela desigualdade social, pela intolerância religiosa, pelo absolutismo e pela violenta censura ao pensamento e às criações intelectuais.

Nesse tempo, os filósofos iluministas defendiam a ideia de que a *razão* guia o homem para a sabedoria e que Deus podia ser compreendido de maneira racional. Para eles, a fé não explicava nada, pois a fonte de todo conhecimento era a razão. Logo, o seu racionalismo direcionou-os a tomar uma posição contra a Religião e a Igreja, as quais mantinham o povo em eterna ignorância.

Desse modo, a revolução intelectual ocorrida no século XVIII foi parte integrante de um momento de transformações gerais que tinha como cenário a Revolução Industrial. Esse movimento intelectual atingiu os mais variados campos do conhecimento humano (filosofia, ciência, política, história, matemática, ciências em geral, arte e música). Havia, nesse período, a necessidade de uma nova filosofia adequada ao espírito do capitalismo. Alguns iniciadores dessa filosofia foram os ingleses Isaac Newton e John Locke e o francês René Descartes.

Certamente que grandes modificações ocorreram no panorama europeu com a chegada do século XVIII, sobretudo na França, na segunda metade desse período. O Iluminismo Francês, baseado no culto das Ciências, da Razão e do Progresso, impregnou largo número de intelectuais pelos quatro cantos do mundo.

Em Portugal, o Marquês de Pombal promoveu uma série de medidas com o objetivo de colocar o país no nível da cultura européia, especialmente a francesa, e incrementou a instalação do espírito iluminista, embora adaptado às suas ideias individualistas e ditatoriais. Desse modo, o Iluminismo, um movimento de renovação cultural surgido inicialmente na França, entre os intelectuais ligados à publicação da *Enciclopédia*, na segunda metade do século XVIII, repercutiu também em Portugal.

Logo, é com toda essa efervescência cultural européia do século XVIII, que surge a estética literária do Arcadismo, a qual rejeitou o verbalismo Barroco, buscando como temas a natureza, o campo e a vida simples, de acordo com as ideias do período. A linguagem deveria ser natural e clara, ou seja, aquela utilizada no cotidiano das pessoas. Havia também a invocação de musas inspiradoras como um resgate dos clássicos.

O Brasil do setecentismo, por sua vez, foi marcado pela descoberta do ouro no planalto central e sua intensa exploração afetou a organização social da Colônia. Esse momento brasileiro caracterizou-se pelo desenvolvimento de um mercado interno e pela fundação de aglomerados que mais tarde tornaram-se cidades. Foi um período marcado pela mineração, fazendo de Vila Rica (hoje Ouro Preto) o centro de intensa e múltipla atividade.

Nesse período, houve também uma diminuição drástica da população indígena por causa das doenças transmitidas pelo branco. Outro fator importante foi a expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal, privando a cidade de São Paulo de escolas. Nesse momento, o tupi e a língua geral<sup>1</sup> começaram a deixar de ser faladas e a ordem do governo, no período pombalino, foi que o Português fosse a única língua a ser utilizada. Assim, o “português-europeu” passou a ser praticado por uma minoria de aventureiros portugueses de fala não-padrão e analfabetos em sua maior parte. Sua variedade culta ficou restrita apenas ao pessoal administrativo enviado de Lisboa. Afirma-se então que esse Português era predominantemente “popular”, não-padrão. É sob esse pano de fundo que se desenvolveu a atividade literária de intelectuais que representavam o Arcadismo brasileiro. As primeiras manifestações desse movimento deram-se com a publicação de *Obras Poéticas* de Cláudio Manuel da Costa e com a fundação da “Arcádia Ultramarina” em Vila Rica, no ano de 1768. Os principais representantes do arcadismo brasileiro foram Cláudio Manuel da Costa, Inácio José Alvarenga Peixoto, Manuel Inácio Silva Alvarenga e Tomás Antônio Gonzaga. De acordo com Leme *et alli* (1981), este último é

---

<sup>1</sup> O tupi é uma língua indígena originária do povo tupinambá, que teve sua gramática estudada pelos jesuítas e que deu origem a dois dialetos: língua geral paulista e o nheengatu (língua geral amazônica). A língua geral, por sua vez, foi sistematizada pelos padres jesuítas, falada até o século XIX por tribos que habitavam o litoral, e ainda hoje por tribos da região amazônica. (In: FERREIRA, 1995:654).

conhecido como o melhor árcade brasileiro, tendo como principais obras *Marília de Dirceu* e *Cartas Chilenas*.

É interessante ressaltar que, nos setecentos, nossa literatura começava a se fortalecer, ou seja, foi a primeira vez que surgiu, em nossa história, um grupo organizado e consciente de escritores e leitores. Assim, devemos ler nos árcades das Minas Gerais não só a alma da poesia, mas também o germe da literatura brasileira.

Sendo de nosso interesse fazer um estudo aprofundado das *Cartas Chilenas* é importante dizer que essa obra é uma sátira em versos, cujo autor se esconde sob o pseudônimo de Critilo. O poema satírico incompleto foi escrito provavelmente por volta de 1787-1788. Essas cartas falam do Fanfarrão Minésio, Governador de Minas Gerais, caricaturando a mediocridade administrativa de Portugal e narrando os acontecimentos políticos de Vila Rica na época. Utilizando um estilo vivo e enérgico, com versos expressivos, a obra apresenta um grande valor social, uma vez que nela são relatados os episódios de insatisfação da população mineira, momentos antes da Inconfidência. São treze cartas, registrando a história de Minas em meados do século XVIII. Ressalta-se que este estudo ultrapassa as abordagens da leitura sobre o poema, pois leva em consideração igualmente os contextos históricos da Inconfidência Mineira e da biografia de Tomás Antônio Gonzaga.

Do ponto de vista linguístico, interessa-nos a linguagem utilizada por Gonzaga nas *Cartas Chilenas*. A partir do momento em que essa obra revela um lado satírico, num tom mordaz, agressivo, jocoso e pleno de alusões e máscaras é importante buscar a ligação que há entre a linguagem utilizada pelo autor e a história desse período.

De acordo com Nogueira Junior (2005), em sua tese de doutorado, o lado cômico é visto, desde Aristóteles, como um gênero dramático que se volta para os defeitos e vícios que, não causando sofrimento, caem no ridículo e produzem o riso, por meio do qual se castigam os costumes. Assim, a comédia baseia-se no absurdo e sua ação geral é composta de pequenas ações encadeadas, das quais não participam heróis, mas personagens sem grandeza, rebaixados, inferiores, com vícios e falhas. No caso, o lado cômico procura mostrar realidades que se escondem sob ou nas próprias práticas sociais. De fato, ao expô-las de modo leve, disfarçada de *absurdo* ou *brincadeira*, a comédia revela o que, de tão óbvio e evidente, não é

mais percebido pelos nossos olhos. Nesse sentido, é que se castigam os vícios, os defeitos, as falhas e as contradições existentes no mundo e, isso, caracteriza o riso como algo fundamental para dizer e compreender a realidade.

A partir dessas considerações, percebemos a importância de um estudo sobre as *Cartas Chilenas*, já que a literatura é uma arte, ou melhor, uma das mais belas artes, a qual compreende textos artísticos, conforme postula Tringali (1988). No caso, um texto artístico é um signo que abrange o nível da expressão e o do conteúdo. No primeiro, domina a função poética ou estilística da linguagem, enquanto o segundo volta-se à ficção, ou seja, é uma criação livre do espírito em um jogo igual entre fantasia e entendimento de verdade e falsidade, de realidade e irreidade. Dado que essa obra propicia-nos um estudo de fatores linguísticos e históricos, esse material de análise pode ser tomado como documento para um trabalho em Historiografia Linguística, conforme postula Bacellar (2005). Para o autor, o manejo com fontes manuscritas é interessante, e todo historiador e historiógrafo que entram nesse campo de estudo não se cansam de repetir como os momentos passados em arquivos são agradáveis de ser conhecer.

Para Perelman e Tyteca (1996), o cômico na arte é um elemento importantíssimo para conquistar o auditório, ou seja, para firmar uma comunhão entre orador e auditório, para efetuar desvalorizações, ou melhor, para ridicularizar o adversário. Assim, se existe o cômico na Retórica, os elementos cômicos podem ajudar a descobrir certos expedientes argumentativos que, em sua forma usual e corriqueira, ficariam difíceis de ser discernidos. Por essa razão, justifica-se fazer um estudo da linguagem, das figuras de retórica e dos recursos argumentativos utilizados por Tomás Antonio Gonzaga nas *Cartas Chilenas*, para compreender melhor o que levou o poeta a escrever tão importante obra, considerada como um relato histórico.

Assim, do ponto de vista historiográfico, nosso trabalho sustenta-se em dois pilares: a construção do clima de opinião e a apresentação de teóricos que permitirão o estudo linguístico pretendido.

Nos últimos anos, existem aqueles que se interessam pela atividade historiográfica em linguística, apontando que um trabalho dessa natureza não se resume a uma simples compilação de datas, fatos, títulos e nomes relacionados com o estudo das línguas e da linguagem.

De acordo com Altman (1998), a atividade historiográfica que pretende compreender os movimentos em história da ciência, supõe uma atividade de seleção, ordenação, reconstrução e interpretação de fatos relevantes para o quadro de reflexão que constrói o historiógrafo. Nesse sentido, não se trata de incluir quaisquer fatos passados só por serem passado. A arbitrariedade do investigador que seleciona nomes, fatos e datas encontra seu limite na consistência e coerência de relações estabelecidas entre eles.

A Historiografia Linguística, como disciplina, tem como principais objetivos descrever e explicar como se produziu e desenvolveu o conhecimento linguístico em um determinado contexto social e cultural através do tempo.

É importante destacar que a nossa fonte de pesquisa é não-metalinguística, já que o material analisado é um texto literário em forma de cartas e elas necessitam de uma teoria linguística contemporânea ao documento para serem estudadas. No entanto, o estudo dos recursos argumentativos presentes nas missivas gonzaguianas mostra características da língua em uma determinada época, no caso, meados do século XVIII.

É certo que o passado informa continuamente o presente. Por isso, a tarefa da Historiografia Linguística é estabelecer os pressupostos que os linguistas do passado trouxeram para suas práticas, e também as consequências das suas proposições para o desenvolvimento do conhecimento que produzimos sobre a linguagem e as línguas. A investigação sistemática das condições passadas de produção e de recepção do conhecimento linguístico é um passo importante para um melhor entendimento dos traços constitutivos da ciência da linguagem, e das suas metodologias.

No caso de nossa pesquisa, buscamos compreender os pressupostos da Historiografia Linguística em obras como *A pesquisa linguística no Brasil* (1998), de Cristina Altman e *Practicing Linguistic Historiography* (1989) e *Questões que persistem em Historiografia Linguística* (1996), de Konrad Koerner e também todo o material desenvolvido pelo grupo de pesquisa em Historiografia da Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo<sup>2</sup>. Dessa forma, como o trabalho segue uma abordagem historiográfica são observados os princípios, as etapas e os procedimentos específicos dessa área dos estudos linguísticos,

---

<sup>2</sup> Esse estudo conta com a série *Entrelaçada*, que já está no seu terceiro livro.

conforme propõe o GPeHLP. Por isso, é de suma importância estudar o clima de opinião para se entenderem as características linguísticas da obra *Cartas Chilenas*.

Assim, é pelo princípio da contextualização que se pode reconstruir o espírito de época ou visão de mundo em que viveu Tomás Antônio Gonzaga. Dentro desse contexto é analisada a fonte primária selecionada, *Cartas Chilenas*. Para a análise dessa obra nos apoiamos nas concepções retóricas de George Campbell e Luís Antônio Verney, seguindo o princípio da imanência. Para um melhor entendimento pelo leitor moderno, aproximamos os conceitos usados pelos autores naquela época das propostas de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, aplicando, portanto, o princípio da adequação.

É importante ressaltar que ao analisar os argumentos na obra de Gonzaga, buscamos abordá-los à luz da Historiografia Linguística, conforme já foi dito. Assim, os princípios metodológicos dessa área foram rigorosamente seguidos visando a reconstruir o passado para melhor entender o presente, focalizando os argumentos utilizados pelo poeta para denunciar e alertar a população e fazer de sua poesia um documento histórico.

Considerando-se que a língua é entendida como um instrumento de prática social efetivada em situações de interação e que a argumentação tem a finalidade de persuadir pela linguagem, pergunta-se quais seriam os recursos argumentativos utilizados por Tomás Antônio Gonzaga nas *Cartas Chilenas*, já que há uma relação entre língua, papel social e argumentos?

A partir dessa questão, podemos apresentar os objetivos deste estudo:

- Examinar, tendo como base os postulados da Historiografia Linguística, a relação entre as marcas linguísticas das *Cartas Chilenas* e o contexto histórico brasileiro do final do século XVIII;
- Identificar, nessa obra, os recursos argumentativos utilizados por Tomás Antônio Gonzaga;
- Apontar as particularidades da argumentação e das figuras de retórica, no texto gonzaguiano, a partir da Retórica Clássica.

É importante enfatizar que há outros trabalhos sobre Tomás Antônio Gonzaga, em relação às *Cartas Chilenas* como é o caso das dissertações de

mestrado de Maria Madalena Covre da Silva (2003) e de Edson Luiz da Silveira (2009). O primeiro estudo aborda a enunciação no eixo semântico, em que o nível narrativo determina fazeres contratuais que podem alterar as configurações sociais e políticas construídas no poema. Já o segundo, seguindo a perspectiva da Historiografia Linguística, examina as marcas linguísticas que estão presentes na obra, levando em consideração o gênero carta e a sátira. Nossa pesquisa diferencia-se desses autores pelo fato do nosso estudo tratar dos recursos argumentativos utilizados por Gonzaga para a construção de sentido na sua obra.

Com vistas a atingir os objetivos propostos, assim estruturamos esta pesquisa:

- Introdução: em que fazemos a explicitação do tema, das justificativas do estudo, dos objetivos e da pergunta de pesquisa.

- Capítulo I: em que esboçamos um panorama dos principais acontecimentos na Europa e no Brasil, destacando o Marquês de Pombal, como figura importante nesse contexto histórico, abordando também as artes, as ciências e a filosofia, com vistas a reconstruir o clima de opinião da época em estudo, observando, portanto, o princípio da contextualização.

- Capítulo II: em que caracterizamos as origens do Arcadismo, focalizando a vida e a obra de Tomás Antônio Gonzaga.

- Capítulo III: em que traçamos a natureza e o percurso histórico do cômico, do riso e da sátira, em consonância com a questão da argumentação.

- Capítulo IV: em que apresentamos as bases teóricas que servem de apoio para a análise do *corpus* e também a explanação dos pressupostos da Historiografia Linguística. Assim, buscamos na obra de George Campbell e Luís Antônio Verney as concepções dos argumentos retóricos e das figuras retóricas, com vistas a obedecer ao princípio da imanência. Abordamos também esses mesmos elementos na obra de Chaïm Perelman e Lucie Olbretchs-Tyteca, objetivando aplicar o princípio da adequação.

- Capítulo V: em que fazemos a análise do *corpus*, com base nas categorias já elencadas no capítulo quarto com base nas obras de George Campbell e Luís Antônio Verney. A obra *Cartas Chilenas* de Tomás Antônio Gonzaga é considerada fonte primária e serviu-nos de *corpus* para verificar os argumentos do poeta em relação ao contexto histórico da época da Inconfidência Mineira. Como fontes secundárias utilizamos obras que tratam do assunto em questão.

- Conclusão: em que apresentamos e discutimos os resultados obtidos no quinto capítulo, além de retomarmos a pesquisa de modo geral.

- Por fim, apresentamos a bibliografia dividida em fontes primárias e secundárias, bem como o anexo no qual apresentamos os textos que compõem o *corpus*.

Vale destacar ainda que todas as referências de Campbell que são traduzidas no texto foram feitas pela autora desta pesquisa com a finalidade de facilitar a leitura.

A seguir, fazemos um estudo do contexto histórico do século XVIII, a fim de aplicar o princípio da contextualização. A importância desse capítulo é fazer a reconstituição do momento em que viveu Tomás Antônio Gonzaga, para compreendermos melhor sua obra *Cartas Chilenas*.

# **CAPÍTULO I**

## **AS LUZES DO SÉCULO XVIII**

Nos milhares de anos da existência humana, os povos acumularam uma vasta experiência no decorrer dos tempos. Muitas culturas desapareceram deixando apenas vestígios: desenhos em cavernas, objetos de uso doméstico, armas e ruínas de cidades. Para Janotti (2005b), as primeiras informações que se tem da vida humana foram os grafitos expostos em cavernas. Com o passar do tempo, surgiram as comunidades ágrafas que deixaram indícios sobre diferentes modos de vida, permitindo aos arqueólogos, antropólogos e etnólogos o conhecimento dessas culturas. Em seguida, surgiram sociedades complexas, como as do Oriente antigo e, com elas, a instituição da propriedade privada, do comércio, da religião, das cidades, dos estados e dos impérios que propiciaram novas configurações de registros, destacando-se entre eles a invenção da escrita, responsável pela produção documental dos períodos históricos subsequentes. Logo, toda essa documentação constituiu-se, então, nas fontes mais valorizadas pelos pesquisadores.

Como nos mostra Pinsky (2005), as fontes históricas são indicadas para aqueles que pretendem aprofundar seu conhecimento em determinado assunto. Sendo assim, para compreender os fatos passados, os pesquisadores podem usufruir de uma variedade de recursos como, por exemplo, ter acesso a arquivos, ouvir depoimentos, manusear documentos, procurar vestígios de culturas, decifrar impressos ou audiovisuais etc. Todo esse material disponível é de grande relevância para que se conheçam as experiências de nossos antepassados. Por isso, para os historiadores e historiógrafos, os documentos são como olhos a ver o passado. Assim, ao focarmos nosso olhar para um tempo que ficou para trás, verificamos que o século XVIII foi um período de grandes transformações no panorama europeu e no Brasil, principalmente na época situada entre os anos 1700 e 1785.

Dessa forma, o presente capítulo tem como objetivo a reconstrução do espírito de época de um momento importante na história da humanidade. Esse aspecto, na Historiografia Linguística, é relacionado ao princípio da contextualização proposto por Konrad Koerner (1989).

Certamente, a retomada de um momento histórico é importante para se compreenderem as ações das pessoas em seu tempo, ou seja, o que as levou a tomar certas iniciativas. No caso desta pesquisa, é necessário buscarem-se os aspectos sociais, políticos, culturais e históricos do período em que Tomás Antônio

Gonzaga escreveu sua obra *Cartas Chilenas* para entendermos o que na realidade o autor pretendia ao redigir o conteúdo das missivas.

Com base nesse referencial, traçamos o perfil dos principais acontecimentos que marcaram o cenário do setecentismo, no ambiente europeu e brasileiro. Vale destacar que, ao fazer a reconstituição do espírito de época, é necessário abordar apenas os acontecimentos que giram em torno do tema de pesquisa. Logo, para o nosso trabalho, focamos questões sobre as artes, as ciências e, principalmente, o governo e a sociedade em que viveu Tomás Antônio Gonzaga.

### **1.1 Os grandes momentos na Europa e no Brasil**

O século XVIII foi, na Europa, um tempo de grande agitação política e filosófica, pois, além do debate filosófico, havia também uma importante corrente de pensamento, cujas ideias e discussões giravam em torno das questões governamentais, econômicas e diplomáticas. Tudo isso havia começado três séculos antes com a chamada Revolução Comercial, que proporcionava aos burgueses o controle das finanças, das manufaturas e de tudo o que se referia ao comércio. Era um momento em que o poder político ficava sob o domínio dos reis e dos nobres que protegiam companhias a eles ligadas e interferiam na liberdade dos comerciantes de se abastecerem em mercados estrangeiros. Assim, analisando a disputa entre os donos do poder e os que controlavam a economia, vários pensadores investiram contra a nobreza e os velhos preconceitos, derrubando mitos em todos os campos, da ciência à política. Espalhava-se, então, no contexto do setecentismo, no mundo europeu, um clamor de liberdade para todos. As novas ideias expandiram-se rapidamente e os homens começaram a debater um assunto até então indiscutível: que os reis governavam por determinação divina. Sem dúvida, iniciava-se a luta contra as tiranias. O homem devia ser livre e pensar o que quisesse.

Essas ideias influenciaram também o Novo Mundo e, agitando a América inglesa, levaram-na a lutar pela sua independência. Com a libertação das treze colônias da Inglaterra, que passaram a se chamar Estados Unidos da América, chegava-se à primeira mudança concreta: o novo país escolheu o sistema republicano de governo.

A declaração de Independência dos americanos em 4 de julho de 1775, escrita por Thomas Jefferson, resume de forma clara as concepções filosóficas da época:

São verdades indiscutíveis para nós: que todos os homens nascem iguais; que a todos concedeu o Criador certos direitos inalienáveis entre os quais estão o da vida, liberdade e a busca da felicidade; que os homens para assegurarem êsses direitos, constituíram governos, cujos justos poderes emanam do consentimento dos governados. Que tôda vez que uma forma de gôverno contraria êsses fins, é um direito do povo alterá-la ou aboli-la e instituir um nôvo gôverno, baseando seus fundamentos em princípios tais e organizando seus poderes de tal forma, que a êles pareça contribuir mais eficazmente para sua segurança e felicidade. (*apud*: Grandes Personagens da Nova História, 1969:225).<sup>3</sup>

Com isso, observa-se que as ideias de Thomas Jefferson estão vinculadas a uma nova concepção de ver o mundo moderno, com pensamentos diferentes daqueles que vinham de tempos passados. Ele luta por um ideal de felicidade e de igualdade para todos.

A toda essa mudança atribuiu-se um conjunto de acontecimentos que também alterou o quadro político e social da França, na qual estavam o *Antigo Regime*. De acordo com Fávero (1996), a sociedade do século XVIII, sobretudo na sua primeira metade, era a do Antigo Regime, composta pelo clero, nobreza e terceiro estado. O clero era considerado a grande força, pois estava atrelado ao poder econômico, e também era o responsável pelo ensino primário, secundário e superior, ministrado pelos jesuítas. Por sua vez, a nobreza, constituída de senhores com grande poder aquisitivo, junto com os religiosos, possuía a maior parte das terras. Já o terceiro estado era composto por funcionários públicos, comerciantes e camadas populares (trabalhadores urbanos e rurais).

Sendo assim, os setecentos foi um tempo de confluência entre dois mundos: um que terminava e outro que começava. Em 1715, com a morte de Luís XIV, o Antigo Regime e o governo autocrático davam lugar a um mundo moderno em que

---

<sup>3</sup> Destaca-se que as citações presentes nesta pesquisa estão todas com a ortografia original dos textos citados.

entrava em cena a Revolução Industrial. Essa revolução procurou adotar políticas de ampliação e preservação de mercados consumidores para os produtos manufaturados e para fornecedores de matérias-primas, ocasionando profundas transformações em relação aos meios de produção e consumo.

Devido à Revolução Industrial, a monarquia de Luís XIV perdeu seu crédito militar, econômico e moral. Com isso, surgiram novas ideias, por meio das quais, *cada soberano do antigo regime procurava se adaptar aos novos tempos, tempo das luzes* (cf: Carnaxide, 1979: prefácio). Logo, é no final do Antigo Regime, quando os interesses da burguesia, da nobreza e do rei absolutista passaram a conflitar, juntando-se ao descontentamento da grande maioria da população, que surge um novo conjunto de ideias de diversos grupos sociais que culminará no Iluminismo.

Ele pode ser visto como a face espiritual do século XVIII, entendido como um movimento cultural de características próprias, de oposição aos ideais dos tempos anteriores, que ainda se baseavam nos princípios medievais de um regime político estabelecido por Deus e por uma fé religiosa. Na verdade, esse movimento tinha a intenção de iluminar com a razão o obscurantismo de épocas passadas. Sua base estava no Racionalismo e no Empirismo, desprezando com fervor o Cristianismo. Penetrou em todos os setores sociais, na arte, na poesia e na cultura em geral. Surgiu na Inglaterra, mas alcançou pleno desenvolvimento na França, sendo citado como uma das causas culturais da Revolução Francesa. Em seguida, espalhou-se pela Itália, Alemanha e outros países.

Carrato (1971) postula que o Iluminismo surgiu como uma nova formulação do mundo e do homem voltados para a razão e a experiência humana. A luz da razão passou a brilhar tanto que acendeu outras luzes. Assim, o Iluminismo é considerado a “Época das Luzes”, proporcionando uma cosmovisão envolvente de otimismo e orgulho, especialmente em relação às possibilidades do homem.

De acordo com esse autor, nasceu um direito novo – o direito das gentes – e uma justiça “civil” restaurada, em nada comum ao direito divino da Igreja. Surgiu uma nova moral e uma nova religião, de base deísta, que mostrou que Deus era o mesmo Deus, porém despojado do sobrenatural. Assim, os antigos vassalos e vilões foram promovidos a cidadãos, todos com direitos iguais e com as mesmas oportunidades. Como afirma Saraiva (1969), durante o setecentismo, principalmente, nos meados desse período, houve uma intensa atividade de filósofos franceses que

tinham como objetivo propagar as ideias iluministas com a intenção de progresso para a humanidade. Esses intelectuais acreditavam que a felicidade geral sobre a terra só aconteceria quando fossem acatadas plenamente a tolerância, a liberdade de opinião e a igualdade civil, a qual não implicava igualdade econômica. Assim, intelectuais como Voltaire, Montesquieu e Rousseau condenaram as estruturas absolutistas, coloniais e de privilégios característicos do Antigo Regime. Na verdade, defenderam a reorganização da sociedade com base na Constituição, que garantiria a liberdade individual e econômica, deixando o Estado apenas cuidando da segurança e do aprimoramento nacional.

De tal forma, afinando-se com o desenvolvimento do Capitalismo e o avanço da burguesia europeia que dispensava a ação controladora e interventora do Estado Absolutista, o Iluminismo empenhou-se pela criação de um Estado Liberal, sintonizado com as transformações econômicas provindas da Revolução Industrial iniciada na Inglaterra.

Conforme declaram Abdala e Campedelli (1985:44), entre os princípios dos ideais iluministas estavam: a) a *ideia de livre pensamento*, na qual o liberalismo filosófico preparava o liberalismo econômico; b) a *confiança nas leis da natureza*, em que tudo seria pautado no racional, ou seja, nada seria objeto de explicação sobrenatural ou milagrosa; c) a *reivindicação de reformas sociais*, cujas instituições políticas, jurídicas e econômicas não possuiriam origem divina, como pretendia o absolutismo monárquico, isto é, a razão deveria reformar essas instituições em função do progresso e a forma de governo superior seria a República.

Para Vicentino (2005), o Iluminismo foi um amplo movimento de ideias que se desdobrou de modo diferente em cada lugar, exercendo grande influência na política, na sociedade, na economia e na religião. Fizeram parte do contexto iluminista o *Enciclopedismo* desenvolvido na França que buscava catalogar todo o conhecimento humano baseando-se em princípios da razão e o *Reformismo Ilustrado*, desenvolvido, por exemplo, em Portugal, pelo Marquês de Pombal, que procurava aplicar essas novas concepções à política, racionalizando a administração do Estado.

Na realidade, o que sustentava o pensamento iluminista era o *Racionalismo*, ou seja, o reconhecimento da razão humana como fonte do conhecimento. Os filósofos iluministas acreditavam que pela razão – expressa pela arte ou pela ciência

– o homem poderia conquistar a liberdade e a felicidade, conseguindo com isso libertar-se de toda a forma de superstição, de preconceitos e de medos.

De fato, os ideais iluministas não apenas motivaram ações políticas como também estimularam experimentos científicos, já que influenciaram as artes e muitas outras áreas de conhecimento. Assim, ao se debruçarem sobre essas e outras questões, os pensadores do século XVIII buscaram subsídios na tradição da Antiguidade Clássica e do Renascimento para explicar e compreender tanto o mundo quanto o ser humano por meio do pensamento racional.

Dentro de todo esse contexto europeu, devemos citar Portugal que, no decorrer do século XVIII, foi governado por três monarcas, segundo Maxwell (1996). O longo reinado de D. João V (1707-1750) cobriu a metade do século, durante a qual fluíram grandes riquezas para Lisboa, vindas dos territórios brasileiros. Em 1750, D. João V foi sucedido por seu filho, D. José I, que permaneceu no poder de 1750 a 1777, cujo reinado se pautou pela longa predominância de Sebastião José de Carvalho e Melo (Marquês de Pombal) nos assuntos de Estado. Em 1777, D. Maria I sucedeu seu pai D. José I, sendo declarada incapaz em 1792, quando seu filho D. João tornou-se regente de fato, sendo considerado príncipe regente formalmente em 1799, permanecendo como tal até a morte de sua mãe, em 1816, quando foi aclamado, no Rio de Janeiro, como D. João VI do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve.

De fato, o século XVIII, em Portugal, foi, segundo Fávero (*op.cit.*), um período de busca para a melhoria das condições de vida do povo português e da restauração do poder tanto interno quanto externo. No entanto, se o ouro e os diamantes que vinham do Brasil e do comércio com o Oriente proporcionaram ao país conforto e regalia, a má administração dessas riquezas desencadeou a ruína.

No ano de 1750, D. José I tomou posse do reinado e atribuiu plenos poderes ao ministro Marquês de Pombal, representante do despotismo esclarecido<sup>4</sup> em Portugal. De acordo com Labourdette (2001), ao assumir o trono, D José estava disposto a transformar as estruturas políticas da monarquia e encontrou em Pombal o homem certo para efetuar as reformas necessárias que se impunham como reação ao reinado anterior. Com o poder nas mãos, Pombal tinha como meta levar Portugal à modernidade, trazendo os ideais iluministas para dentro do país. Criou

---

<sup>4</sup> Despotismo esclarecido: sistema de governo elaborado pelos filósofos racionalistas do século XVIII que preconizava a conciliação do poder absoluto com o desejo de progresso. (Houaiss, 2001)

várias companhias comerciais privadas, reativou a produção interna de manufaturas, reformou o ensino buscando a sua modernização e investiu contra os privilégios do clero, expulsando os membros da Companhia de Jesus e transferindo para a Coroa o controle da Inquisição.

Como Pombal é um personagem de elevado poder no contexto histórico de Portugal no século XVIII, é importante resgatar aspectos de sua vida e de seu governo.

### **1.1.1 Marquês de Pombal: personagem relevante**

#### **1.1.1.1 Vida**

Pombal, filho de Manuel de Carvalho e Ataíde e Teresa Luísa de Mendonça e Melo, nasce em Lisboa no ano de 1699. Sua descendência é de família modesta de pequenos fidalgos que serviram como soldados, sacerdotes e funcionários públicos no território português. Em 1759, é nomeado conde de Oeiras e recebe o título de Marquês de Pombal em 1769. Na verdade, esses títulos nobres não são herdados, mas obtidos como recompensa por serviços prestados ao rei D. José I e ao Estado português.

Após a morte de seu pai em 1720, com a família passando dificuldades financeiras, Pombal deixa a capital e se muda para uma propriedade rural pertencente à sua família, onde fica por sete anos administrando o local. Em 1723, casa-se com a viúva Teresa de Noronha e Bourbon Mendonça e Almada, sobrinha do Conde de Arcos, ligando-o à alta nobreza. É uma união sem filhos

Por influência do Cardeal D. João da Mota, primeiro ministro de D. João V, Pombal é nomeado embaixador em Londres, em 1738, e em Viena, em 1743. Entre 1743 e 1748, desempenha a honrosa missão de mediador, em Viena, na questão entre o papado e a Imperatriz Maria Teresa.

Ao se tornar viúvo, casa-se pela segunda vez, em 1746, com Maria Leonor Ernestina Daun, com a qual tem cinco filhos. A rainha de Portugal, D. Mariana de Áustria, torna-se muito amiga de sua esposa e, devido a essa amizade, protege Pombal. Isso, provavelmente, influi na sua escolha, por D. José I, para ministro. Rapidamente Pombal conquista a inteira e definitiva confiança do rei, fazendo dos

outros secretários de Estado meros auxiliares. São esses fatos que, de certa forma, garantem-lhe a posição de ministro em Lisboa. Assim, sua preeminência e poder coincidem com o reinado de D. José I, monarca que preferiu a opera e a caça em detrimento do governo. Após o terremoto de Lisboa, em 1755, o rei atribuiu autoridade plena a Pombal.

Com a morte de D. José I, em 1777, e a coroação de sua filha, D. Maria I, há violenta reação contra tudo o que era autoritarismo e estatismo iluminista de Pombal, caracterizado como tirânico e perigoso, ou seja, o “despotismo esclarecido”. Essa reação foi denominada a “Viradeira”, e culminou num processo político, que o declarou réu. Na verdade, esse período foi marcado pela volta do governo pleno do alto clero e da alta nobreza.

Perdoadas as penas corporais por D. Maria I, poucos meses depois, em 1782, Pombal morre abandonado e muito enfermo.

Na sequência, passamos a focar o governo de Pombal que, sem dúvida nenhuma, ficou marcado no contexto histórico do século XVIII em Portugal e no Brasil. Esse cenário está atrelado a esta pesquisa, pois a tessitura das *Cartas Chilenas* pertence ao momento administrativo pombalino e também aos problemas enfrentados pelo território brasileiro em relação à Coroa Portuguesa, a qual mantinha um controle acirrado nas questões políticas e econômicas do país. Por essa razão, a reconstituição do espírito de época em que viveu Tomás Antônio Gonzaga é de suma importância para compreender sua obra e os fatos que lá estão presentes.

### **1.1.1.2 Governo**

Pombal iniciou sua vida política como enviado diplomático de D. João V, em Londres e depois em Viena. A sua longa permanência fora do país influenciou muito sua formação. De acordo com Carnaxide (*op.cit*), Pombal não era nem filósofo nem mesmo metafísico, na verdade, era um homem prático. Em matéria ideológica, não tinha uma orientação segura. Apoiava-se sempre nas correntes vindas da França, Inglaterra e de Portugal antigo. Combateu as três grandes classes existentes em Portugal: o clero, a nobreza e o povo.

É importante assinalar que Portugal do século XVIII é quase inseparável da figura dominante do Marquês de Pombal, que governou o país entre 1750 e 1777. Maxwell (*op.cit.*:2), utilizando-se das palavras de Antônio Ribeiro dos Santos, um dos colaboradores mais próximo de Pombal, postula que “Pombal quis civilizar a nação e, ao mesmo tempo, escravizá-la. Quis difundir a luz das ciências filosóficas e, ao mesmo tempo, elevar o poder real do despotismo”. Essas palavras mostram que Pombal tinha em mente dar uma guinada em seu país. Assim, com sua forte personalidade, anulou praticamente a ação dos demais secretários de Estado e passou a governar despoticamente Portugal e seus domínios. No entanto, para conseguir reformular profundamente a administração, a economia e o ensino, Pombal nunca ponderou os meios nem mediou as consequências para alcançar seus objetivos.

Apesar de despótico e violento, foi um ministro muito hábil, sendo incluído entre os chamados “déspotas esclarecidos”<sup>5</sup>. Favoreceu os cristãos-novos (judeus convertidos); protegeu a agricultura, o comércio, a indústria e a navegação; modernizou a Universidade de Coimbra, no que se refere ao ensino das Matemáticas e Ciências Naturais. Este último feito surtiu boas consequências para o Brasil, porque determinou a formação da elite luso-brasileira dos decênios seguintes.

Foi odiado pela nobreza e por um grupo clerical. Outro adversário com quem mediou forças e venceu foram os Jesuítas. No Brasil, a expulsão deles ocorreu pelo fato de serem acusados por Pombal de constituírem um Estado dentro do Estado, por meio de um sistema que proibia aos índios falar português e manter contato com outros habitantes.

Para Maxwell (2005), Pombal, além de tentar nacionalizar setores do sistema comercial luso-brasileiro, batalhou também para a extinção da Companhia de Jesus. Assim, nesse cenário, era necessário, para povoar e explorar o território brasileiro, estimular casamentos indo-europeus e consolidar o domínio nacional. Logo, o choque com os jesuítas foi inevitável, porque, por um lado, eles dominavam as fronteiras em dois pontos mais sensíveis do país, o Rio Amazonas ao norte e os rios

---

<sup>5</sup> Monarcas absolutos que procuravam governar aplicando os princípios da filosofia iluminista. Tinham em mente reformar a sociedade, adotando perspectivas liberais. (Silva, 1990) Alguns déspotas esclarecidos foram Frederico II, rei da Prússia; José II, rei da Áustria; Catarina II, imperatriz da Rússia; Sebastião de Carvalho e Melo (Marquês de Pombal). (Leme, 1981).

Uruguai e Paraguai ao sul e, por outro lado, porque impunham sua política, criando, por exemplo, obstáculos no sentido da mistura das raças.

Destaca-se também que o terrível terremoto ocorrido, em Lisboa, no ano de 1775, foi um fato que elevou o prestígio de Pombal, fazendo dele um bom exemplo de representante do Estado. Essa catástrofe fez com que ele tomasse decisões e providências urgentes na reconstrução de Lisboa, revelando-se um homem de ação de primeira linha.

Logo, nesse contexto, Pombal passou a ser um personagem relevante para Portugal, já que a reconstrução de Lisboa, após a devastação do terremoto, foi considerada um modelo de planejamento urbano do Iluminismo de altíssimo valor em seu governo.

Com a morte de D. José I e a subida ao trono de D. Maria, o pensamento econômico português abandonou o mercantilismo pombalino. Nesse momento, a agricultura tornou-se o tema privilegiado das teses econômicas do país. Em seguida, houve a preocupação em cuidar das questões do desemprego, ou seja, foi necessário criar manufaturas que absorvessem a grande mão-de-obra não qualificada e sem preparação técnica, a fim de proporcionar às mulheres, aos idosos e aos mutilados o direito ao trabalho.

De acordo com Labourdette (*op.cit.*), os anos de reinado de D. Maria I, foram um período de prosperidade para Portugal, no qual o comércio marcou presença, ganhando um fôlego que desde o século XVI não se via. Mesmo tendo um baixo rendimento do ouro brasileiro, a crise econômica portuguesa foi compensada pelo acréscimo de outros produtos encontrados no Brasil como, por exemplo, o algodão que alimentou o progresso da indústria têxtil. Na verdade, essa foi uma época áurea na história da nação portuguesa. Entretanto, a partir das guerras revolucionárias e napoleônicas, ocorridas no século XIX, o reinado de D. Maria foi infelizmente abalado pela política internacional.

Retomando novamente a administração de Pombal que estabelecia um férreo controle sobre o Brasil, principalmente nas Minas Gerais, devido à riqueza provinda do ouro e dos diamantes, é necessário reconstruir esse período considerado como o Ciclo do Ouro. Ressalta-se também que é nesse contexto que viveu Tomás Antônio Gonzaga. Por isso, esse momento deve ser resgatado para que se compreenda melhor o autor em seu tempo.

### 1.1.2 Brasil-Colônia: fonte de riqueza

Como em toda a Europa, o século XVIII foi para Portugal um período de crescimento demográfico. A população portuguesa vinha aumentando durante o primeiro quarto do século e havia chegado à ordem de dois milhões de pessoas em 1732.

Sob vários aspectos, a prosperidade do Portugal metropolitano em meados do século XVIII dependia diretamente de seu comércio colonial. Na época de Pombal, a população do Brasil havia chegado a 1,5 milhão e a economia de Portugal ao longo de todo o século XVIII foi marcada pela preeminência das matérias-primas, em sua maioria brasileiras, no comércio de reexportação<sup>6</sup>.

A década de 1750 conheceu iniciativas importantes em muitas áreas da política de Estado, umas resultantes do planejamento, outras impelidas por acontecimentos novos e imprevistos. Na política econômica e social, Pombal aventurou-se em um plano ambicioso para restabelecer o controle nacional sobre todas as riquezas que fluíam para Lisboa, vindas dos domínios ultramarinos de Portugal, principalmente do território brasileiro. Sendo assim, com a descoberta do ouro nas Minas Gerais, a Metrópole pôde se equilibrar por algum tempo, gerando uma reestruturação na economia portuguesa. O ouro que lá chegou serviu para reconstruir Lisboa arrastada pelo terremoto, ajudando a erguer templos e palácios.

Destaca-se ainda que, com o surto do ouro, houve um declínio muito grande na lavoura de cana-de-açúcar, e o preço desse produto caiu muito, enfraquecendo os senhores de engenho e liberando a mão-de-obra escrava para as minas e para a cidade. Logo, o centro econômico, que até então era o litoral nordestino, passou a ser a região mineira, com importantes mudanças sociais. Substituiu-se a vida rural pela urbana, formando-se, assim, uma camada média da população influenciada pelos ideais do liberalismo burguês.

Para Lucas (2002), nas Minas Gerais do século XVIII, operavam dois níveis de consciência: de um lado, a elite cultural composta de poetas, artistas, músicos, professores, gramáticos, arquitetos, cientistas, enfim, toda a camada letrada da sociedade; de outro lado, os artesãos, os trabalhadores da mineração, pequenos agricultores, logo, a camada popular.

---

<sup>6</sup> Reexportação: expedir para fora do país artigos recebidos do estrangeiro, ou seja, tornar a exportar. (Ferreira, 1995).

Conforme postula Bosi (s/d:65),

A partir do século XVIII, o binômio campo-cidade carrega-se de conotações ideológicas e afetivas que vão se constelando em torno das posições de vários grupos sociais. Antes da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, o burguês, ainda sob a tutela da nobreza, via o campo com olhos de quem cobiça o Paraíso proibido idealizando-o como o reino de espontaneidade.[...] Com o triunfo de ambas as revoluções, a burguesia mais próspera tomará de vez o poder citadino, e será a vez do nobre ressentido cantar a paz do mundo não maculado pela indústria e pela vulgaridade do comércio.

Nos dizeres acima, o autor mostra que o setecentismo foi uma época de formação de vários grupos sociais lutando por um ideal melhor. Foi um momento em que o urbano e o rural faziam parte desse contexto. Toda essa estrutura de modernização presente na cidade conduzia as pessoas a deixarem o campo e a tentarem uma vida melhor nos centros urbanos. Sendo assim, a vida citadina proporcionava um bem estar e condições melhores para se viver. No entanto, havia aqueles que sentiam saudade da tranqüilidade e da paz que o campo proporcionava. Logo, juntamente com a agitação urbana notava-se uma nostalgia pela falta de sossego e de calma presentes na vida rural.

Resgatando, então, o contexto histórico mineiro do setecentismo, Vicentino (1997) afirma que a expansão bandeirante promoveu a descoberta de metais valiosos na região de Minas Gerais e, assim, iniciou-se a exploração mineradora que se tornou rapidamente a principal atividade econômica do Brasil. Com a descoberta desse material precioso, muitos imigrantes europeus e colonos de outras regiões migraram em direção às minas. Logo, a população do local aumentou acarretando um acréscimo demográfico excessivo. Desse processo, surgiram vilas e cidades alterando o caráter rural da colonização.

Maestri (2002) afirma que não há uma data exata para a descoberta dos campos auríferos no Brasil. Acredita-se que vários depósitos foram descobertos entre 1693 e 1695 nos atuais territórios do Estado de Minas Gerais. Tratava-se de uma região localizada na Serra do Espinhaço, pouco conhecida e de difícil acesso, separada do litoral por rios, matas e pela Serra da Mantiqueira. Na verdade, as

primeiras minas descobertas eram de fato depósitos de ouro aluvional criados pelo esfarelamento de rochas auríferas sob a ação das águas.

Vale destacar que, por alguns anos, os paulistas conseguiram manter em segredo a existência das minas. Entretanto, quando a notícia se espalhou, milhares de aventureiros seguiram em direção às Minas Gerais, onde o ouro era encontrado em abundância. Vindos de todas as partes da Colônia e de Portugal, tais aventureiros dedicavam-se à mineração, ao comércio, ao pastoreio e à plantação. Os paulistas, julgando-se com direito exclusivo à exploração das minas, hostilizavam os forasteiros, que apelidaram de emboabas<sup>7</sup>. Nesse pano de fundo, encontramos também outro transtorno. Com o alto valor dos gêneros de subsistência, boa parte dos campos auríferos passou das mãos dos paulistas para os recém-chegados, os quais controlavam as atividades mercantis e a produção de bens de sustento. Assim, sentindo-se lesados economicamente, os antigos senhores das minas entraram em conflito com esses forasteiros.

Com o conhecimento dessas minas, os aventureiros partiam à procura delas em outras regiões. Como resultado das buscas, em 1718, descobriu-se ouro em Mato Grosso; em 1725, em Goiás e, finalmente, em 1729, foram encontrados os depósitos de pedras preciosas no Cerro Frio, que deram origem ao Distrito Diamantino. Com o chamado ciclo minerador, os colonos luso-brasileiros abandonaram as regiões costeiras e partiam para os sertões do Brasil Central. No início, a exploração do ouro podia ser realizada individualmente e sem muitos custos. Com a propagação da notícia, surgiu nos sertões uma população de mineradores provindos de todas as partes do Brasil e de Portugal, tomada pela febre do ouro.

Com a ganância da riqueza, camponeses abandonavam suas esposas prometendo voltar com quantias de ouro nas algibeiras. Sacerdotes iludiam a vigilância dos superiores e partiam para as minas. Soldados desertavam e saíam à busca do metal valioso. Nesse sentido, a febre do ouro enfraquecia as guarnições militares desfalcadas pelas deserções. Homens sem recursos adentravam nos sertões quase sem equipamento nenhum de proteção, confiando apenas na sorte e na caça para chegarem vivos às minas. Realmente, foi um momento de grande euforia na busca das minas de ouro.

---

<sup>7</sup> Forasteiros portugueses e brasileiros de outras partes do Brasil. (Ferreira, 1995).

Tal foi a loucura pelo ouro, que, entre os anos de 1697-1698 e 1700-1701, ocorreram verdadeiras crises de fome nas regiões de mineração. Nesse período, os gêneros alimentícios apresentavam preços elevados e os que se dedicavam ao comércio progrediam rapidamente. Logo, plantadores e criadores empregaram-se na produção regional e as primeiras aldeias começaram a surgir. Assim, no início dos anos de 1740 algumas vilas já estavam formadas, com escolas elementares onde os alunos podiam aprender a ler, escrever, contar e iniciarem-se no latim. Na segunda metade do século XVIII, as Minas Gerais possuíam uma dezena de centros urbanos com uma população de 10 a 20 mil habitantes.

Fernandes (2000) afirma que Vila Rica foi uma das primeiras vilas surgidas, sendo considerada o centro comercial da capitania, onde se instalavam os homens de negócio. A cidade nasceu da exploração do ouro, nas encostas do Pico do Itacolmi e das areias do Tripuí, antigo nome da região de Vila Rica. Em 1710, as primeiras ruas surgiram com a caminhada dos mineiros e escravos e um ano depois Vila Rica passou a ser uma aldeia, comportando capelinhas e pequenas casas. Assim, começaram a ser formados os primeiros bairros, conhecidos como arraiais. Foi assim até os anos de 1720. A partir daí, os homens, devido a suas atividades de trabalho, deram início à construção de melhores edifícios e casas próximas à mineração. A partir daí, organizou-se a vida familiar.

Vale destacar que

Vila Rica não tinha esse nome à toa. Mais do que a grande cidade de Minas Gerais, era o lugar para o qual convergia todo o ouro extraído nas Gerais. Tinha bom comércio, clero culto, doutores estudados na Europa, poetas e músicos. Em cerimônias, festas, procissões, nada havia que lhe chegasse aos pés em todo o Brasil. Era o centro econômico e intelectual da Colônia. Enquanto Antonio Francisco Lisboa esculpia suas obras-primas, poetas como Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto emprestavam seus versos, e Tiradentes, toda a sua ação à Inconfidência. Nêles, estavam presentes a arte e a política de uma época.

E, se o ouro de Minas, como lembraria Tiradentes, corria para Portugal, alguma sobra ficou em Vila Rica, nas igrejas, nas fontes, nos sobradões. (Grandes personagens da nossa história, 1969:238).

Com esse panorama descrito acima, nota-se que Vila Rica não era apenas um acúmulo de ouro, mas havia também a riqueza de homens importantes que souberam construir a história de uma civilização. Homens que tiveram coragem de lutar pelo seu povo e tentar de alguma maneira buscar a justiça.

Na verdade, esse grupo não era constituído apenas de homens inteligentes e de pensamentos afins que se encontravam regular e informalmente para discutir poesia, filosofia e acontecimentos da Europa e das Américas. Grupos semelhantes de advogados e escritores também se reuniam por toda a parte da capitania para conversar e jogar cartas. Certamente, esses membros do círculo de Vila Rica, pela qualidade de sua poesia, por sua posição, influência e riqueza situavam-se na cúpula da sociedade mineira.

De acordo com Vicentino (*op.cit.b*), com a decadência do ciclo de mineração na segunda metade do século XVIII, o governo português fixou o montante de cem arrobas de ouro por ano a ser arrecadado em cada município como pagamento do quinto (20% do ouro encontrado pelos mineradores). Caso esse valor não fosse alcançado, procedia-se à *derrama*, ou seja, a diferença seria paga por toda a população. Logo, a cobrança dos impostos à população seria efetuada pelos soldados portugueses, chamados de *dragões*, que estavam autorizados a invadir casas e tomar tudo que tivesse valor, a fim de completar as cem arrobas devidas à metrópole.

É nesse período que Portugal enviou o Visconde de Barbacena, Luís Furtado de Mendonça para governar Minas Gerais com uma finalidade básica: receber os vultosos atrasos da contribuição dos mineradores.

Foi um tempo difícil para o Brasil, pois Portugal estava muito preocupado com a diminuição da produção aurífera. A metrópole queria manter seus luxos, suas regalias e suas rendas e, por isso, aumentava a pressão fiscal sobre os colonos brasileiros, gerando descontentamento e rebeldia entre eles, o que culminou, no ano de 1789, no movimento denominado *Inconfidência Mineira*, tida como a mais importante revolta colonial brasileira.

Vicentino e Dorigo (1997) postulam que a Inconfidência Mineira ocorreu pelos pesados tributos cobrados por Portugal, cujo pagamento tornou-se quase impossível devido ao declínio da produção do ouro. Além disso, as autoridades portuguesas começaram a controlar também a divulgação de ideias, proibindo a impressão de

jornais e livros na colônia. A partir daí, começou a insatisfação da população nas colônias.

Diante dessa situação, um grupo de colonos passou a se reunir secretamente em Vila Rica, conspirando contra o governo português e preparando a revolta. A maioria dos participantes dessas reuniões eram pessoas da alta sociedade mineira. Vicentino (2005:76), pautado nas ideias de Kenneth Maxwell<sup>8</sup>, afirma que os principais participantes dessa conspiração estavam divididos em três grupos: os *ativistas* que teriam papel predominante na conflagração e execução do levante armado, como Tiradentes, Alvarenga Peixoto, Freire de Andrade, Oliveira Rolim e Carlos Correia; os *ideólogos*, como Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e o Cônego Luís Vieira, que teriam a missão de elaborar as leis e a formação do novo Estado; os *interessados financeiramente*, em função de suas dívidas acumuladas com a Coroa, como Rodrigues de Macedo, Abreu Vieira, José Aires e Joaquim Silvério dos Reis, que teriam também a responsabilidade de deflagrar a revolta.

De acordo com Maxwell (*op.cit.*), Gonzaga utilizou-se de sua influência para criar condições propícias para estimular a revolução, ou seja, pressionou constantemente seu amigo Bandeira, cujo papel era exigir a derrama, não só cobrando os atrasados, mas também intimando os devedores a quitar a dívida total de quinhentas arrobas de ouro devidas à Fazenda. O poeta, ainda tomando suas precauções para atacar seus antigos inimigos, agregou para si fortes aliados que o apoiaram no Conselho Municipal de Vila Rica. Assim, Gonzaga, juntamente com Cláudio Manuel da Costa e o Cônego Luís Vieira, *eram homens que tinham ascendência sobre os espíritos dos povos*, segundo Maxwell (*op.cit.*:147). Eles tinham como missão elaborar as leis e a constituição do novo Estado, articulando a justificativa ideológica do rompimento com Portugal.

Destaca-se ainda que Tiradentes foi um dos poucos participantes do movimento da Inconfidência de origem modesta: fora tropeiro, comerciante, dentista e militar e atuou como divulgador do movimento junto ao povo. Embora fosse de origem mais humilde, sua visão de mundo era orientada pelos valores dos membros da elite com os quais convivia.

---

<sup>8</sup> MAXWEL, Kenneth (2005). *A Devassa da devassa: A Inconfidência Mineira, Brasil – Portugal, 1750-1808*. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A.

Os líderes do movimento decidiram iniciar a revolta assim que começasse a derrama, quando prenderiam o governador e iniciariam a luta pela libertação. No entanto, a rebelião mineira não chegou a acontecer, pois o movimento foi denunciado por alguns de seus participantes. Um dos traidores foi o tenente-coronel Joaquim Silvério dos Reis.

Com o fracasso da rebelião, o governador Visconde de Barbacena ordenou a prisão de todos os envolvidos. Presos, aguardaram os revoltosos por três anos o julgamento. Cláudio Manuel da Costa morreu enforcado na prisão. Os demais foram condenados ao desterro sendo enviados às colônias portuguesas na África. Tiradentes, assumindo a responsabilidade de liderança, foi condenado à morte sendo enforcado em 21 de abril de 1792, no Rio de Janeiro.

A partir desse perfil histórico do século XVIII, podemos constatar que Gonzaga estava bem inserido no seu tempo. Além de poeta, utilizando-se de seus escritos para conscientizar o povo, lutou também contra as injustiças do governo, buscando de alguma forma a independência do Brasil em relação a Portugal.

De acordo com Hernani (2000), ao terminar o século XVIII, concentraram-se em algumas áreas mais evoluídas do Brasil – Minas Gerais, Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro – fatores que resultaram num estremecimento dos vínculos com a Metrópole. De fato, muitos brasileiros começaram a se incomodar com a situação imposta às terras brasileiras que produziam tamanha riqueza, mas que ficavam com uma proporção mínima no local em que era produzida. Assim, em vista do muito ouro que saía das terras brasileiras e do pouco proveito que dele se fazia, como também em relação a outras riquezas existentes, começou a germinar uma inquietação entre os brasileiros no sentido de uma independência brasileira. Eles começaram a acreditar que seria melhor para o povo brasileiro um rompimento com Portugal.

Sem dúvida que as profundas mudanças internas luso-brasileiras ocorreram concomitantemente com as complexas transformações sócio-econômicas. Com isso, Metrópole e Colônia chegaram a um novo tipo de relacionamento. De certa forma, no final da idade do ouro, começou a surgir uma burguesia poderosa, cujos interesses mercantil e industrial, embora ainda subordinados a uma ampla escala de prioridades imperiais, tornavam-se cada vez mais incompatíveis com o

mercantilismo do governo de Pombal. É a partir desse momento que emergem pensamentos voltados para um futuro rompimento entre Metrópole e Colônia.

Apesar do difícil acesso às informações sobre a vida internacional, as notícias chegavam com novidades da emancipação das colônias inglesas da América do Norte. Isso entusiasmou alguns jovens nascidos no Brasil e formados em universidades européias. Assim, o contato deles com o mundo e a percepção que tiveram dos avanços que estavam ocorrendo lá fora foram fatores importantes para a conscientização de colocar o Brasil frente a essa modernidade e libertar a colônia do domínio português. Logo, nomes como Domingos Vidal de Barbosa, José Mariano Leal e José Joaquim da Maia foram muito afetados por essa efervescência da modernização. Este último chegou a buscar contato com o ministro americano em Paris, Thomas Jefferson, com o objetivo de obter apoio político, econômico e militar caso o Brasil precisasse num eventual conflito de independência. Na própria Coimbra, alguns brasileiros fizeram um pacto que, ao retornarem ao Brasil, trariam a ideia de uma possível independência. A maioria da elite dirigente e pensante do Rio de Janeiro, da Bahia e das Minas Gerais estudava em Coimbra e nas escolas européias e, assim, traziam livros e pensamentos que os influenciaram a tomar uma posição para modificar a situação em que se encontrava o território brasileiro. Logo, nesse término de século, houve um grande anseio para desvincular Brasil de Portugal.

Após a explanação dos principais acontecimentos ocorridos na Europa e no Brasil durante o século XVIII, passamos a abordar as artes de um modo geral, já que elas fazem parte do contexto histórico, tornando-se especiais, muitas vezes, no sentido de romper paradigmas já existentes ou retomar conceitos antigos. Assim, a arte do século XVIII, tornou-se eco dos novos ideais iluministas da época que se pautavam no subjetivismo, no liberalismo, no ateísmo e na democracia. Reagiu também contra o Barroco e reviveu os princípios estéticos da Antiguidade Clássica, surgindo, então, o Arcadismo, movimento literário que faz parte dessa pesquisa. Por essa razão, é importante compreender as artes desse período e verificar como algumas delas se desenvolveram no movimento arcádico.

## **1.2 As artes do século XVIII**

As mudanças constantes e rápidas ocorridas no setecentismo acabaram por dificultar a criação de um novo estilo artístico. Logo, o melhor seria recorrer a algo mais próximo como, por exemplo, a equilibrada e democrática antiguidade clássica. E foi assim, com a ajuda da arqueologia, que Pompéia foi descoberta em 1748. A partir daí, arquitetos, pintores e escultores encontraram um modelo a seguir.

Na arquitetura, os novos ideais que se desenvolveram na Europa mostravam de forma geral a simplicidade, sendo que, em alguns aspectos, havia uma maior influência romana com obras marcadas pelos monumentos e, em outros casos, sobressaiam características gregas com maior graça e pureza.

Os arquitetos desse período não estavam dispostos a prosseguir dentro da estética empolada do Barroco. A arqueologia proporcionava a eles bases documentais dessa nova arquitetura de formas clássicas. Surgiram assim edifícios grandiosos em forma de templos gregos. Logo, as cidades tiveram que se adaptar a essas enormes construções. Traçaram-se largas avenidas para acolher os novos edifícios públicos, academias e universidades, muitos dos quais conservam ainda hoje a mesma função.

De acordo com Lopes (1997), na passagem do Barroco para o Neoclassicismo, houve a presença do *Rococó*. Esse estilo desenvolveu-se na França durante o século XVIII, tendo seu início na arquitetura, depois se expandiu para as outras artes. Foi a última consequência do Barroco, caracterizando-se por uma absoluta liberdade de composição e pelo requinte, muitas vezes delirante. A princípio era apenas um estilo decorativo que, ao contrário dos motivos barrocos, utilizava os florais, as folhagens e as conchas. Pouco a pouco, o *Rococó* transformou-se na exacerbação do espírito barroco, menos profunda, porém mais graciosa e elegante do que aquele.

Destaca-se que Antonio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, foi um dos artistas que aderiu ao estilo rococó. Foi considerado o mais importante adepto dessa manifestação artística em Minas e no Brasil. Foi também o responsável pelas obras-primas do barroco mineiro. Como entalhador, decorou interiores de igrejas de várias cidades mineiras, principalmente Ouro Preto. Sua arte mostra o reflexo da “Idade do Ouro” no Brasil (fins do século XVII até fins do século XVIII), quando a região de Minas tornou-se a mais urbana da colônia. Assim, como escultor e

arquiteto, Aleijadinho deixou no território brasileiro obras das mais notáveis, pois compreendeu melhor do que ninguém a integração entre a arquitetura e a escultura.

Jones (s/d) afirma que é muito simples descrever a arte rococó, do século XVIII, como resposta despreocupada e emocional ao mundo material, e considerar a arte neoclássica como reação do intelecto contra o instinto. Em outras palavras, os artistas rococós certamente seduziram seus clientes mostrando-lhes um mundo idealizado. Nesse mundo, havia pontos em comum com a existência de seus ociosos clientes, porém essa forma de olhar ampliou seus horizontes limitados. O artista podia escolher entre fidalgos e damas da corte como também deuses e deusas do Olimpo. Assim, o apelo não era apenas dirigido ao coração, mas também se apoiava no encanto de uma noção intelectual: a de que o mundo da corte francesa é o da corte de Zeus. De acordo com o autor, jamais houve época em que a arte falasse apenas ao intelecto. Homens e mulheres sempre ambicionaram mundos idealizados para imitar ou até morar.

Dessa forma, é um momento de interesse pela arte clássica que evoca um mundo idealizado – não um idílio pastoral, mas o esplendor de uma civilização perdida: a liberdade da Grécia ou a dignidade de Roma. Na verdade, a atração desse mundo está relacionada tanto ao espírito quanto ao coração.

Logo, Roma era, para os artistas do século XVIII, o cenário perfeito e marcante para suas carreiras. Cada época redescobriu essa cidade à luz de suas preocupações. Os humanistas do Renascimento descobriram nos poetas e filósofos da Roma antiga um padrão literário pelo qual puderam avaliar suas realizações artísticas. Os arquitetos setecentistas perceberam no Fórum Romano um modelo heroico em que se basearam seus grandiosos projetos. A arquitetura grega também foi considerada uma fonte de inspiração especialmente quando encontrada em locais de fácil acesso, com o Pesto, na Itália, onde restava um grupo de templos construídos na ordem dórica grega.

A pintura foi uma expressão pouco desenvolvida no Neoclassicismo. De forma geral, caracterizou-se pela exaltação de elementos mitológicos. As figuras pareciam fazer parte de um contexto teatral e eram desenhadas em posições fixas, como que interrompidas no meio de uma solene representação. Na pureza das linhas e na simplicidade da composição, buscava-se uma beleza estatuária. Os contornos eram claros e bem delineados, as cores puras e realistas e a iluminação

límpida. As figuras eram rígidas, sem vida e os rostos, completamente sem expressão, simulando máscaras das antigas tragédias gregas. As túnicas e capas caíam em dobras pesadas, cobrindo as formas do corpo. A função narrativa era vista como uma encenação fria e hirta. No entanto, houve a presença de Jacques-Louis David, o qual muitos críticos consideravam uma exceção, já que suas obras eram marcadas pela energia e pelo realismo, focando a exaltação do heroísmo de figuras variadas no mundo em que vivia.

A pintura brasileira do setecentismo teve sua grande desenvoltura nas regiões do Rio de Janeiro, Salvador e Vila Rica, onde havia uma maior concentração de artistas devido ao desenvolvimento dessas cidades. Nessa época, temos a presença da escola fluminense, com pintores como José de Oliveira Rosa, Leandro Joaquim, cujas obras são retratos e representações da cidade do Rio de Janeiro e Manuel da Cunha, com suas pinturas religiosas. No entanto, a mais famosa das escolas foi, sem dúvida, a mineira, extremamente valorizada pela sua originalidade. A primeira pintura de teto nas Minas Gerais foi realizada, em 1755, por Antônio Rodrigues Belo, na Capela-Mor da matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo. A partir daí, a capital mineira avançou como ativo centro artístico nacional.

Com relação à música, podemos destacar que, nos anos de 1720 a 1770, a história da música ocidental era caracterizada pela sua objetividade, brilho e requinte, sendo vista como uma arte galante. O gosto musical alterou-se profundamente como aconteceu com as artes visuais. Tal como estas últimas que revelaram uma preferência pelo equilíbrio e pela clareza da estrutura, os compositores também se apossaram dessas características. No início, a composição musical passou de um estilo ornado do período Barroco para um estilo de extrema simplicidade. As obras musicais juntavam traços simples e claro com uma elaboração sistemática de ideias em que havia uma preocupação entre estrutura e expressão. Todos esses aspectos formavam o estilo clássico do Arcadismo. Embora muitos compositores tenham vivido e composto durante este período, os três melhores foram Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig Van Beethoven (1770-1827).

No Brasil, a música, até o período da mineração, teve um desenvolvimento muito pobre. A pobreza das cidades até a época do ouro impediu qualquer processo no terreno musical, já que a imensa maioria da população era analfabeta, afastada

que estava da possibilidade de se educar. Pode-se dizer que nas missões se cultivava a música religiosa, mas essa atividade artística era apenas relacionada ao culto religioso, com a utilização do canto gregoriano. Já na época do ouro, apareceram grandes mestres da música erudita em Vila Rica. Sabe-se que eram mulatos das cidades mineiras. Na realidade, esse surto musical parece ter-se extinguido com a decadência do ouro. Somente com a vinda da corte, a música tomaria franco desenvolvimento pelas condições materiais determinadas por decretos, bem como o próprio interesse de D. João VI pela arte.

Lima (s/d) afirma que nos últimos anos do século XVIII, surge a *modinha*, um tipo especial de canção cultivada tanto no Brasil quanto em Portugal. É um tipo de canção lírica, singela, de curta duração, utilizando-se, sobretudo, de temas amorosos. É composta por uma ou duas vozes acompanhada de guitarra ou teclado. Inicialmente, foi cultivada pelas classes mais abastadas e pouco a pouco foi se popularizando como um veículo de expressividade musical. No Brasil, esse tipo de canção foi muito praticada em São Paulo e Minas Gerais.

De acordo com Tinhorão (1998), a música brasileira do setecentismo foi cultivada pelos mestres da capela e direcionada às necessidades das igrejas. Entretanto, não eram apenas hinos sacros ou coros de festas de santos, havia também as cantigas e as modas da terra surgidas em diferentes pontos da colônia. É interessante destacar que o aparecimento da modinha, nos meados do século XVIII, teve sua repercussão ampliada, pelo fato de ter alcançado sucesso na corte portuguesa pelo mulato carioca Domingos Caldas Barbosa. Foi assim que surgiu a criação do primeiro gênero de canto brasileiro dirigido especialmente ao gosto das pessoas das novas camadas médias da sociedade. Logo, mesmo com a explosão urbana provocada pela corrida do ouro desde a virada do século XVII para o século XVIII, a pequena elite de várias vilas do Recôncavo, das Minas Gerais e de Cuiabá pôde sempre contar com a música dos mestres de capela das igrejas e das charamelas<sup>9</sup> palacianas.

---

<sup>9</sup> Antigo instrumento de sopro, precursor da atual clarineta, de timbre estridente e áspero, da família da flauta, dotado de palheta simples que o ar fazia vibrar depois de percorrer um tubo cilíndrico, posto acima do corpo sonoro do instrumento. (Ferreira, 1995).

É bem verdade que nesse mesmo setecentos não estava presente somente a arte musical com suas modinhas e suas cantigas, havia também a presença de diferentes estilos de dança.

Assim, encontramos, nesse contexto artístico, o *Fandango*, dança de origem espanhola que, a partir do século XVIII, acabou sendo muito apreciada pelos portugueses. Primeiro, era vista em espetáculos teatrais, depois passou a fazer parte dos salões da nobreza. Por ser caracterizada como uma dança de sedução, foi por algum tempo considerada como obscena, aspecto que foi esquecido com o tempo. Logo, passou a ter coreografias de grande agilidade, sendo hoje vista como uma dança de exibição, na qual se apresentam homens frente a frente se alternando em um sapateado. O acompanhamento mais comum do fandango é a forma instrumental, mas a forma cantata<sup>10</sup> também é muitas vezes usada.

Para Tinhorão (*op.cit.*), os movimentos sensuais que chocavam o moralista eram aqueles das umbigadas, características da coreografia das danças de roda ao ar livre introduzidos pelos escravos africanos e adotados pelos seus descendentes crioulos. Dentre essas danças criadas pelo intercâmbio criativo étnico-cultural, das quais muitos brancos participavam, tanto no Brasil quanto em Portugal, temos a famosa *Fofa*. Sua coreografia é executada aos pares, ao som da viola ou de qualquer outro instrumento. De acordo como o autor, essa dança tinha tanta sensualidade que enrubesciam aqueles mais tímidos e moralistas.

Ao lado dessa *fofa*, adotada pelas camadas brancas portuguesas e brasileiras, surgiu outra dança denominada *lundu*. Esse estilo percorreu um caminho mais longo, pois de dança de terreiro passou para o teatro com seus estribilhos cantados e transformou-se em canção de sabor humorístico.

O *lundu* é uma dança popular brasileira introduzida, provavelmente pelos escravos angolanos, nos meados do século XVIII. Lima (*op.cit.*) destaca que o *lundu-dança* foi descrito por Tomás Antônio Gonzaga, em uma de suas *Cartas Chilenas*, mostrando ainda mais sua popularidade. O *lundu* era dançado com o acompanhamento de batuque dos negros e com instrumentos como a viola. Tornou-se popular por sua coreografia: a famosa umbigada, o sensual requebrado das ancas, os trejeitos das mãos e os estalidos dos dedos. Assim, a convivência dos negros com a classe média e a corte, possibilitada pelos centros urbanos, aproximou

---

<sup>10</sup> Gênero de música de composição poética para ser cantada, com acompanhamento instrumental, às vezes também com coro, de inspiração religiosa ou profana. (Ferreira, 1995).

o *lundu* da *modinha*. Logo a *modinha* incorporou o estilo sincopado do batuque sensual do *Lundu* e este, por sua vez, absorveu as formas musicais da recatada *modinha*, dando origem ao *lundu-canção*.

Certamente, durante o século XVIII, as cidades de Vila Rica, São João del Rei, Sabará, Mariana e Caeté conheceram o mais alto nível cultural. Assim, esse florescer de arte e humanidade acumulou o mérito especial de proporcionar vazão ao talento dos homens mulatos. Proibidos de serem mineradores, militares, funcionários e ourives, deram-se às artes e ofereceram a elas os nomes de maior prestígio: Manuel da Costa Ataíde, na pintura; Lobo de Mesquita, na música; o Aleijadinho, na escultura e muitos outros.

É importante destacar que, mesmo sabendo que o Arcadismo é um movimento artístico que faz parte do contexto histórico do século XVIII, é necessário fazer um capítulo à parte para expor de maneira mais completa o que ele significou no seu tempo, pois nossa pesquisa gira em torno de Tomás Antônio Gonzaga e sua obra *Cartas Chilenas*, que estão inseridos dentro desse panorama arcádico. Assim, é preciso situar o autor e sua obra não apenas num cenário social e político, mas também na grande manifestação literária que foi o Arcadismo.

Após a explanação das artes, passamos a focar as ciências naturais, as quais estudam o universo regulado por regras ou leis de origem natural, enfatizando apenas aspectos físicos e não humanos. Certamente, a racionalidade que sustenta a ciência moderna estabeleceu-se a partir da revolução científica do século XVI e foi se desenvolvendo nos séculos seguintes basicamente no domínio das ciências naturais, conforme declara Santos (2001).

### **1.3 Os avanços da ciência e da filosofia no século XVIII**

Santos (*op.cit*) afirma que os grandes cientistas que estabeleceram e mapearam o campo teórico, no qual ainda hoje nos pautamos, viveram ou trabalharam entre o século XVIII e os primeiros anos do século XX. De acordo com o autor, nos meados do setecentismo, a ciência moderna, saída da revolução científica do século XVI pelas teorias de Copérnico, Galileu e Newton, começou a se afastar dos cálculos esotéricos de seus cultores para se “transformar no fermento de uma transformação técnica e social sem precedentes na história da humanidade.” (p.7). É

certo que essa fase de transição deixava perplexos os espíritos mais atentos, porém era um momento de reflexão sobre os fundamentos da sociedade em que viviam.

Sendo assim, o século XVIII surgiu no cenário internacional como um período cada vez mais metódico das pesquisas inauguradas no século precedente em Astronomia, Matemática e nos diferentes ramos da Física. Para Domeyrat (1971), um desses ramos foi o da Eletricidade. Em 1729, Gray descobriu a condutibilidade, que reflete a questão do princípio do condensador, o qual capta o raio, e assim concebeu o pára-raios.

Na área da Química, podemos citar os trabalhos de Lavoisier sobre a composição do ar e o papel do oxigênio nas combustões. Lavoisier constituiu a lei da conversão em massa, e preparou a nomenclatura química. Foi ele o descobridor dos dois gases que são os principais componentes do ar: o oxigênio e o azoto.

Ainda se pôde contar com a presença de personagens importantes nesse contexto histórico do século XVIII como Isaac Newton (1642-1727), John Locke (1632-1704), René Descartes (1596-1650), Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Montesquieu (1689-1755), Immanuel Kant (1724-1805).

Newton, matemático e físico inglês, foi um dos mais celebres e admirados homens de todos os tempos. Realizou uma grande síntese da Física, sistematizando as leis da Mecânica. Contribuiu bastante para os diferentes ramos da Matemática e da Física e foi autor da teoria da gravitação universal. Assim, Newton, utilizando-se da razão, por intermédio da observação e do sistema matemático, inventou o cálculo diferencial que define as leis básicas que governam o movimento tanto na Terra como no espaço. Logo, a Física Newtoniana promoveu a confiança nas potencialidades da pesquisa e do raciocínio.

Já Locke, filósofo inglês, foi considerado o fundador do Empirismo, doutrina que ensina que todo o conhecimento (com exceção do lógico e matemático) deriva da experiência, não havendo verdade autônoma. Durante sua vida, lutou pela liberdade civil, religiosa e política. Mostrou também que o funcionamento da natureza poderia ser explicado e, portanto, melhorado. Ressalta-se que Rousseau baseou-se em Locke para elaborar suas teorias sobre política e educação.

Descartes, sábio francês, foi considerado um dos fundadores da Filosofia Moderna. Apoiava-se numa posição dualista na questão ontológica da Filosofia: a relação entre o pensamento e o ser, admitindo duas substâncias: a do corpo e da

alma ligadas a dois princípios independentes: um material e outro espiritual. A existência do corpo e da alma liga-se a uma terceira substância: Deus. Com a teoria do conhecimento, Descartes tornou-se o pai do racionalismo cuja filosofia procurava conciliar religião e ciência. Foi ainda físico e matemático responsável pela criação da Geometria Analítica.

Rousseau, filósofo e moralista francês, influenciou muito o pensamento do século XVIII. Amigo de Diderot e Condillac, foi convidado pelo primeiro a escrever artigos sobre música para a Enciclopédia Francesa. Suas obras foram revolucionárias, pois expressavam as injustiças da sociedade da época. Suas ideias, na área das Ciências, apresentavam afinidades com o pensamento de Montesquieu e sua concepção de liberdade estava atrelada aos pensamentos de Kant.

Montesquieu, filósofo e escritor francês, é autor da obra “O Espírito das Leis”, considerada a mais importante do século XVIII. Essa obra influenciou de forma profunda os pensadores políticos do Ocidente. Foi ele que definiu os diversos tipos de governo (Democracia, Aristocracia, Monarquia e Despotismo). Por sua vez, Kant, filósofo alemão, licenciou-se em Filosofia, Matemática e Física. Dedicou-se profundamente à Física de Newton. Não concordava com as ideias de Locke e dos empiristas ingleses, cujo conhecimento originava-se totalmente dos sentidos. Para ele, o nosso espírito ou razão não é algo passivo, no qual as sensações se inscrevem, mas, sim, um órgão ativo que modela e coordena as sensações e ideias, que transforma a caótica multiplicidade dos fatos da experiência em ordenadas unidades de pensamento. A obra de Kant é uma das maiores de toda a história da Filosofia, por essa razão, compartilha da glória de Platão, e Aristóteles.

De certo modo, para os homens do setecentismo tudo devia ser baseado na razão. É por esse motivo que Newton coloca no centro da ciência a observação e a experimentação, ou seja, traz à tona as fórmulas matemáticas, algo desprezado pela filosofia tradicional. Faz com que todos acreditem na aptidão do método científico no sentido de conhecer o mundo das coisas e dos homens e resolver-lhes os problemas.

Assim, Racionalismo e Cientificismo estão, pois na base dessa nova mentalidade e que tem como expressão máxima a publicação da *Enciclopédia Francesa*, formulada, em 1751, por um grupo de intelectuais, sob a direção de

Diderot e D'Alembert. A esse respeito, Fávero (*op.cit.*:134), apoiada nas ideias de Hazard<sup>11</sup>, afirma que

A Enciclopédia inseria-se num movimento geral que exaltava e dignificava. Ela faria conhecer a todos os seus leitores estas artes mecânicas que os puros pensadores ignoravam ou desdenhavam, na época em que somente a metafísica parecia ser digna de sua meditação.

Percebe-se, então, que essa obra opunha-se a tudo que a razão refutasse e consagrava os valores modernos, reorganizando, portanto, sistematicamente todo o saber. Assim, com a Ilustração, como foi conhecido esse movimento, é o moderno que entra em vigor agora.

Nesse momento, as ideias científicas e filosóficas são simplificadas e divulgadas por polemistas e jornalistas, multiplicando-se assim as academias e os salões literários e elegantes. É a grande tentativa do mundo moderno, de comunicação mais ampla. Os fundamentos da cultura como a religião, a moral, a política são abalados. Contesta-se, então, a legitimidade do poder absoluto dos reis. Agora, a igualdade de todos os seres humanos é defendida, ou seja, nesse momento, *liberdade* é a palavra chave.

A Ilustração surgiu nos países em que persistiam as controvérsias religiosas dos séculos XV e XVI: França, Inglaterra e Países-Baixos. A procura de outras bases para o conhecimento humano levou alguns pensadores a novos caminhos e suas ideias começaram a se expandir por toda a Europa. Em Portugal e Espanha, entretanto, a tradição, em vez de abalada, fora reforçada pela Contra-Reforma e pela Inquisição. Nenhum país europeu ficou indiferente a esse movimento que empolgava todo o continente. O comércio e a diplomacia levavam portugueses para fora do país, onde entravam em contato com as ideias modernas. Logo, foram os próprios ministros do rei D. João V que, no século XVIII, trouxeram a nova mentalidade ao país. Esses homens ficaram conhecidos como “estrangeirados”, já que viviam ou vinham do exterior. Alguns deles foram Dom Luís da Cunha, diplomata que, mesmo vivendo fora do país por quarenta anos, exerceu grande influência por meio de suas correspondências; Luís Antônio Verney que combateu a

---

<sup>11</sup> HAZARD, Paul (1946). *La pensée européenne au XVIIIe. siècle: de Montesquieu à Lessing*, t.1. Paris, Boivin.

pedagogia dos jesuítas, rompendo com a fé religiosa e se atrelando a Pombal na questão educacional; Castro Sarmiento e Ribeiro Sanches, médicos de várias cortes européias; Sebastião José de Carvalho e Melo (Marquês de Pombal). No Brasil, podemos contar com a presença do teatrólogo Antonio José da Silva, Matias Aires Ramos da Silva Eça, sua irmã Teresa Margarida da Silva Orta, o inventor Bartolomeu de Gusmão e Alexandre de Gusmão, que dominou a política portuguesa até a ascensão de Pombal. Para Labourdette (*op.cit.*426), esses intelectuais foram, em suas áreas específicas, “‘agentes’ e ‘inspiradores’ de uma metodologia que conheceu posteriormente uma mais segura e mais ampla aplicação”. Logo, com as correntes de pensamento que sopravam, eles adquiriram orientações de renovação que germinavam já em muitos espíritos.

Nesse período, podemos citar ainda Jeronymo Soares Barbosa com sua *Grammatica Philosophica da Língua Portuguesa*. Apesar de sua obra ser publicada e difundida apenas no século XIX, pois a 1ª edição é de 1822, sua formação estava imbuída do espírito filosófico do século XVIII e com base na gramática de Port Royal<sup>12</sup>. O autor introduziu inovações tanto na teoria e descrição da Língua Portuguesa como na pedagogia do ensino do Português. Como homem de seu tempo, buscou pela renovação no ensino e prescreveu, em sua obra gramatical, normas que atendiam a interesses sócio-políticos e culturais. Sua gramática foi considerada como um dos melhores modelos de descrição gramatical existente do Português.

É importante destacar que, durante o século XVIII, as pesquisas começaram a girar em torno de questões históricas, embora de uma maneira muito geral. No entanto, foi somente no final do setecetismo, que a situação do estudo da linguagem modificou-se completamente devido à plena descoberta da língua e da cultura da antiga Índia sânscrita. O estudo do sânscrito foi considerado o principal responsável pelo advento das investigações comparativas e históricas que se desenvolveriam no início do século XIX. A descoberta de sua semelhança com línguas européias ocorreu em 1767, quando um jesuíta francês estabelecido em Coeurdoux fez um

---

<sup>12</sup> “Em 1660, os mestres de Port-Royal Ántonie Arnauld e Claude Lancelot publicaram sua *Grammaire générale et raisonnée*, cujo objetivo era demonstrar que a estrutura da língua é um produto da razão, e que as diferentes línguas são apenas variedades de um sistema lógico e racional mais geral. A gramática de Port-Royal teve enorme influência na França e no estrangeiro e o “Século das Luzes” devia assistir ao aparecimento de muitas obras desse tipo.” (Lyons, 1979:17).

estudo reflexivo acerca das curiosas analogias existentes entre a língua sânscrita, o latim e o grego. Em 1786, William Jones, magistrado inglês, assinalava também afinidades dessas línguas, supondo que mesmo o gótico e o céltico tinham origem idêntica. Logo, foi o conceito de parentesco das línguas que racionalizou os estudos linguísticos e que lançou as bases de um estudo científico sobre a família das línguas. No entanto, caberia a Franz Bopp, nascido em 1791, reunir as provas indiscutíveis sobre o parentesco das línguas e fundar a *gramática comparada* das línguas indo-européias.

Sem dúvida, vários estudiosos do século XVIII se embrenharam em pesquisas para saber a origem da linguagem humana, buscando explicações históricas para as formas das palavras. Certamente, todas essas investigações, que estavam ainda longe do sistemático estudo histórico-comparativo que se desenvolveu e predominou no século XIX, tomaram força devido aos conhecimentos cada vez maior de línguas recém-descobertas pelas expansões mundiais, pelas colonizações e pelos comércios europeus. Dessa forma, filósofos empiristas e racionalistas se uniram aos simpatizantes do movimento antirracionalista romântico, que tomava corpo nos fins do século XIX, para encontrar uma explicação aceitável sobre a linguagem humana, já que o homem é, essencialmente, o mesmo em qualquer lugar.

Assim, nos meados do século XVIII, encontramos dois filósofos franceses que discutiram questões sobre a origem e o desenvolvimento da linguagem. Um deles é Condillac que, nos anos de 1746, dedicou a segunda parte de sua obra *Essai sur l'origine des connaissances humaines* aos estudos da linguagem. Outro autor foi Rousseau que, em 1755, tratou do mesmo tema, ainda que mais brevemente, num trecho de seu discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens. Posteriormente, elaborou um ensaio sobre a origem das línguas, trabalho esse publicado em 1782.

Em 1772, temos também a presença de Herder que publicou uma importante obra a respeito da linguagem cujo título é *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Nesse trabalho, o autor parte do pressuposto de que linguagem e pensamento são inseparáveis, ou seja, a linguagem é instrumento, conteúdo e forma do pensamento humano. Assim, ao responder à questão sobre a prioridade da linguagem ou do pensamento afirmou que, como um dependia do outro para existir,

ambos tinham a mesma origem comum e foram progredindo concomitantemente. Acrescentou, ainda, que o homem pôde desenvolver assim uma faculdade que é exclusivamente sua e que o distingue de todo o reino animal. É importante destacar que Herder situou-se entre os movimentos racionalista e romântico, sofrendo, então, influência dos dois lados, por isso, seus estudos foram tão relevantes.

Um outro assunto importante a se abordar diz respeito à Língua Portuguesa no Brasil, no século XVIII. De acordo com Leite (1999), apesar de o Brasil ser descoberto no século XVI, o português só passou a existir como língua da nação brasileira na segunda metade do século XVIII, quando Pombal expulsou os jesuítas, eliminando, portanto, os últimos focos de ensino do tupi, praticado como língua geral de comunicação entre os índios e portugueses.

A esse respeito, Silva (2004) afirma que há, nesse momento, uma série de fatores históricos externos, mostrando que o Brasil não foi um país nem de língua indígena e nem africana. O multilinguismo dos povos que habitavam o território colonial abriu, então, o seu caminho para o português brasileiro.

Silva (*op.cit.*) declara ainda que foi com o Marquês de Pombal, no ano de 1757, que o Brasil se definiu como uma nação de Língua Portuguesa, obrigando o seu uso na documentação oficial e impondo o ensino leigo nas escolas, antes restrito à Companhia de Jesus. Dessa forma, o grande acontecimento histórico ocorrido naquele tempo decorreu da política geral e da política linguística pombalinas em que a Língua Portuguesa se tornou oficial na colônia brasileira, incentivando o ensino dela, uma vez que os jesuítas, em função da catequese e da colonização, favoreciam a chamada Língua Geral indígena, de base tupinambá e do Latim, língua de cultura do mundo letrado ocidental ainda nessa época. Assim, foi na reforma do ensino, em favor da imposição da Língua Portuguesa no Brasil, que se propagou um dos fatores de comunhão cultural entre as duas camadas da população brasileira: a erudita e a popular.

Baseada nas ideias de Azevedo<sup>13</sup>, Leite (1999) postula ainda que, no século XVIII, o Tupi já não era mais uma língua que tinha tanta força como tivera nos dois primeiros séculos da colonização, pois o Português falado pelas pessoas apresentava características diferenciadas do Português Europeu na prosódia, no

---

<sup>13</sup> AZEVEDO, Hilário de. *José de Alencar – destino de uma vocação*. In: José de Alencar: *sua contribuição para a expressão brasileira*. Edições Cadernos da Serra, Coleção Imbuí, Ensaios e crônicas: 4,s.l./s.d

vocabulário e na sintaxe, em decorrência do contato tanto com o indígena, quanto com o africano. Nesse período, já se percebia que o português do Brasil era uma língua com aspectos diferentes do idioma de Portugal. No entanto, isso só foi constatado a partir dos meados do século XX quando entraram em cena várias áreas de estudo como a Sociolingüística, a Pragmática e muitas outras.

Na verdade, os estudiosos do setecentismo tinham a preocupação de preservar o “bom português”. No entanto, a metalinguagem que registra esse tipo de atitude purista, ocorreu apenas no início do século XIX quando o Cardeal Saraiva publicou em 1816 o *Glossário das Palavras e Frases da Língua Francesa*. Embora esse dicionário tenha sido publicado no século XIX, os dados linguísticos presentes nele são referentes ao século XVIII, já que um dicionário é elaborado a partir de uma língua de período precedente ao da sua publicação. Sendo assim, a metalinguagem repressora da incorporação do uso na fala e escrita cultas remonta, na verdade, ao século XVIII. A esse respeito, Leite, com base em Vilela<sup>14</sup>, diz que essa metalinguagem tinha por meta *preservar o “antigo e bom uso”, atender ao “gênio da língua”, libertar a língua do refugado francesismo, defender a natural formosura “da nossa linguagem”*. (1999:25). Logo, o interesse dos estudiosos era conservar o idioma pátrio, no caso o Português, porém isso deveria se pautar em uma norma culta do bem falar e do bem escrever.

Apresentado o panorama do século XVIII, em que abordamos os principais acontecimentos na Europa e no Brasil e também apontamos as artes e as ciências, fazemos a seguir uma explanação acerca do Arcadismo, movimento literário do contexto setecentista. Focamos também Tomás Antônio Gonzaga e suas obras, principalmente, *Cartas Chilenas*, que são as fontes primárias desta pesquisa. Vale destacar que a reconstituição desse cenário histórico serve como pano de fundo para mostrar a influência que esses acontecimentos repercutiram na forma de pensar, agir e escrever de Tomás Antônio Gonzaga. Assim, em seus escritos, perpassam, de algum modo, um documento histórico de insatisfação da população mineira dos meados do setecentismo.

---

<sup>14</sup> VILELA, Mário. *A Norma “Purista” no século XVIII*. Porto: Separata da Revista da História, vol.IV – Centro de História da Universidade do Porto, 1982.

## **CAPÍTULO II**

### **Arcadismo: a retomada dos clássicos**

O Arcadismo deve ser entendido como o lado artístico da postura mental do século XVIII, principalmente a partir da segunda metade desse período. Como já foi apresentado na contextualização, esse momento é denominado o Século das Luzes, pois se opõe a um determinado obscurantismo do século precedente. Em outras palavras, o Iluminismo caracterizou-se pela negação de qualquer vestígio da cultura medieval por meio da afirmação das ciências e do primado da razão. Logo, surge a crença de que o bem estar coletivo só pode acontecer por intermédio da própria razão. O auge desse movimento progressista coincide com a Revolução Industrial e com a urbanização das áreas mais desenvolvidas. Esse avanço tecnológico também decorre do apego às coisas práticas da vida, o que se explica com a retomada do espírito desbravador do Renascimento do século XVI. Dessa forma, pode-se dizer que o Arcadismo entrou em cena num momento de rupturas e modificações no mundo em geral e foi um porta-voz para a conscientização dos homens.

Em face desse cenário, passamos a focalizar com detalhes o que foi o movimento arcádico do século XVIII. Ressalta-se que, para esse estudo, enfatizamos a presença de Tomás Antônio Gonzaga e sua obra *Cartas Chilenas*, já que são partes integrantes e essenciais desta pesquisa. Assim, fazemos, primeiramente, uma exposição sobre o Arcadismo, direcionando esse estudo a Portugal e ao Brasil, focando também a importância dos poetas árcades nesse contexto. Depois, abordamos a vida e as obras de Tomás Antônio Gonzaga, enfatizando as famosas *Cartas Chilenas*, pois como já destacado, elas são o *corpus* desta pesquisa.

## **2.1 Origem do Arcadismo**

O século XVIII, no qual se manifesta o Arcadismo na literatura, foi fortemente marcado pelos ideais iluministas, já mencionados no capítulo anterior. Assim, tanto em Portugal quanto no Brasil-colônia, esses ideais causaram fortíssima repercussão. Retomando brevemente o contexto histórico, pode-se dizer que, em Portugal, esse período foi marcado pela renovação política, econômica, educacional e cultural, liderada pelo Marquês de Pombal. No Brasil, esses ideais deram origem ao movimento da Inconfidência Mineira, que culminou em prisão, morte ou exílio de

alguns dos participantes, inclusive Tomás Antônio Gonzaga, que foi exilado para a África, onde permaneceu até o fim de seus dias.

O Arcadismo, na verdade, associou-se ao Iluminismo, movimento filosófico, científico e político, iniciado em fins do século XVII que se propagou durante o século XVIII, o qual foi denominado “Século das Luzes” – por valorizar a razão e a ciência. Foi o momento do despotismo esclarecido, em que monarcas absolutistas e seus ministros procuravam reformar a sociedade, adotando perspectivas liberais. Logo, os ideais iluministas foram marcados, em Portugal, pela crise entre a aristocracia e a burguesia industrial. Já, no Brasil, a crise se deu entre a sociedade colonial e os colonizadores portugueses.

Engajado no processo de luta ideológica e política que conduziria a burguesia ao poder em 1789, o Arcadismo pode ser visto sob dois aspectos: visão ideológica e visão estética. A primeira diz respeito a uma concepção de arte revolucionária, que expressa a luta pela queda da aristocracia e a ascensão da burguesia e a segunda, uma concepção de arte conservadora, que retoma os modelos clássicos tanto tempo cultivados pelas artes aristocráticas.

É importante destacar que o século XVIII não é de grande envergadura literária e podemos considerá-lo como o último esforço do passado. Nesse sentido, Candido (2000b) afirma que, nesse tempo, havia alguns literatos brasileiros que tinham a intenção de fundar ou criar uma literatura que fosse nossa. Assim, no processo formativo existiram dois blocos diferentes: um que era constituído por manifestações literárias que não estavam ainda articuladas e o outro, que já esboçava ideias tentando articulá-las para a formação da literatura brasileira. O primeiro compreendeu os escritores de base cultista ou conceptista<sup>15</sup>, presentes na Bahia, de meados do século XVII a meados do século seguinte. O segundo, englobou os escritores neoclássicos ou arcádicos e até mesmo os próprios românticos, do terceiro quartel do século XIX. Assim, até o século XVIII a literatura brasileira ainda não estava formada.

---

<sup>15</sup> Estéticas dominantes na poética barroca, em particular na literatura castelhana, representadas nas chamadas escolas de Quevedo (conceptismo) e de Góngora (cultismo). A literatura cultista repousa, sobretudo, no som e na forma, tendendo para uma verdadeira exaltação sensorial que **ultrapassa** as sugestões da realidade. Já a conceptista apóia-se no significado da palavra, tendendo para o abusivo jogo de vocábulos e de raciocínio, para as agudezas ou sutilezas do pensamento. (Candido *et alli*, 1997).

Na verdade, o movimento ideológico da formação de nossa literatura estava sem rumo. No tocante à expressão, surgiam novos gêneros e novas concepções formais e, em relação aos temas, podia ser abordado qualquer aspecto da realidade, tanto individual, quanto social.

Para Coutinho (2004), os três primeiros séculos da literatura no Brasil, já que não houve Renascimento, mostraram variações de estilos artísticos, o barroco, o neoclássico e o arcádico, os quais tinham formas bem caracterizadas por sinais e princípios dominantes, que se entrosavam e se interpenetravam. O barroquismo surgiu com os jesuítas, penetrou os séculos XVII e XVIII e manifestou-se pela poesia de Gregório de Matos e pelos escritos sagrados de Antônio Vieira e seus seguidores. Já no setecentismo, o neoclassicismo e o arcadismo dividiram espaço com o gosto rococó, sendo difícil separar as suas manifestações, que se mesclaram ao longo desse período. Assim, o século XVIII refletiu, sobretudo, esse entrecruzamento e interação de estilos.

Retomando um pouco o século XVII, é importante mencionar que o pensamento filosófico português desse período era pouco produtivo, contendo apenas cópias de produções de cunho moralizante e religioso. Com a chegada do século XVIII, essa forma de pensamento trouxe uma nova concepção, na qual a literatura adquiriu um teor filosofante mais distinto com o Padre Luís Antônio Verney e seu *Verdadeiro Método de Estudar*, obra vanguardista sistemática de todas as posições do homem diante do problema do conhecimento.

Bueno (1968) afirma que a decadência do século precedente, agravada pela falta de verdadeiros talentos, atingiu seu auge no século XVIII. O gongorismo invadiu todos os terrenos e asfixiou todas as ideias sob o amontoado de palavras difíceis, inversões de frases, trocadilhos e figuras de palavras, tudo simplesmente ridículo. Essa concepção começou a mudar no contexto português, quando alguns homens, vindos da França, onde foram estudar, trouxeram consigo ideias mais modernas e revolucionárias.

Nesse tempo, a fundação do real Colégio dos Nobres, a reforma da universidade de Coimbra e a introdução dos novos métodos pedagógicos de Verney foram acontecimentos de grande influência intelectual que trouxeram novos influxos ao país. Vários institutos científicos foram criados para continuar e vigorar o movimento literário desse século, como a Academia Real da História Portuguesa.

Assim, contra a asfixia do preciosismo e da imitação dos modelos franceses de que resultava grande afluência de galicismos para a Língua Portuguesa, formou-se um movimento de reação purista, voltando-se os poetas aos temas clássicos do Renascimento, aos modelos quinhentistas e seiscentistas da boa prosa nacional.

Realmente, foi um período que, mesmo obedecendo à corrente literária que se originara na Itália e que por meio da França atingira o mundo inteiro, mostrou-nos a reação dos espíritos cultos contra os excessos do estilo denominado *gongorismo*. Assim, o desejo era voltar aos moldes clássicos e à imitação dos modelos greco-romanos, indo procurar novamente a inspiração na vida pastoril e na mitologia dos povos antigos. Nesse momento, a língua utilizada passou a ser cuidada, combatendo-se os excessos de adjetivação, as expressões retumbantes e as comparações disparatadas, tendo por objetivos principais a simplicidade e a correção. Foi uma época em que se fundaram numerosas academias e arcádias, instituições literárias que tinham por objetivo o aproveitamento dos talentos em obras de real valor.

De fato, a literatura, no século XVIII, não era vista como expressão direta de vivências existenciais do autor e sim de sua vivência intelectual, ou seja, a poesia era decorrência de sua cultura literária. Todo sentimento particular deveria antes passar pelo crivo da razão. Coerente com essas ideias, surgiu o *Bucolismo*, tendência do neoclassicismo cuja tônica recaía na tentativa de reviver o ideal antigo de paz e tranquilidade encontrado somente no campo. Assim, os poetas delegavam a um pastor imaginário toda a sua sensibilidade. Enquadravam no ambiente artificialmente concebido, o pastor que colocava suas venturas e desventuras em constantes diálogos com as pastoras ou em monólogos pelo ameno prado ou por entre duras rochas.

Pode-se afirmar que a literatura brasileira começou realmente com a mineração, quando mudanças profundas ocorreram na vida brasileira. Foi justamente com o aparecimento de uma classe média urbana, na região das minas, que já não colaborava com a Coroa, antes se opunha a ela, que se deu a largada para um novo tempo. Assim, é diante de uma classe social e intelectual rica, contrária ao gongorismo português, que se criou uma forma de expressão original, caracterizada como literatura brasileira. Destaca-se também que o grande nome da nossa literatura, nessa época, foi Tomás Antônio Gonzaga, português de

nascimento, mas cuja obra não tem nada a ver com Portugal. Gonzaga foi um escritor brasileiro, com a marca do nosso sentimento, do nosso lirismo, da nossa feição de cantar o velho tema do amor. Sua participação na *Inconfidência* mostra como ele se interessou pela terra em que vivia e como lhe sentiu os problemas.

De acordo com Hernani (2000), a atividade literária, no início do século XVIII, estava sem estímulo pelos vetos governamentais relacionados aos impressos, ao funcionamento de tipografias e pela ausência de livrarias. Em 1705, o baiano Manuel Botelho de Oliveira demorou-se a descrever entusiasmadamente a natureza brasileira, na silva *Ilha de Maré*, parte especial do poema *Música do Parnaso*. A glória especial de Manuel Botelho foi a de ter sido o primeiro brasileiro cuja obra passou pela impressão. Em 1730, Rocha Pita escreveu *América Portuguesa*; três anos depois, Frei Apolinário da Conceição, assinou a *Primazia Seráfica*; José Fernandez Alpoim, *ultimou o Exame do Artilheiro*. O Norte compareceu nesse rol com *Anais Históricos do Maranhão*, em 1749, assinado por Berredo. De 1769, é o *Uruguai*, de Basílio da Gama, classificado como o melhor poema dos três primeiros séculos, o qual narra o episódio da Guerra Guarani no sul do país e contém versos tidos entre os mais belos da língua ao descrever o fim da vida da heroína. A Lisboa do final do século aproveitou e adotou canções para o violão e festas de salão, escritas no modo e na linguagem brasileira por Domingos Caldas Barbosa. De 1781, é o poema *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, de forte apelo nativista.

No entanto, é a poesia que marca fortemente a arte do Ciclo do Ouro, graças aos nomes exponenciais de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Mas houve também uma poesia bela no ritmo e na criatividade, intitulada *Vissungo*, brotada espontaneamente dos negros levados ao trabalho das minas. O conteúdo da poesia era um ataque aos donos do poder, pois os autores comentavam os fatos, caçoavam daqueles que não eram espertos, fustigavam os senhores e davam senhas para os contrabandistas escaparem dos vigilantes.

A prosa literária, por sua vez, de importância reduzida, continuava ainda sob a influência do Barroco. Aliás, a desejada simplicidade alcançou os primeiros escritos de cunho científico, chegando depois às letras. Na verdade, é só no final do século XVIII que surgem alguns pensadores de qualidade, sobretudo na oratória sagrada e nos gêneros públicos (ensaio político, jornalístico etc.).

De acordo com Candido e Castello (1997), naquele tempo, a poesia absorvia parte da produção que, na atualidade, mostra-se como prosa e que contava, portanto, com os gêneros didático, satírico, burlesco e herói-cômico. Essa poesia interessada nos problemas da ciência, da educação, da filosofia e da política é vista hoje como antipoética na maioria dos casos, porém, no século XVIII, servia como veículo para manifestar o pensamento segundo as concepções que então reinavam.

O encerramento dos anos setecentos enfatizou a poesia. Foi a época em que Silva Alvarenga concluiu *Glaura* (1799) trazendo para a selva tropical rondós e madrigais do mais cultivado arcadismo. O mesmo se pode dizer de Tomás Antonio Gonzaga com a segunda edição definitiva, em 1800, do poema *Marília de Dirceu*.

Nesse tempo, diversas tendências literárias agruparam-se em Minas Gerais. Isso explica que poetas épicos, como Basílio da Gama e Frei Santa Rita Durão, pertençam quase à mesma época que os poetas que formaram a Arcádia brasileira, como Tomás Antonio Gonzaga, Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga. Esse grupo transpôs seus sonhos da poesia para a Terra e acalentou a esperança da Inconfidência. Foram inconfidentes e, por isso, pagaram um preço muito alto, como já foi mencionado.

Assim é nesse contexto de fermentação filosófica e lutas políticas que emergiu a estética literária do Arcadismo, voltado para um novo público consumidor, formado pela classe burguesa e média.

De certo modo, o setecentismo iniciou-se com a decadência do barroquismo literário, cujo movimento era voltado para uma literatura empolada, com uma linguagem exageradamente metafórica, praticada à sombra das academias, movimentos importantes da vida cultural da época colonial, expressão do espírito e do estilo da literatura barroca. Logo, com o declínio da aristocracia e a ascensão da burguesia, buscou-se uma renovação no gosto literário e no valor estético. Na verdade, esse período reagiu contra o barroquismo dos seiscentos, expressando-se num grande movimento de restauração dos clássicos, o qual ressurgiu sob a forma do neoclassicismo. Foi um momento de retorno das formas e tradições do mundo greco-romano. Logo, é dentre as variedades do neoclassicismo que figura o movimento arcádico.

Para Candido *et alli* (*op.cit.*), os árcades procuravam obter o equilíbrio expressional atribuído aos Clássicos antigos e, por isso, foram chamados de neo-

clássicos, caracterizando assim o Neoclassicismo, porém é conveniente manter a denominação de Arcadismo, já que no sentido histórico foi um movimento complexo, centralizado pela Arcádia Lusitana e não simplesmente uma literatura pastoral.

Na verdade, é contra o estilo empolado e rebuscado do Barroco, com sua retórica artificial, que surge o Arcadismo, retomando a simplicidade, o equilíbrio, a naturalidade e a clareza dos modelos clássicos, restabelecendo a poética antiga, a forma clássica, na linha da liberdade e simplicidade, enfatizando o amor e a natureza. Seus temas estão relacionados ao campo e à vida pastoril, retratando musas inspiradoras como um resgate dos clássicos. A linguagem, por sua vez, é de fácil compreensão pelo leitor, com predomínio da ordem direta das palavras.

De acordo com Candido *et alli (op.cit)*, o Arcadismo foi considerado a última manifestação da literatura clássica portuguesa, em que o combate ao verbalismo do Barroco já saturado, conferiu à Arcádia portuguesa um caráter polêmico de renovação direcionada a uma literatura mais simples e natural, conforme as ideias do período. Com isso, há no Arcadismo um desejo de simplicidade intelectual – baseada na influência do racionalismo filosófico – e, também de simplicidade afetiva, devido ao reconhecimento da dignidade e beleza na manifestação das emoções.

Os artistas desse período, vendo na estética barroca algo ultrapassado, buscaram recuperar e imitar os padrões artísticos do Renascimento. Na Itália, esse movimento teve como inspiração a lendária região da Grécia antiga, a Arcádia. De acordo com essa lenda, era o local onde vivia o deus Pan, povoado por pastores que viviam de forma simples e espontânea, cuja diversão era cantar, promover disputas poéticas e festejar o amor e o prazer. Percebe-se que o poeta árcade não expressava o seu próprio “eu”, pois adotava uma forma pastoril. Em outras palavras, coerentes com certos princípios, como a simplicidade e a igualdade, os árcades utilizavam pseudônimos de pastores gregos e se vestiam de modo a imitá-los, reunindo-se em parques e jardins para aproveitar a vida natural.

Visando a imitar a lenda grega, os italianos criaram em 1690 uma academia literária, chamada Arcádia, que reunia os escritores com a intenção de combater o Barroco e desenvolver os ideais do Neoclassicismo. É importante enfatizar que o nome de Arcádia evoca a região da Grécia, na qual se localizava o modelo ideal da vida rústica, e que os membros dessa comunidade criavam nomes fictícios de pastores, tratando de pastoras as suas personagens femininas.

Com efeito, em Portugal, o Arcadismo instalou-se com a Arcádia Lusitana (1756-1774), reunindo escritores de renome como Antonio Diniz da Cruz e Silva, Gomes de Carvalho, Manuel de Figueiredo, Cândido Lusitano Domingos dos Reis Quita, Correia Garção e José Caetano de Mesquita. Houve também a Nova Arcádia, no final do século XVIII com a presença de Manuel Maria Barbosa du Bocage e José Agostinho de Macedo. Já no Brasil, temos a plêiade mineira com poetas importantes como Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Alvarenga Peixoto, Silva Alvaranga e Tomás Antônio Gonzaga.

De acordo com Bosi (s/d), na passagem do Barroco ao Arcadismo houve uma atenuação dos aspectos pesados e maçicos presentes no seiscentos. Nessa transição, prefiguraram-se nas estéticas dos árcades a busca da natureza, da simplicidade e a adoção de esquemas rítmicos mais graciosos. Assim, do ponto de vista formal, a simples e idílica alma lírica encontrou, no verso solto, nas odes e nas elegias, o instrumento ideal para suas composições. Logo, criou-se um estilo individual e de época. No entanto, aquilo que já se postulava no período do Barroco nas questões relacionadas ao equilíbrio e ao bom gosto entrou, no século XVIII, a integrar um estilo de pensamento direcionado ao *verossímil*, denominador comum das tendências arcádicas. Dessa forma, o conceito herdado da poética renascentista fundamentou-se na arte como cópia da natureza. Assim, nas poesias árcades, o espaço natural virou refúgio (*locus amenus*) para o homem oprimido por suas distinções e hierarquias.

Para Bosi (*op.cit.*), há dois momentos distintos na literatura do século XVIII. Um é o momento poético do encontro entre a natureza e os afetos comuns dos homens, refletidos por meio da tradição clássica e buscando formas bem definidas, julgadas dignas de imitação (Arcádia). O outro é o momento ideológico, quando a burguesia culta se impõe criticando os abusos do clero e da nobreza (Ilustração).

À medida que o tempo prosseguiu, percebeu-se que se passava de um Arcadismo dos sonetos de Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, ao engajamento pombalino da épica de Basílio da Gama, para enfim a se chegar à sátira política de Tomás Antônio Gonzaga, em suas famosas *Cartas Chilenas*.

Sem dúvida que o conteúdo da literatura brasileira e portuguesa se deu em torno dos modelos do Arcadismo italiano, com a fundação de academias literárias, simulação da vida pastoral, da ambientação campestre etc. Na verdade, esses

ideais de vida simples e natural vinham ao encontro dos anseios do novo público consumidor, a burguesia que, naquele momento de formação, lutava pelo poder e denunciava a vida luxuosa da nobreza nas cortes.

Daí a idealização da vida natural, em oposição à vida urbana; a humildade, em oposição aos gastos excessivos da nobreza; o racionalismo, em oposição à fé; a linguagem simples e direta, em oposição à linguagem complexa e elitista do Barroco. Logo, todos esses valores, no contexto da sociedade europeia do século XVIII, foram uma afronta à política, já que ressaltavam os privilégios da nobreza e do clero e propunham uma sociedade mais justa, racional e livre.

Leme (1981) declara que o germen embrionário do Arcadismo apareceu primeiramente com Alexandre Gusmão, o secretário de D.João V, que divulgou apenas os princípios de uma modificação, que mais tarde foi fundamentada pelas Arcádias. Um outro precursor, segundo o autor, foi Antônio Sanches, que propagava por meio de suas *Cartas sobre a Educação da Mocidade*, uma linha de pesquisa interessada na reformulação dos processos da educação dos jovens. No entanto, a reforma cultural se concretizou mesmo, quando o jovem Antônio Diniz da Cruz e Silva fundou, em 1756, a *Arcádia Lusitana*, nos moldes da famosa Arcádia Romana, criada em Roma no ano de 1690. Foi a partir desse momento que o Arcadismo passou a ser definido como escola literária. Ressalta-se, portanto, que, durante o Arcadismo português, o gênero literário predominante foi a poesia, embora houvesse a criação em todos os gêneros.

No Brasil, segundo Abdala e Campedelli (*op.cit.*), o início do Arcadismo associou-se às reformas do Marquês de Pombal, que vieram arejar um ambiente dominado pela escolástica dos jesuítas, à ruptura anticultista que começou com a publicação do livro de poemas *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa, em 1768 e também com a fundação da Arcádia Ultramarina em Vila Rica, nesse mesmo ano. Seu final foi marcado pela publicação de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), de Gonçalves de Magalhães. Assim, esse movimento brasileiro visava também a um regresso às fontes do Classicismo, trazendo à tona os princípios relegados da estética clássica, procurando, nessa fase, uma imitação dos escritores clássicos greco-latinos.

De acordo com Candido (*op.cit.a*), o movimento arcádico brasileiro buscou a incorporação da atividade intelectual europeia. Nesse processo, houve o intuito de

se praticar a literatura tanto como uma atividade desinteressada quanto como um recurso de valorização do país, quer fazendo aqui o mesmo que se fazia na Europa, quer mostrando a realidade local. Assim, surgiram novos gêneros, novas concepções e novos temas ligados à realidade tanto individual quanto social do país.

Amora (1977) afirma que a literatura acadêmica constituída entre 1724 e 1768 expressava uma imagem idealista e entusiástica do Brasil, ou seja, apresentava um país com um imenso território abençoado pelo Criador, com uma requintada urbanidade, de pessoas fiéis à Igreja e leais ao seu rei e com espíritos doutos integrados a excelentes academias. No entanto, se essa era a imagem do Brasil na primeira metade do século XVIII, a situação mudou de rumo a partir do segundo quartel do mesmo século. Por força da influência de novas correntes do pensamento europeu (Naturalismo, Liberalismo, Iluminismo), foram surgindo, em nossa cultura, alguns intelectuais e políticos que discordavam desse idealismo e procuravam criar um sentido mais objetivo de nossa verdadeira realidade e, conseqüentemente, mostravam o desejo de modificar a estrutura política e econômica.

Para Candido (*op.cit.*), a Ilustração foi uma maneira de se aplicar o social na poesia, dotando o Brasil de uma literatura equivalente às européias, mostrando, assim, a realidade do tempo vivido. A esse respeito, o autor declara que “o trabalho intelectual punha no culto à ciência o mesmo fervor com que venerava a arte; tratava-se de construir uma vida intelectual na sua totalidade, para o progresso das Luzes e conseqüente grandeza da pátria”. (Vol.2:p.10).

Dessa forma, a simplicidade natural proposta pela poesia árcade européia encontrou, no Brasil, ambiente singular: a sensibilidade espontânea de nossos poetas, o apego aos valores da própria terra, cujo sentimento foi denominado de *nativismo*. Logo, inspirados nos iluministas e enciclopedistas franceses e impulsionados pelos exemplos da independência norte-americana e da Revolução Francesa, os árcades brasileiros participaram, em 1789, de um levante político de extrema importância: a Inconfidência Mineira, já citado anteriormente.

Assim, o Brasil chega aos meados do século XVIII, com uma crise administrativa e econômica e com pensamentos diferenciados da nossa cultura intelectual e literária. Nesse sentido, podemos ler no poema *Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, e nas *Cartas Chilenas* (1788-1789), de Tomás Antônio Gonzaga essa nova maneira de ver o Brasil e seus problemas. Amora (*op.cit.*) postula ainda

que os escritores árcades, que passaram a ser chamados de renovadores, empenharam-se na busca de meios para a renovação geral da literatura, começando por se organizar em arcádias.

Rodrigues *et alli* (1979) afirmam que é necessário observar as coordenadas desse contexto amplo e complexo para poder apreciar devidamente um poema neoclássico. Deve-se entender ainda que, no setecentismo, a literatura brasileira estava apenas tomando sua forma, ou seja, foi a primeira vez que surgiu, em nossa história, um grupo organizado e consciente de escritores e leitores. Assim, devemos ler nos árcades das Minas Gerais não somente a alma da poesia, mas também o germe de nossa literatura. Os autores mostram que não devemos esquecer que “a literatura e a manifestação mais expressiva e sensível da cultura de um povo”. (p. 44). A partir daí, podemos afirmar que a linguagem árcade vem ao encontro de ideias e de sentimentos do escritor do século XVIII, já que seus temas e suas construções textuais procuravam adequar-se à nova realidade social vivida pela classe que a produzia e a consumia: a burguesia.

É certo que a grande contribuição dos poetas árcades foi o esforço de trazer à pátria os temas e as técnicas mentais e artísticas da Europa, proporcionando à nossa literatura um alcance universal. Nesse sentido, nossos poetas foram desbravadores, por excelência, dando um diferencial ao nosso Arcadismo em detrimento daquele proposto em Portugal, ou melhor, o movimento arcádico português foi somente um renovador de técnicas e teorias literárias, enquanto o do Brasil, além de englobar toda essa renovação, também contribuiu decisivamente para instituir a literatura brasileira. Na verdade, segundo os autores, a nossa literatura vinha tomando forma desde o século XVI e, no decorrer do período barroco, houve grandes escritores, dando assim uma articulação orgânica ao movimento literário. No entanto, foi durante o Arcadismo que essa tendência se desenvolveu com mais fervor, constituindo uma consciência literária como não tinha havido antes. Assim, as produções intelectuais da colônia representaram uma espécie de advento à civilização, em que a promoção do país era divulgada por certos inspiradores da nossa vida cultural e artística.

Amora (*op.cit*) postula que os árcades, para reconduzirem suas poesias, agiram da seguinte forma: 1) resgataram o gosto por tudo que tinha relação com a cultura grega e latina, ou seja, sua mitologia, sua erótica, seu culto dos encantos da

natureza e da vida bucólica e seu espírito cívico e político; 2) restabeleceram os princípios de que a obra poética deveria ser de fácil compreensão, devendo ser clara em seu assunto, equilibrada na composição e simples na linguagem. Para conseguir esse resultado, os árcades evitaram palavras, tropos e figuras extravagantes e deram preferência aos poemas que tivessem sua origem em cantos populares, frutos da espontaneidade e da simplicidade poética como o romance, a lira, a cantata, o rondó e o madrigal; 3) evitaram a imitação dos mestres clássicos, estabelecendo o princípio da originalidade, introduzindo em suas poesias, seus problemas sentimentais ou morais, as peculiaridades da vida e da natureza brasileira que os envolviam; 4) reagiram contra o intelectualismo e convencionalismo da poesia do século XVII, fazendo dela um estado emocional, expressando a afetividade do poeta; por isso, Cláudio Manuel da Costa declarou, nos sonetos, sua ternura; Tomás Antônio Gonzaga, o sentimento de sua velhice; Silva Alvarenga, a sua paixão amorosa e a saudade de Glaura.

Destaca-se que a poesia desse período se assemelhava à portuguesa, caracterizada pelo *lirismo*. O cenário natural e a paisagem bucólica promoviam o pastoralismo por meio da simplicidade dos versos. O mundo greco-romano vinha fazer parte desse quadro lírico das composições do momento. O tom confessional e o sentimento nativista eram as marcas fundamentais da escola árcade, já a caminho do movimento romântico. Sendo assim, houve no Arcadismo dois fatores importantes: um desejo de simplicidade intelectual, tendo por base a influência do racionalismo filosófico, e a simplicidade afetiva, dada pelo reconhecimento da dignidade e beleza que pode haver na manifestação das emoções.

Assim, buscando a simplicidade e a clareza das ideias, os árcades deram grande valor à natureza, tendo como base a harmonia e a sabedoria. Houve também o prestígio dado à vida bucólica, representada pela inocência e pela rusticidade dos costumes rurais. Assim, elementos como os campos, rios, vales e flores tiveram presença marcante nas obras desse período. Por essa razão, era comum os poetas árcades assumirem o papel de pastores da Arcádia, expressando amor às suas pastoras. Adotavam, então, pseudônimos pastoris, fingindo-se pastores bucólicos que se expressavam por intermédio de clichês como o *Fugere Urbem* – fugir da cidade; o *Lócus Amoenus* – local ameno, campestre, agradável e perfeito; a *Áurea*

*Mediocritas* – equilíbrio de ouro, marcado pela ausência de emoções fortes; o *Carpe Diem* – aproveitar o dia ou o momento, mas sempre dentro dos padrões clássicos.

De acordo com Candido *et alli* (*op.cit.*), os poetas árcades traziam para suas poesias imagens mais naturais, utilizando-se sempre da ordem direta, preferindo o verso branco, que obedece à regularidade métrica, não apresentando rimas, em detrimento da poesia metrificada da Língua Portuguesa. Essas características tinham o intuito de alcançar uma linguagem mais simples. É por isso que houve o abandono do termo rebuscado, buscando sempre um vocabulário mais singelo. Os autores afirmam ainda que, mesmo conservando o hábito da perífrase (ou circunlóquio), baniram as formas mais extremadas de inversão sintática (hipérbato), atenuaram o exagero das comparações e o uso da antítese, deixando de lado também o trocadilho.

Conforme ainda declaram os autores acima, os escritores árcades preocupavam-se com assuntos mais imediatos e concretos como, por exemplo, a melhoria do homem pela instrução, a busca da harmonia social pela obediência às leis da natureza e a procura da felicidade na terra por intermédio da prática do bem estar e da sabedoria. Segundo eles, já que esse período coincidia com as reformas de Pombal, a atividade literária desses poetas voltava-se, em parte, para o “despotismo esclarecido”. Sob esse aspecto, os árcades foram mais políticos e mais otimistas, sofrendo influências da Ilustração, cujo movimento de ideias acreditava que a instrução e o aperfeiçoamento cultural seriam a mola suprema da felicidade humana. Na verdade, a importância dos árcades residiu na integração entre a literatura, a sociedade e a natureza, em uma poesia de temática pastoril. Nesse sentido, o Arcadismo tratou da naturalidade racional, por meio da simplicidade estilística e da clareza de ideias. Resgatou o renascimento do mito da Arcádia, um verdadeiro paraíso de poetas pastores, que se debruçavam numa vida simples. A poesia deveria imitar a natureza correspondendo à simplicidade da vida pastoril e das formas poéticas.

Destaca-se ainda que o Arcadismo foi um movimento eminentemente poético, desdobrado em três vertentes: a) poesia lírica, tendo como representante os poetas Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto e Caldas Barbosa, os quais oscilaram entre os resíduos barrocos e as antecipações do romantismo, reproduzindo em suas obras as formas e os temas do

Neoclassicismo europeu; b) poesia épica, representada por Basílio da Gama e Santa Rita Durão, por intermédio das obras *Uruguai* e *Caramuru*, as quais marcaram a introdução do indianismo como tema literário, ganhando o índio o papel de guerreiro; c) poesia satírica, representada por Tomás Antônio Gonzaga em sua obra *Cartas Chilenas* que fez uma reflexão sobre a insatisfação do povo com os desmandos da política do governo da época, atestando também o inconformismo dos habitantes da Colônia em relação à administração portuguesa e seus agentes.

Vale destacar que, apesar de não ser o centro temático da produção da maioria dos poetas árcades, as ideias de liberdade, justiça e igualdade social estão presentes em alguns textos da época, como se constata nos versos abaixo, de autoria de Tomás Antônio Gonzaga, extraídos da *Lira XXXVIII* da obra *Marília de Dirceu* (*apud* Gonzaga, s/d:173).

Acabou-se a tirania  
A honra, o zêlo deste Luso Povo?  
Não é aquêles mesmo,  
Que estas ações obrou, é outro nôvo?  
E pode haver direito que te mova  
A supor-nos culpados,  
Quando em nosso favor conspira a prova?  
[...]  
Há em Minas um homem,  
Ou por seu nascimento ou seu tesoiro  
Que aos outros mover possa  
À fôrça de respeito, à fôrça de oiro?  
Os bens de quantos julgas rebelados  
Podem manter na guerra,  
Por um ano sequer, a cem soldados? (p.172-173)

Percebe-se que o poeta, por meio de seus escritos, procurava alertar e conscientizar as pessoas do desatino e da falta de respeito dos governantes para com o povo, fazendo-os ver que é necessário lutar por um ideal de liberdade, justiça e igualdade para todos.

Já que Tomás Antônio Gonzaga é o foco desta pesquisa, é de extrema relevância dar um destaque maior a sua vida e a sua obra, pois é por intermédio de sua produção poética e satírica que podemos entender os vários acontecimentos políticos e sociais que marcaram a fisionomia de Vila Rica, no decorrer do século XVIII, principalmente na segunda metade desse período.

## 2.2 Tomás Antônio Gonzaga

Amora (*op.cit.*) declara que Tomás Antônio Gonzaga é visto como o poeta mais significativo do Arcadismo brasileiro, não apenas pela qualidade de sua obra lírica *Marília de Dirceu* e de sua composição satírica *Cartas Chilenas*, mas pelo público que suas poesias têm conquistado até os dias atuais. A poesia do autor é considerada entre as poesias do período colonial como a mais amada. Isso talvez porque nele a transparência se faz mais notória que nos outros. Muitas vezes, em seus poemas, percebe-se a presença de frases com pretensões de profundidade filosófica. Sua obra deve ser vista como a mais pessoal do Arcadismo, ligando-se à nossa sensibilidade romântica. O poeta também soube registrar o cotidiano de seu tempo, mostrando o panorama político e social de uma época em que o Brasil era ainda comandado pela Metrópole portuguesa.

Na sua vida, a poesia foi cultivada acima de tudo com sua experiência mineira, ou seja, o breve período de 1782 a 1792. Logo, Gonzaga realizou o melhor de sua obra nos poucos anos vividos no Brasil, especialmente, em Vila Rica e na prisão do Rio de Janeiro. Assim, sua produção poética situa-se entre o Neoclassicismo e o Arcadismo, com aspectos que serão modulados pelos românticos. Sem dúvida que a influência de Cláudio Manuel da Costa, as sugestões de amor por Dorotéia de Seixas, o interesse pela sociedade de Minas e o drama da Inconfidência e sua maturidade fizeram de Gonzaga um poeta de alto quilate.

Como nos mostra Lapa (1958), é em Gonzaga que encontramos as coisas simples das leis que regem a natureza, as quais indicam o caminho da felicidade aos homens. Nele o conceito de felicidade está nas pequenas coisas que dão prazer e elas estão presentes neste mundo, não em outra vida. Por essa razão, o poeta canta em seus versos que é preciso aproveitar os momentos bons que a vida oferece, sem esperar pela velhice, ou seja, é sensato que se usufrua do corpo enquanto ele tem robustez para se dedicar aos prazeres do amor. Verificamos aqui que o autor segue um dos princípios do Arcadismo, o *Carpe Diem* que significa aproveitar a vida e os momentos bons que ela oferece.

De forma geral, pode-se dizer que Gonzaga buscava utilizar-se de versos mais longos, os decassílabos, para versar assuntos sérios e universais, como, por exemplo, a passagem do tempo e seus acompanhantes, a juventude, a velhice e a

morte, e os mais curtos para temas mais leves, como o amor, ao menos na sua maneira mais constante de tratá-los.

Na sequência, traçamos a biografia do grande escritor que foi Tomás Antônio Gonzaga.

### **2.2.1 O homem e seu tempo**

Tomás Antônio Gonzaga, pseudônimo arcádico, Dirceu, nasceu em Miragaia, freguesia da cidade portuguesa do Porto no ano de 1744. Era filho do desembargador brasileiro João Bernardo Gonzaga e da senhora portuguesa D. Tomásia Isabel Clark, de origem remota inglesa e ficou órfão de mãe no primeiro dia de vida.

Aos sete anos de idade, mudou-se com seu pai para Pernambuco, onde frequentou o colégio dos jesuítas na Bahia. Em 1761, retornou a Portugal para cursar Direito na Universidade de Coimbra, tornando-se Bacharel em Leis no ano de 1768. Depois de formado, exerceu alguns cargos de natureza jurídica. Pensando em lecionar, candidatou-se a uma cadeira na Universidade de Coimbra, apresentando a tese *Tratado de Direito Natural*, trabalho este dedicado ao Marquês de Pombal. No entanto, suas intenções mudaram de rumo, pois trocou as pretensões do magistério pela magistratura. Em 1778, foi nomeado Juiz de Fora de Beja, com exercício até 1781. No ano seguinte, já no Brasil, foi indicado para ocupar o cargo de Ouvidor Geral (espécie de juiz da época) na comarca de Vila Rica, em Minas Gerais.

Assim foi na florescente capital do ouro, em plena efervescência desse centro social e cultural, que ele iniciou sua atividade literária e intelectual e também sua vida amorosa, pois, apesar de ser um homem maduro, apaixonou-se por Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, uma jovem de dezesseis anos que foi cantada em seus versos com o pseudônimo de *Marília*.

De volta ao território brasileiro, reencontrou seu companheiro de Coimbra, Alvarenga Peixoto, morador da cidade vizinha, São João D'el-Rei. Conheceu Cláudio Manuel da Costa e muitos outros com quem se encontrava nos salões literários promovidos em suas casas. Destaca-se que foi Cláudio Manuel da Costa quem incentivou Gonzaga a escrever poesia.

Em 1786, foi promovido a desembargador da relação da Bahia, contudo, por estar preso ao ambiente e aos habitantes de Vila Rica, adiou o quanto pode essa transferência. Teve um romance com Maria Dorotéia, porém sendo pobre e bem mais velho do que a moça, a família, muito tradicional, opôs-se a esse relacionamento, mas aos poucos a resistência acabou. Assim, em 1788, pediu em casamento sua musa, marcando a cerimônia para o mês de maio de 1789.

No entanto, em 1789, todo o sonho de viver seu grande amor foi destruído, pois, nesse ano, foi acusado de participar da Inconfidência Mineira, sendo preso e mandado ao Rio de Janeiro, onde ficou encarcerado por três anos na Fortaleza da Ilha das Cobras. Foi, portanto, separado de sua amada, Maria Dorotéia.

Em 1792, foi condenado e transferido para a costa oriental da África, a fim de cumprir, em Moçambique, uma sentença de dez anos. No país africano, trabalhou como advogado e hospedou-se na casa de um abastado comerciante de escravos, vindo a se casar, em 1793, com a filha dele, Juliana de Sousa Mascarenhas (pessoa de muitos dotes e poucas letras). Dessa união teve dois filhos: Ana Mascarenhas Gonzaga e Alexandre Mascarenhas Gonzaga.

No exílio, ocupou os cargos de procurador da Coroa e Fazenda e o de Juiz de Alfândega de Moçambique (cargo que exerceu até sua morte). Em 1810, morreu louco e seus restos mortais foram trazidos ao Brasil somente no ano de 1937.

Vale destacar que Gonzaga foi um homem do seu tempo que lutava pelos ideais de uma sociedade mais justa e igualitária. Assim, nessa luta por justiça e igualdade, o poeta e ouvidor adquiriu inimigos e um deles foi o governador Luís da Cunha Pacheco Meneses, que governou a capitania de Minas de 1783 a 1788. É a ele que Gonzaga atribuiu seu poema satírico *Cartas Chilenas*.

De acordo com Maxwell (*op.cit*), Gonzaga considerava Cunha Meneses um homem que ostensivamente ignorava tanto o bem estar do povo quanto os ditames da lei, da tradição e da justiça. Na verdade, a ênfase das missivas era apontar as irregularidades de um governador corrupto que se vinculava ao ambiente de Vila Rica no tempo da preparação política da Inconfidência Mineira. Na essência, além do viés satírico, a obra constituiu também um interessante quadro dos costumes daquela época e um registro precioso do que era a corrupção no Brasil já desde os tempos da Colônia.

A respeito das atitudes de Cunha Meneses, Furtado (1997b:98), apoiado nas ideias de Eduardo Perié<sup>16</sup>, afirma que

Os desacertos do governador, ao cabo de algum tempo, acabaram por torná-lo malquerido de uns e detestado de outros, censurado e ridicularizado por muitos. É nesse momento que as “Cartas Chilenas”, tremenda acusação contra o mau governo e má administração do capitão-general, são ateadas à história da Inconfidência como a mecha acesa aplicada à mina do descontentamento público que não tardou a tomar um caráter de verdadeira conjuração.

As palavras de Perié mostram que realmente o governador de Minas Gerais era um homem de má índole e que Gonzaga, em suas missivas, atacava sem piedade os mandos e desmandos dessa autoridade mineira.

Outro fator destacado por Furtado (*op.cit.b*) é que Pombal era contra o governo de Cunha Meneses e a favor de Gonzaga. De acordo com o autor, Pombal promoveu Gonzaga e levou Cunha Meneses de volta ao reino. Assim, mediante dois decretos reais, Gonzaga foi nomeado desembargador da Relação da Bahia, enquanto seu inimigo foi substituído no governo de Minas por Luís Antônio Furtado de Mendonça, Visconde de Barbacena. Assim, em 1788, Cunha Meneses deixou seu posto e assumiu o governo de Minas Gerais o Visconde de Barbacena. Tomás Antônio Gonzaga, nesse momento, foi substituído por Pedro José de Araújo Saldanha.

Sem dúvida, Gonzaga foi um homem de letras jurídicas e de alta burocracia, dedicando toda sua vida a ofícios e pareceres. No entanto, houve, nesse quarentão sólido, prático e prudente, um lírico que Marília fez despertar e um satírico destinado a delatar os maus feitos de um tirano.

Com certeza, depois de toda essa trajetória de vida, podemos nos pautar nas ideias de Bueno (1968) que diz que Gonzaga tornou-se imortal não somente pelo seu heroísmo de inconfidente, mas também pela dolorosa trama de amor que teve com Maria Joaquina Dorotéia de Seixas Brandão, sua doce Marília. Era então Dirceu, enamorado romântico e delicado, que o destino tornou infeliz e destruiu a vida. Condenado ao exílio, não encontrou o apoio de sua amada que não o quis

---

<sup>16</sup> PERIÉ, Eduardo. *A literatura brasileira do século XVI ao começo do XIX: esboço histórico*. In: \_\_\_\_\_ *A litteratura brasileira nos tempo coloniais....* Buenos Aires: Educardo Perié, 1885. p.180-259.

acompanhar. Na África, casou-se com outra, mas o amor de Marília foi o seu tormento, e certamente, a causa de sua loucura.

A seguir, focamos a riqueza e a importância das obras de Gonzaga. Ressalta-se que fazemos um estudo mais aprofundado da obra *Cartas Chilenas*, já que é o objeto de análise desta pesquisa.

### **2.2.2 Perfil da obra**

Tomás Antônio Gonzaga, em sua insistência no tema relacionado ao amor, proporcionou níveis da mais alta poesia, com variações infinitas no modo de escrever seus versos. É por essa razão que permanece ainda hoje digno de ser lido e apreciado por seu dom poético.

Da sua produção, constam as seguintes obras: *Tratado de Direito Natural*, tese com que pretendeu ingressar no quadro de professores da Universidade de Coimbra ; *Marília de Dirceu* (coleção de poesias líricas, publicada a primeira parte em 1792 e a segunda parte, escrita na prisão, publicada em 1798); *Cartas Chilenas* (escritas de 1787 a 1788, publicadas em conjunto em 1863). As duas últimas obras refletem os lances principais de sua vida em Minas: o amor pela jovem Maria Dorotéia Joaquina de Seixas e a atividade de magistrado responsável pelo cumprimento das leis.

Para Abdala *et alli* (*op.cit.*), sendo Gonzaga o “mais árcade” dos poetas do grupo mineiro dos setecentos, certamente nada deixou a desejar aos literatos das escolas da Itália e de Portugal. Suas líras são provas disso, pois cultivou o ideal da *aurea mediocritas*, (idealização da vida pobre e feliz do campo e não a vida luxuosa e triste da cidade), louvando a natureza e o sentimento, enalteceu a mulher como musa inspiradora e defendeu, em seus versos, a superioridade do homem em relação a qualquer ser vivente sobre a terra. Foi um poeta bucólico, não se prendendo a uma linguagem rebuscada, como a dos poetas barrocos. Pelo contrário, em seus escritos, havia uma linguagem de fácil compreensão.

Assim, sua grande paixão pela jovem de Vila Rica traduziu-se na poesia lírica de excepcional qualidade: *Marília de Dirceu*. Nessa obra, o poeta retrata seus amores com Marília nos tempos felizes do noivado, os planos familiares de uma vida tranquila. No entanto, o poema que compôs na prisão reflete sua tristeza, seu

desânimo e sua revolta por não poder ficar com sua amada. Na verdade, as *liras* refletem a trajetória do poeta: as anteriores à prisão apresentam todo o encanto do amor e a satisfação com o momento presente; as posteriores mostram o infortúnio, a justiça e o destino infeliz.

De acordo com Bueno (*op.cit*), Gonzaga foi um autêntico romântico, pois teve a capacidade de traduzir seus sentimentos em versos, característica de toda a sua obra. Seus personagens pastoris têm alma, em todos fala o coração do poeta. Sua inspiração liga-se ao amor de Marília que terminou em tristeza e melancolia, pois foi um amor não consumado. A linguagem de seus poemas é pura, o estilo simples, a métrica perfeita e o assunto um encantamento.

Saraiva (1969) afirma que as *liras da Marília de Dirceu*, com sua variedade estrófica, seu ritmo marcado por versos curtos, rimas e estribilhos e com a grande simplicidade do aparato mitológico, fizeram de Gonzaga, em véspera do Romantismo, o poeta mais popular e reeditado devido ao seu poder fantástico de expressar o amor de forma tão apaixonante.

Conforme o autor acima, as *liras* relacionam-se muito com a ternura pré-nupcial de *Dirceu* (Gonzaga) e Marília. Há em seus versos um certo poder de concretização que define traços fisionômicos da amada e também a manifestação de um lar burguês confortável. Na verdade, Gonzaga procura incorporar muito de sua experiência pessoal à poesia, escrita antes e durante a prisão. Assim consegue romper com a rigidez dos princípios árcades, os quais se pautavam por situações artificiais, em que o convencionalismo amoroso impedia a livre expressão dos sentimentos do autor. O que mais importava para o árcade era seguir a convenção, fazer poemas de amor como faziam os poetas clássicos, mas a poesia gonzaguina é mais espontânea, pois não quer mostrar a contenção dos sentimentos de modo artificial. Assim, em vez de uma mulher irreal, como a Nise de Cláudio Manuel da Costa, há uma Marília mais humana, mais próxima e real.

De fato, toda essa construção poética é expressa por meio de uma arte estilística mais insinuante. Sendo assim, em suas composições, Gonzaga cria artifícios diferenciados em comparação com o gosto dos árcades tradicionais que buscam apenas temas clássicos convencionais. Na realidade, em seus escritos, é possível apreciar uma feição mais pura da verdade, e neles as experiências do poeta mostram uma maior subjetividade, espontaneidade e emotividade, traços que

foram enfatizados pelo movimento literário romântico. É por essa razão que sua produção apresenta inovações que o distinguem dos outros poetas árcades brasileiros.

Certamente que a poesia de Gonzaga apresenta as típicas características do Arcadismo com inclinação para o bucolismo, os fingimentos pastoris, as alusões mitológicas, a tendência descritiva de situações. No entanto, o poeta soube fugir, graças ao seu toque pessoal, ao esgotamento da escola arcádica, colocando-se acima de todos os poetas brasileiros e portugueses do movimento arcádico. Vencendo as limitações da escola, conseguiu uma poesia de grande beleza e simplicidade, pelo idílio tranquilo, sem conflitos e pelo realismo de motivos locais, rústicos e bucólicos, em que demonstrava aqui e ali um toque de sensualidade.

Sobre as *Cartas Chilenas*, podemos afirmar que elas correspondem a uma coleção de treze missivas, nas quais a 7ª e a 13ª estão em fragmentos. Elas foram escritas em duas séries, a primeira contendo as sete cartas e, a segunda, as demais seis. Essas missivas têm um teor satírico, estruturadas em decassílabos brancos, escritas provavelmente entre 1787 e 1788 e circularam em Vila Rica pouco antes da Inconfidência Mineira. Destaca-se que, nas versões mais completas, essa obra satírica é antecedida pela “Epístola a Critilo”, pela “Dedicatória aos Grandes de Portugal” e pelo “Prólogo”. É necessário destacar que o *corpus* de análise dessa pesquisa se refere apenas à primeira série, ou seja, às sete primeiras cartas.

Um fator interessante a ser abordado diz respeito à questão de como as *Cartas Chilenas* passaram a fazer parte do acervo literário brasileiro. Foi por volta de 1825 que Frei Francisco Antônio de Arrábida, responsável pela Biblioteca Pública do Rio de Janeiro, organizou um catálogo com obras de autores brasileiros e, entre elas, estavam as *Cartas Chilianas*, apontadas para Gonzaga. No entanto, somente em 1845, o médico Dr. Emílio Maia conseguiu com Francisco das Chagas Ribeiro um apógrafo (reprodução de um escrito original) das *Cartas Chilenas*. É a partir daí que surgiu a primeira edição da sátira (compreendendo apenas a primeira série de sete cartas).

Assim, nos versos distribuídos em folhetos, o Governador de Minas Gerais Luís da Cunha Pacheco Meneses aparece como o Fanfarrão Minésio, caracterizado como cruel e prepotente, que regeu Minas de 1783 a 1788. As cartas eram assinadas pelos pseudônimos de Critilo (Gonzaga) habitante de Santiago do Chile

(Vila Rica) e endereçadas a Doroteu (Cláudio Manuel da Costa), residente em Madrid. Logo, onde se deveria ler Portugal, Lisboa, Coimbra, Minas e Vila Rica, lê-se Espanha, Madrid, Salamanca, Chile e Santiago. Outros nomes também aparecem ligeiramente modificados como Mato é Matúcio, Silvério é Silverino, Ribeiro é Robério. Há também apelidos e topônimos inalterados como Macedo, Capanema, Cata-Preta, a ermida do Senhor Bom Jesus de Matosinhos e a Igreja do Pilar. Os amigos mais próximos de Gonzaga também recebem pseudônimos como é o caso de Floridoro (Inácio José de Alvarenga Peixoto).

Dada a natureza corrupta do governo de Cunha Meneses, Gonzaga deu mais força ao seu ataque, utilizando-se do meio mais prestigiado da época, o verso polêmico. Assim, em uma forma mais rebuscada de panfleto, compôs e fez circular, em Vila Rica, um fervoroso libelo poético. Em uma linguagem simbólica, o poeta atacou escandalosa e disfarçadamente a administração do governador, seus amigos e seus feitos.

De acordo com Furtado (*op.cit.b*), Gonzaga escolheu a forma de “cartas” como um importante recurso retórico. Primeiro, porque somente um assunto tão grave e relevante levaria uma pessoa a escrever tantas coisas para tão longe, como faz crer a lógica da sátira, segundo, porque o ambiente epistolar denota um tom mais informal e intimista.

É importante destacar que o século XVIII foi considerado, segundo Santos (1998:42), o “século das cartas”, pois, nesse período, as pessoas estavam mais interessadas em manter uma relação “puramente humana” e, por isso, se correspondiam por meio de cartas para falar de si mesmas, estabelecendo, então, maior intimidade. No caso das epístolas literárias, eram consideradas a voz do próprio poeta movido por inquietações e satisfações que lhe atravessavam o espírito e que pretendiam ser um documento da sua própria verdade ao encarar os fatos da realidade. Nesse sentido, as cartas eram um relato da vida presente que narravam e interpretavam os acontecimentos individuais ou coletivos.

Atualmente, Bazerman (2006) postula que a carta é um gênero bastante eficaz em uma sociedade de falantes, já que ela é vista como facilitadora da comunicação entre duas pessoas do mesmo sistema linguístico. A esse respeito destaca o autor:

A carta com sua comunicação direta entre dois indivíduos dentro de uma relação específica em circunstâncias específicas (tudo o que poderia ser comentado diretamente) parece ser um meio flexível no qual muitas das funções, relações e práticas institucionais podem se desenvolver – tornando novos usos socialmente inteligíveis, enquanto permite que a forma de comunicação caminhe em novas direções. (p.83).

Com base nas ideias de Bazerman, podemos destacar a importância da escolha do poeta pelo gênero “carta”. Gonzaga tinha em mente denunciar socialmente todas as malandragens e falcatruas da administração de Cunha Meneses. Assim, a carta seria o meio mais rápido de chegar às mãos de pessoas com quem o poeta queria dialogar, no caso, a população de Vila Rica. Certamente, mesmo utilizando-se de uma linguagem poética, por intermédio de versos, ele conseguiu, em suas missivas, conscientizar a sociedade de seu tempo.

Na verdade, Gonzaga, com sua perspicácia, observou bem os problemas que havia em Vila Rica e o perigo que ela estava correndo e, para denunciá-los utilizou-se de sua veia de poeta para lutar contra o Governador de Minas. Suas armas foram então os decassílabos, que caíam como uma chuva de ironias na vida do Fanfarrão Minésio (Cunha Meneses). Foi assim que surgiram as famosas *Cartas Chilenas*. A partir delas, Gonzaga cultivou um gênero diferente daquele que vinha produzindo até então, ou seja, deixou de cantar a poesia amorosa e passou a fazer a poesia satírica.

De fato, as missivas gonzaguianas têm como ponto de partida uma crítica aos abusos do governador mineiro Cunha Meneses, cuja administração é apresentada de forma simbólica da qual participavam homens e regiões com nomes fictícios, mostrando uma situação de insatisfação em relação às administrações coloniais. Assim, as críticas do poeta têm origem na tensa organização social de Minas Gerais, momento de declínio do ciclo do ouro. Gonzaga deixa claro em seus escritos poéticos a atmosfera social e política propícia à eclosão da Inconfidência. Na verdade, Cunha Meneses foi o governador que mais contribuiu, depois da Coroa, para criar um ambiente social irrespirável nas Minas Gerais no tempo de seu mandato. Para Sales<sup>17</sup>, segundo Furtado (*op.cit.b:181*), “os principais crimes de

---

<sup>17</sup> SALES, Fritz Teixeira de. *Vila Rica do Pilar*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

Cunha Meneses, referidos nas Cartas Chilenas, estão já evidenciados por documentos oficiais, muito dos quais publicados.”

De acordo com Lapa (*op.cit*), as *Cartas Chilenas* foram um ataque ao Governo de Cunha Meneses nas quais Gonzaga retrata, por meio de seus versos, a verdadeira identidade de um povo que vivia um período de inquietação e de desconforto com os mandos e desmandos de um governante autoritário. Um dos principais abusos de Cunha Meneses, segundo o autor, foi a criação de vários regimentos formados por homens sem nenhuma envergadura militar, os quais se utilizavam da força para obrigar as pessoas a pagarem seus tributos.

O mesmo autor (*op. cit.*) afirma que, em 13 de abril de 1782, o ouvidor de Vila Rica, Joaquim Manuel de Campos enviou à Rainha uma exposição dos fatos que estavam acontecendo e, entre muitas coisas, lia-se o seguinte:

[...] é dificultoso citar para qualquer causa cível aos militares e ao mesmo sucede a respeito dos auxiliares, dos pardos e negros, que todos formam seus distintos corpos. Qualquer destes, em vendo oficial de justiça para alguma diligência que lhes queiram intimar, se vestem de fardas, fundadas nas ordens do general, que não permite se lhes façam devassas com insígnias militares; menos consente se proceda crimemente contra os mesmos, do que se segue fazerem o que querem, principalmente uns pedestres, que ferem e matam, sem que permita se castiguem judicialmente. (p.177).

Percebe-se então que o exército formado por Cunha Meneses era de homens sem escrúpulos que não tinham nenhuma formação militar para atuar perante a sociedade. Eram homens que podiam matar e agredir sem pena judicial, pois tinham a proteção e o respaldo do Governo. A esse respeito, Lapa (*op.cit*) afirma ainda que

As *Cartas Chilenas* são, acima de tudo, um brado de oposição contra essa ilegalidade, próprio de um magistrado como era Gonzaga, cuja esfera se via invadida por incultos homens de galões. Mergulhado na corrente antimilitarista da época, como todos os homens de seu ofício, Critilo<sup>18</sup> condenava propriamente o excesso na formação dos corpos militares e o abuso

---

<sup>18</sup> Critilo, na voz de Tomás Antônio Gonzaga, não é um homem de serenidade artística, nem de muita isenção literária. A poesia é para ele instrumento de confiança e julgamento, pela necessidade que tem de se afirmar. (Rodrigues *et alli*, 1979:167).

de jurisdição a que a nova elite se abalçava, com o favor sempre solícito do capitão-General. (p.177-8).

Isso pode ser verificado nos versos da *Carta IX, 265-281*, em que Gonzaga, na voz de Critilo, declara para seu amigo Doroteu o seguinte:

A desordem, amigo, não consiste  
em formar esquadrões, mas, sim no excesso.  
Um reino bem regido não se forma  
somente de soldados; tem de tudo:  
tem milícia, lavoura, e tem comércio.  
Se quantos forem ricos se adornarem  
das golas e das bandas, não teremos

um só depositário, nem os órfãos  
terão também tutores, quando nisto  
interessa, igualmente, o bem do império.  
Carece a monarquia dez mil homens  
de tropa auxiliar? Não haja embora  
de menos um soldado, mas os outros  
vão à pátria servir nos mais empregos,  
pois os corpos civis são como os nossos,  
que, tendo um membro forte e outros débeis,  
se deve, Doroteu, julgar enfermos.

Para Lapa (*op.cit*), são nesses versos que se encontram toda a filosofia das *Cartas Chilenas* e a sua profunda razão de ser, já que a intenção de Cunha Meneses era a de fardar uma equipe grande, não apenas por mera inclinação natural aos galões, mas com o intuito de encontrar no elemento armado apoio incondicional aos seus despotismos e prevaricações.

É interessante destacar que a importância das *Cartas Chilenas* não visa somente ao literário, elas são, acima de tudo, um documento histórico e político. Apesar de seu texto ser incompleto, já que o poeta se envolveu com a Inconfidência, essas epístolas são um registro de extremo valor do Brasil-Colônia, época que marca o ciclo do ouro e da pré-independência. Gonzaga, preocupado em registrar minuciosamente sua época, apodera-se do personagem Critilo, para, de forma impiedosa, atacar os donos do poder, apontando constantemente a corrupção do governo e a grave crise econômica pela qual passava Vila Rica. Nesse sentido, é

interessante a colocação feita por Ferreira<sup>19</sup> (*apud* Furtado, *op.cit.*:200) que diz o seguinte:

As *Cartas Chilenas* são um espelho e uma lâmpada firmando para sempre, as imagens de uma cidade, tempo, modo e espaço, e iluminando um caminho de libertação. Foram, sem dúvida nenhuma um documento da Inconfidência [...]

As sátiras de Critilo atacam um Fanfarrão, mas em profundidade e tabela, atacam também um sistema: o da colonização portuguesa, tão injusto e opressivo que tinha, necessariamente, que provocar uma inconfidência.

A partir das afirmações acima, Furtado (*op.citb*) postula que nunca se contestou, entre os estudiosos, a ligação entre as *Cartas Chilenas* e o movimento da Inconfidência Mineira. Dessa forma, as pesquisas relatam realmente que as missivas satíricas de Gonzaga estão inseridas dentro do contexto da Inconfidência.

É importante ressaltar que, após a Inconfidência Mineira, essas cartas nunca mais apareceram na cidade. No entanto, destaca-se que, em 1786, alguns anos antes da revolta dos inconfidentes, Cunha Meneses ordenou uma busca na fazenda de propriedade do capitão-mor de Vila Rica José Álvares Maciel. Essa ordem foi acatada pelo intendente Bandeira, que vasculhou minuciosamente todos os locais, porém nenhum documento incriminador foi encontrado. Se o objetivo era achar as cartas de Gonzaga, a procura fracassou. Esse acontecimento fez com que aumentasse ainda mais o desprezo entre o poeta e o governador.

Sendo o poema anônimo, houve dúvida quanto a sua autoria, colocando como autores responsáveis pelos escritos os poetas árcades: Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. No entanto, estudos linguísticos feitos no decorrer do século XX, principalmente nos últimos anos pelo especialista português Rodrigues Lapa, mostram que “as *Cartas Chilenas* são de autoria de Tomás Antônio Gonzaga”, conforme postulam Candido e Castello (1997:128).

Furtado (*op.cit b*), no intuito de constatar a importância das missivas no contexto do século XVIII, baseia-se em argumentos de alguns autores, como José

---

<sup>19</sup> FERREIRA, Delson Gonçalves. “*Cartas Chilenas*”; *retrato de uma época*. Belo Horizonte: Proed, 1986. 2ªed. 327p.

Veiga<sup>20</sup>, Silvio Romero<sup>21</sup>, Werneck Sodré<sup>22</sup>, Afonso Ávila<sup>23</sup>, Haroldo Paranhos<sup>24</sup> e Oswald de Andrade<sup>25</sup>, que, após estudarem os acontecimentos do período em que as cartas foram escritas, relatam a veracidade delas em seu momento histórico.

De acordo com Veiga (*apud* Furtado, *op.cit.*:93), as *Cartas Chilenas* são vistas como

[...] documento histórico-político de valor singular, insubstituível, para quem almeje bem conhecer as causas, os fatos e o governo da Capitania Mineira, mormente em uma de suas fases mais desolantes e ominosas – o período do capitão – general Luís da Cunha Meneses, o “herói”, justa e implacavelmente fustigado por “Critilo”, e cujas “façanhas” tanto contribuíram para a conspiração de 1789 [...]

Na verdade, as cartas mostram fatos reais, ou seja, produto do meio social da população do século XVIII. Elas fixam a fisionomia da época, tempo culminante em que o sentimento nativista luta por uma sociedade mais livre, sem o domínio dos poderosos. Na verdade, essas cartas são um documento do tempo da Inconfidência, em que há uma resistência intelectual e moral contra os desmandos do governo.

A leitura das *Cartas Chilenas* não nos remete apenas à conclusão de que havia na capitania das Minas Gerais um grupo de homens de opinião antigovernista, mas também nos leva a crer que Gonzaga, autor das missivas, participava de modo ativo na questão política de Vila Rica, sendo um opositor da administração de Cunha Meneses. Na verdade, o texto das *Cartas Chilenas* é uma obra que vai além de seu valor literário, pois observa a sociedade e o meio, de onde surgiu o primeiro movimento de liberdade política e emancipação literária do Brasil. Ainda nesse sentido, as missivas gonzaguianas constituem um dos maiores documentos históricos de nossa literatura, descrevendo a revolta política em que o povo brasileiro exige sua independência.

---

<sup>20</sup> VEIGA, José Pedro Xavier da. *As Cartas Chilenas*. (estudo bibliográfico). *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ouro Preto, 2(2): 403-24, abr-jun.1897.

<sup>21</sup> ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. 6ªed

<sup>22</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *Evolução Colonial: padres e letrados*. In: \_\_\_\_\_ *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difel, 1982. p.98-133. 7ªed.

<sup>23</sup> ÁVILA, Afonso. *O problema das Cartas Chilenas*. *Minas Gerais*. – Suplemento literário, Belo Horizonte, 443:7, 8 mar. 1975.

<sup>24</sup> PARANHOS, Haroldo. *História do romantismo no Brasil*. São Paulo: Cultura Brasil, 1937. v. 1.e

<sup>25</sup> ANDRADE, Oswald. *A sátira na Literatura Brasileira*. *Boletim bibliográfico*, São Paulo, 7:39-52 abr-jun, 1945.

Diante do exposto, percebe-se realmente que Gonzaga, ao escrever a obra *Cartas Chilenas*, tinha em mente mostrar a realidade de um momento difícil no território mineiro. De fato, essas missivas comprovam o papel histórico da literatura e, principalmente, servem como um documento da identidade da história brasileira.

Furtado (*op.cit.b*), com base nas ideias de Ferreira, afirma que, dentro da realidade da época, o poema *Cartas Chilenas* é considerado como um documento de extremo valor, pois traça com vivacidade e veracidade o retrato de Vila Rica no final do século XVIII. Por meio desse retrato, é possível conhecer-se, além do retratado, o retratista também. Ainda de acordo com autor, é com o manejo do pincel que o poeta remete o leitor para as “palpitações de vida” daquele passado. Nesse sentido afirma que

Basta ter vivido algum tempo na cidade de [Ouro Preto] para comprovar o verismo<sup>26</sup> do quadro pintado por Critilo. Ou contemplar a cena do pelourinho, descrita nos versos 250 a 252 da Carta 3ª, que parece a filmagem exata de uma cena violenta que repugna à nossa sensibilidade. (*op.cit.b*:199).

Com isso, o autor mostra a riqueza das missivas, pois Gonzaga, inserido em seu tempo, buscou, em seus versos, retratar com fidelidade a realidade de um momento de extrema revolta da população contra as injustiças de um governo corrupto e desumano.

Assim, em um estilo vivo e com versos expressivos, a obra apresenta um imenso valor social de máxima relevância, já que nessas cartas estão marcados os acontecimentos da época, isto é, o registro histórico de Minas, nos momentos da Inconfidência. Utilizando um recurso satírico, um tom agressivo e jocoso, repleto de alusões e máscaras, o poeta satiriza ferinamente a mediocridade administrativa, os desmandos dos integrantes do governo, principalmente o governador de Minas Cunha Meneses.

Para verificar a veracidade da autoria das missivas, buscamos na obra *Cartas Chilenas: um problema histórico e filológico*, de Manuel Rodrigues Lapa, datada de 1958, subsídios que comprovem que realmente o autor do poema não poderia

---

<sup>26</sup> Verismo: 1. teoria segundo a qual a rígida representação da verdade e da realidade é essencial à arte e à literatura, as quais devem também incluir o feio e o vulgar. 2. o uso do dia-a-dia em obras artísticas. Etim it. *verismo*, *verista*, do it. *vero* ‘verdadeiro’, lat. *vērus, a, um* ‘verdadeiro, real, natural’ (HOUAISS, 2001:2848)

deixar de ser Tomás Antônio Gonzaga. Assim, em suas pesquisas, Lapa levanta a seguinte questão:

Quais eram ao tempo, em Minas Gerais, as pessoas que sendo homens de leis, vivendo em Vila Rica e podendo ter mais ou menos razões de queixa contra o Governador Cunha Meneses e seus asseclas, pudessem escrever as Cartas Chilenas? Seis nomes se apresentam à nossa consideração: Tomás Antônio Gonzaga, Francisco Gregório Pires Monteiro Bandeira, Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto, Luís Beltrão de Gouveia e Joaquim Antônio Gonzaga. (p.3)

A partir dessa indagação e do levantamento das possíveis pessoas responsáveis pela tessitura da obra *Cartas Chilenas*, Lapa fez um estudo minucioso e conseguiu provar que o poeta das missivas só poderia ser Tomás Antônio Gonzaga. Para comprovar a legitimidade da autoria das cartas, o estudioso mostrou-nos como chegou a essa conclusão, utilizando-se muitas vezes dos próprios versos de Gonzaga.

Vejamos a seguir os versos da Carta IX,18-22;26-29:

[...]  
Castigou, castigou o meu descuido,  
pois não me deu a veia de poeta  
nem me trouxe por mares empolados,  
a Chile, para que, gostoso e mole,  
descanse o corpo na franjada rêde.  
[...]  
assim, para escrever os grandes feitos  
que o nosso Fanfarrão obrou em Chile,  
entendo, Doroteu que a Providência  
lançou na culta Espanha o teu Critilo.

Nos versos acima, Lapa observa que os escritos que compõem as cartas significam simplesmente que o autor das *Cartas Chilenas* era um homem com veia de poeta, que viera de sua pátria (Portugal), enfrentando a ira dos mares e cantando em Minas (Chile) as falcatruas do Fanfarrão Minésio (Cunha Meneses). Pensando nos poetas citados acima como responsáveis pelas missivas, Lapa declara que somente em Gonzaga se reúnem as condições constantes desses versos.

Ainda provando a autoria das *Cartas*, Lapa (*op. cit.*: 39-40) afirma que o autor dessa obra manifesta em vários trechos da sátira uma antipatia pelos homenzinhos dengosos e afeminados que trajavam roupas espalhafatosas e se perfumavam como

as cortesãs. No entanto, quem ele ataca direta e pessoalmente é o governador mineiro e seu secretário José Antônio de Matos, conhecido no poema pelo pseudônimo de Matúcio, como consta nos seguintes versos da Carta I, 101-104 e da Carta II, 265-268

Deviam, Doroteu, morrer os povos  
apenas os maiores imitaram  
os rostos e os costumes das mulheres  
seguindo as modas e rapando as barbas.  
[...]  
Do nosso Fanfarrão? Tu não o viste  
em trajes de casquilho, nessa corte?  
E pode, meu amigo, de um pernalta  
formar-se, de repente, um homem sério?

Lapa (*op. cit.*), mais uma vez, procura provar por meio dos versos acima que o modo de vestimenta utilizado por Cunha Meneses era o mesmo que ele usava em Portugal e possivelmente Gonzaga já o conhecesse de Lisboa. Por essa razão, é mais um dos motivos para afirmar que a autoria das *Cartas Chilenas* deve ser atribuída a Tomás Antônio Gonzaga.

No prefácio da obra de Lapa (*op.cit.*), Affonso Penna Junior afirma que

Não foi pequena, por conseguinte a minha surpresa quando vi que o professor Rodrigues Lapa, em estudos na “Revista do Livro”, declarava que “não pode haver dúvida que as Cartas até certa altura, pelo menos, até quase o fim, foram escritas com Cunha Meneses presente”. E repetia, com mais precisão, depois de muitos argumentos, que as “Cartas foram compostas no tempo de Cunha Meneses, com exceção de alguns versos finais da que hoje é a Carta XII”.

Nos dizeres acima, o prefaciador nos mostra que se alguém é responsável pela história satírica do Governador Cunha Meneses, esse alguém só poderia ser o ouvidor e poeta Tomás Antônio Gonzaga, que se propunha a apresentar no poema a arrogância, a prepotência e os melindres de um ditador, como pode ser apreciado nos versos a seguir:

Um monstro, um monstro destes não conhece  
Que exista algum maior que, ousado, possa,  
Ou na terra ou no céu, tomar-lhe conta.  
(Carta V, 111-113)

Amigo Doroteu, o nosso chefe,  
Se faz alguma cousa, é só movido  
Da loucura ou do sórdido interesse.  
(Carta VIII, 275-277)

De acordo com Lapa (*op.cit.*), ninguém melhor do que Gonzaga conhecia verdadeiramente o governador Cunha Meneses pelos seus feitos de ditador sem lei e sem rei.

Furtado (*op.cit* b:169), apoiado nas ideias de João de Castro Osório<sup>27</sup>, postula que “a melhor prova da autoria das Cartas Chilenas está no processo da Inconfidência”. Para o autor, os acontecimentos ocorridos no momento da Inconfidência são desdobramentos de uma atitude natural que só caberia a Gonzaga, pois os fatos históricos provam o herói que pulsa no pasquim. Nesse sentido, Osório, segundo Furtado, afirma que

Negar a atribuição da autoria das *Cartas Chilenas* a Gonzaga, entre todos que vieram a sofrer injustiças, por envolvidos no processo da Inconfidência Mineira, o mesmo seria que dizer dessas sátiras que não passam, também, de uma *fanfarronada*.

Para Osório, Gonzaga é um personagem de relevância no contexto da Inconfidência e os fatos relatados nas cartas estão ligados ao cotidiano do poeta. Por essa razão, é possível presenciar ressentimentos entre personagens do poema e da conspiração. Muitas vezes, os ataques e as reflexões feitas por Critilo restringem-se a destinatários nominais no intuito de ensinar a conduta para um bom governo. Em outras palavras, é como se o autor das missivas dirigisse palavras a determinadas pessoas destacando seus defeitos e abusos.

Conforme postula Furtado (*op.cit*), fatores como, por exemplo, a antipatia de quase toda a população por Cunha Meneses, a preterição política de Cláudio Manuel da Costa, a revolta de Tiradentes contra a má vontade dos superiores em suas promoções são componentes que permeiam a tessitura das famosas *Cartas Chilenas*, entrelaçando-as à conjura.

---

<sup>27</sup> OSÓRIO, João de Castro. *Gonzaga e a justiça*; confrontação de Baltasar Gracián e Tomás Antônio Gonzaga: um argumento novo sobre a autoria das *Cartas Chilenas*. Lisboa: Álvaro Pinto, 1950. 78p.

Agregando mais informações sobre a autoria das cartas, Tarquínio de Oliveira<sup>28</sup>, segundo Furtado (*op.cit.*), também mostra que a redação das missivas obedeceria a um cronograma pontuado pelos acontecimentos da vida de Gonzaga em Vila Rica, compreendendo até “mesmo um longo período de repouso poético entre as cartas VII e VIII, calculado de mais ou menos seis semanas tempo absorvido nas confabulações mais tensas do complô inconfidente”. (p.193). Para comprovar isso, Tarquínio de Oliveira buscou estudar em paralelo os poemas gonzaguianos e os documentos da época para certificar que a autoria das *Cartas Chilenas* pertence de fato ao poeta e ouvidor Tomás Antônio Gonzaga.

Gonzaga é realmente taxativo em seus escritos, não medindo esforços para induzir o leitor à piedade para com as vítimas de Minésio (Meneses), condenando os atos do governador e a repulsa de seu comportamento e de seus auxiliares. Na realidade, o poeta, utilizando a voz de Critilo, interpela, desafia, lamenta, se aborrece, opina e julga em nome de princípios explícitos ou implícitos, mas de qualquer forma perceptíveis, ou seja, o autor conversa com seu leitor, por meio de seus versos, conscientizando-o da veracidade dos fatos de um período bastante tumultuado.

Para Furtado (*op.cit.b*), o poema é algo pronto e acabado, sendo preciso apenas decodificá-lo em seus pormenores. Em outras palavras, a voz de Critilo é, na verdade, a fala de toda a sociedade mineira descontente, em que o discurso proposto pela personagem reflete o pensamento e o sentimento das pessoas da época acerca da tirania do governador. A esse respeito Furtado declara que

Cunha Meneses e os fatos de Fanfarrão Minésio, governador de Chile, são apenas o ponto de partida para as reflexões de alguém preocupado com o bom exercício do poder. As denúncias de Critilo esculpem o antimodelo pelo qual os dirigentes se devem conduzir ao fim de um acertado governo e para a emenda dos mais que se seguem tão envergonhadas pisadas. (p.76).

Nos dizeres acima, o autor nos mostra que Gonzaga, em suas missivas, tinha como intuito reivindicar um governo mais virtuoso e honesto, pois a população não estava de acordo com a situação do momento, em que Cunha Meneses impunha

---

<sup>28</sup> OLIVEIRA, Tarquínio José Barbosa de. *As “Cartas Chilenas”*; fontes textuais, São Paulo: Referência, 1972. 329p.

todo o seu despotismo de homem sem escrúpulos, importando-se apenas com o seu bem estar.

De acordo com Maxwell (*op.cit.*), Cunha Meneses era uma pessoa de estilo “duro”, cercado de pessoas que o serviam, o qual não admitia ser contrariado em seus caprichos. Dessa forma, tendo a seu lado empregados e amigos fiéis, o governador mineiro tornava-se então um dos maiores beneficiários de um sistema administrativo que lhe proporcionava amplos rendimentos. A partir daí, observa-se que Gonzaga tinha muitos motivos para atacar o governador de Minas, já que a administração mineira estava nas mãos de um indivíduo corrupto e sem escrúpulos e que tinha perto de si pessoas da mesma estirpe.

Para Affonso Penna Junior, prefaciador da obra de Lapa (*op.cit.*), a leitura das *Cartas Chilenas* compreende três fatos importantes: a) a presença do poeta do começo ao fim no cenário satírico, em contato direto com os acontecimentos e personagens; b) a profunda antipatia entre o poeta e o governador mineiro, com um choque de duas individualidades antagônicas em tudo e por tudo; c) a acentuada nota brasileira atribuída por Sud Menucci, em artigo na *Revista do Arquivo*, nº LXXIV, São Paulo, 1941, pág. 6, na qual o autor declara: “É o livro mais brasileiro que escrevera até ali. Até pela construção fraseológica é novo e revolucionário”. (*op.cit.*:XII).

A partir daí, observa-se que Gonzaga vivenciou de perto, dia a dia, todos os fatos que narra e satiriza, criando assim em sua obra *Cartas Chilenas* um cenário com personagens fictícios, para descrever a realidade do povo mineiro. De fato, o poeta conseguiu expor com exatidão lugares e acontecimentos, colocando-se como testemunha fiel e deixando de forma clara todos os seus sentimentos pessoais.

Vale destacar que Gonzaga permaneceu em Vila Rica mais tempo do que Cunha Meneses e, durante todo o tempo de governo deste último, manteve luta aberta contra o governador despótico, luta que se encontra várias vezes presente em suas missivas.

Na verdade, Gonzaga mostra com grande evidência as condições de seu poema: foi do começo ao fim um observador do governo Cunha Meneses e seu opositor intransigente. Dessa forma, as *Cartas Chilenas* visualizam a mais estreita ligação entre o poeta, o ambiente e os acontecimentos do contexto histórico de Vila Rica no final do século XVIII. Logo, as famosas missivas relatam em detalhes

o cotidiano de Vila Rica e o governo de Cunha Meneses. É, na verdade, um documento vivo e real dos costumes da sociedade do século XVIII, com seus problemas econômicos e com a terrível tirania daquela época.

Furtado (*op.cit.b:198*) cita um pensamento de Ferreira<sup>29</sup> que afirma o seguinte:

Toda obra de arte, em geral, é uma visão, a visão do artista. E ele vê as realidades através de seus olhos ou óculos. A vida é transbordante, extremamente poliédrica e somente milhares de olhos e de visões poderão retratá-la, quase por inteiro. [...] É que a literatura é espelho e lâmpada, reflete e ilumina. [...] Grandes e medíocres poetas ou prosadores revelam em suas obras o *estilo de época* em que viveram. Além de sua personalidade (estilo individual), esconde-se, para uma leitura apenas superficial, a história de um tempo, de um contexto social, da raça, do meio e do momento.

Diante do exposto, o que se pode concluir em relação às *Cartas Chilenas* é que os fatos narrados por Gonzaga, na voz de Critilo, são verdades, fazendo do satirista não apenas um excelente poeta de decassílabos brancos, mas um historiador veraz. De acordo com Ferreira, “a verdade do testemunho de Critilo é confirmada pelos numerosos documentos que vão se ajuntando sobre o governo de Luís da Cunha Meneses, desde Goiás”. (*apud*: Furtado, *op.cit.b:200*)

Enfim, a obra *Cartas Chilenas*, segundo Furtado (*op.cit.b*), é considerada uma sátira do século XVIII operando com duplo sentido do ponto de vista da enunciação: “Critilo, que não é Gonzaga, compõe vícios e viciosos como mescla estilística fantástica e, na deformação produzida, encena o ponto de vista icástico<sup>30</sup> das suas virtudes éticas e políticas”. (p.18). Certamente que, no setecentismo, os vícios eram vistos como atos vergonhosos e ridículos, logo eram assuntos de grande importância da comédia. Os fortes, por sua vez, por causarem medo e horror, eram também temas da sátira. Na verdade, o Fanfarrão Minésio é tido como um tipo cômico cuja aparência, hábitos e atos políticos são expostos nas missivas de Gonzaga, num discurso recheado por uma linguagem figurada e satírica.

---

<sup>29</sup> FERREIRA, Delson Gonçalves. “*Cartas Chilenas, retrato de uma época*. Belo Horizonte: Proed, 1986. 2ª ed.

<sup>30</sup> Icástico: representa ou reproduz com exatidão e fidelidade uma ideia, um objeto. (HOUAISS, 2001:1561)

Pensando então que a obra *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, é vista como um gênero satírico, voltada para a comicidade, é necessário apresentar um estudo do cômico para compreender a importância da sátira, já que ela é uma forma de mostrar a realidade de uma maneira mais sutil e menos agressiva.

Assim, o capítulo seguinte é direcionado ao estudo da comicidade. Vale ressaltar que fazemos, num primeiro momento, um panorama das origens do cômico e, em seguida, estudamos a sátira, propriamente dita.

## **CAPÍTULO III**

# **O CÔMICO, O RISO, A SÁTIRA**

A história do riso no pensamento ocidental foi sempre um enigma, pois descobrir sua essência e a qualidade daquilo que faz rir fascina pensadores de todas as épocas. Durante muito tempo, o riso foi algo que distinguia o homem de Deus e dos animais, ora condenando a humanidade de se afastar da verdade e do sério, característica da superioridade divina, ora afastando-a da inferioridade animal.

A partir do século XIX, a verdade e o sério não eram suficientes para explicar o mundo e o riso passa a ter um lugar de destaque na Filosofia. De acordo com Minois (2003), nesse período, além de o riso ter a necessidade de mostrar certa visão do mundo, também buscava inverter conceitos de personalidades desse tempo, e uma de suas armas era a caricatura. Nesse momento, segundo o autor, “não é mais a filosofia que se apodera do riso, é o riso que se torna uma filosofia”. (p.528).

O assunto do risível, da comicidade e do satírico é relevante para o nosso trabalho, pois o *corpus*, as *Cartas Chilenas*, são uma sátira do século XVIII. Por essa razão, é necessário um estudo dessas categorias para melhor compreender a obra. Assim, neste capítulo, fazemos primeiro uma abordagem das características do cômico e do riso como uma ferramenta de conscientização dos vícios e dos defeitos humanos. Em seguida, traçamos a trajetória de como esse assunto foi visto ao longo dos tempos. Por último, focamos a questão da sátira, buscando sua importância e seu papel na sociedade.

### **3.1 O cômico e o riso**

O riso surge com a observação dos vícios e imperfeições do mundo em que o homem vive e atua. No dia a dia das pessoas, verifica-se uma grande quantidade de defeitos que raramente são motivos para o riso. Diante desse problema, segundo Propp (1992), é difícil saber em que condições nasce o riso, ou seja, não é fácil estabelecerem-se com maior exatidão as características da comicidade.

Para esse autor (*op.cit.*), o riso que zomba é aquele que desmascara os defeitos da vida interior e espiritual do homem. Tais defeitos estão relacionados aos princípios morais e intelectuais. Muitas vezes, eles são visíveis e não precisam ser revelados, no entanto outras estão escondidos e necessitam ser descobertos. Dessa forma, a importância da arte e do satirista é revelar o que se esconde atrás da

aparência. Sendo assim, o riso surge da descoberta do inesperado, daquilo que é desmascarado. Na verdade, a hilaridade busca tudo aquilo que não está de acordo com os parâmetros da sociedade. O homem é analisado sempre pelos seus atos e comportamentos diante do meio em que vive e, a partir do momento que suas atitudes se desviam do que é correto, ele passa a ser motivo de riso.

Alberti (1999), apoiado nas ideias de Ritter<sup>31</sup>, declara que o riso é caracterizado por um movimento positivo e infinito que deixa de lado tudo o que diz respeito à razão. Em outras palavras, o riso está, de certo modo, ligado aos caminhos que o homem percorre para tentar explicar o mundo. Nas palavras de Ritter, “o riso tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge”. (p.12)

Para Camboim (1999), a questão do riso está relacionada somente ao ser humano, ou seja, só o homem ri. Essa questão, segundo Minois (2003:72), já foi abordada por Aristóteles quando ele disse que “o homem é o único animal que ri ou que nenhum animal ri, exceto o homem”. Nesse sentido, o homem é o único capaz de rir, isto é, o riso existe somente nele.

Bender (1996) afirma que, ao relacionar o cômico com o ser humano, percebem-se dois aspectos básicos que se entrelaçam numa mesma categoria. O primeiro deles é o que foi abordado por Aristóteles que são os vícios e falhas, tanto do caráter quanto do físico, e que não revelam ameaça ao portador ou ao grupo. O segundo é aquilo que vem à tona por intermédio da comicidade e do riso como a rigidez das atitudes, dos gestos, das ações e comportamentos do caráter e que têm o intuito de punição.

De acordo com Alberti (*op.cit.*), o riso está entre a *razão*, já que ele é próprio do homem e não dos animais e a *não-razão* – a paixão, a loucura etc. Na verdade, o riso e o cômico estão atrelados ao conhecimento do mundo e à apreensão da realidade. Para o autor, o riso pode ser visto numa brincadeira, numa piada, num jogo, numa sátira etc. Assim, o que é risível corresponde também ao cômico.

Para Almeida (1999), o termo cômico está ligado à comédia e esta, por sua vez, designa representações teatrais, que têm como interesse apresentar uma visão satírica da realidade. Logo, mantendo a ligação com o público, lidando com situações, ações e figuras risíveis, a comédia provoca de imediato o prazer no

---

<sup>31</sup> RITTER, Joachim (1940). Über das Lachen. In: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt, Suhramp, 1974.

espectador. Na verdade, o cômico está sempre relacionado ao individual possuindo um caráter depreciativo tendo com objetivo a obtenção do prazer da humilhação. Nesse sentido, o riso tem um sentido antagônico e opressor, já que se sustenta com a diminuição e o isolamento do outro.

Destaca-se que, apesar de o cômico vincular-se à categoria teatral, com o passar do tempo, seu emprego ampliou-se de tal maneira que passou a caracterizar atitudes não só teatrais, mas também inseridas em outros meios de comunicação, como obras de arte, poesias etc. De fato, o cômico busca manipular elementos que podem fazer rir e que inseridos numa determinada obra têm o intuito de conseguir algum propósito. Assim, a comicidade se predispõe a responder a um juízo, seja simplesmente enquanto cômico, proporcionando o riso, seja posicionando numa determinada ideologia ou crença, seja ainda afirmando ou negando valores morais.

Para Marrach (1998), desde os primórdios da humanidade, a linguagem como um instrumento de comunicação foi criada pelo homem de forma lúdica, ou seja, pelo jogo e pela brincadeira. Assim, por meio da arte e dos escritos pictográficos, o homem se revelou por inteiro com seus medos, angústias, desejos e alegrias, ligando sempre sua imaginação com o mundo. A esse respeito, Huizinga<sup>32</sup> (*apud* Marrach, *op.cit:2*) declara que

É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatar-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito tivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado da natureza.

Jakobson<sup>33</sup> (*apud* Marrach, *op.cit:2*) postula também que

[...] a poesia, o jogo de palavras é tão necessário quanto o pão nosso de cada dia. Ela nos protege contra a automatização, contra a ferrugem que ameaça a nossa fórmula do amor e do ódio, da revolta e da reconciliação, da fé e da negação.

---

<sup>32</sup> HUIZINGA. *Homo Ludens*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

<sup>33</sup> JAKOBSON, R. *O que é poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Nas ideias acima, observa-se que a linguagem é realmente um instrumento valioso para se conhecer o mundo e as pessoas que nele habitam. É por meio dela que o homem pode expressar seus pensamentos. Logo, a poesia também passa a ser uma ferramenta da imaginação do homem com o universo.

De acordo com Camboim (*op.cit*), até o presente momento, o riso não tem explicação assim como tudo o que é essencial na existência, como a poesia, o prazer e a própria vida. No entanto, o mistério do riso não deixa de constituir objeto dos mais diversos estudos. Nesse sentido, cada época e cada povo têm seu próprio estilo de humor e de cômico, que muitas vezes não são compreendidos e acessíveis em outros tempos históricos. É certo que, no cerne de cada cultura de diferentes camadas sociais, há um sentido diferenciado de humor e o modo como ele é expresso.

Com efeito, na vida ou na arte, em todos os tempos históricos, o riso está sempre a marcar sua presença imprescindível, mostrando seu valor, sua essencialidade de existência e sua função dentro da sociedade.

A partir do exposto, percebemos a importância do riso e do cômico como formas de conscientização das falhas e defeitos do homem. Na sequência, passamos a mostrar essa importância no decorrer dos tempos, ou seja, como o risível foi apresentado desde a Antiguidade até os dias atuais.

### **3.2 Percurso histórico**

Ao estudar a questão do riso na linha do tempo, observa-se que existem algumas recorrências interessantes. A principal delas é que o riso divide seu espaço com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc. Assim, o indizível e o impensado são necessários para que o pensamento sério se desprenda de seus limites.

Na verdade, entender o riso é avançar um bom caminho em direção ao conhecimento da humanidade, ou seja, é por meio dele que se pode compreender melhor a essência da natureza humana. A esse respeito, Elliot<sup>34</sup> descreve que

---

<sup>34</sup> ELLIOT, Robert C. *The power of satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton, Princeton University Press, 1960.

Por mais de dois mil anos, satiristas têm mostrado um desejo compulsivo de justificar em termos morais sua arte ingrata. Com repetições cansativas, eles têm dito (em geral, abertamente, uma vez ou outra, de modo indireto) que lutam sob as bandeiras da verdade, justiça e razão; que não atacam ninguém a não ser os culpados; que seu mister é de purificação, exercido quase contra sua vontade, a bem do público. (*apud*: Martins, 1988:32).

No dizer de Elliot, os satiristas de todos os tempos sempre procuraram retratar o painel da sociedade de forma alegórica e humorística. Sendo assim, as obras satíricas podem ser consideradas um meio importante para mostrar os valores morais, sociais e intelectuais existentes na história da humanidade.

De acordo com Propp, segundo Camboim (*op.cit*), muitos pesquisadores dividem a questão da comicidade em duas categorias: uma de ordem inferior, baixa, vulgar e grosseira e a outra, de ordem superior, fina e elevada. Para o autor, essa divisão está mais ligada às diferenças sociais do que às diferenças técnicas ou artísticas, ou seja, mesmo o burlesco, as bufonarias e o absurdo sendo aspectos abordados na “baixa comicidade”, eles também podem ser encontrados em obras de renomados autores clássicos, como Gogol e Molière.

Atualmente, o riso encontra um espaço mais abrangente e com menos restrições, inserindo-se nos lugares mais inesperados e adquirindo uma infinidade de ideias. No entanto, esse riso contemporâneo com seus níveis de profundidade passa a ter um caráter de superficialidade e rapidez como o cotidiano das pessoas hoje em dia. Assim, como afirma Camboim (*op.cit.*), o século XVII e XVIII é um período considerado degradativo, sendo as formas do riso reduzidas ao humor, à ironia, ao sarcasmo, à sátira, à paródia etc. O século XIX entra em cena com uma comicidade satírica e um riso retórico, triste, sério e sentencioso. Já o século XX chega com uma forte influência dos três anteriores, que, aliás, influenciaram grande parte de toda cultura, ciências e arte desse momento.

A seguir, esboçamos o panorama histórico do riso.

### **3.2.1 A hilaridade da Antiguidade**

Por um período longo, que se estende do século VIII a.C. ao V d.C., o estudo das teorias a respeito do riso não tem sido abordado somente num patamar ético da

questão, mas também na perspectiva da preocupação da definição do “próprio homem”. Durante algum tempo, foi interessante compreender o lugar físico do riso, ou seja, onde ele se instalava no corpo humano, diferença essa em relação aos animais. Em outras teorias, o riso foi revelado com uma ligação direta com o pensamento sobre a organização política e social do homem. Já em outros estudos, o risível era proporcionar uma lista de recursos úteis para a produção do cômico.

Alberti (*op.cit*), apoiado nas ideias de Rosset<sup>35</sup>, declara que, para perceber a importância da história do pensamento do riso, é necessário observar que o objeto do riso foi sempre caracterizado, até o século XVIII, como o oposto à tragédia e que a definição do riso como paixão da alma tem ligações com as teorias da Antiguidade.

Quando se buscam as fontes culturais e intelectuais no mundo ocidental, percebe-se que a Grécia é um ponto de referência para a humanidade. Apesar de não ter todas as respostas, ela foi a responsável por lançar os questionamentos e, sobretudo, preservar os testemunhos de todas as questões por meio de seus mitos, textos épicos, poéticos e filosóficos.

Para Minois (*op.cit*), os mitos gregos mostravam que os deuses riam. Assim, utilizando-se de uma frase homérica, o autor diz o seguinte: “O Olimpo ressoa com seu riso inextinguível”. A esse respeito, buscando nos mitos homéricos, Minois postula que

Zeus não é o último, ele que assiste, hilário, ao tumulto geral dos olímpicos: Eles caem uns em cima dos outros com grande estrépito; a vasta terra treme, em volta, o grande céu faz soar as trombetas. Zeus o escuta, sentado no Olimpo, e seu coração ri de alegria quando ele vê os deuses entrarem nessa briga. (p.23).

Esse autor, ainda pautado nos relatos homéricos, mostra algumas cenas de hilaridade dos deuses no Olimpo. Diz ele que

Apolo acha muito engraçado os jogos do pequeno Hermes, que manipula uma tartaruga e depois toca a lira: sob sua mão a lira treme com um ruído terrível e, em sua alegria, Febo Apolo ri. Quando num banquete, o manco e grotesco deus do fogo vem servir o néctar, um

---

<sup>35</sup> ROSSET, Clément. *Logique du pire. Eléments pour une philosophie tragique*. Paris, PUF, 1971. Ed. Brás: Lógica do pior, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989.

riso inextinguível eleva-se entre os deuses felizes. Atenas diverte-se como uma louca ao golpear Ares, antes de deslocar os joelhos de Afrodite, tudo isso diante do sorriso trocista de Hera. Hefesto prega uma peça em seu irmão Ares: tendo o surpreendido no leito com sua irmã comum, Afrodite, ele prepara um armadilha que imobiliza os amantes fraternos em uma posição embaraçante, depois convida o resto da família para assistir ao espetáculo; de novo, um riso inesgotável eleva-se entre os bem-aventurados, à vista do artificioso Hefesto. Os risos redobram quando Hermes declara que ele gostaria de estar no lugar de Ares. (p.23).

Percebe-se que, nos relatos acima, o riso dos deuses é sem limites, pois riem da violência, da deformidade e da sexualidade. Suas crises de hilaridade não têm nenhuma consideração moral. Na verdade aqui, o mito está ligado à obscenidade, à indecência e à falta de pudor dos deuses.

Destaca-se, no entanto, que o riso na mitologia grega só é verdadeiramente alegre para os deuses, pois para os homens a alegria nunca é pura, já que vem acompanhada sempre com o medo da morte, contaminando assim o aspecto verdadeiro do riso que é a alegria.

O aspecto risível foi muito utilizado por Homero na *Ilíada* e na *Odisséia*. O que chama a atenção nessas obras é a presença marcante de tudo o que é social. Nesse contexto, a hilaridade é malevolente, afirmando o triunfo sobre o inimigo. Alguns relatos podem ser encontrados nas obras de Homero como “o riso de Ulisses, que acaba de saquear o campo de Reso, ou o riso dos aqueus, que caçoaram do cadáver de Heitor”, segundo Minois (*op.cit.*:43). Percebe-se então que o riso presente nesses trechos é aquele que humilha e provoca, encontrado nas situações de conflito.

No século V a.C., surge Aristófanes (445-386 a.C.), comediógrafo grego, com suas peças teatrais de origem cômica, rude e agressiva. Em seus escritos, o autor não poupa nada e nem ninguém, ou seja, os apaixonados, os políticos, os filósofos e até os próprios deuses são todos ridicularizados.

Para Minois (*op.cit.*), a hilaridade de Aristófanes pautava-se em agressões verbais, isto é, o mundo é retratado pela comicidade adquirindo um aspecto de hostilidade e de ofensa. O autor cria situações como mulheres assumindo o poder ou fazendo greve de sexo, coloca paz num período de guerra, expulsa os

demagogos do poder e muito mais. Todo cenário criado por ele, apesar de engraçado, não deixa de ser uma realidade do mundo, já que os governantes se acham importantes quando mentem, roubam e brutalizam os mais fracos, acreditando que estão dando lições de moral.

No entanto, a partir do século IV a.C., esse riso agressivo, duro, triunfante sem regras que provoca o outro, dá lugar a um riso mais moderado, policiado e civilizado. Assim, pressões são exercidas sobre Aristófanes, para que ele tome uma postura diferenciada daquela que utilizava em seus relatos, pois seu modo humorístico era inconveniente, sobretudo, para os políticos que se consideravam representantes do povo e não podiam ser expostos ao ridículo.

Assim, os anos 400 a.C. começam com um riso mais moderado, irônico e comedido, colocado a serviço da moral e dos bons costumes. Nessa época, o riso é visto de forma mais discreta, porém mais comentado. Vários filósofos abordam o assunto com interesse, muitas vezes tomando partido a favor do riso, outras vezes, contra.

Nesse período, o filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.) abre novos caminhos em relação ao riso, ou seja, ele rompe com o riso arcaico, zombeteiro, agressivo e triunfante dos tempos anteriores. Em seus pensamentos, só se pode rir de um defeito físico se ele não for sinal de dor ou doença. Logo, o riso só pode ser aceito em doses menores para tornar a conversação mais agradável, ou seja, as brincadeiras devem ser feitas no sentido de não magoar as pessoas. A partir daí, é interessante verificar como Aristóteles tratou a questão do riso e do cômico em seus trabalhos.

De acordo com Alberti (*op. cit.*), além da tragédia, da epopéia e do uso melódico da flauta e da cítara, Aristóteles também insere a comédia dentro das artes que representam as ações humanas. No entanto, para o filósofo, essas artes têm três pontos de divergência: os *meios* de representação, os *objetos* de representação e o *modo* de representar.

A tragédia, a epopéia e a comédia têm em comum o *meio* da linguagem, enquanto o meio das outras artes é o ritmo e a melodia. No entanto, a comédia e a tragédia se diferenciam da epopéia pelo *modo* de representar a ação humana, ou seja, as duas primeiras se utilizam da ação dramática, enquanto a última recorre à narrativa. O único ponto específico da comédia são os *objetos* representados.

Enquanto a tragédia e a epopéia relatam as ações nobres, a comédia representa as ações baixas. Ou ainda, a comédia apresenta personagens piores do que os homens e a tragédia e a epopéia retratam personagens melhores do que os homens. Destaca-se, portanto, que, para Aristóteles, era normal, ao tratar da essência da comédia, partir da tragédia como seu oposto, pois, na prática e para o povo grego, a tragédia era vista como primordial.

Com relação à comédia, Aristóteles, em seu capítulo 5 da *Poética*, afirma que

A comédia é a representação de homens baixos; contudo não cobre toda a baixaza: o cômico é apenas uma parte do torpe; com efeito, o cômico consiste em um defeito ou torpeza que não causa dor nem destruição; um exemplo evidente é a máscara cômica: ela é torpe e disforme sem exprimir dor. (*apud*: Alberti, 1999:46).

Verifica-se que Aristóteles, apesar de tratar do cômico como uma forma de punir, ele focaliza-o de maneira mais branda sem causar dor, já que, para o filósofo, o riso não deve ser visto de forma agressiva, mais sim, moderada.

Propp (*op.cit*) afirma que, para Aristóteles, as personagens cômicas como os covardes, os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandros, os vaidosos, etc. devem ser mostrados em exagero nos aspectos negativos, porém é necessário que esse exagero seja feito dentro de certos limites, ou seja, com mais cautela e moderação.

De acordo com Bender (*op.cit*), Aristóteles elenca também algumas fontes geradoras do riso, como: o fazer alguém de bobo; a sátira, a crítica e a paródia literária; a linguagem de baixo calão; a obscenidade; a escatologia<sup>36</sup>; a alteração do estado natural das personagens; o transformismo, principalmente ligado à personagem masculina que se traveste; a repetição de palavras, falas ou situações e o jogo de palavras. De fato, o riso implica o reconhecimento do ridículo, atribuindo valores morais às ações humanas e, no caso da comicidade, ela é criada no âmbito da linguagem para realizar os pensamentos.

---

<sup>36</sup> Escatologia: tratado acerca dos excrementos; coprologia. (HOUAISS, 2001:1204). Coprologia:1 estudo dos adubos orgânicos. 3.Inclusão de linguagem ou assuntos tidos como obscenos em obras literárias (*op.cit*:831).

Enfim, a Antiguidade foi um período em que o risível foi visto de várias formas. O riso estridente dos deuses, o riso zombeteiro e agressivo de Homero e Aristofanes e o riso mais tranquilo e comedido de Aristóteles.

A seguir, passamos a tratar da questão do cômico na Idade Média (século V até meados do século XV) e no Renascimento (séculos XV e XVI)

### **3.2.2 O riso da Idade Média e do Renascimento**

A Idade Média entra em cena com muita hilaridade. É um período em que o riso é muito discutido entre os pesquisadores, os quais buscam retomar as ideias de Aristóteles, observando nessa categoria uma propriedade da natureza humana. Esses estudiosos fazem uma distinção entre a existência de um riso bom e um riso mau. O primeiro exprime a alegria do cristão, devendo ser moderado, quase silencioso, próximo do sorriso. O segundo é o riso da derrisão, da zombaria e é, ao mesmo tempo, um riso físico, barulhento que mexe com o corpo.

De acordo com Minois (*op.cit*), o debate a respeito da natureza do riso surgiu com Mikhaïl Bakhtin em *A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e na Renascença*. Na Idade Média, segundo esse autor, havia duas visões do mundo: a visão séria, que era voltada para as autoridades, e a visão cômica, que era direcionada ao povo.

A partir daí, a visão cômica do mundo passa a ser autônoma, a ter liberdade, e as autoridades já não têm mais o controle da situação. Ela se expressa agora de três maneiras: na forma de ritos e espetáculos, tais como Carnavais e peças cômicas, em obras cômicas verbais e no desenvolvimento de um vocabulário familiar e grosseiro.

Nesse momento, o aspecto cômico popular do mundo é retratado por intermédio de obras verbais, vinculadas ao regozijo carnavalesco. É um período em que a literatura busca zombar das condições sociais e até os mitos mais sagrados são parodiados como: as liturgias, as preces e os sermões. A partir daí, para expressar toda essa euforia das festas, de forma cômica, é necessário que haja um novo vocabulário, no qual as grosserias ganham um papel relevante e essencial.

Destaca-se que o riso satírico da Idade Média é muito agressivo, chegando a ser cruel. Aborda questões políticas e anticlericais. No entanto, o cômico tem como

alvo principal o clero. De acordo com Minois (*op.cit.*), o texto inglês “The Land of Cokayne”<sup>37</sup> denuncia a vida libertina nos mosteiros. Temas banais como a cupidez dos eclesiásticos e os trocadilhos sobre o Evangelho segundo São Marcos (dinheiro) e segundo São Lucas (lucro) também fazem parte das produções desse momento.

Retratando um pouco do contexto histórico, é interessante saber que, no período medieval, o Ano Novo era festejado no dia do equinócio<sup>38</sup> da primavera. No entanto, houve a mudança das festas de Ano Novo para setembro e mais tarde para janeiro, o que coincidiu com a festa *Máslenitsa*, na Rússia e o carnaval, na Europa. Por essa razão, a origem do hábito de ser entregar aos prazeres da gula na véspera da Quaresma vem desse momento histórico. Assim, durante as festas de Natal, da *Máslenitsa*, de Pentecostes e de São João, as pessoas se entregavam à libertinagem. Nesse tempo, havia também uma origem mágico-ritual, em que o excesso do comer não era pecado e que as atividades sexuais intensas eram um modo de contribuir para a fertilidade da terra. Todo esse ritual mágico acompanhava o riso e uma alegria intensa, ligando-se à própria natureza no sentido de que o riso floresce a terra. Embora essas festas rituais tivessem como meta o despertar da natureza para uma nova vida, elas também contribuía para expressar o protesto contra a moral ascética opressiva da Igreja e contra todo o regime social imposto naquela época.

Na verdade, o riso medieval vinculava-se a um riso de festa. De acordo com Bakhtin (*op.cit.*), eram as famosas “festas dos bobos” e a “festa do burro”, de caráter satírico, em que até o baixo clero celebrava pregações com brincadeiras ousadas e anedotas alegres com o interesse de suscitar o riso entre os paroquianos. Isso tudo era permitido pela Igreja, no período da Páscoa, buscando resgatar o renascimento alegre, após dias de aflição e jejum e também nos dias de Ano Novo, de Santo Estevão, dos Inocentes, da Trindade e de São João. Essas manifestações populares celebradas pelos clérigos inferiores dentro das igrejas com o passar do tempo foram proibidas por serem consideradas ilegais. Assim, a partir do final da Idade Média, as celebrações passam a ser nas tavernas e nas ruas.

---

<sup>37</sup> O País de Cocanha é uma terra fictícia muito conhecida na Idade Média Européia. É uma região de luxo e extravagância, uma espécie de paraíso para os sentidos terrenos que aparecia em histórias de tradição camponesa e fazia uma contrapartida direta ao idílico paraíso cristão. Nessa terra mitológica, não havia trabalho e o alimento era abundante.

<sup>38</sup> Ponto da órbita da Terra em que se registra uma igual duração do dia e da noite, o que sucede nos dias 21 de março e 23 de setembro (Ferreira, 1995).

Bakhtin (*op.cit.*) declara que, na Idade Média, a literatura teve seu desenvolvimento nas formas folclóricas, de caráter satírico e paródico. Assim, na literatura das camadas mais baixas podiam ser encontrados personagens relevantes como, por exemplo, o *trapaceiro*, o *bufão* e o *bobo*. É certo que essas figuras já eram conhecidas desde a Antiguidade e foram resgatadas, no sentido de elas trazerem consigo uma ligação muito importante com o palco e com os espetáculos de máscaras ao ar livre. Essas personagens têm uma relação muito próxima com o particular e também uma importância para a vida na praça pública. No entanto, elas possuem um significado que não é literal, mas figurado. Para Bakhtin, “o trapaceiro ainda tem uns fios que o ligam à realidade; o bufão e o bobo ‘não são deste mundo’ e por isso tem direitos e privilégios especiais”. (p.276). De fato, essas personagens que riem também são objetos de riso, ou seja, o riso que assumem tem um caráter público da praça do povo.

Sendo assim, era por meio das farsas, dos chistes, das paródias e das sátiras que se travava uma luta contra os poderosos da sociedade, contra as más convenções e contra toda a mentira que impregnava as relações humanas daquela época. Logo, opondo-se a essas forças, entra em cena, a incompreensão e a ingenuidade do *bobo* e as zombarias do *bufão*, que interpretava personagens como o pequeno aprendiz urbano, o jovem clérigo errante e, em geral, o vagabundo desclassificado.

Enfim, o que fascinava na época medieval era a ausência de fronteiras, ou seja, tudo o que era ilícito e inadmissível era o que causava a grande hilaridade. Assim, o riso imoderado e desenfreado era classificado entre os mais baixos, ligando-se ao riso das praças, dos bufões, das festas e das diversões populares.

O Renascimento surgiu rompendo, de certo modo, algumas barreiras frisadas pela Idade Média, em relação ao riso popular ligado ao caráter clerical. No caso, a Renascença, utilizou-se da cultura popular cômica medieval como um suporte para reverter os valores culturais da sociedade feudal. Assim, a cultura desse momento era libertada dos modelos estáticos das visões escolásticas por uma visão de um mundo mais dinâmico, otimista e materialista.

Para Minois (*op.cit.*), a importância do riso na cultura renascentista é revelada por uma novidade: ele entra na “grande” literatura. De acordo com o autor, durante a Idade Média, os gêneros populares eram mostrados pela farsa e pela comédia,

abordando assuntos nobres – filosofia, teologia, história – e sempre com muita seriedade. No Renascimento, autores como Boccaccio, Rabelais, Cervantes e Shakespeare elevaram o riso ao estatuto filosófico. Assim, não deixando de lado os exemplos antigos, mas apoiando-se também nas descobertas modernas, o riso passou a ter um valor explicativo e existencial para a compreensão do mundo, opondo-se à concepção séria e trágica imposta pelo cristianismo oficial. Assim, a grande descoberta da Renascença foi que o riso não era apenas divertimento, mas também podia ser uma filosofia. Foi proporcionado a ele o direito de cidadania na grande literatura. Realmente, é um momento de grande revolução na história do riso, já que houve uma contradição entre o humanismo sorridente e o fanatismo religioso.

Vale frisar que, nesse período, o interesse pelo riso foi visto por diferentes vertentes. Assim, pesquisadores como o médico Laurens Joubert publicou em 1560 o *Tratado do riso* e em 1579, *Causa moral*. Essas obras tinham um valor terapêutico, em que o autor acreditava ser o riso uma forma ligada aos valores espirituais do homem. Assim, para Joubert “rir é o mais maravilhoso dos dons de Deus; é um privilégio concedido apenas ao homem, entre todos os animais, por ser o mais admirável, e que lhe permite ter uma vida social e psicológica equilibrada”. (*apud* Minois,*op.cit.*:293). Percebe-se, então, que o autor adotava uma posição contrária à teoria diabólica do riso, ou seja, sua visão do risível deveria pertencer ao dom divino e não ao diabólico.

Na verdade, o riso renascentista explode em alguns aspectos como, por exemplo, nas literaturas macarrônica, picaresca e burlesca. É importante destacar que esses gêneros literários são encontrados numa diversificação geográfica. Na Itália, por exemplo, o riso aparece no gênero macarrônico e pseudopopular, com Teófilo Folendo, conhecido como Merlin Coccaio, autor do romance *Baldus*, publicado em 1517. Em sua obra, observam-se aventuras ridículas e poéticas atacando sem cessar os nobres sentimentos, numa visão baixa, monstruosa e grotesca do mundo. Quase ao mesmo tempo, encontramos o riso picaresco dos espanhóis, que é mais áspero, mórbido e amargo, pois é marcado pelo pecado original, ou seja, o cômico picaresco é um jogo que termina em condenação à morte. Temos, então, algumas obras como *Gusman de Alfarache* (1599) de Mateo Aleman e *Bucon* (1626), de Quevedo, que retratam o imundo e o repugnante. Ao lado desses gêneros, encontra-se também o burlesco francês, que tem o objetivo de

libertar o ser humano e a sociedade de tudo o que pesa. Aqui, às vezes, o riso pode ser interpretado de forma elegante, mas geralmente ele é tratado de modo grosseiro. Esse tipo de literatura pode ser vista nas obras *Heptaméron* (1520) de Marguerite de Navarre e *A vida de Brian* (1979), de Monty Python.

Vale destacar que o riso típico do Renascimento surge a partir da obra do escritor francês François Rabelais (1494-1553). Para Bakhtin (1998:429), “Rabelais é o herdeiro e o realizador de um riso popular milenar. Sua obra é a chave insubstituível para toda a cultura cômica européia nas suas manifestações mais vigorosas, profundas e originais”.

Rabelais resgata, então, dos gêneros medievais as figuras do bufão, do trapaceiro e do bobo e busca também em Aristofanes a questão do folclore primitivo, cuja natureza das convenções falsas e o ideal do além eram desconhecidos. É por essa razão que, de forma mais evoluída, encontram-se nas obras de Rabelais o mesmo riso grotesco, a mesma transformação do privado e do cotidiano, a mesma heroificação do cômico e do ridículo, as mesmas obscenidades sexuais, os mesmos excessos de comida e bebida. Logo, o verdadeiro domínio desse renascentista é o do riso sem limites, como já existia no tempo de Aristofanes e na Idade Média.

De acordo com Minois (*op.cit.*), o riso desse período tem um poder revolucionário, ou seja, ele relaciona a natureza divina com a humana, buscando ressuscitar os mortos, em que a vida e a morte se entrelaçam num processo de decomposição e renascimento. Um dos temas ilustrados desse momento, segundo o autor, é a farsa *Os mortos-vivos*, em que, para curar um advogado, um de seus amigos faz a simulação de um cadáver fazendo caretas, forçando, assim, o advogado a rir. Aqui, o riso tem o interesse de mostrar que os mortos devem rir para ressuscitar.

Dessa forma, a hilaridade desse tempo histórico liga-se a dimensões mais primitivas do homem, ou seja, às festas populares e a todo um modo de encarar a vida e a morte, sendo a vida vista como algo que inclui a morte e esta, por sua vez, isenta de todo aspecto trágico e apavorante. Para entender melhor essa afirmação, Camboim (*op.cit.*:33) postula que

[...] a compreensão da eternidade é como uma dimensão também do corpo – que é a “eternidade da semente” –, não excludente de uma possível eternidade da alma; a presentificação da alegria na vida e na morte

– a cogitação sobre a morte alegre e o morrer de rir; uma concepção de corpo que contempla o “corpo grotesco”, ambivalente, a qual envolve uma presentificação constante dos “atos do drama corpora”, ou seja, do comer, do beber, das necessidades naturais, da copula, da gravidez, do parto, do crescimento, da velhice etc. Além desses fatores, o riso do Renascimento compreendia elementos tais como “a alegria do espírito”, da natureza humana e o sentimento de “vitória sobre o medo”, estabelecido pela cultura oficial, séria e hegemônica.

Logo, as vontades corporais devem ser respeitadas como um presente que a vida oferece e esta deve se ligar à morte, para que juntas consigam eliminar o medo, por meio do riso e da alegria espiritual. Dessa forma, o riso do século XVI é caracterizado por sua jocosidade e alegria jovial.

Dentro do período renascentista, podemos citar ainda a comédia, que teve sua inspiração nos antigos greco-latinos, articulando em alguns casos vestígios de um drama medieval de forte pendor religioso. Assim, em Portugal, encontramos a figura renomada de Gil Vicente, o qual elabora textos de sabor popular, proporcionando condições para o surgimento de uma nova dramaturgia. Na Espanha, temos nomes de relevo como Lope de Vega e Calderón de la Barca. A Itália é representada por diversos atores profissionais que trazem à tona as famosas personagens *Arlequim* e *Colombina*. Na Inglaterra, temos as presenças de Ben Jonson e William Shakespeare, que elaboram subgêneros da comédia. Jonson enfatiza os aspectos satíricos de determinados temperamentos e condutas presentes na sociedade. Shakespeare, por sua vez, em sua comédia romântica, cultiva histórias de amores ensombrados por obstáculos, mas com final feliz.

De acordo com Minois (*op.cit*), a hilaridade estonteante da Renascença finaliza com Shakespeare (1564-1616), que mostrou uma imagem mais completa das variedades e ambiguidades do riso. Em suas comédias, Shakespeare retrata um riso mais jovial, franco e recreativo. Já o riso autêntico e profundo pode ser observado em suas tragédias e dramas, pois a vida é essencialmente uma tragédia e não uma comédia e o “verdadeiro” riso é aquele que marca o fundo trágico. Na verdade, o riso é uma reflexão a respeito da tragédia, ou seja, a forma de interpretá-la, de ver-lhe o sentido ou a falta dele.

Assim, a partir da metade do século XVI, há uma forte reação contra a hilaridade da Renascença. Primeiro, as manifestações sociais do riso, como os

carnavais e as festas são alvo de interdição das Igrejas e do poder civil. Em seguida, essa ofensiva passa para as atividades culturais, questionando o riso: se ele é próprio do homem deve ser então do homem decaído.

Para Minois (*op.cit.*), a Europa desse momento tem a necessidade de restaurar a ordem ameaçada pelas descobertas e pelas Reformas. Assim, o riso é visto como a desordem, o caos e a contestação. Para os pensadores desse período, o risível não funda as bases de um mundo estável e regenerado. Assim, como diz o autor:

[...] O recreio acabou. Que cessem todas as bufonarias populares que colocam o mundo do avesso! Cada um no seu lugar, cada um no seu posto, a serviço de Deus e do rei. A aliança de uma Igreja triunfante e de uma monarquia absoluta não poderia tolerar as turbulências sediciosas do Carnaval e da festa dos bobos. O riso deve também ser eliminado das altas esferas da cultura e da espiritualidade, em proveito do solene, do grandioso, do imponente, da nobreza. A hora é do majestoso. As regras da eloquência sagrada e civil expulsam qualquer recurso à brincadeira. A nova espiritualidade é austera. (p. 317).

Com isso, observa-se que há um rompimento com todas as teorias sobre o riso que vinham sendo impostas até então. Agora, tudo é voltado para as questões da religião e da monarquia, e o riso, por sua vez, deve ser excluído das esferas populares.

No entanto, moralistas, teólogos e agentes do Estado sabem que o riso não pode ser abolido por inteiro. Ele deve ser disciplinado para se tornar mais polido, discreto e se possível silencioso, estando presente apenas em coisas válidas como, por exemplo, ridicularizar os defeitos, os pecados, os vícios, reagindo com brincadeiras inocentes com finalidade recreativa. De acordo com Minois (*op.cit.*), para as elites do mundo clássico e barroco, e para as Igrejas Protestante e Católica, o riso poderia ser visto como um ornamento da vida social e cultural, ou seja, comporia o papel de fundo da existência humana que era considerada trágica. Entende-se que o riso agora só pode ser colocado em um patamar em que não haja maldade. Assim, o riso obscuro e maldoso do carnaval e das festas populares dos tempos anteriores começa a ter seu fim.

Em síntese, o que se pôde perceber de importante sobre o riso na Idade Média e no Renascimento é a questão das festas produzidas nesses períodos em que as pessoas se submetiam à fartura do comer e do beber até perderem os sentidos. Tudo isso, era considerado uma coisa boa, já que, nesses dias festivos, todos se entregavam em conjunto e publicamente. A hilaridade era acompanhada de um riso alto e exultante, no entanto esse riso não tinha o intuito de zombar ou satirizar, era um riso alto, saudável e pleno de satisfação das pessoas.

Após expormos as concepções do riso durante o período medieval e renascentista, passamos a apresentar a mesma categoria risível nos séculos XVII e XVIII, enfatizando que este último é parte fundamental de nossa pesquisa.

### **3.2.3 O riso nos séculos XVII e XVIII**

De acordo com Minois (*op.cit*), o riso dos séculos XVII e XVIII não fracassou e nem morreu, apenas se transformou, ou seja, deixou de ser tão crítico para mostrar mais o lado da evolução cultural global. É um momento em que o riso passa por uma reflexão de consciência da sociedade.

Ainda na primeira metade do século XVII, a existência do riso é encarada como o modo de ver e conduzir o mundo. Assim, com as novas exigências de refinamento de costumes e a promoção dos valores sérios da pastoral do medo, da decência, da ordem e do equilíbrio, é necessário compreender a natureza e a aplicação do riso na sociedade.

Cada vez mais, o ser humano se apropria do riso de maneira consciente com a finalidade de consertar as imoralidades da sociedade. Logo, transformando o riso em ironia e humor, ele perde sua naturalidade, civiliza-se, intelectualiza-se e refina-se, conforme declara Minois. Para o autor, a nostalgia rabelaisiana tem o objetivo de proporcionar o riso tanto quanto a idade do ouro, do paraíso terrestre ou das fábulas ecológicas. Assim, se Rabelais faz as pessoas rirem é porque ele é apenas literatura. Talvez, se focasse sua vida particular, sem dúvida, ela seria menos engraçada. Assim, o século XVII começa a compreender que o homem deve controlar seu riso de forma consciente.

Minois (*op.cit*), apoiado nas ideias de Bakhtin<sup>39</sup>, afirma que, no início do século XVII, apesar de Rabelais estar sempre em moda, há um empobrecimento grande a respeito do cômico rabelaisiano no que concerne ao grotesco e ao popular. Logo, o caráter grotesco das festas populares desvia-se para o decorativo e para o deboche nos meios aristocráticos, surgindo também com os burgueses uma corrente literária denominada *o burlesco*, que tem a finalidade de desmascarar de forma zombeteira e mais polida a sociedade do período.

Assim, é nos tempos do Barroco que a zombaria entra novamente com sua força total, ou seja, ama-se zombar dos outros nesse período. Na realidade, esse fato não é novo, mas ganha amplitude pelo uso crescente da escrita. Há muito sarcasmo nas correspondências privadas, como relatam as cartas de Balzac e até nos tratados científicos. De acordo com Minois (*op.cit.*), o sucesso de Galileu não se apresenta somente em suas qualidades de astrônomo e de matemático. Suas obras primas *Saggiatore* e *Diálogo* mostram uma literatura sarcástica, pois até o papa ri delas. Isso é uma novidade reveladora, já que se pode fazer humor até na física para seduzir e persuadir o leitor.

Nesse período, a vida social está no auge. Com a nova moda dos salões, os jantares, os encontros nos meios urbanos nobres e burgueses, a arte de contar histórias se desenvolve de tal maneira que, para brilhar na sociedade, é necessário possuir um talento cômico e também um estoque de boas histórias. Os *jest books* (livros de piadas) e as coleções de fábulas engraçadas estão em todos os lugares. Impressos e manuscritos fazem parte dos livros mais consultados das bibliotecas privadas. Logo, era um tempo em que os homens de boas maneiras possuíam pelo menos um exemplar de textos cômicos ou de autores mais renomados ou de burgueses anônimos. Vale destacar que, dentro dessas obras, os temas mais abordados direcionavam-se ao sexo, ao casamento, as relações sociais e aos defeitos femininos.

Nos meados do século XVII, ainda se encontra na literatura do riso o burlesco, que busca romper todos os tabus, reivindicando o direito de rir de tudo, inclusive da morte e do sagrado. Nesse momento, o que está por trás do riso é a liberdade de pensamento.

---

<sup>39</sup> BAKHTIN, M. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. Franc. Paris: 1970, p.79.

De acordo com Minois (*op.cit.*), essa contestação apóia-se no absurdo e na vaidade que se encontra na sociedade desse tempo. Agora, as questões morais estão acima das sociais. Para Bertrand<sup>40</sup>, segundo o autor, devido ao pessimismo cristão, a degradação burlesca humilhava as pretensões e o orgulho do homem, fazendo do humor algo de derrisão, brincando frequentemente com a morte e com o macabro. De fato, o burlesco estava presente sempre em momentos de crise de valores, quando o mundo perdia sua inteligibilidade. Assim, na metade do século XVII, houve uma necessidade grande de mostrar a hipocrisia do homem, devido ao seu orgulho e prepotência. Dessa forma, o riso era um meio de delatar as injustiças em geral, englobando todo um grupo dentro da sociedade.

Logo, é contra esse riso burlesco e macabro do século XVII que o período seguinte entra em cena condenando de forma implacável a decomposição do risível. Nesse momento, o riso se retrai e perde seu universalismo, ou seja, ele se une ao banal e é direcionado a uma pessoa específica. Sendo assim, a união cômica das pessoas do tipo carnavalesco torna-se incompreensível, mostrando um contexto cultural totalmente diferente. Agora, o riso não pertence mais a um modo de vida e sim, a uma faculdade de espírito como uma ferramenta intelectual em prol de uma causa moral, social, política, religiosa ou anti-religiosa, correspondendo a necessidades precisas individuais, conforme postula Minois (*op.cit.*).

Esse contexto risível vem ao encontro do momento vivido de Gonzaga, em que o poeta destaca, em seus escritos, uma personalidade política importante do século XVIII: o governador Cunha Meneses. Esse é o momento propício para o autor denunciar, por intermédio de seus versos, os erros cometidos por um administrador corrupto e sem escrúpulos. Logo, a obra *Cartas Chilenas* é um produto literário de suma importância no âmbito mineiro desse período, a qual, além de apresentar um tom satírico, retrata um importante momento histórico de Vila Rica na preparação política da Inconfidência Mineira, conforme foi destacado nos capítulos 1 e 2.

De certo modo, o século XVIII traz como pano de fundo o mesmo riso dos tempos passados, mesmo sofrendo as pressões das autoridades. O escárnio é, portanto, o riso do momento. Não se pode dizer que esse período seja mais maldoso dos que os outros. Na verdade, se as pessoas desse tempo zombam é porque elas acreditam ser donas de seu próprio destino. De fato, o período traz um novo rumo

---

<sup>40</sup> BERTRAND, D. *Historie du rire à l'âge classique (1540-1780)*. Paris: 1985.

para a sociedade, em que a razão desperta com as novas ideias progressistas e, assim, surge uma nova era no caminho da humanidade. É a entrada do Iluminismo, exercendo enorme influência na política, na economia e na religião. Agora, apesar de o riso ser policiado, ele tem um tom mais doce e suave, ou seja, se ri com mais inteligência, com mais ironia.

Enfim, como foi dito anteriormente, os séculos XVII e XVIII não perderam sua hilaridade, sua comicidade. A diferença é que no seiscentismo, o riso era visto de forma coletiva e mais sarcástica, ou seja, distante da jocosidade e da alegria jovial, sendo constituído por uma visão totalmente contestatória. Já no setecentista, o risível está pautado por um espírito satírico, buscando na ironia verbal e intelectual um modo de atingir, principalmente, a individualidade.

Continuando o panorama histórico do riso, passamos, agora, a tratar da questão da hilaridade do século XIX até os nossos dias.

### **3.2.4 O riso do século XIX aos tempos atuais**

Resgatando um pouco do contexto histórico, o século XIX não pode se dizer que é um período muito feliz. Com a classe do proletariado sofrendo as injustiças de um tratamento exaustivo e degradante, destinada a uma morte prematura; os burgueses enlouquecidos e obcecados por seus negócios; a classe média, com sua vida ainda difícil, e a concorrência de produtos americanos, conduzindo o povo a uma febre revolucionária pelos demônios do nacionalismo, não deve ser considerado um momento para se rir, conforme aponta Minois (*op.cit.*).

Esse século marca uma revolução social, política, religiosa, nacional e ideológica, em que os confrontos já não são mais debates de ideias, e sim confrontos furiosos, até sangrentos. Agora, não se zomba, uiva-se de ódio. Há, nesse instante, a busca de um riso que insulta: o da agressão verbal e visual, o da exclusão e zombaria humilhante, como nos tempos homéricos.

Com efeito, o riso está presente, sobretudo, sob a forma satírica, no sentido de combate. Ele seduz, intriga, desestrutura e provoca indignação ou admiração. Nesse sentido, Minois (*op.cit*) afirma que, para muitos, o riso se torna uma regra de vida, em que o sentimento do absurdo o eleva acima de todas as ilusões. Para outros, ele passa a ser objeto de estudo, sendo irritante ou sedutor, dependendo do

conhecimento e da visão de mundo de cada um que o observa. Logo, o riso está em toda a parte, infiltrado em todos os pensamentos, sendo objeto de derrisão e zombaria e a sátira é uma das armas mais poderosas nesse combate contra os problemas vivenciados nesse período histórico.

Certamente que é na sátira política que o riso encontra seu lugar de destaque. Assim, com o início da democracia, dos debates parlamentares e da liberdade de imprensa instauram-se condições para um grande debate de ideias em que a ironia desempenha um papel relevante.

Esse período se apodera do riso para expressar certa visão do mundo e assim usa a ironia como um caminho de se vingar das questões mundanas. De acordo com Bakhtin, “esse riso mudou a natureza desde Rabelais. Seu aspecto degenerador desapareceu em proveito de sua função libertadora. Libertadora porque, agora, o mundo provoca medo, e só o humor irônico pode livrar-nos do medo”. (*apud op.cit.:531*).

Além do riso irônico que predomina nesse tempo, encontra-se também um outro modo de expressar as desavenças dessa revolução de combates políticos, sociais e religiosos: a caricatura.

Essa arte não é nova, no entanto, ela ressurge com uma verdadeira explosão quantitativa cujo conteúdo sofre mudanças essenciais. Na verdade, a caricatura proposta no século XVII era muito complexa buscando elementos emprestados da cultura popular – numa inversão carnavalesca, enfatizando o corpo e as funções naturais – para colocá-los à mercê de uma imagem mais elaborada. Muitas vezes inspiradas em gravuras alegóricas, ela era direcionada a uma minoria.

Vale frisar que, no século XVIII, as caricaturas eram objetos do comércio clandestino, somente para colecionadores. Com a liberdade de imprensa que ocorreu a partir de 1789, a caricatura invadiu Paris. Assim, Antónie de Baecque reuniu um *corpus* de mais de seiscentas caricaturas, as quais não eram obras consideradas ingênuas, pelo contrário, as personagens destacadas eram populares e isso tinha o interesse de alcançar um grande público consumista como, por exemplo, os artesãos e os camponeses ricos. Apesar de o autor colocar em cena o coletivo, seu alvo primordial era o individual, principalmente porque nos combates revolucionários muitas personalidades se sobressaíam, tornando-se ídolos para uns e monstros para outros.

Destaca-se que os caracteres cômicos na literatura russa do século XIX foram construídos basicamente nos alicerces da caricatura. Ela tem como mérito a destruição dos personagens pelo riso, reduzindo-os a um estado lastimável de canalhas, já que escolhe uma propriedade negativa em particular e a amplia, permitindo com isso que a atenção principal do leitor ou espectador seja dirigida a ela. Dessa forma, a zombaria pelos retratos ridículos inclui um importante processo de exclusão moral, política e social, atribuindo um valor negativo à personagem do adversário. Logo, esse tipo de arte revolucionária tem como essência a dessacralização e o rebaixamento de valores da nobreza, do clero e da monarquia.

Focando nosso olhar no século XX, pode-se dizer que foi um período difícil, já que passou por momentos obscuros e tumultuados entre guerras mundiais, genocídios, crises econômicas, fome, pobreza, desemprego, terrorismo, ameaças atômicas, degradações do meio ambiente etc. No entanto, esse período encontrou no riso a força e o apoio para zombar de todos os seus males. Nesse tempo, o mundo ria de tudo, dos deuses, dos demônios e de si próprio, buscando no risível um pouco de conforto para que a humanidade pudesse sobreviver de suas vergonhas.

Minois (*op.cit.*:253-4) caracteriza o riso do século XX da seguinte forma:

O riso tornou-se o sangue e a respiração dessa sociedade humorística... Não há como escapar dele: o riso é obrigatório, os espíritos tristonhos são postos em quarentena, a festa deve ser permanente. Do mundo político aos meios de comunicação e do colégio ao clube de terceira idade, manter o cômico é inevitável. O humor universal, padronizado, midiático, comercializado, globalizado, conduz o planeta. O mundo *deve* rir para camuflar a perda de sentido. Ele não sabe para onde se caminha, mas vai rindo. Ri para agarrar-se a alguma continência. Não é um riso de alegria, é o riso forçado da criança que tem medo do escuro. Tendo esgotado todas as certezas, o mundo tem medo e não quer que lhe digam isso.

Na verdade, como diz Minois, o riso repercutiu de forma bastante animadora num período marcado com tantas tristezas e desolações. Ele serviu, de certa forma, para amenizar os problemas enfrentados nas piores situações vividas pela humanidade nesse momento.

Sendo assim, o riso do século XX é considerado humanista, ou seja, é um riso de humor e de compaixão, sendo, ao mesmo tempo, um instrumento de vingança de toda maldade existente no mundo, principalmente, aquelas referentes às guerras. Logo, “são os infortúnios do século que estimulam o desenvolvimento do humor, como um antídoto ou um anticorpo diante das agressões”, conforme destaca Minois (*op.cit.*:558).

Para entender melhor a questão do humor, Almeida (*op.cit.*:12) afirma que

O humor resulta de um deslocamento, onde o sujeito abandona uma posição de envolvimento diante de uma determinada situação, em favor de um ponto de vista mais distanciado. A situação séria, dramática, passa a ser vista dentro de uma perspectiva mais abrangente, que torna relativa a importância dos valores ligados à ordem, à produtividade, à intemporalidade, à razão. O humor desperta a consciência crítica ao redimensionar o rigor social e a transcendência.

Na citação acima, percebe-se que o humor tem a finalidade de extrair certa quantidade de prazer, mas num sentido de conscientização. Assim, apesar de todos os problemas enfrentados pela humanidade no decorrer do século XX, o humor transformava o sério em hilaridade, na tentativa de distanciar as pessoas da realidade do momento, porém buscando sempre uma reflexão da situação apresentada.

De certo modo, o século XX percebeu que é possível rir de tudo, pois o riso faz muito bem para alma e para o corpo. Embora houvesse as duas grandes guerras e outras questões que abalaram o mundo, o cômico não foi aniquilado. Ele foi, na verdade, uma ferramenta de grande valia em prol da conscientização da humanidade, tornando a situação menos dramática.

Assim termina esse período, com uma sociedade humorística cujo riso cobre tudo numa derrisão divertida. É lógico que existem questões de seriedade como, por exemplo, os fanatismos de toda espécie, porém o sério é percebido apenas aos próprios olhos; o resto do mundo os ignora ou os olha com curiosidade.

Estamos, agora, diante do século XXI, e deveríamos ficar tranquilos quanto ao nosso futuro, já que o riso está estampado por toda parte no final do século anterior. No entanto, como afirma Minois (*op.cit.*:620) “a constatação revela-se, hoje, contraditória. Não se sabe rir, ninguém ri mais”.

De acordo com o autor citado acima, o riso se tornou vazio, é somente “fogo de palha”, numa sociedade de consenso fraco. Em outros tempos, o cômico era o contraste do sério: seriedade do Estado, da religião, do sagrado, da moral etc, ou seja, ele estava preocupado em estancar as insuficiências e os defeitos. Hoje, ele está longe de ser festa do povo ou do espírito, tornou-se frio, sem mensagem. Ele perdeu sua seriedade, logo seu vigor só serve para rir. Não tem mais lugar certo para se fixar, não é nem afirmação, nem negação, é apenas interrogação. Ele se caracteriza agora como o humor da moda, dos textos jornalísticos, dos jogos radiofônicos e televisivos e, ao transmitir uma mensagem, o tom deve ser leve, não contendo agressividade. Até a Igreja Católica, que outrora combateu o riso, atualmente tem a necessidade do humor para explicar aos fieis as sutilezas de suas evoluções doutrinárias. Assim, chega-se à atualidade com um riso sem graça e sem nada a oferecer.

Resgatando o que foi exposto, pode-se afirmar que o riso no decorrer dos tempos foi caracterizado de três maneiras: riso divino, riso diabólico e riso humano.

O riso divino está ligado à Antiguidade, cuja origem é atribuída aos deuses. Nesse momento, rir é participar da recriação do mundo, simulando um retorno ao caos primitivo, necessário para a confirmação e a estabilidade das normas sociais, políticas e culturais. O riso deve servir como um elemento de coesão e de força diante do inimigo e também ser um instrumento de conhecimento contra o despotismo, desmascarando assim o erro e a mentira. Dessa forma, se os deuses riem é porque não levam nada a sério e se os homens riem é um modo que eles têm de sacralizar o mundo, de se conformarem com as normas, buscando um modo de enfrentar o peso do destino, assumindo-o.

Já o riso diabólico é aquele que desacraliza o mundo, ou seja, ele é, nas relações sociais, um instrumento de subversão, encontrado nas paródias religiosas, no carnaval, na festa dos bobos e nas farsas. Esse tipo de riso é bastante utilizado durante a Idade Média, como uma válvula de escape, num sentido negativo, retratando os defeitos do mundo. Esse riso perpassa todo o período medieval e renascentista.

Em seguida, encontra-se o riso humano e interrogativo saído das crises de consciência, originário do pensamento moderno, que se estende do século XVII até os dias atuais. Todo esse período abarca o questionamento de valores, a ascensão

do medo, da inquietação e da angústia. As incertezas são acompanhadas pelo riso por todas as novas fissuras do ser e do mundo. Minois (*op.cit.*:631) compara esse momento “como um navio em perigo, com o casco furado, a humanidade se enche de riso”. Isso, na visão do autor, significa que “à medida que os valores e as certezas naufragam, são substituídas pelo riso” (p.631). Foi assim que os séculos XVII e XVIII utilizaram-se do cômico para contestar de maneira consciente e reflexiva os problemas sociais, políticos e religiosos. No século XIX, a sátira e a caricatura serviram como ferramentas importantes para delatar as brechas dos governos monárquicos autoritários, inseridas nas lutas sociais, políticas e econômicas. No século XX, o humor contribuiu para o recuo das ideologias. Logo, rir, nesse momento, é importante para despistar todo o sofrimento marcado por guerra, fome, desemprego etc. Já no começo deste século XXI, o riso é indispensável, quer seja ele humorístico, quer não. Como postula Minois, a existência humana ainda não terminou. Assim, se é necessário sobreviver é melhor que o homem se adapte a rir. “Geneticamente modificado ou não, ele terá necessidade de uma boa dose de humor”. (*op.cit.*:633).

De acordo com Camboim (*op.cit.*), o riso no contexto contemporâneo apresenta características diferenciadas daquelas da Idade Média e do Renascimento. O riso da contemporaneidade é mais disseminado, mais presente e mais fácil, já que o homem, no decorrer dos tempos, conseguiu se dobrar e se democratizar em algumas instituições sociais. Muitas autoridades políticas já conseguem rir contando anedotas ou dançando em público, mostrando uma expressão alegre. Alguns deles já se deixam até fotografar em pleno carnaval em ângulos bem esclarecedores, acompanhados de belas mulheres. As autoridades religiosas também já se permitem rir em público, mesmo sabendo que correm o risco de ser condenadas.

Em síntese, o riso teve seu lugar na sociedade e na vida das pessoas em todas as épocas. Apesar de suas alterações, ele sempre foi analisado, interpretado e percebido. Embora tenha sido visto de forma diferenciada no decorrer dos tempos, todas as sociedades o consagraram como algo importante, capaz de revelar as grandes variações de mentalidade.

Para finalizar, um trecho de Minois que sintetiza o que expusemos:

[...] Rimos hoje quase das mesmas coisas que antigamente: Aristofanes, Plauto, as farsas medievais, Rabelais e Molière são sempre engraçados. [...] As técnicas variaram, mas sempre rimos para zombar de nós, para acalmar nosso medo, para manifestar nossa simpatia, para reforçar nossos vínculos e para excluir. (op.cit:629)

Após traçarmos a importância do riso no decorrer dos tempos, passamos, a seguir, a caracterizar a questão da sátira, aspecto do *corpus* desta pesquisa.

### 3.3 A sátira

A sátira é uma técnica literária ou artística que tem por finalidade abordar determinados temas na intenção de ridicularizar um indivíduo, um grupo, uma organização institucional etc., ou seja, expor todos os males da sociedade. Destaca-se que ela nem sempre pode ser considerada humorística e, muitas vezes, é vista de forma trágica. Na verdade, seu humor tenta obter um efeito cômico pela sua justaposição com a realidade. Logo, seu principal objetivo é político, social e moral e não cômico.

De acordo com D'Onofrio (1968), a sátira nasce da observação dos vícios e das distorções políticas, sociais e morais. Quer pela sua fonte psicológica (a indignação), quer pelo seu meio expressivo (o ridículo), quer pela sua finalidade (a moralização), a sátira não pode ser uma simples imitação, porque ela está atrelada à contemporaneidade do poeta, do retrato de uma sociedade flagrada em sua atualidade, destacando os defeitos e as maledicências dos homens daquela época e daquele lugar. Vale destacar que o gênero satírico se posiciona mais num período de crise histórica.

É o caso dos versos satíricos encontrados nas *Cartas Chilenas*, *corpus* de análise dessa pesquisa. Na obra, Tomás Antônio Gonzaga retrata de forma implacável um momento histórico das Minas Gerais nos meados do século XVIII. Foi um tempo difícil para a população mineira, em que a má administração do governador Cunha Meneses proporcionava um clima tenso nas terras mineiras, conforme já foi dito nos capítulos 1 e 2. Assim, é por meio de seus escritos que podemos entender o clima de opinião da época, tempo esse da Inconfidência Mineira.

### 3.3.1 Origem e forma da sátira

Primeiramente, acreditamos ser de grande interesse saber o significado da palavra sátira, ou seja, sua essência, sua etimologia, para entender a relação que existe entre seu conceito com aquilo que ela transmite para a sociedade de todos os tempos.

De acordo com D'Onofrio (*op.cit*), a própria etimologia da palavra "sátira" é duvidosa, contendo, por assim dizer, várias interpretações. Nesse sentido, assim declara o autor:

A palavra *satura* parece ser o feminino do adjetivo *satur* (=cheio), inicialmente adjunto adnominal de *lanx* (=prato). Era um prato cheio das primícias da terra, que os antigos romanos ofereciam aos deuses como tributo de gratidão e símbolo de abundância. Com o tempo o adjetivo *satur*, isolado de *lanx*, se substantivou e, no começo da época imperial, passou à forma *sátira*, tornando-se palavra panromânica. (p.32).

Matthew Hodgart<sup>41</sup> é mais categórico na ampliação semântica do termo, conforme postula Martins (*op.cit*). Para ele, a sátira tem por preferência certos temas, porém, não se apóia em nenhuma forma literária em especial. Ela pode ser inserida em quase todas, desde que sua combinação seja característica de ataque agressivo e de farsa fantástica e que o satirista tenha a liberdade de utilizar essas técnicas essenciais.

Atualmente, a sátira é considerada como uma poesia sadia e moralizante que adere à realidade pelo conteúdo e pela linguagem. Ela tem um poder muito grande, já que seus critérios são pautados na verdade e na sanidade do contexto da vida real. Na verdade, ela é um espelho da vida, conforme garante D'Onofrio (*op.cit*). Logo, o satirista se vê na condição de fazer justiça, punindo a maldade e a ignorância humana. Sua intenção é colocar as coisas nos seus devidos lugares, fazer dos homens padrões de beleza e retidão. Dessa forma, ele é alguém sedento de felicidade. Se os satiristas conseguissem mudar o pensamento errado da humanidade, por meio de suas zombarias, quem sabe o mundo seria visto com outros olhos e as pessoas pudessem viver no paraíso, aquele proposto por Deus.

---

<sup>41</sup> HODGART, Matthew. *La Sátira*. Madrid, Guadarrama, 1969. Trad. Espanhola de Angel Guillén. 258pp.

Em vários gêneros da Antiguidade, a sátira sempre procurou se apropriar da paródia, englobando uma heterogeneidade estilística de prosa e verso misturados no mesmo texto. Era também transmitida pelo romance, num caráter denunciador e moralizador e, é por isso, que ela é essencialmente paródica, já que se constrói por intermédio do rebaixamento de personalidades (reais ou fictícias) e de instituições. De fato, a paródia é um dos instrumentos mais poderosos da sátira social. Apesar de as técnicas próprias da sátira e da paródia se sobreporem, elas não são sinônimas. A sátira, como já foi dito, nem sempre é humorística, por vezes chega a ser trágica, já a paródia é essencialmente cômica.

De acordo com D'Onofrio (*op.cit.*), na Antiguidade, havia dois tipos de sátira: a literária e a dramática. Elas mantinham um elo de ligação com a forma dialógica. O diálogo era o meio de comunicação mais adequado para expressar as ideias populares, e foi, sem dúvida, o instrumento mais utilizado na sátira dramática, a qual era representada por versos alternados, em que dois personagens lançavam os ataques esperando a resposta adequada. A sátira literária também fez uso desse recurso dialógico, substituindo o interlocutor real da sátira e do teatro por um fictício ou imaginário. Daí a presença ao vivo de cenas e acontecimentos da vida cotidiana.

É importante destacar que a passagem da sátira dramática para a literária deu-se de modo gradativo. O primeiro autor que desvinculou o elemento literário do dramático, criando, assim, um novo gênero, a sátira escrita para ser lida e não mais representada foi Quinto Ênio, "o pai da literatura latina", conforme declara D'Onofrio (*op.cit.*:39). Juntamente com esse poeta vieram Pacúvio e Varrão que cultivam esse mesmo estilo literário. Das sátiras de Pacúvio (220-130) não se sabe nada a respeito, pois não sobrou nenhum fragmento. Seu tio Ênio (239-169) escreveu quatro livros de *Saturae*, uma miscelânea de assuntos. Dentro de seus escritos, o autor argumentava sobre o contraste entre a Morte e a Vida. Por sua vez, a produção de Varrão girava em torno de setenta obras, um complexo de mais de seiscentos livros, em que depositou sua imensa cultura eclética e enciclopédica.

Com relação à literatura portuguesa, as sátiras podem ser vistas nas cantigas de escárnio e maldizer (sobretudo, sátira individual); no teatro de Gil Vicente (sátira de costumes e tipos humanos, sátira à corrupção da Igreja); de forma mais erudita, no Renascimento, nas obras de humanista e escritores como Sá de Miranda (cartas).

Enfatiza-se que a sátira portuguesa do século XVII possui um caráter mais político e social, devido em parte pela reação da ocupação espanhola, originando, então, um surto de literatura panfletária frequentemente anônima. Essa veia satírica prolongou-se após a Restauração de 1640, com a denúncia de corrupção do país. Podemos encontrar satiristas renomados como D. Francisco Manuel de Melo e padre Antônio Vieira. Já no século XVIII, com o Iluminismo, a sátira adquire enorme força na crítica contra o obscurantismo do país, retratado nas obras de Filinto Elíseo, Cruz e Silva e Bocage. A sátira do século XIX expande-se para o romance e apóia-se nas novas possibilidades de expressão garantidas pelo regime liberal. Temos então autores como Almeida Garret, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e outros.

De acordo com Silverman (1987), a insensatez humana, intrinsecamente universal, adentrou também nas esferas brasileiras, em que todas as deficiências da sociedade foram aos poucos fazendo parte das questões satíricas, e atribuídas como sendo culpa de uma ditadura militar cruel e inepta. Logo, a quantidade de personalidades políticas brasileiras era a das mais variáveis possíveis, estando elas entre os perímetros marcados pela hipocrisia, pela incompetência e pela corrupção.

Na sequência, focamos a importância e as características da sátira como um meio de promover a conscientização sobre os problemas enfrentados pela sociedade.

### **3.3.2 O papel da sátira na sociedade**

Toda sociedade tem por instinto inventar uma forma de correção dos hábitos adquiridos pelas pessoas. Assim, cada indivíduo deve ficar atento para aquilo que o cerca e procurar se modelar de acordo com o ambiente em que vive. Na verdade, o meio social faz pairar sobre cada um a ameaça de correção, pelo menos a perspectiva de humilhação, que, mesmo de forma leve, não deixa de ser temida. Logo, a função principal do riso é humilhar aquele que é seu objeto de derrisão, ou seja, o riso é de fato uma espécie de zombaria.

De acordo com Bergson (2001), as personagens da vida real, muitas vezes, são motivos de gozação porque elas mesmas mostram atitudes cômicas pelos seus atos. Quando um autor mostra cenas do cotidiano em suas obras, no teatro, na

pintura, na poesia etc, o prazer de rir não é exclusivamente estético e desinteressado, mas sim tem a intenção de relatar os defeitos do mundo. No caso, o ato de humilhar é tentar corrigir os erros.

A sátira é um agente de extrema importância para se delatarem as falcatruas existentes na sociedade. Ela é vista como uma forma bastante peculiar de contemplar o mundo e seus problemas num jogo de riso e indignação, abordando temas como a hipocrisia, o egoísmo, a desonestidade etc. Com efeito, o fazer rir está ligado ao social, pois ninguém faz comicidade rindo sozinho. A importância da sátira é fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa. Nesse sentido, sua função vincula-se à crítica e à moral. Sendo assim, ao retratar um contexto moral, político e social, a sátira busca descrever, no âmbito do risível, uma situação absurda de uma pessoa ou de um grupo. Logo, utilizando-se do humor, ela ataca uma esfera de mediocridade e indecência nos mais diversos períodos históricos.

Leon Kossovetch, no prefácio da obra de Hansen, *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, datada de 2004, declara que a sátira, quando ridiculariza os vícios, os viciosos e os defeitos dos homens, ela dói, como prescreve a Retórica. Ela cria um lugar de invenção fantástica, num discurso de censura. Sua narração vai se particularizando com o destinatário que compartilha dos casos criticados e das situações.

Para Hansen (2004), a sátira ensina algo por uma teoria da catarse<sup>42</sup>, nela articulados o entendimento do prazer e o efeito que ela provoca conforme a recepção discreta ou vulgar. O autor utiliza como exemplo as peripécias aristotélicas, cuja ação é subvertida ou por um ato inesperado e oposto produtor de inconveniências cômicas ou por amplificação de hipóboles que efetuam o fantástico. Logo, a sátira utiliza-se de inversões e exagerações em que a antítese e o quiasmo tornam-se dois elementos muito explícitos e continuamente aplicados. Assim, a inversão contínua, semântica pelas antíteses, sintática pelos quiasmos, bem como a exageração dos traços do satirizado, dão prazer ao público não só por

---

<sup>42</sup> Catarse: purgação, purificação, limpeza. Efeito salutar provocado pela conscientização de uma lembrança fortemente emocional e/ou traumatizante, até então reprimida. O efeito moral e purificador da tragédia clássica, conceituado por Aristóteles, cujas situações dramáticas, de extrema intensidade e violência, trazem à tona os sentimentos de terror e piedade dos espectadores, proporcionando-lhes o alívio, ou purgação, desses sentimentos. (Ferreira, 1995).

reconhecer a deformação na caricatura, mas também por constatar o desempenho da técnica da fantasia poética.

Hansen (*op.cit.*) afirma que a sátira apresenta-se sempre num discurso poético misto em que o processo do satirizar determina as misturas da fantasia poética. Em outras palavras, a sátira não apresenta uma unicidade prefixada ao ato em que é enunciada, mas, sim, nos diversos jogos irônicos. Na verdade, a ironia, quando utilizada para satirizar indivíduos ou eventos, assume uma forma sarcástica. Sua intenção é revelar, de forma alegórica, os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisso está sua comicidade.

De fato, a sátira é constituída das tópicas retóricas de sua invenção, apoderando-se do léxico-semântico no sentido de adequá-lo às conveniências do público receptor. Assim, Edgar Johnson<sup>43</sup> declara que “[...] o linguajar carregado e agressivo é a mais simples de todas as armas da sátira direta. É cassetete e machado de guerra transformado em palavras”. (*apud* Martins, *op.cit.*:38). Na verdade, o aspecto cômico conseguido pelos meios linguísticos é bastante rico e variado. Vale notar a questão da comicidade de palavras isoladas como, por exemplo, os nomes próprios que os autores de comédias e de obras atribuem às suas personagens. Tomás Antônio Gonzaga é um dos poetas que trabalha bem a questão de nomes próprios em sua obra *Cartas Chilenas*. Utilizando-se de pseudônimos como Alberga (Gregório Pereira Soares de Albergaria, juiz ordinário e presidente da Câmara de Vila Rica), Damião (Padre Joaquim Veloso de Miranda), Floridoro (Inácio José de Alvarenga Peixoto, ouvidor da comarca do Rio das Mortes, latifundiário e poeta), Marquésio (José Pereira Marques, contratador dom imposto das entradas, comerciante e capitão da Cavalaria Auxiliar) e muitos outros, o poeta vai tecendo, em seus versos, toda a personalidade de figuras que fizeram parte das Minas Gerais nos meados do século XVIII.

Desse modo, ao criticar fidalgos locais, o satirista utiliza-se de uma linguagem para desqualificá-los como vulgares, rebaixando-os violentamente, oferecendo a caricatura em espetáculo ao público como objeto de chacota, diversão e, provavelmente vingança. É isso que fez Gonzaga, ao atacar o governador de Minas Gerais, Cunha Meneses. Em seus escritos, percebe-se que o poeta denuncia as falcatruas e a má administração do governador mineiro, já que o conhece desde

---

<sup>43</sup> JOHNSON, Edgar. *A Treasury of Satyre*. Nova York, Simon & Schuster, 1945. 758pp.

Portugal. Assim, Gonzaga utiliza-se de sua veia poética para desmoralizar e desmascarar a corrupção vigente no período. Logo, a sátira é uma das principais armas empregada pelo poeta contra Cunha Meneses e seus líderes políticos.

Outro fator importante a se destacar é que a sátira baseia-se na questão do verossímil. Nesse sentido, Alberti (*op.cit.*:48), baseado nos pensamentos de Aristóteles<sup>44</sup>, postula que

O papel do poeta é dizer não o que aconteceu realmente, mas o que poderia ter acontecido na ordem do verossímil ou do necessário. Uma prova evidente do caráter geral da poesia é a comédia. Os poetas cômicos constroem sua história com ajuda de fatos verossímeis, e em seguida lhe dão de suporte nomes tomados ao acaso, ao passo que os poetas trágicos se atêm aos nomes de homens realmente atestados.

Afirma-se então que o verossímil é semelhante à verdade, ou seja, aquilo que pode ser provável. Sendo assim, os poetas satíricos, ao escreverem seus textos, buscam traçar a realidade de forma figurada e simbólica, sempre se pautando no que é possível se provar.

De fato, o processo de criação literária tem como finalidade expor em particular o aspecto da visão do mundo, da sua forma interna e seu sistema de valores. Para Bakhtin (*op.cit.*:380), quando se cria uma obra literária, não são os aspectos fonéticos, morfológicos e nem o léxico abstrato que se ressaltam, “mas aquilo que faz da linguagem uma concepção de mundo concreto e intraduzível: o estilo de linguagem enquanto entidade”.

Para Perelman e Tyteca (1996), os argumentos apresentados nos textos literários são vistos de forma simplificada, estilizada ou exagerada. Situados fora de um contexto real onde todos os elementos da ação oratória se confundem, eles se mostram com mais nitidez. Além do que, se é possível reconhecer os argumentos retratados pelos poetas em suas obras é porque eles já fazem parte de estruturas familiares, ou seja, já são conhecidos.

Apesar de não abordarem a questão do cômico em sua obra, Perelman e Tyteca (*op.cit.*) afirmam ser essa categoria um elementantíssimo para conquistar o auditório ou, melhor, para firmar uma cumplicidade entre locutor e

---

<sup>44</sup> ARISTÓTELES. *Rhétorique*, livre III. Texto estabelecido e traduzido por Médéric Dufour e André Wartelle, 2ª ed. Paris, Lês Belles Lettres, 1980.

interlocutor, no sentido de efetuar desvalorizações, principalmente para ridicularizar o adversário. Para eles, os elementos cômicos podem ajudar a descobrir certos expedientes argumentativos que, em sua forma usual e corriqueira, só se deixariam discernir com maior dificuldade. Logo, qualquer expediente pode tornar-se facilmente fonte do cômico e os expedientes retóricos certamente não fogem a essa regra.

Dessa forma, estudar os recursos argumentativos nas *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, levando em consideração a questão do cômico, é importante para entender o que o autor pretendia mostrar para a sociedade de seu tempo. Assim, autores como George Minois, Henri Bergson, Ivo Bender e Vladimir Propp postulam que o cômico tem um papel muito relevante na literatura, já que tem a finalidade de desmascarar aquilo que o social muitas vezes quer esconder.

Após abordar a questão do cômico e da sátira para melhor entender a obra satírica de Gonzaga, passamos às bases teóricas que são as retóricas de George Campbell e Chaïm Perelman, a fim de analisar o *corpus*, aplicando os princípios da imanência e da adequação, propostos pela Historiografia Linguística. É importante destacar que Luís Antônio Verney também faz parte da base teórica deste estudo.

# **CAPÍTULO IV**

## **BASES TEÓRICO-METODOLÓGICAS**

O presente capítulo tem como objetivo a apresentação das bases teóricas que fundamentaram a análise do *corpus* desta pesquisa. As obras escolhidas são *The Philosophy of Rhetoric* (1851) de George Campbell e *Tratado da argumentação: A Nova Retórica* (1996) de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca. Elas têm como ponto de partida questões sobre a Retórica, mostrando a importância dos argumentos como construção de sentido nos meios comunicativos em geral. Além delas, também nos servimos de ensinamentos de Luís Antônio Verney, filósofo e teólogo português do século XVIII. É importante enfatizar que fazemos, num primeiro instante, um panorama histórico da Retórica e suas características, a fim de compreender como ela foi vista ao longo de sua história para nos auxiliar no entendimento das obras em questão. Por fim, sendo nosso objeto de estudo focalizar a linguagem, as figuras de retórica e os recursos argumentativos nas *Cartas Chilenas*, buscamos nos autores escolhidos entender como esse assunto foi abordado por eles. Destaca-se ainda que fazemos uma breve apresentação dos pressupostos da Historiografia Linguística. Dessa forma, do ponto de vista metodológico, podemos aplicar, com base na obra de Campbell, o princípio da imanência e na de Perelman e Tyteca, o da adequação.

#### **4.1 A importância da Retórica**

A partir do momento em que o homem percebeu o poder da palavra e das ideias como instrumentos capazes de influenciar as ações e os pensamentos de outros seres humanos, a Retórica passou a existir. Assim no decorrer dos tempos, levando em consideração o convencer, ela foi utilizada como meio de persuasão, quer na fase de simples eloquência<sup>45</sup> natural, quer sistematizada por normas postuladas pela Retórica Clássica. Vale destacar que há diferença entre esses dois elementos, ou seja, persuadir é levar alguém a aceitar um ponto de vista de modo suave e hábil no sentido de expor as ideias. Nesse sentido, a persuasão compreende o *convencer*, o *comover* e o *agradar*. Logo, convencer é vencer o outro com sua argumentação, por meio de provas lógicas. Comover é suscitar a paixão, ou seja, por meio da afetividade o orador arrasta o ouvinte a aderir seu ponto de

---

<sup>45</sup> Eloquência deriva do adjetivo “eloquens” que se liga ao verbo “eloqui” que tem o sentido de falar com arte, elegância e riqueza. (cf. Tringali, 1988:12). Assim, neste trabalho, entendemos eloquência como a arte de bem falar.

vista. Agradar é seduzir e encantar, por meio de uma linguagem elegante, isto é, pela elegância do estilo.

Como postula Lausberg (1967), a Retórica não é utilizada apenas com a finalidade de convencer e persuadir, mas também com a intenção de deleitar o leitor ou o ouvinte pela sucessão de figuras e de tropos que servem para embelezar e tornar a frase harmônica. Assim, a Retórica pode ser vista como um sistema de formas de pensamento e de linguagem, o qual permite a quem discursa obter, em determinada situação, o efeito que pretende.

De acordo com Citelli (2003), com o desenvolvimento da vida social, as pessoas passaram a ter necessidade de ampliar o uso das formas verbais nos meios comunicativos. Daí a importância de se compreender o funcionamento da linguagem quer na organização das palavras, quer na elaboração dos enunciados e suas articulações, ou seja, nos efeitos de sentido provocados pelo discurso.

Em seus primórdios, a linguagem era vista apenas como um instrumento para nomear as coisas. Com o passar do tempo, tornou-se um elemento essencial para a construção de sentidos capaz de não apenas representar como também criar realidades, exercendo um papel relevante no direcionamento das relações sociais. Assim, vivendo o homem em sociedade, ele teve a necessidade de discutir suas ideias com seus semelhantes, tentando levá-los a compartilhar algumas de suas opiniões e a realizar certas ações, procurando, em geral, sempre convencer ou persuadir utilizando-se de provas. É certo que o homem, na maioria das vezes, não se utiliza de provas demonstrativas para resolver seus problemas, mas ele precisa de uma racionalidade retórica, já que é pensador capaz de ponderar, escolher e decidir seu destino.

De acordo com Perelman e Tyteca (1997), os meios de prova relacionados à demonstração eram estudados por uma ciência denominada Lógica. No entanto, à medida que essa ciência se tornava puramente formal, com deduções corretas, observou-se que uma grande parcela das provas utilizadas em Direito, em Moral, em Filosofia, nos debates políticos e na vida diária não podia ser vinculada à Lógica *stricto sensu*, já que ela colocava em igualdade todo o tipo de procedimentos argumentativos não formais. Para os autores, a Lógica não podia ser atrelada apenas aos raciocínios científicos, já que existe o mundo das opiniões e das crenças que faz parte da vida do ser humano. A partir daí, percebeu-se a necessidade de se

dar mais atenção aos procedimentos de argumentação, já que tinham enorme importância social e filosófica. É dessa forma, então, que surge a *Retórica*, com o objetivo de estudar as técnicas de argumentação. Nesse sentido, declara Perelman (1993:7) que

É precisamente na recusa da redução do lógico à lógica formal que encontramos a razão que originou a elaboração de uma teoria da argumentação como complementar a teoria da demonstração. Os lógicos devem completar a teoria da demonstração com uma teoria da argumentação. Através desta última abriam-se as portas à racionalidade argumentativa, que a redescoberta da retórica permitiu tematizar.

Nos dizeres de Perelman, percebe-se que a teoria da argumentação foi de grande valia para ajudar a complementar aquilo que faltava para a construção de sentido, já que a Lógica não proporcionava isso, pois seu intuito estava pautado naquilo que era exato. Dessa forma, a teoria da argumentação vem proporcionar oportunidades para a reflexão sobre assuntos existentes nos meios intelectuais e sociais.

Para Perelman e Tyteca (*op.cit.*), o objeto da Retórica era, em primeiro lugar, a arte de falar em público de modo persuasivo, ou seja, a importância voltava-se para o uso da linguagem falada, em que os discursos eram feitos em praça pública com o intuito de “obter a adesão do público a uma tese que se lhe apresentava”. (p.6). Percebe-se então que a finalidade da arte oratória – *a adesão dos espíritos* – é a mesma para qualquer argumentação.

Para Aristóteles (s/d), “a tarefa da Retórica não consiste em persuadir, mas em discernir os meios de persuadir a propósito de cada questão”. (p.31). Propõe ainda que

Assentemos que a Retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão. Nenhuma outra arte possui essa função, porque as demais artes têm sobre o objeto que lhes é próprio, a possibilidade de instruir e de persuadir; por exemplo, a Medicina, sobre o que interessa à saúde e à doença, a Geometria, sobre as variações da grandeza, a Aritmética, sobre o número; e o mesmo acontece com as outras artes e ciências. Mas a Retórica parece ser capaz de, por assim dizer, no concernente a

cada questão, descobrir o que é próprio para persuadir. Por isso dizemos que ela não aplica suas regras a um gênero próprio e determinado. (p.33).

Verifica-se, então, nas palavras de Aristóteles, que a Retórica tem um poder próprio capaz de gerar a persuasão em cada caso. Sua finalidade, na verdade, não é tanto persuadir, mas sim, descobrir o que há de persuasivo em cada situação apresentada. De fato, segundo o filósofo, o que contribui para persuadir é o estilo próprio do assunto, e é ele que terá a conveniência desejada, se exprimir as paixões e os caracteres e se estiver intimamente relacionado com o próprio assunto em questão.

Na visão de Verney (1950), a Retórica não pode ser considerada apenas como a *arte de persuadir*. Para ele, a Retórica é descrita da seguinte forma:

Onde, quem diz que só serve para persuadir na cadeira ou no púlpito, conhece pouco o que é Retórica. Confesso que nos púlpitos e cadeiras faz a Retórica gala de todos os seus ornamentos; mas não se limita neles, todo o lugar é teatro para a Retórica. Não agrada um livro, se não é escrito com arte; não persuade um discurso, se não é formado com método, finalmente, um carta, uma resposta, todo o exercício da língua, necessita da direção da Retórica. A mesma Filosofia serve da utilidade da elegância. A Teologia tem necessidade dela. A Lei ou Civil, ou Canônica, não pode dispensar da Retórica. (p.5).

Enfim, o que o autor quer destacar, na verdade, é a extensão assumida pela Retórica, por ser ela a responsável a dar alma a todos os discursos, tendo lugar em toda a parte que se expõe ideias e se discorre sobre elas.

Após focarmos as características e a importância da Retórica, é interessante traçarmos sua trajetória ao longo dos séculos, verificando os momentos de sua consagração e os períodos em que foi muito criticada e até mesmo esquecida.

## **4.2 Os caminhos da Retórica**

Para Rohden (*op.cit.*), Atenas foi considerada a responsável pelo desenvolvimento da eloquência, que consistia em aprender a falar bem nas assembléias. Era necessário estudar os lugares comuns para se captar a

benevolência dos juízes ou então para se ampliar a importância do processo. A eloquência foi sistematizada pela primeira vez, na Sicília, no século V a.C. A partir daí, ela passa a ser uma técnica de persuasão, uma arte, logo, a Retórica.

Martins (1989), apoiada nas ideias de Cícero, afirma que foram Córax e Tísias que reuniram alguns preceitos teóricos do discurso argumentativo na intenção de ajudar os proprietários sicilianos a recuperar suas terras, ou seja, a defenderem seus direitos violados pelos tiranos. Apesar de muitos terem tentado falar ordenada e cuidadosamente, parece que ninguém conseguiu seguir um método definido de arte, até então.

Logo, foi nesse contexto que se desenvolveu a arte da palavra. Foi um período difícil para o povo siciliano que passava por frequentes revoluções sociais cujas propriedades eram roubadas por vários tiranos. Com os inúmeros processos para reivindicar propriedades confiscadas pelos tiranos, desenvolveu-se aos poucos uma eficácia persuasiva em ações judiciais. Tovar (*apud* Rohden, *op.cit.*:26) assim declara:

Há indubitavelmente uma íntima conexão entre o desenvolvimento da retórica e um regime político onde o uso da palavra alcance o seu pleno valor. A *isegoría* ou igualdade de direito à palavra fazia necessário a todo cidadão, que aspirasse a intervir na direção dos negócios públicos, adquirir prática na retórica.

Percebe-se que, para resgatar os bens, as terras e os direitos era preciso ter uma boa argumentação retórica, ou seja, falar bem no sentido de se expressar de forma correta e elegante. Assim, é no convívio social e na consciência natural do *logos*, como palavra e razão, como meio de persuasão, que se pode explicar o valor que a palavra falada adquiriu na sociedade grega.

Por volta de 465 a.C., entraram em cena Coráx e seu discípulo Tísias, os quais publicaram um tratado ou *téchne* cujo objetivo era ensinar os inúmeros advogados de seu país a ganhar suas causas diante dos tribunais. Para eles, o objeto da Retórica é a persuasão, fundamentando-a na arte do verossímil. Logo, a grande contribuição dos autores não é ensinar a falar bem por meio do método da eloquência, mas criar a arte da *inventio*, que permita ao retórico buscar argumentos para o seu discurso. Na realidade, Coráx via o discurso como algo mais orgânico com partes distintas, mas que tinham uma ligação íntima entre si. Sendo assim, o

autor estabeleceu o princípio da divisão racional das partes do discurso, elaborando a técnica da arte retórica e criando as cinco partes do discurso: o *exórdio*, a *exposição*, a *argumentação*, a *digressão* e o *epílogo*. De fato, foram esses dois autores que primeiro traçaram uma *Teoria Retórica*, já que tinham necessidade de oferecer aos cidadãos os meios de defesa de seus direitos, no momento histórico da passagem da tirania para a democracia, período em que numerosos processos surgiam nos tribunais.

É importante destacar que a Retórica se consolidou na Grécia e a partir daí se espalhou por todas as partes da Europa. De acordo com Verney (1950), os gregos queriam saber como os povos eram persuadidos e quais eram os meios que moviam as paixões. Foi assim que nasceu a Retórica, depois da metade do quarto milenário antes de Cristo. Isso também agradou aos Romanos que se entregaram a ela de forma bastante intensa na questão de seus ornamentos e utilidades. Dos Romanos, outros povos e nações receberam-na com o mesmo empenho. Assim, conforme postula Verney, “não há coisa mais útil que a Retórica. A Retórica não tem nada com o Latim, sendo que seus preceitos compreendem e se exercitam em todas as línguas.” (p.2).

De acordo com Reboul (1998), a Retórica Clássica começa com Aristóteles e prolonga-se até o século XIX. Ela é a arte de persuadir pelo discurso, este visto como toda a produção verbal, escrita ou oral, que tenha sentido. Para o autor, a Retórica não pode ser aplicada a todos os discursos, apenas àqueles que visam a persuadir como, por exemplo, um panfleto, uma fábula, uma petição, um poema satírico etc.

Também Tringali (*op.cit.*) considera que a Retórica Antiga tenha suas bases em Aristóteles. Para esse autor, a Retórica completa, com todas as partes do discurso, engloba a invenção (*inventio*), a disposição (*dispositio*), a elocução (*elocutio*), a memória (*memoria*) e a ação (*actio*).

A invenção é o estoque de material no qual são encontrados os argumentos, as provas e outros meios de persuasão que se relacionam com o tema do discurso. A disposição consiste na organização e montagem do discurso, ou seja, reúnem-se as partes dentro de um todo, ordenando-as para que não fiquem soltas. A elocução é o ato de concretizar o discurso linguisticamente. Seu interesse é que o texto seja bem feito, numa linguagem qualificada e elaborada. De fato, a elocução acaba por

ser uma arte da composição e do estilo, já que é dentro dela que se desenvolve a teoria das figuras e dos ornamentos. A memória pauta-se no exercício do decorar, ou seja, na retenção do material a ser transmitido, tomando como ponto principal a oralidade, em que um orador transmite sua mensagem a um auditório. A ação é a execução do discurso, a qual se constitui, na verdade, o próprio alvo da Retórica. Nela, estão a prosódia, englobando os aspectos suprasegmentais (ritmo, pausa, entonação, timbre de voz) e a gestualidade, isto é, a linguagem do corpo.

No início, a Retórica se identificava muito com a poesia. Ambas se pautavam no plano da inspiração das musas. Caracterizava-se, segundo Rohden (1997:20), “como a judiciosa aptidão a proferir palavras decisivas e bem fundamentadas”. Logo, orador era aquele que falava bem e conseguia convencer seus ouvintes.

De acordo com esse autor, é pensando no poder da persuasão que a Retórica foi se estruturando a partir de Córax, Tísias, dos Sofistas, Isócrates, Platão e Aristóteles. Para os gregos, a *Peithô* (persuasão) era vista como uma deusa poderosa, descrita por Ésquilo como um *ser encantador a quem nada se nega*. (apud Rohden, *op.cit.*:23).

Destaca-se que a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero, eram obras consideradas monumentais na Grécia. Com ele, os gregos aprendiam a gramática, a história, a moral e a arte de bem falar. No entanto, a técnica retórica do aprendizado, no período homérico, voltava-se apenas para as lições com exercícios declamatórios ou então para ouvir os mais velhos falarem e aprender assim fórmulas, temas, máximas, tópicos, mitos e exemplos históricos. Nesse tempo, os oradores fundamentavam seus discursos nos mitos, os quais constituíam certa instância normativa para o povo. Em outras palavras, o discurso dos oradores era vinculado a demonstrações, baseado em ideias de ordem religiosa ou moral. Logo, tanto o discurso de Homero quanto o de outros oradores tinha como preocupação expor fatos concretos para um determinado público, buscando argumentos de ordem psicológica e pessoal sem ter a necessidade de analisar as ideias de forma reflexiva.

À medida que o povo grego se formava e se fortalecia em seus aspectos políticos e sociais, a eloquência também ia se constituindo e se solidificando. Vale destacar que, apesar de os gregos não fazerem reflexões sobre os fatos linguísticos, eles voltavam suas atenções para os problemas referentes à linguagem desde a Antiguidade.

Assim, ao mesmo tempo em que se formava a sociedade grega, constituía-se também a linguagem poética e junto dela a linguagem dos oradores, a linguagem retórica. Na Poética, o autor inspirava-se nas musas, já na Retórica, o homem falava por si mesmo. Nesse momento, não havia um esquecimento do poético, mas emergiu uma nova racionalidade, construtora de discursos. Foram os Sofistas que buscaram aperfeiçoar essa perspectiva, porém se preocuparam apenas em fazer uma arte “antropológica”, ou seja, fruto apenas do esforço humano.

De acordo com Perelman (1997), a Retórica Clássica, a arte de bem falar ou escrever de maneira persuasiva, interessava-se pelo estudo dos meios discursivos da ação sobre um auditório a fim de “conquistar ou aumentar sua adesão às teses que se apresentavam ao seu assentimento.” (p.177).

Na verdade, a arte do bem falar foi desenvolvida na Grécia. O país passava por várias transformações sociais e políticas a partir dos séculos VII e VI a.C. Nesse período, velhos reinos foram extintos, surgiram governos aristocráticos e tiranias e também a esperança na democracia. Muitas cidades gregas entraram em guerra e os comandantes que regiam o povo com seus discursos deviam ser bons oradores. Assim, o nascimento da arte retórica entre os gregos necessitava de um “espírito político” e de um “espírito litigioso”, conforme postula David Ross (*apud* Rohden, *op.cit.*:28).

Foi no final do século VI a.C. que a tirania teve o seu fim e começou a se organizar a democracia na qual Atenas é o exemplo mais significativo desse novo regime político. O responsável por isso foi Górgias, discípulo de Tísias, que introduziu a Retórica em Atenas, cuja continuação ficou com os Sofistas. Logo, foi Górgias o responsável por levar essa teoria de Siracusa para Atenas com o objetivo de cultivar o discurso.

De certa forma, a reflexão sobre a linguagem nasceu com uma conotação ética, ou seja, visava ao bem do ser humano. No entanto, com o passar do tempo, essa reflexão voltou-se sobre si mesma ou fora de si. No primeiro caso, temos os aspectos meramente ornamentais do discurso presentes nas ideias de Górgias. No segundo, encontra-se a dimensão educativa que assumirá o discurso sofisticado de Protágoras, por exemplo.

O discurso gorgiano foi caracterizado por sua prosa faustosa, de estilo elegante. Em seus discursos, a emoção era tratada de forma persuasiva, ou seja, o

orador devia saber manejar a arte da palavra para encantar seus ouvintes. Logo buscava aproximar a Retórica da Poesia e unia ao discurso político e jurídico o epidítico (que louva ou insulta, que aplaude ou reprova). Para Górgias, a persuasão diz respeito à dimensão que a palavra tem na ação social e dialógica. Sendo assim, o persuasivo está no sentido de agir e de estabelecer a convivência entre os homens.

Os sofistas, por sua vez, deram grande ênfase à eloquência, considerando-a uma ação mágica exercida pela palavra sobre a alma de seus ouvintes. Eles buscavam alegrar o auditório pela harmonia da frase e do estilo. Nesse sentido, ensinavam seus discípulos a argumentar bem de forma a persuadir seus ouvintes, dando-lhes a oportunidade de aprender a proferir palavras fundamentais e decisivas nos momentos oportunos. Assim, os jovens adquiriam conhecimento na ciência da vida prática, na política, na moral e na retórica.

O grande mérito dos sofistas foi colocar o homem e suas criações espirituais no centro de sua reflexão. Os assuntos abordados por eles eram relacionados ao Estado e a educação política que consistia necessariamente em formar bons oradores. Com efeito, a contribuição dada por eles não estava no campo da teoria e ciência, mas no da ordem prática. Eles deram enorme atenção ao poder social da palavra, procurando garantias ao dizer, representando então uma etapa relevante na reflexão sobre o que se chama de Filosofia da Linguagem. Logo, foi a prática do discurso capaz de por si criar uma verdade e uma evidência que fez da Retórica a atividade sofística por excelência, enfatizando o hábil manejo da palavra capaz de produzir “aparência de grandeza de verdade, de justiça e de força de uma causa.” conforme declara Rohden (1997:38).

Um dos maiores sofistas que viveu na Grécia foi Protágoras (480-410 a.C.), conhecido por sua posição subjetivista e relativista dos valores. Ele revalorizava o mundo da *dóxa* (da opinião) a qual devia fazer parte do desenvolvimento de uma retórica. Abandonou o critério de *verdade* ou *falsidade* e se interessou pelo critério pragmático do *melhor* ou do *pior*, acentuando desse modo o conceito de *verossimilitude* que será retomado por Aristóteles.

Diferenciando-se dos Sofistas, temos a presença de Isócrates (436-338 a.C.), que viveu em Atenas e foi discípulo de Górgias. Superou os sofistas ao trabalhar a retórica como forma e conteúdo, meio e fim práticos orientados ao bem. Seus

discursos se distinguiram dos demais, pois seu interesse era o bem estar da nação grega. Introduziu a Retórica no ensino de Atenas, conferindo-lhe sua utilidade prática e educativa. A palavra é também bastante valorizada nas ideias isocráticas em que “a condição de todo o progresso, tanto nas leis como na arte e nos inventos mecânicos; ela proporciona ao homem o meio de promover a justiça, de exprimir a glória, de incrementar a civilização e a cultura.” (*apud*: Rohden, *op.cit.*:42).

Ressalta-se que o objetivo tanto do ensino sofístico como do isocrático está no aprendizado do domínio da palavra. Na verdade, o grande mérito de Isócrates foi ter fundamentado a Retórica na busca do melhor, das opiniões mais acertadas para os homens e também de valorizar a questão da palavra, do *logos*. No entanto, ele fica limitado apenas ao aspecto puramente prático da *dóxa*, não alcançando uma autêntica ciência do que devemos dizer ou fazer.

Platão foi um dos filósofos que mais combateu os Sofistas, criticando-os por considerarem como verdadeiros a *dóxa* e o verossímil. Para ele, a retórica sofística não possui a fundamentação racional, pois tinha como principal objeto o sentimento na construção dos discursos. Criticava-os por possuírem uma preocupação apenas com os meios e não com os fins, ou seja, não determinaram a verdade como um fim a ser alcançado. Assim descreve Rohden (*op.cit.*:56):

Para Platão a norma para obtenção do sucesso pelo discurso não é mais “o sucesso, mas a verdade: daí o valor conferido ao saber verdadeiro, fundado em rigor demonstrativo, cujo símbolo é a verdade geométrica”. Platão apresenta um conceito negativo de retórica que não passa de uma mera prática e nem pode ser designada como arte por ser apenas um gênero de lisonjaria. Critica-a por buscar convencer em vista do poder pela verossimilhança olvidando a busca da verdade, pela ausência de uma proposta ético-educativa.

Platão acreditava que os discursos deviam ser construídos em verdades reais e que o conhecimento do verossímil não era considerado bom por ser superficial. Vieira (s/d) afirma que os recursos retóricos utilizados nas Assembléias, com finalidade política, deviam ter contribuído muito para que Platão refletisse de forma crítica sobre o papel da Retórica. Na verdade, o filósofo tinha necessidade de uma definição para a retórica e, não encontrando uma resposta, alimentou alguns preconceitos.

Para Rohden (*op.cit.*), nenhum dos retóricos até então tinha sido capaz de regular as aplicações da arte da palavra. Somente Aristóteles conseguiu estruturar a Retórica como arte<sup>46</sup> realmente organizada, pois ele construiu um sistema filosófico que preservou o sentido e validade das duas racionalidades distintas: a opinião (*dóxa*) e a ciência do *dizer* ou *fazer*. Logo, para esse filósofo, a retórica era arte, ou seja, é produção; refere-se à opinião, ao verossímil. Para Aristóteles, segundo Rohden, na vida cotidiana não nos apoiamos em verdade absolutas, mas em verdades relativas, ou seja, em verossimilhança e probabilidades.

É por volta de 320 a.C. que Aristóteles escreveu uma das primeiras e mais importantes obras acerca do assunto: *A Arte Retórica*. Nessa obra, é possível encontrar ensinamentos sobre todos os aspectos da arte do discurso de modo prático.

De acordo com Citelli (2003), é na obra de Aristóteles que se encontra, por exemplo, a leitura das formas mais variadas dos discursos verbais, como os discursos poéticos, ligados à literatura e marcados pela modalidade narrativa; os científicos, voltados à defesa de teses e pautados nos argumentos; os construídos sob os aspectos descritivos e ligados aos andamentos indicativos e enumerativos.

Conforme Perelman (1993), a Retórica de Aristóteles gira em torno da ideia de auditório, pois é nele que se examinam as paixões e as emoções que o orador pretende declarar em seu ato discursivo. Logo, dependendo do discurso que o orador se propõe a atingir, ele apresentará finalidades diferentes. Por essa razão é que Aristóteles distinguiu três gêneros oratórios: o deliberativo, o judiciário e o epidíctico. No primeiro, o orador aconselha ou desaconselha e o seu parecer está no que é mais útil; no segundo, ele acusa ou defende verificando o que é mais justo; no último, louva ou censura, sendo o seu discurso direcionado ao belo ou ao feio. É importante destacar que o discurso epidíctico é o que mais se aproxima da obra *Cartas Chilenas*, *corpus* de análise desta pesquisa, já que Gonzaga mostra em seus argumentos a má administração do governo mineiro nos meados do século XVIII, criticando e censurando o aspecto “feio” do período em questão.

---

<sup>46</sup> Conforme postula Tringali (1988:32), a Retórica é vista como uma disciplina no sentido de saber organizado de acordo com que a própria etimologia da palavra nos revela. Ela se prende à raiz do verbo “discere” = aprender e se forma por analogia com “discipulus” = aluno, o que aprende. Disciplina correspondente então a objeto de aprendizado, matéria de estudo. De tal modo, pode-se dizer que a Retórica é uma “técnica” ou uma “arte” para significar que é um saber aplicado.

Ainda com relação a Aristóteles, pode-se dizer que ele resgatou a valorização do discurso deixada pelos Sofistas, porém não deixou de fazer-lhes críticas, dizendo que eles ficavam pautados apenas nas questões sobre a linguagem por ela mesma. Nesse pensamento, Aristóteles quer mostrar que a linguagem possui um significado, um poder sobre si e que tem por trás a intenção humana, ou seja, ela deve conservar o aspecto da intencionalidade em sua reflexão.

Para Alberti (1999), o objetivo de Aristóteles não era apenas descrever cientificamente cada paixão, mas pesquisar os argumentos de que o orador podia lançar mão para assim conseguir suscitar as paixões na alma de seus ouvintes. Dessa forma, uma descrição retórica das paixões estava relacionada com o provável e o persuasivo, indicando o caráter contingente do discurso oratório.

Enfim, como declara Guimarães (2001), é nos pensamentos de Aristóteles que estão os primeiros passos para definir a Retórica como "a faculdade de descobrir especulativamente sobre todo o dado persuasivo." (p.145). Na verdade, os antigos já tinham como objeto da Retórica a arte de bem falar publicamente de forma persuasiva. Logo, a argumentação já era considerada uma categoria de estudo desde a antiguidade greco-romana.

Deixando para trás a era antes de Cristo, direcionemos nosso olhar para um outro período em que a Retórica passou por algumas crises, chegando ser até mesmo esquecida.

De acordo com Todorov (1996), a primeira grande crise da Retórica está no início da nossa era. Ela vai desde Quintiliano (35-96) até Fontanier (1765-1844). É um dos períodos mais longos, visto que dura aproximadamente 1.800 anos. A história da retórica desse tempo é de lenta decadência, de aniquilamento e de má consciência. É um momento em que não é possível fazer uso livre da palavra. De certa forma, os discursos, em qualquer aspecto, já não têm serventia. Na verdade, a Retórica agora é o conhecimento da linguagem pela linguagem. É um período marcado da seguinte forma: há um esquecimento da função do discurso e é o texto poético que se torna alvo de destaque. Aqui os efeitos das figuras e tropos já não estão na ação exercida sobre o outro, mas na relação que a expressão mantém com o pensamento, ou seja, é uma função interna da linguagem.

Nesse instante, a nova eloquência não se diferencia em nada da literatura. Se em tempos anteriores a palavra eloquente era vista com eficácia, agora é o oposto.

Conforme destaca Todorov (*op.cit.*), nesse período, o encanto da palavra é aquele desvinculado da ação. Sendo assim, o único objetivo dos poetas é proporcionar o prazer. Logo, é a palavra inútil, ineficaz que se tornará o objeto da retórica, sendo exaltada *em e por si mesma*.

Com as mudanças de ideias ocorridas no setecentismo, a partir da valorização do individual e do repúdio às normas estabelecidas, a Retórica começa a cair em desprestígio, passando a ser ridicularizada. Logo, é no final do século XVIII que surge a segunda crise da retórica, revelando-se mais grave do que a primeira. Assim, como foi condenada na primeira crise e mantida viva, agora, ela tem sua absolvição, mas, ao mesmo tempo, é condenada à morte.

Com a entrada do movimento romântico, segundo Todorov (*op.cit.*), não há mais necessidade de se regulamentarem os discursos, isto é, qualquer pessoa pode aproveitar sua imaginação, sem regras e técnicas para produzir obras de arte fabulosas. Não há mais distinção entre o pensamento e a expressão, logo a Retórica não é necessária, pois a poesia dispensou-a. Assim, é no século XIX que a Retórica Clássica deixa de existir. No entanto, antes de desaparecer, numa tentativa de lutar contra sua morte, ela produzirá reflexões inigualáveis.

Antes do corpo retórico se extinguir, há um período de cem anos, que vai de 1730 até 1830, em que autores buscam abordar questões retóricas. Esse tempo foi dividido em três gerações. Na primeira, temos César Chesneau Du Marsais (1676-1756), com a obra *Tropos*, um de seus primeiros trabalhos. É responsável também pela parte gramatical e retórica da *Enciclopédia*, mas não termina seus escritos, pois vem a falecer. Na segunda, encontramos Nicolas Beauzée (1717-1789) com a publicação da *Gramática Geral*, a qual comporta páginas consagradas às figuras e Étienne Bonnot, abade de Condillac (1714-1780), que compõe uma retórica que será publicada no seu *Curso de estudos para a instrução de príncipe de Parma*. Na terceira, o representante é Pierre Fontanier (1765-1844) com as obras *Manual clássico para o estudo dos tropos* (1821) e *Tratado geral das outras figuras do discurso além dos tropos* (1827).

De acordo com Perelman (1997), a retórica no período do Romantismo, está pautada no estudo dos procedimentos de estilo. Com o Positivismo, que se desenvolve na segunda metade do século XIX, ela é marcada por um declínio acentuado, já que é retirada dos programas dos liceus franceses em 1885. No

entanto, com a influência do Pragmatismo, da Filosofia dos valores e com o crescente espaço assumido pela Filosofia da Linguagem no pensamento do século XX, os estudos sobre a Retórica, como técnica de argumentação, de persuasão multiplicaram-se muito.

Nos meados do século XX, percebe-se um movimento de revalorização da Retórica, ou seja, uma nova avaliação da sua contribuição para os aspectos da linguagem em geral. Com a entrada da Pragmática, em que o argumento é visto como algo de destaque nas pesquisas sobre a linguagem, a Retórica ressurgiu novamente direcionada ao discurso argumentativo. Chaïm Perelman, autor belga, é um dos responsáveis pelo retorno dela, buscando uma teoria da argumentação que resgate as ideias de Aristóteles. Seu interesse é recolher elementos que definam a linguagem não como meio de comunicação, mas como um ato de persuadir. De acordo com o autor (1993:24), “a teoria da argumentação concebida como uma nova retórica cobre todo o campo do discurso que visa convencer ou persuadir, seja qual for o auditório a que se dirige e a matéria a que se refere”. Essa nova Retórica, em oposição à antiga, está ligada a todos os tipos de discursos e auditórios, ou seja, o discurso agora pode ser voltado a um grupo de pessoas reunidas em uma praça pública, ou a uma reunião de especialistas ou até mesmo a um indivíduo ou então a toda a humanidade.

Em síntese, desde os antigos gregos aos dias atuais, o estudo da Retórica mostrou uma variada gama de controvérsias e conceitos. Assim, no decorrer dos tempos, ela já foi encarada como mero conjunto de figuras de linguagem com o objetivo de embelezar o discurso, foi também um instrumento bastante útil para a Política e para o Direito, porque desenvolveu uma eficácia persuasiva nos tribunais devido às necessidades das pessoas no resgate de seus bens e suas terras que estavam em posse da tirania. Era conhecida como a arte de persuadir, tendo por objeto a eloquência, a qual era definida como uma fala eficaz que permitia agir sobre o outro. Na verdade, seu objetivo não era apreender a linguagem como forma, ou seja, não se preocupava com o enunciado enquanto tal, mas a linguagem como ação.

De acordo com Mosca (2001), a Retórica nunca foi abandonada no decorrer de sua história, apenas teve diferentes objetos e estatutos em cada época. Sua evolução muitas vezes oscilou entre uma concepção social e uma concepção

formalista. No período em que a democracia estava no auge, ela vivenciava a arte da argumentação, em que as diferenças e as contradições podiam ser debatidas. Nas fases de menor democracia, ela ficava reduzida apenas a exercícios formais, restrita apenas ao estudo dos ornamentos. Com o nascimento de novas disciplinas, a arte retórica se esvaziou parcialmente em sua substância e perdeu muito seu crédito intelectual no século XIX, aproximando-se de seu fim. No entanto, é a partir dos anos sessenta do século XX, que as teorias retóricas modernas retomam a Velha Retórica e, ao mesmo tempo, apóiam-se nos avanços trazidos pelas várias disciplinas como a Linguística, a Semiologia/Semiótica, a Teoria da Informação e a Pragmática.

Após a exposição do percurso da Retórica na linha do tempo, focalizamos as ideias contidas nas obras de George Campbell, Luís Antônio Verney e Chaïm Perelman para assim formalizar o estudo dos argumentos e das figuras, a fim de aplicar essa categoria na análise do *corpus* desta pesquisa que são as *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga.

### **4.3 A Retórica do século XVIII: Campbell e Verney**

#### **4.3.1 A essência das obras de Campbell e Verney**

Campbell<sup>47</sup>, em sua obra *The Philosophy of Rhetoric* (1851), desenvolve um estudo sobre a mente humana, pautado na luz que o poeta e orador fornecem, com o intuito de divulgar os principais canais de percepção e ação do indivíduo. Para

---

<sup>47</sup> George Campbell nasceu em 25 de dezembro de 1719. Recebeu uma educação que o preparou bem para três focos de sua vida intelectual: linguagem, teologia e retórica. Foi no colégio de Aberdeen que teve uma base firme em latim e grego, que lhe serviram mais tarde na sua carreira como tradutor de evangelhos. Em 1738, concluiu o curso de artes no Colégio de Marischal e começou estudar Direito. Antes de terminar o curso de Direito, ingressou na área da Teologia em Edimburgo, em 1741. Em 1746, licenciou-se como pregador do evangelho e dois anos mais tarde, foi ordenado sacerdote, ficando por nove anos em Banchory-Aberdeen exercendo sua vocação sacerdotal. Foi nesse lugar que estabeleceu sua reputação como professor da Santa Escritura, fazendo também traduções de evangelhos. Por volta de 1750, compôs sua famosa obra *The Philosophy of Rhetoric*. Em 1757, foi nomeado um dos ministros de Aberdeen e dois anos depois, recebeu a nomeação de diretor da Academia de Marischal. Em 1762, escreveu sua dissertação sobre *Milagres*. No ano de 1771, foi eleito professor de teologia em Marischall. Publicou também vários sermões e outra obra importante *Os quatro Evangelhos*, em 1789. Sobreviveu a uma doença grave, em 1791. Cinco anos mais tarde, veio a falecer, em 1796.

melhor entender essa ideia, é importante mostrar que na elocução estão presentes tanto a Retórica quanto a Poética, conforme declara Tringali (op.cit). Isso significa dizer que, no início, a Retórica buscou na escola poética o encanto da elocução. Logo, os oradores aprendiam a elaborar discursos com elegância e com adornos, de modo a alcançar efeitos artísticos e persuasivos. No entanto, aos poucos, a situação se inverteu, ou seja, os poetas começaram a aprender com os oradores e passaram a deixar suas poesias impregnadas de Retórica. É por essa razão que Campbell coloca o poeta e o orador como importantes para o fornecimento de ideias na construção do discurso.

O autor aborda também, com base na ciência humana, os princípios da arte<sup>48</sup> cujo objetivo é, por meio da utilização da linguagem, operar sobre a alma do ouvinte, no modo de informar, convencer, agradar ou persuadir.

Julga que consideráveis progressos foram feitos pelos antigos gregos e romanos na concepção das regras de composição do discurso, não só em dois tipos de poesia, a épica e a dramática, mas também nos três gêneros oratórios, o deliberativo, o judiciário e o demonstrativo (epidíctico).

Assim, Campbell, ao considerar a maneira como a arte retórica surgiu e como foi abordada nas escolas, destaca alguns passos importantes para a compreensão dessa arte. A primeira está na orientação que se obtém quando o homem opera sobre a mente do outro, auxiliado pelos sentimentos e pela experiência prática da humanidade que os indivíduos são capazes de adquirir. Em seguida, são observadas as nomenclaturas adequadas e as diversas tentativas discursivas, ou seja, os modos de argumentação ou formas do discurso que são utilizados com o objetivo de explicar, convencer, agradar e persuadir. Aqui estão presentes os tropos e as figuras do discurso. Na sequência, são comparados os diversos efeitos, favoráveis ou desfavoráveis dessas tentativas, levando em consideração todas as circunstâncias de êxito dos atos discursivos. Finalmente, apuram-se os princípios do discurso humano em que as várias tentativas são adaptadas e, em qualquer instância, o seu sucesso ou insucesso devem ser levados em consideração.

---

<sup>48</sup> Para Campbell, “arte” está relacionada a uma “técnica” de se fazer algo com eficácia. De acordo com Tringali (1988:33), o saber poético conserva o valor da etimologia grega: criar, fazer, produzir. É também um saber aplicado, de que se origina, no final, não um mero comportamento, mas um produto externo. Exemplo: um quadro, um poema, uma estátua etc. Os escolásticos a definiam como “recta ratio factibilium”, ou seja, um conjunto de normas racionais, justificadas para se fazer alguma coisa da melhor forma possível.

Na introdução de sua obra, Campbell esclarece que toda arte está pautada na ciência, porém ela tem pouco valor e não serve como fundamento para beneficiar a arte. Destaca ainda que, na sublimidade de todas as ciências como a Teologia e a Ética, constrói-se a mais importante de todas as artes: *a arte de viver*.

Para o autor, as artes devem ser vistas sob duas perspectivas: as elegantes e as úteis. Nas elegantes, encontramos, por exemplo, as artes do pintor, do escultor, do músico e do poeta. Já nas úteis, temos a Lógica, cuja finalidade é a descoberta da verdade, com base na doutrina da compreensão, a Ética que engloba a Economia, a Política e a Jurisprudência, as quais são baseadas no cumprimento da ordem na sociedade, e a Gramática, com sua estreita ligação com a compreensão e a teoria da associação das ideias. No entanto, não há arte que tenha ligação tão estreita com as faculdades e os poderes da mente como a Eloquência. Logo, se a Ética e a Lógica são úteis, a Eloquência também é considerada assim, uma vez que nos instrui sobre a forma como essas artes devem ser aplicadas para convencer e persuadir o outro. Na verdade, ela é a grande arte da comunicação, não apenas de ideias, mas de sentimentos e paixões. Sem isso, os maiores talentos perderiam seu brilho e ainda mais sua utilidade. A poesia, por exemplo, não seria adequada sem o modo ou forma de certos ramos da oratória. Observa-se como se encantam os extravagantes com a poesia épica ou como se movem as paixões na tragédia, isso tudo é manifestado em parte pelo objetivo proposto e imediato dos oradores. Dentro dessa perspectiva, a linguagem é também a grande rainha na construção textual, já que é usada nas regras gerais da composição, em que a narração, a descrição e a argumentação são observadas; o mesmo ocorre com os tropos e as figuras que embelezam e dão vigor à dicção.

Campbell afirma que a prática da arte oratória atinge uma clareza de apreensão unida a uma sensibilidade do bom gosto, à fertilidade da imaginação e a uma certa facilidade de linguagem em uma reflexão mais aprofundada. De acordo com ele, os instrumentos empregados pela eloquência produzem seus efeitos nos ouvintes, os quais servem tanto para melhorar o bom gosto como para enriquecer a imaginação e a fantasia.

Para o autor, todo ser humano, vivendo em comunidade, necessita expor suas ideias e seus sentimentos. Para isso, apodera-se dos discursos para transmitir seus pensamentos de forma a ser compreendido pelo seu interlocutor. Nesse

sentido, a Retórica é uma prática significativa e comunicativa que se efetua na relação de dois elementos interdependentes, o orador e o auditório, sendo este último constituído por uma pessoa ou um grupo. Sendo assim, o orador se esforça para influenciar os ouvintes, persuadindo-os a aceitar sua opinião como a mais provável. O auditório, por sua vez, determina as condições do ato discursivo e dependendo da reação do público, pode ocorrer o sucesso ou insucesso dos argumentos expostos pelo locutor.

Conforme Campbell, a arte retórica pauta-se na questão de como o indivíduo opera sobre a mente de seu interlocutor e como os argumentos são utilizados com o objetivo de explicar, convencer, agradar e persuadir o outro. A Retórica tem afinidade com a linguagem, já que ela é um instrumento de transmissão dos sentimentos entre as pessoas, no sentido de mover as paixões, iluminar as ideias, influenciar o desejo do outro e agradar a imaginação. É por essa razão que a Retórica é a arte do bem falar, com a finalidade de persuadir.

Ao estudarmos a obra de Campbell, percebemos que ele não faz distinção entre Retórica e Eloquência. Para o autor, não há diferenças entre essas duas disciplinas, ou seja, ambas têm a finalidade de ensinar a persuadir e a se expressar de modo elegante para conquistar o auditório. No entanto, é interessante destacar que existe diferença entre ambas.

Tringali (*op.cit*), baseado nas ideias de Cícero<sup>49</sup>, traz essa distinção mostrando que a Retórica é a arte de persuadir, enquanto a Eloquência é o dom natural de falar com arte e elegância. Na verdade, a Retórica além de ser arte do bem escrever e do bem falar, também procura descobrir, em qualquer questão, os meios de persuadir. Já a Eloquência limita-se à questão do falar e do se expressar bem, utilizando-se de uma linguagem bem elaborada.

Quando passamos à obra de Verney<sup>50</sup>, podemos afirmar que é composta de 16 cartas e foi dividida em cinco partes por António Salgado Júnior, obedecendo ao

---

<sup>49</sup> CÍCERO. *De Oratore*. Les Belles Lettres.

<sup>50</sup> Luís António Verney (1713-1792), filho de pai francês e mãe portuguesa. Estudou no Colégio de Santo Antão e na reformadora Congregação do Oratório até se formar em Teologia na Universidade de Évora. Foi humanista, filósofo, teólogo e pedagogo. Tinha como objetivo renovar os métodos de ensino existentes em Portugal. Foi um excelente representante do Iluminismo em Portugal e um dos mais famosos estrangeirados portugueses, colhendo fora de seu país pensamento de renovação que iluminavam a Europa. Em 1746, compôs a sua obra mais célebre *O verdadeiro Método de Estudar*, cujas ideias inspiraram em parte a reforma pombalina.

critério de agrupamento por assuntos afins, com a intenção de facilitar seu entendimento, conforme destaca Zanon (1999), em sua dissertação de mestrado.

De acordo com a autora acima citada, o Volume I recebe o nome de Estudos Linguísticos tendo por temas *Língua Portuguesa, Gramática Latina, latinidade e Línguas Orientais*. O Volume II denominado Estudos Literários, engloba os temas *Retórica e Poesia*. O Volume III tem como título Estudos Filosóficos, contendo os temas *Lógica, Metafísica, Física e Ética*. O Volume IV apresenta-se com o nome de Estudos Médicos, Jurídicos e Teológicos, incluindo os temas sobre *Medicina, Direito Civil e Teologia*. O Volume V denomina-se Estudos Canônicos-Regulamentação-Sinopse, tendo por temas *Direito Canônico e Regulamentação geral dos Estudos*. Vale destacar que, para nossa pesquisa, selecionamos apenas o Volume II, já que nosso interesse é estudar questões sobre Retórica.

Para Verney, o discurso poético é uma viva descrição das coisas que nele se tratam. Na verdade, o artifício da poesia tem por finalidade agradar. Dessa forma, o poeta, ao buscar argumentos elevados, tem por finalidade agradar com a ideia de grandeza; se procura imitar a verdade, é para agradar com a imitação da realidade; se propõe movimentos apaixonados, com que pintam diferentes afetos da alma, isso também é para agradar. Logo, o poeta deve saber procurar pensamentos ou argumentos próprios para mover as paixões do outro, deve saber também servir-se das palavras próprias para pintar aquela coisa que se quer transmitir para seu interlocutor. Sendo assim, para fazer tudo o que pede a arte é necessário uma boa Retórica.

Vejamos um exemplo dado pelo autor a respeito da arte da pintura, em que o artista se apodera de detalhes para destacar aquilo que não é percebido pelas pessoas.

Em uma tábua lisa, ideia a pintura um palácio com imensa profundidade; e, muitas vezes, com tal artifício e tão semelhante ao natural, que se enganam os olhos. Não são as cores que originam esta deliciosa equivocação, porque com uma só cor se consegue o mesmo intento, mas a disposição das partes, o saber pôr cada uma na sua justa distância, o saber lhe dar as sombras com proporção da arte, produz este maravilhoso efeito, e faz que eu veja, reconheça e admire o que de outra sorte não poderia ver. (1950:8).

No exemplo em destaque, Verney quer demonstrar que, assim como na pintura, a Retórica também tem a finalidade de mostrar detalhes que muitas vezes são imperceptíveis aos olhos. Em outras palavras, ela tem força tal, que obriga a descobrir o que de outra sorte não se vê. Na verdade, as palavras podem ser simples, as razões muito singelas, mas a disposição deles é que dá os efeitos extraordinários em qualquer discurso. Para o autor, a Retórica é responsável por dar alma a todos os discursos e novo peso a todas as razões. Logo, sendo a Retórica a arte de persuadir, tem lugar em todo o discurso. O autor destaca ainda que é muito importante estudar a natureza e o caráter das paixões, já que é a partir delas que o orador busca falar naturalmente, ou seja, ele expõe de forma eloquente seu discurso e então consegue persuadir o outro. De acordo com Verney, esse é o primeiro ponto ou o mais importante em matéria de Retórica.

Assim, na perspectiva desses dois autores, Retórica é a arte de bem falar, a qual busca instruir o orador a persuadir e a mover as paixões no outro. De certo modo, na arte retórica, o orador deve ter clareza ao apresentar seus argumentos com a finalidade de conquistar a atenção de seu público e, assim, garantir o sucesso do seu discurso.

Após essa breve apresentação da obra de Campbell e Verney, passamos a focar a importância dos argumentos na concepção da Retórica dos autores.

#### **4.3.2 Os argumentos na visão de Campbell e Verney**

De acordo com Campbell (1851), há somente dois tipos de discursos em que a persuasão é uma proposta permitida. Um é aquele direcionado à compreensão, no qual o locutor propõe provar alguma posição desacreditada ou duvidosa pelos ouvintes. O outro é aquele calculado para influenciar os desejos e as vontades e persuadir de uma certa conduta. Logo, é pelo convencimento de seu discurso que ele propõe o interesse pelas paixões e fixa a deliberação.

Um fator importante destacado pelo autor diz respeito à sintaxe e ao estilo. Para ele, a primeira respeita apenas a composição das palavras nas frases; já o segundo, além do conteúdo frasal, também considera as muitas frases no discurso. Há também uma outra distinção dada pelo autor que é aquela entre o gramático e o retórico. O gramático exige da estrutura das sentenças apenas pureza, isto é, que as

palavras empregadas no discurso sejam compreendidas na transmissão do pensamento. O retórico, por sua vez, exige também beleza nos argumentos. Dessa forma, onde a gramática termina, a Retórica começa. Assim, para o autor, a primeira coisa que chama a atenção na arte retórica e na elocução é a *pureza*.

No discurso, o locutor deve levar em consideração que seus argumentos sejam compreendidos. Caso contrário, se suas ideias não forem da esfera de conhecimento do interlocutor ou se o conjunto de raciocínios for complexo e complicado para o ouvinte, seu discurso tornar-se-á improdutivo. Na verdade, o locutor precisa conhecer seu público e adequar seus argumentos para assim conseguir o sucesso almejado. Nesse sentido, o discurso pode ser visto sob dois prismas. O primeiro implica os tópicos do argumento, as motivações e os princípios que são adaptados para os diferentes tipos de discursos e que devem ser empregados de forma a produzir o efeito pretendido sobre os ouvintes. O segundo direciona-se às pessoas, em que o locutor propõe excitar as paixões da audiência e, assim, influenciar as determinações de seu auditório.

Quando a persuasão é o fim, a paixão deve estar também engajada. A esse respeito Campbell afirma:

Se é a fantasia que confere brilho a nossas idéias, se é a memória que dá estabilidade a elas, a paixão faz mais: anima-as. Daí deriva-se o espírito e a energia. Dizer que é possível persuadir sem falar em paixão é, na melhor das hipóteses, uma espécie de ilusão tola<sup>51</sup> (p.99).

Nos dizeres acima, o autor mostra que a paixão é de suma importância para a questão da persuasão, pois pensar em persuadir e convencer sem falar com paixão, é um erro. Na verdade, o raciocínio mais adequado para o discurso persuasivo vincula-se de uma forma ou de outra às paixões. Assim, o orador não deve se privar desses sentimentos se quer falar com objetivo. Logo, para se fazer acreditar, é necessário mostrar que as coisas são; para realizar a ação, é preciso mostrar que elas responderão a alguma finalidade.

---

<sup>51</sup> If it is fancy which bestows brilliancy on our ideas, if it is memory which gives them stability, passion doth more: it animates them. Hence they derive spirit and energy. To say that it is possible to persuade without speaking to the passions, is but, at best, a kind of specious nonsense.

Nessa linha de pensamento, inclui-se a visão de Verney (1950) sobre as paixões. Para ele, “ninguém é capaz de persuadir o outro sem que se excite nele aquela paixão que lhe quer persuadir, pois as paixões são os instrumentos, as máquinas que abalam a alma e a inclinam para onde querem” (p.72). Nessas palavras, o autor demonstra que, para suscitar as paixões no outro, é necessário que o homem se sinta dominado pela mesma paixão. Dito de outro modo, é normal ter compaixão de uma pessoa aflita ou rir quando há um grande divertimento. Pelo contrário, não se chora ao ver alguém rir. De certa forma, é preciso ter um ânimo muito nobre para compreender os sentimentos e as necessidades alheias.

Como diz Verney, um pintor famoso que deseje fazer um painel histórico, não apenas pinta as figuras que devem entrar no quadro, mas procura que cada uma delas esteja naquele determinado ato e lugar, mostrando assim todas as expressões faciais presentes em sua tela, denotando a paixão com que são produzidos. Logo, um homem agitado e alterado tem a fisionomia de um rosto pálido e olhos que parecem fogo, mostrando os caracteres da cólera, pois é isso o que o pintor deseja imitar. Já o retórico não possui as cores para produzir a natureza, como o pintor, mas tem o poder da palavra para recriar um contexto histórico em que o homem dominado pela paixão tenta persuadir o outro a enxergar a realidade de uma situação social, política etc.

Assim, constatamos que tanto Verney como Campbell declaram ser a paixão de suma importância para a persuasão. Este último, para operar com as paixões, elenca sete critérios importantes: a *probabilidade* ou *verossimilhança*; a *plausibilidade*; a *importância das ideias*; a *proximidade do tempo*; a *conexão de lugar*; a *relação das pessoas interessadas* (locutor e ouvinte) e o *interesse nas consequências*.

Na *probabilidade* ou *verossimilhança*, é considerado somente o aspecto relacionado ao estímulo da paixão. Aqui, há um campo comum para a argumentação. A probabilidade resulta da evidência e gera a crença, que aviva nossas ideias. A crença, por sua vez, vincula-se à certeza, que emana da força da evidência, real ou aparente, que é produzida pelo locutor, da notoriedade prévia dos fatos abordados por ele. Assim, se o fato for notório, ou seja, conhecido por todos, a tentativa de provar do locutor não será supérflua, mas estará pertinente ao seu objetivo.

A *plausibilidade* é o elemento que é aceitável e que é totalmente distinta da probabilidade, já que independe da crença. Ela se manifesta, principalmente, pela coerência da narração, daquilo que é denominado natural e viável. Assim, toda ficção pode ser tão plausível como verdade. Uma narrativa pode possuir um alto grau dessa qualidade, mesmo não sendo algo real. De acordo com Campbell, essa categoria vincula-se estreitamente à arte do poeta, cujo brilho natural emitido em seus escritos influencia sobremaneira a mente humana, como no caso dos efeitos produzidos pela tragédia, pelo épico e mesmo pelos romances.

A *importância das ideias* é o aspecto que sempre tende, por meio da fixação de atenção, a acrescentar brilho e força às ideias. Uma ação pode resultar importante, a partir de sua própria natureza, de todos interessados nela como ação ou como suas conseqüências. Assim, é necessário verificar se o resultado dos argumentos propostos pelo orador está adequado ao que ele propõe expor, ou seja, se o seu discurso é notável, respeitando a grandeza, a multiplicidade e a extensão de seu assunto. É importante destacar que as quatro circunstâncias restantes derivam da eficácia da ligação do tema com os locutores e ouvintes do discurso.

A *proximidade do tempo* aborda o passado e o futuro. Assim um evento que provavelmente irá acontecer em breve tem mais influência sobre as pessoas do que aquele que ocorrerá num tempo mais remoto. Ao comparar as influências do passado com as do futuro, percebe-se que este, já que está posicionado à frente, é próximo e aquele que se posiciona atrás, é retraído. Assim, a proximidade ou relação com o futuro traz uma atração, já com o passado, uma repulsão. Logo, a visão do presente exalta aquele e diminui este.

A *conexão de lugar* refere-se ao espaço, que tem um efeito mais poderoso do que o tempo. Ela não inclui somente a vizinhança, aquilo próximo a nós, mas todos os lugares como, por exemplo, uma província, um estado, um país e assim por diante. A conexão de lugar opera essencialmente com as paixões. Para explicar isso, Campbell levanta as seguintes questões:

Quanta indiferença há, ao menos com desconsideração e emoção passageira, ao se lerem os acontecimentos nos jornais sobre acidentes lamentáveis em países distantes e desconhecidos? Quantos, pelo contrário, alarmam-se ao serem informados que tal acidente

ocorreu em sua vizinhança, embora as pessoas envolvidas sejam totalmente desconhecidas?<sup>52</sup> (p.111).

Ao levantar esses questionamentos, o autor pretende destacar como é importante trabalhar com a conexão de lugar, pois ela é capaz de suscitar o mais profundo sentimento do ser humano, principalmente quando algo é próximo de seu convívio ou, então, quando afeta a humanidade em geral.

A *relação das pessoas* vincula-se à cena da ação. São as pessoas e não os locais que são objetos imediatos das paixões, como amor ou ódio, pena ou raiva, inveja ou desprezo. As relações pessoais são de diversos tipos. Algumas têm geralmente maior influência do que outras; algumas têm afinidade com uma pessoa, outros com outra. Elas podem ser de parentesco, de amizade, de conhecimento, sendo cidadãos, conterrâneos, do mesmo sobrenome, língua, religião, profissão e inúmeras outras. Essa circunstância diz respeito ao elo que as pessoas estabelecem na sociedade umas com as outras, de modo amigável ou não.

O *interesse nas conseqüências* diz respeito aos efeitos produzidos pelo objeto do discurso. Assim, os homens, universalmente, a partir de uma justa concepção da diferença, quando são eles que estão em causa, dão nomes diferentes às paixões. Nessa medida, a *injúria* é para cada homem que a observa motivo de indignação. Ela sempre implica ressentimento da pessoa prejudicada ou um desejo de vingança, no sentido de que o agressor se arrependa de seus erros. Em contraposição, a beneficência é o objeto natural do amor, ou seja, o amor sempre implica benevolência ou um desejo de promover a caridade entre as pessoas. Dessa forma, é pela circunstância do *interesse* que o locutor pode trabalhar tanto no sentido de desenvolver a *gratidão* quanto no de promover a *indignação* de seus ouvintes, dependendo da situação em que se encontra.

De acordo com Campbell, o locutor deve apossar-se de todas essas circunstâncias mencionadas acima para despertar e inflamar as paixões nos interlocutores.

Outro fator destacado por Campbell é a elocução, a qual deve ter como prioridade a *pureza*. É a partir dela que as outras qualidades se fundamentam. Na

---

<sup>52</sup> With how much difference, at least with how slight and transient emotion, do we read in newspapers the accounts of the most deplorable accidents in countries distant and unknow? How much, on the contrary, are we alarmed and agitated on being informed that any such accident hath happened in our neighbourhood, and that even though we be totally unacquainted with the persons concerned?

verdade, sua base está na linguagem. Logo, é de suma importância destacar que a arte gramatical se entrelaça com a arte retórica, pois o orador deve ser mestre da língua que fala e escreve e ser capaz de acrescentar a pureza gramatical da mais alta qualidade à elocução, que dará graça e energia ao seu discurso. Campbell propõe, então, como postura básica, considerar a pureza que há entre o orador e o gramático e, em seguida, considerar as qualidades do discurso que são peculiares à arte oratória. De fato, a pureza deve ser justamente denominada a verdade gramatical. Isso consiste na conformidade da expressão com o sentimento que o locutor ou escritor pretende transmitir.

Nesse sentido, é preciso destacar que a expressão e o sentimento não são suficientes para o orador. A sentença deve ser justamente construída, de acordo com as regras da língua, para que o pensamento pretendido seja transmitido por meio dela. Assim, não é essencialmente o pensamento ou a expressão que é a intenção do orador, mas um certo efeito a ser produzido nos ouvintes. Esse efeito produzido pelo significado da linguagem é o instrumento de transmissão de seus sentimentos sobre a mente de seu público alvo.

Além desses critérios, Campbell acrescenta também a *vivacidade*<sup>53</sup> e a *elegância* que se referem às qualidades de estilo pelo qual o discurso é adaptado para agradar à imaginação do ouvinte e, conseqüentemente, para despertar e fixar a sua atenção. É pela vivacidade de expressão que a linguagem contribui para a realização da elegância e da dignidade da forma. Logo, se o orador determina trabalhar sobre as paixões, sua elocução, tal como seus sentimentos, deve expressar força, vontade, ânimo e intenção para persuadir a outra parte envolvida. Assim, linguagem e pensamento, como corpo e alma, são feitos para se corresponderem, e as qualidades de um devem exatamente corresponder às do outro.

De acordo com Campbell, há dois aspectos no estilo dos quais a vivacidade depende: *a escolha das palavras e seus arranjos*. Assim, as palavras são quaisquer termos próprios<sup>54</sup> ou tropos retóricos, que não devem ser considerados somente como signos, mas também como sons e, conseqüentemente, capazes, em certos

---

<sup>53</sup> Modo expressivo de falar, um brilho e uma finura na expressão.

<sup>54</sup> Campbell afirma que a qualidade principal dos termos próprios é o de produzir o efeito proposto e a sua *especialidade*. Nada pode contribuir mais para animar a expressão do que todas as palavras empregadas, as quais são especiais e determinadas em suas significações e devem se adequar à natureza e ao âmbito do discurso. (p.307).

casos, de representar em algum grau a semelhança ou as afinidades com as coisas significadas. Assim, esses dois elementos, portanto, termos próprios ou tropos retóricos e a relação que o som deve fazer para representar o sentido são considerados por Campbell como a escolha das palavras e seus arranjos, na medida em que concerne ao assunto da vivacidade.

Outro fator importante destacado pelo autor é a *perspicuidade*, isto é, a clareza. Qualquer que seja a intenção do orador para informar, convencer, agradar, mover ou persuadir, ele deve falar de modo a ser entendido. Caso ele transmita certos sentimentos a seus ouvintes por intermédio de sinais incompreensíveis, seu discurso não será compreendido por seu interlocutor. Ideias como essas são encontradas também na concepção de Aristóteles (s/d), o qual garante que a qualidade básica da elocução poética está na clareza, porém sem trivialidade, ou seja, nada vulgar ou corriqueiro. Ela é obtida pelo emprego das palavras da linguagem usual, mas a custa de elevação. Dessa forma, a elocução mantém-se nobre dispensando, de certo modo, a vulgaridade.

Ainda a esse respeito, Aristóteles postula que, a virtude do estilo é a clareza, ou seja, se o discurso não tornar manifesto o seu objeto, não cumpre sua missão. Além disso, o estilo não deve ser rasteiro e nem empolado, mas estar de acordo com o assunto. Desviar uma palavra de seu sentido ordinário faz com que o estilo adquira maior dignidade. Assim, um termo próprio, o vocábulo usual e a metáfora são expressões úteis para o estilo do discurso puro e simples. O que demonstra serem elas utilizadas por todos, isto é, não há ninguém que na conversação não se sirva de metáforas, de termos próprios e de vocábulos usuais.

Outro autor que aborda essa questão é Verney (*op.cit.*). De acordo com ele, a retórica possui dois ornamentos: os naturais e os artificiais. Os primeiros entram necessariamente em qualquer obra; os segundos, de forma mais moderada. Assim, os naturais mostram a verdade ou a semelhança das palavras com as ideias e seus objetos. Nesse sentido, o discurso deve ter primeiramente clareza nas expressões para poder insinuar-se no ânimo, na harmonia e na fácil pronúncia e é por isso, que esses ornamentos são considerados os naturais. Já os artificiais englobam todas as figuras, os tropos, as magníficas expressões etc., os quais são muitas vezes tão bem recebidos como a própria verdade.

Para Campbell, a parte argumentativa nunca pode apresentar obscuridade nem se desviar da verdade. Mesmo quando um orador tem a necessidade de contestar seu adversário, a fim de enfraquecer o seu depoimento e aliviar a paixão que ele despertou no público, o locutor não deve se servir de falso raciocínio, o que poderá ocasionar uma obscuridade em seu discurso e invalidar sua declaração. A esse respeito, Verney declara:

[...] digo que só a *verdade* ou *verossimilhança* é que pode persuadir um homem, e é aquela valente arma com que nos acomete a *razão*. Ninguém deixa de se persuadir de uma verdade clara. Verdade é que muitos se persuadem da aparência; mas também é certo que os move a verdade que nela imaginam. Assim, que só a verdade é a que persuade, quando se lhe dá atenção. (*op.cit.*:142).

De certa forma, o empenho do orador é descobrir a verdade, mostrá-la em toda sua clareza e manifestar o *erro* oposto. Logo, ao colocar o erro em evidência, ele põe em destaque a *verdade* em toda sua luz. É por essa razão que, segundo Verney, os retóricos recomendam ao orador que não diga senão coisas verossímeis, porque com falsidades manifestas ninguém se eleva. E isso também pode se dizer dos poetas, pois, antes de tudo, cuidam de representar com verossimilhança tudo o que propõem. Dessa forma, quanto mais se examina a poesia, mais claramente se reconhece a retórica.

Verney (*op.cit.*) afirma ainda que orar não é enganar, mas introduzir na alma e na mente do outro alguma verdade importante. No entanto, isso não é tudo para persuadir, são necessárias outras circunstâncias. Uma delas é a *atenção*, ou seja, o locutor deve excitar a atenção de seus interlocutores, revestindo-se de uma certa novidade que o represente singular. Sendo assim, são as figuras que dão essa novidade às coisas e, por isso, elas são as que movem a atenção, dando a entender que o objeto é novo, é grande, é singular.

Outro fator importante para excitar a atenção é conservar o ouvinte atento, e ele estando atento, as verdades podem ser introduzidas. Vale destacar que esses artifícios são muito usados pelos poetas e prosadores. Encontramos um exemplo disso na obra *Criticon*, de Gracián, citada por Verney (*op.cit.*:147), em que o autor, ao tecer seu texto, utiliza-se de uma linguagem figurada com o objetivo de prender a

atenção, pois termina um capítulo quando necessita explicar algum grande fato, reservando-o para o seguinte, mantendo, assim, desde o princípio até o fim, a curiosidade do leitor. A partir daí, observa-se que, ao escrever sua obra, o autor trabalha com as paixões, excitando, então, o interesse do leitor.

De acordo com Campbell, não há diferença entre perspicuidade, vivacidade e animação. No entanto, num discurso alguma ou todas essas qualidades podem ser necessárias, porém nem toda sentença necessita de vivacidade e animação, mas precisa ter perspicuidade, ou seja, deve ser clara e nítida. Logo, o efeito de todas as outras qualidades de estilo fica perdido sem a perspicuidade, mesmo sendo ela mais propriamente uma qualidade retórica do que gramatical.

A partir do exposto, percebe-se que, para Campbell, são necessários vários recursos para que o discurso tenha sucesso perante o auditório. Assim, para persuadir e convencer seu ouvinte, o locutor deve trabalhar por meio da paixão, já que é ela que move as emoções. Além disso, o orador precisa ter um grande conhecimento gramatical da língua que escreve e fala, buscando expressar-se corretamente. Suas ideias também devem ter clareza e elegância para que possam ser compreendidas, agradando à imaginação e despertando, assim, a atenção de seu público alvo.

Para Verney, toda argumentação deve se pautar na clareza dos argumentos, ou seja, o locutor precisa ser o mais claro possível para conquistar seu auditório. Para o autor, outro elemento importante no ato discursivo é conseguir a atenção de seu interlocutor trazendo novidades em seus discursos. Para isso, as figuras são consideradas como um recurso de elevado valor para suscitar no ouvinte as emoções. Logo, é por meio delas que o orador consegue prender a atenção de seu público.

Após a explanação sobre o modo como Campbell e Verney abordam os argumentos, passamos às figuras de retórica, segundo a visão deles, uma vez que elas desempenham um papel de relevância no processo argumentativo, como fator de persuasão.

#### **4.3. O valor das figuras de retórica para Campbell e Verney**

A partir do momento em que o ser humano passa a refletir sobre a linguagem, percebe que há certos modos de expressão que fogem daquilo que é comum. Logo, esse uso passa a ser muito discutido nos tratados de retórica e é nesse momento que as *figuras de linguagem* passam a ser sistematizadas.

De acordo com Palma (1998), as Figuras de Linguagem e a Retórica caminharam juntas por mais de mil anos. No entanto, até a época de Aristóteles, as figuras não estavam ainda sistematizadas. Foi a partir de Teofasto, discípulo de Aristóteles, e de outros seus seguidores que se instaurou a questão do sentido próprio e figurado nos estudos da linguagem. Logo, foram seus discípulos que valorizaram cada vez mais as figuras. Essa valorização deu-se em um processo crescente no decorrer dos séculos, tendo atingido seu ápice no século XIX, restando apenas elas como remanescentes da Retórica.

Sem dúvida, as figuras tiveram seu lugar de prestígio na Retórica. Na Antiguidade, tornaram-se alvo de pesquisas primorosas, chegando-se a um inventário exaustivo com classificações bem detalhadas. Na Idade Média, foram bastante cultivadas e no Renascimento muito valorizadas. No século XVIII, foram tema de estudo com Dumarsais em sua obra *Traité des Tropes* (1730) e, no século XIX, com Fontainer (1821-27) em *Les Figures du Discours*.

Para Campbell, as únicas pessoas sobre a face da terra que pensaram em classificar as nomenclaturas próprias dos numerosos tropos e figuras de elocução, comum para todas as línguas, foram os gregos. Os latinos e todas as nações modernas daquele tempo, somente se apoderavam das ideias gregas, adotando os muitos nomes que eles usavam.

Afirma esse autor que, na faculdade criadora, a fantasia empresta sua ajuda no sentido de promover finais nobres. Assim, é na imaginação do ser humano que se encontram os tropos e as figuras que, quando bem empregados, têm a maravilhosa eficácia de despertar paixões e mover as emoções no coração. Nesse caso, o direcionamento do orador não é destinado a surpreender pela imponência de suas imagens ou deleitar pela semelhança de beleza que sua pintura assume com a natureza; nem visa a que os ouvintes, num momento de lazer, façam a comparação, mas é pela exposição de suas ideias que ele pode suscitar no seu interlocutor sentimentos de amor, de pena, de dor, de ódio etc. Por isso, o orador imprime ao

discurso características patéticas<sup>55</sup>, ou seja, aquelas que comovem a alma, despertando qualquer tipo de sentimento no outro, revelando, assim, uma forte emoção. Dessa forma, o patético pode ser considerado um dos pilares do discurso, o qual se vincula às paixões.

De acordo com Campbell, foi inumerável o rol de figuras retóricas adaptadas para o patético. Entre outras, podem ser citadas: *correção*, *clímax*, *visão*, *exclamação*, *apostrofe* e *interrogação*. As três primeiras tendem muito a estimular as ideias pelo implícito; já a exclamação e a apóstrofe operam principalmente pela simpatia, pois são as expressões de perturbação mais ardentes e apaixonantes para o locutor; o efeito da interrogação, por sua vez, sendo um apelo para o ouvinte, desperta uma atenção maior, fazendo-o refletir sobre os assuntos em questão.

Para Verney não existe língua no mundo tão fecunda que tenha o poder de exprimir todas as ideias do entendimento. A fecundidade que possui a mente humana em formar conceitos e a facilidade com que, de uma mesma coisa, formam-se infinitas ideias, é tão grande, que pode empobrecer todas as línguas do mundo. Logo, seriam necessárias muitas palavras para um homem poder dizer o que entende. No entanto, isso exigiria um tempo enorme e o diálogo humano tornar-se-ia insuportável. Assim, os homens, ao perceberem isso, trataram de arrumar um antídoto. A experiência mostrou-lhes que as ideias possuem uma certa união, que mutuamente se ajudam, pois quando um pensamento é exposto, em seguida outros se apresentam para a construção do discurso. Aproveitando-se disso, souberam usufruir dessa experiência e começaram a servir-se de um nome por outro, para poder expor a ideia do que queriam. Sendo assim, um nome que significava uma coisa aplicou-se para significar outra e se transportou da sua significação própria para outra, por causa de certa relação ou nexos que uma coisa tem com a outra. A isso denominaram *Tropo*, que em grego significa *transposição*; e esses modos de falar chamaram *Figuras*, as quais podem ser infinitas, porém os retóricos as reduziram a um número pequeno, mantendo apenas as mais usuais.

Para esse autor, as figuras têm um grande valor no discurso, pois podem ser empregadas em todas as ocasiões como, por exemplo, em negócios graves, medíocres e até mesmo numa conversa familiar. Para ele,

---

<sup>55</sup> O termo *patético*, no sentido em que Campbell coloca, indica sua origem grega “pathētikós, ê, ón acessível às impressões exteriores; capaz de sentir, sensível; comovente; próprio para comover. (In: Houaiss, 2001b).

as figuras são as verdadeiras armas da alma, com que ela faz guerra às outras almas – ou vence ou é vencida – e produzem juntamente mil outros defeitos. Primeiramente, elas declaram aquelas verdades que são obscuras, e excitam nos homens a atenção para as perceber.(*op.cit.*:74).

Na citação acima, Verney destaca a importância das figuras, ao apontar que as nossas palavras são consequências dos movimentos da alma e buscam traduzir nossos pensamentos e, nessa medida, as figuras são sumamente úteis e necessárias para o relacionamento humano.

Considera que as figuras têm sua utilidade, sendo necessárias em qualquer língua, já que ornar muito bem, não só porque encurtam o discurso e fazem mais gostosa a conversação, mas também porque exprimem melhor o que se pretende dizer. Muitas vezes, vale mais uma metáfora do que um longo discurso, ou seja, um homem é melhor compreendido com uma só palavra do que com uma infinidade delas. Quem ouve dizer que *Alexandre era um raio da guerra*, percebe que a ideia de *raio* representa bem o grande poder desse homem, pela velocidade de suas conquistas, por se sujeitar a tudo e por suas vitórias. Desse modo, uma só ideia excita mil outras.

Ele propõe ainda que todo artifício que se pretende pelas orações exornativas<sup>56</sup>, sejam elas para louvar, sejam para censurar, consiste em narrar e amplificar o tema. Assim, em uma narração é necessário que, depois de relatar um fato ou uma série deles, se faça uma amplificação para formar uma ideia perfeita ao assunto em questão. Ainda outra característica importante é a repetição e os sinônimos, os quais não são inúteis à Retórica, pelo contrário, são de infinito valor, pois retratam o que se pretende com tanta luz que é impossível ignorá-los; imprimem com tanta força uma verdade e descobrem todas as circunstâncias com tanta clareza, que é difícil não admiti-los. No entanto, ao mesmo tempo, essas figuras, que são consideradas bem naturais, movem também a alma e a arrastam para aquele objeto de que se fez a imagem. E, como a alma não pode ver a verdade clara sem a receber, daqui nasce a força que admite o objeto e o consente. É a partir daí que temos o homem persuadido.

---

<sup>56</sup> Servem para ornamentar, ornar, adornar, enfeitar. (Ferreira, 1995).

Logo, um indivíduo, ao desejar se exprimir e persuadir o outro sobre aquilo que diz, deve valorizar o uso das figuras. Nesse sentido, o orador para formar um discurso eficaz, necessita que as figuras saiam de sua boca naturalmente para ornar o seu ato discursivo.

Campbell, por sua vez, investiga o quanto o critério do uso dos tropos e das figuras é propício para a construção de sentidos no discurso. Assim, em seus estudos, observou que muitos retóricos escreveram artigos de dicção<sup>57</sup>, não somente em relação aos tropos, mas também a grande parte das figuras de elocução, as quais são consideradas qualidades e ornamentos, sendo explicadas entre as propriedades de estilo. Entretanto, é certo que algumas delas têm conexão mais com o pensamento do que com a expressão. Assim, como declara o autor, todos os tipos de comparação, uma vez que implicam uma semelhança com as *coisas* e não com os *símbolos*, pertencem propriamente ao pensamento. Se a comparação detém mais diretamente o pensamento do que a linguagem, o mesmo deve ser dito de todas as outras figuras. Logo, os tropos e as figuras são, de qualquer modo, direcionados para a elegância e animação do discurso.

Ao tratar da metáfora, afirma ter ela uma íntima ligação com o estilo e com o sentimento. Vê nela certa ousadia que não é descoberta no mesmo grau em nenhuma das figuras de Retórica. Assim, sem uma comparação explícita, e frequentemente sem nenhum aviso, o nome de uma coisa é imposto ao leitor pelo nome de outra completamente diferente, embora semelhante em alguma qualidade. Com relação às metáforas habituais (comuns), ou aquelas que já receberam aprovação pública e que são geralmente muito numerosas em cada língua, o sentido metafórico vem realmente a ser determinado pelo costume numa língua particular como o original, sendo denominado significado literal da palavra, ou seja, as metáforas são empregadas no uso geral como termos próprios.

É certo que, em todas as línguas, há muitas palavras que primeiro tem somente um sentido e depois adquirem uma aplicação metafórica. Assim, ambos os sentidos da palavra se tornam tão atuais que seria difícil discernir qual é o original e qual o metafórico. Nesse sentido, Campbell exemplifica com alguns verbos da

---

<sup>57</sup> Maneira de dizer ou falar; arte de dizer, recitar, falar, com articulação e modulação apropriadas. (Ferreira, 1995).

Língua Inglesa como *to train*, *to curb*, *to edify*, *to embrace*, cujas significações primitivas eram *to draw*, *to bend*, *to build*, *to lift*.<sup>58</sup>

Uma metáfora tem, sem dúvida, maior efeito quando é introduzida em uma língua, mas, em razão de sua ousadia, ela é raramente casual. Além disso, quanto mais uma língua se utiliza da riqueza e precisão dos aspectos metafóricos, mais críticas ela recebe daqueles que são contrários à admissão de novas metáforas. É por essa razão que, segundo Campbell, no século XVIII, momento em que viveu, o privilégio de utilizar os tropos era praticamente limitado aos poetas e oradores, embora estes últimos pudessem ter esse prazer quando levados pelo entusiasmo dos assuntos de seus discursos.

Ele atribui à metáfora sempre um grau de vivacidade. Apesar de o sentido literal e figurativo da palavra pertencerem à mesma classe de objetos, eles podem, na verdade, ser considerados sensatos, ou seja, compreendidos. Assim exemplifica o autor: quando a palavra *sails* é empregada para denotar *as asas de uma ave*, ou inversamente, quando a palavra *wings* é adotada para significar *as velas de um navio*, ambos os objetos pertencem a uma mesma classe e também são considerados sensatos, constituindo ainda essas metáforas uma parte de vivacidade, pela razão da semelhança tanto na aparência das coisas significadas quanto em seus usos. Vale destacar que, segundo o autor, a representação das coisas sensatas para os tropos é quase inteiramente deixada para os poetas. Campbell ainda afirma que, ao exemplificar a vivacidade pelas metáforas retóricas, as coisas sensatas são trazidas para significar coisas ininteligíveis.

No entanto, não é só a metáfora que pode conferir a vivacidade ao discurso, a metonímia, a sinédoque e a antonomásia, de forma similar, desenvolvem o mesmo fim. Com relação à metáfora, esses três tropos têm muito pouca variação, já que implicam a substituição de uma palavra por outra. A única divergência entre eles é que consideram diferentes relações. Na metáfora, a única relação é a semelhança; na sinédoque, ela ocorre entre a espécie e o gênero, entre a parte e o todo e entre a matéria e as coisas; na metonímia, que é o mais variado dos tropos, a relação é, no

---

<sup>58</sup> *To train*: treinar, educar, instruir, focalizar; *to curb*: restringir, reprimir, controlar; *to edify*: edificar, instruir, doutrinar; *to embrace*: abraçar, abranger, compreender, incluir; *to draw*: lutar ou jogar, atrair, induzir, persuadir, suscitar; *to bend*: curvar, arquear, submeter, subjugar; *to build*: construir, edificar, formar, estabelecer; *to lift*: levantar, suspender, erguer, estimular. (In: HOUAISS, Antônio & AVERY, Catherine B. (1977). *The New Barsa Dictionary of the English and Portuguese Languages*). New York: Meredith Publishing Company).

entanto, sempre reduzida para os efeitos; na antonomásia, ela é simplesmente do indivíduo para a espécie ou vice-versa.

Assim, a antonomásia trata mais de perto do uso dos termos próprios, cujos resultados principais estão vinculados à vivacidade. Assim, do individual para as espécies, Campbell apresenta um exemplo do célebre satirista Prope: “Pode algum protetor abençoar cada pena grisalha de um ganso // Pode todo *Bavius* ter ainda seu *Bufo*”<sup>59</sup> (p.321). Aqui a antonomásia é destacada por *Bavius*, um nome próprio, representando toda uma classe de homens; *Bufo* também um nome próprio (não importa se real ou fictício), representa outra classe. Aquele significa todo mau poeta, este todo o tolo rico que desperdiça seu dinheiro patrocinando os maus poetas.

Há também uma espécie de antonomásia, cujo uso já foi aprovado e que, portanto, não precisa ser introduzida com tanta precaução. É aquela aplicada a nomes famosos como: um *Salomão* por um homem sábio; um *Cresus* por um rico; um *Judas* por um traidor; um *Demostenes* por um orador; um *Homero* por um poeta.

O uso dos tropos pode conduzir para a vivacidade, quando um tropo tende a fixar a atenção em um aspecto do assunto que é mais interessante ou em uma ação relatada ou fato referido. Isso representa uma semelhança pela qual um indivíduo pode substituir um termo por outro mantendo uma relação entre a espécie e o gênero ou vice-versa. Por isso, uma parte representa o todo, para sugerir o concreto. Os tropos que contribuem, neste caso, para estimular a expressão são a sinédoque e a metonímia.

Para ilustrar a sinédoque, Campbell destaca alguns exemplos: na palavra *hand* (mão), temos uma sinédoque, já que, muitas vezes, essa palavra é usada referindo-se aos homens, quando empregada para trabalhos manuais. Vejamos outro exemplo em que a palavra *roof* (telhado) é enfaticamente colocada no sentido de *casa*: “Volte a ela? E cinquenta homens se despedem // Não o bastante, eu renuncio todos os *telhados* e escolho // Ser um comparsa do lobo e da coruja // A recompensa contra os inimigos do ar // A necessidade é como uma satisfação nítida.”<sup>60</sup> (Shakespeare'Lear) (Campbell, 1851:323). A noção de uma casa como abrigo das inclemências do céu, aludida nessas linhas, diretamente conduz a imaginação para a forma, uma ideia mais viva da parte da construção que está acima de nossas cabeças. Temos ainda o

---

<sup>59</sup> “May some choice patron bless each gray goose quill! // May ev'ry *Bavius*, have his *Bufo* still”

<sup>60</sup> “Return to her? and fifty men dismiss'd? // No, rather I abjure all *roofs*, and choose // To be a comrade with the wolf and owl, // To wage against the enmity o' th' air // Necessity's sharp punch.”

exemplo do gênero pela espécie, que é o mais comum de todos, como quando, por exemplo, as palavras *creature* (criatura) *or animal* (animal) têm relação com *man* (homem).

Para Campbell, a metonímia também contribui muito para a questão da vivacidade. Ele elenca alguns tipos de metonímias. A primeira delas é a substituição do instrumento pelo agente, quando, por exemplo, dizemos que um poema foi produzido por uma elegante *caneta*, ao invés de dizer um elegante *escritor*. Uma espécie muito comum é aquela em que a insígnia é colocada pela função (cargo). Assim, se diz a *mitra* para o sacerdote; a *coroa* para a realeza; a *espada* para a ocupação militar; a *bata* para as profissões literárias, como aquelas especialmente da Teologia, Direito e Física<sup>61</sup>. Outro grupo de metonímias que exibem coisas inanimadas é quando o possuidor é substituído por suas posses. Disso temos um exemplo em Gospel (*apud* Campbell, 1851:328): “Nós escribas e fariseus, hipócritas que devoram as *famílias* das viúvas”<sup>62</sup>. A palavra *família* é usada aqui para designar subsistência. Um tipo que ocorre muito raramente, segundo Campbell, é aquela em que o concreto é feito para significar o abstrato como, nas palavras *the fool* (o tolo), usado para *folly* (loucura) e *the philosopher* (o filósofo) por *philosophy* (filosofia). Vale destacar, segundo Campbell, que esse tipo ocorre muito raramente, mas tem um bom efeito no discurso.

Muitas vezes, encontram-se aquelas metonímias da *causa* pelo *efeito* e do *efeito* pela *causa*, em que se tem a mesma coisa exemplificada, um objeto compreendido apresentado à mente, em vez de um ininteligível. Assim, da *causa* para o *efeito*, as seguintes linhas de Dryden (*apud* Campbell, 1851:327) podem servir como uma ilustração: “Tudo isso vossos negócios como para esquivar-se, // para aquecer vosso corpo nu ao sol”.<sup>63</sup> Aqui, embora a rima permita a mudança, a palavra *sunshine* (luz solar) se adequaria melhor em vez de *sun* (sol), porém tornaria a expressão fraca. O astro em si não é apenas um elemento nobre e distinto, mas um objeto mais imediato para a imaginação do que o seu esplendor, ou seja, ele é percebido entre as coisas que ilumina. Um exemplo do *efeito* pela *causa*, pode ser destacado por essas palavras encontradas numa passagem da Escritura:

---

<sup>61</sup> É importante enfatizar que no período em que Campbell viveu, os profissionais dessas áreas usavam batas. Atualmente, somente os dois primeiros ainda costumam usar, os profissionais da Física já não o fazem mais.

<sup>62</sup> “Wo unto you, scribes and pharisees, hypocrites, for ye devour the *families* of widows.”

<sup>63</sup> “This all thy business, business how to shun, // To bask thy naked in the *sun*.”

“Sem espada, e com terror.”<sup>64</sup> (p.327), em que o termo *sword* (espada) apresenta uma imagem particular e perceptível para a fantasia, sendo mais pitoresco do que a palavra *war* (guerra), que transmite uma ideia que é vaga e somente concebível, não sendo então compreendida, senão por suas consequências.

Dentre todos os tropos e modos de expressão, encontra-se também o *eufemismo*, um nome que foi atribuído exclusivamente a partir da consideração de finalidade para qual está empregado e que é utilizado para expressar termos que não ofendem. O eufemismo não é um tropo distinto, mas certa aplicação de outros tropos, especialmente a metáfora e a sinédoque, e até mesmo outras figuras de elocução, como a perífrase, em particular. Às vezes, somos levados a ele por um princípio de polidez ou mesmo de afeto, quando o simples e direto modo de falar pode recordar a dor ou machucar a sensibilidade de alguém. É por um eufemismo que as palavras *deceased* e *departed* (falecido) são usadas no lugar de *dead* (morto), o que não é mais do que uma sinédoque do gênero pela espécie. Temos também as expressões *falling asleep* (adormecendo) por *dying* (morrendo), que é nada mais do que uma metáfora, sendo uma semelhança entre *sleep* (sono) e *dead* (morte).

Com relação ao *pleonasm*, Campbell afirma que é considerado uma transgressão contra a espécie de vivacidade, pois implica simplesmente coisas supérfluas, em excesso. Assim, na frase “Eles voltaram de novo para a mesma cidade de onde saíram”<sup>65</sup>, as palavras sublinhadas repetem o mesmo sentido, não acrescentando nada, sendo consideradas apenas expletivos, ou seja, expressões desnecessárias à frase. As palavras aqui não servem nem para ornamento, nem para uso, portanto, são consideradas um peso, um estorvo. Melhor seria: “Eles voltaram para cidade de onde saíram”<sup>66</sup>

No entanto, há, segundo Campbell, um grau de mérito para o pleonasm. É quando ele serve para expressar a seriedade de uma afirmação sobre um assunto interessante como nas frases a seguir: *Nós temos visto com nossos olhos; Nós temos ouvido com nossos ouvidos*<sup>67</sup>, que, talvez, encontrem-se em todas as línguas. Numa descrição poética, em que a fantasia é abordada, epítetos<sup>68</sup> que seriam, de

---

<sup>64</sup> “The *sword* without, and terror within.”

<sup>65</sup> They returned back again to the same city from whence they came forth.

<sup>66</sup> They returned to the city whence they came.

<sup>67</sup> We have seen with our eyes; We have heard with our ears.

<sup>68</sup> Palavra ou frase que qualifica pessoa ou coisa.

outra forma contabilizados como supérfluos, se usados moderadamente, não são sem efeito, como, por exemplo: *O céu azul; a lua prateada; cercada pelo mar.(ilha)*<sup>69</sup>

Com relação às antíteses, Campbell declara que muitas espécies são desfavoráveis para a persuasão e, portanto, são bastante impróprias para a argumentação. Essa é a verdade para algumas delas, mas não é sempre assim. O silogismo comum dos oradores é, muitas vezes, com êxito, lançar esse caráter distintivo, como no exemplo de Demetrius Phalereus (*apud* Campbell, 1851:397) “Quanto a, se qualquer daqueles tivesse então sido condenados, // você agora não teria transgredido; então se você agora fosse condenado, // outros daqui em diante não transgredirão.”<sup>70</sup> Às vezes, uma antítese é formada por duas ou três sentenças em que as orações não são contrastadas umas com as outras, mas em que as mesmas palavras são opostas em membros diferentes de cada sentença. Tais antíteses aparecem nas palavras *homens*, *anjos*, e *deuses*, nos seguintes versos: “O orgulho ainda está apontando nos domicílios santificados; // *Homens* seriam *anjos*, // *anjos* seriam *deuses*. // Aspirando ser *deuses*, // se os *anjos* caíssem; // Aspirando ser *anjos*, // os *homens* se rebelam.”<sup>71</sup> (p.394).

Na opinião de Campbell, não há tropo ou figura que não seja capaz de um bom efeito, exceto aqueles que são considerados de baixo valor como a aliteração, a paranomásia ou mesmo o trocadilho, porém o efeito depende inteiramente das circunstâncias. Por essa razão, a antítese conota uma espécie de brilho especial e ênfase para a expressão. É com essa convicção que alguns escritores exageram na sua utilização, sendo seu excesso a evidência de seu valor.

Enfim, qualquer discurso pode apresentar várias figuras, em que poetas e oradores buscam nelas não apenas os ornamentos, mas os efeitos para produzir a persuasão, no sentido de iluminar o entendimento, agradar a imaginação e mover as paixões.

Após a explanação sobre os argumentos e as figuras de retórica na visão de Campbell e Verney, passamos a abordar essas mesmas categorias na concepção de Perelman, a fim de aplicar o princípio da adequação teórica.

---

<sup>69</sup> The azure heaven; The silver moon; The seagirt.

<sup>70</sup> For as, if any of those had then been condemned, // you would not now have transgressed; so if you should now be condemned, // others will not hereafter transgress.

<sup>71</sup> Pride still is aiming at the bless'd abodes; // *Men* would be *angels*, // *angels* would be *gods*. // Aspiring to be *gods*, // if *angels* fell; // Aspiring to be *angels*, // *men* rebel.

#### 4.4 A Nova Retórica<sup>72</sup>

Perelman<sup>73</sup>, em sua obra *Tratado da Argumentação: A Nova Retórica*, datada de 1958, apresenta uma teoria da argumentação e uma filosofia do razoável, oferecendo, assim, uma proposta fecunda e sólida para que hoje se possa repensar a racionalidade. Em colaboração com Lucie Olbrechts-Tyteca, decide embrenhar-se num estudo a respeito dos juízos de valor, os quais, segundo Perelman (1997:167), “expressam atitudes próprias de um indivíduo ou de um grupo”. Em suas pesquisas, os estudiosos descobriram que não existia uma lógica específica para essa categoria, mas que aquilo que procuravam havia sido desenvolvido numa disciplina muito antiga, a Retórica, a antiga arte de persuadir e de convencer. Essa revelação surgiu por acaso com a leitura do livro *Lês fleurs de Tarbes*, de Jean Paulhan, no qual o autor havia publicado, em apêndice, extratos da retórica de Brunetto Latini, o mestre de Dante. A partir desse, texto foi fácil retomar os estudos de Aristóteles e de toda a tradição greco-latina da Retórica e dos Tópicos. Assim, a fonte inspiradora de Perelman foram as ideias aristotélicas.

O ponto de partida de Perelman é o raciocínio jurídico, aplicado à área do Direito. Para o autor, era necessário definir se os julgamentos se pautavam apenas nas emoções, interesses e impulsos do julgador ou se existia uma lógica na decisão dos valores. Assim, ao resgatar a noção de raciocínio em questões jurídicas, sua contribuição é uma das mais significativas para a própria filosofia da segunda metade do século XX. Logo, a revalorização da Retórica por Perelman é unanimemente reconhecida.

---

<sup>72</sup> A Nova Retórica tem como objetivo reabilitar a arte de persuadir e de convencer, indo ao encontro das preocupações do Renascimento e também de autores gregos e latinos, em especial Aristoteles. É representada por autores como Chaïm Perelman e Lucie Olbrecht-Tyteca, Michel Meyer, A. Lempereur, Jean-Blaise Grize, George Vignaux, Jean-Marie Klinkenberg, J. Dubois, Philippe Minguet, Francis Edeline, F. Pire, H. Triron e muitos outros

<sup>73</sup> Chaïm Perelman nasceu na Varsóvia, Polônia em 1912. Em 1925, mudou-se para a Bélgica com a família. Em 1934, terminou o curso de Direito e quatro anos depois formou-se em Filosofia pela Universidade de Bruxelas. É um dos mais importantes teóricos da Retórica no século XX. Sua principal obra é *Traité de l'argumentation - la nouvelle rhétorique*, escrito em parceria com Lucie Olbrechts-Tyteca, em 1958. Escreveu também outras obras de renome como *Rhétorique et Philosophie, Justice et Raison, Le Champ de l'argumentation e Éthique et Droit*, que é ainda hoje uma referência para todos os que tratam de questões de Direito. Estudou vários assuntos, tendo sido as figuras de estilo e a silogística, duas áreas tão distintas, alvo de sua atenção. Faleceu em 1984, porém permanece vivo em todo o seu legado, com suas ideias e teorias, que ainda hoje são de crucial importância em várias áreas.

Na realidade, é pelo *Tratado da Argumentação*, que ele lançou as bases de uma Nova Retórica, opondo-se ao racionalismo ocidental, monopolizador e absoluto. O que a teoria da argumentação veio propor não é somente o estudo único e exclusivo de técnicas discursivas, mas sim e também o das condições que possibilitam o desenvolvimento da argumentação. Logo, a persuasão assim concebida abrange um campo muito mais vasto que o da Retórica antiga. De certo modo, para que haja argumentação, a presença do orador não é necessária, perante o auditório, mas o que é imprescindível é a existência de argumentos destinados a convencer e a persuadir.

Pensando que a teoria da demonstração, núcleo duro da lógica, prestava-se ao formalismo e este, por sua vez, deixava de lado todo tipo de raciocínio, principalmente seus efeitos práticos, Perelman buscou na Retórica antiga reavivar a arte de persuadir um auditório trazendo a questão da *adesão* para o primeiro plano. Essa foi sua grande contribuição para os estudos retóricos. Para ele,

A Nova Retórica revela-se agora com a sua face "imperial": Identificando esta (nova retórica) com a teoria geral do discurso persuasivo, que visa ganhar a adesão, tanto intelectual como emotiva de um auditório, seja ele qual for, afirmamos que todo o discurso que não aspira a uma validade impessoal depende da retórica. Desde que uma comunicação tende a influenciar uma ou várias pessoas, a orientar os seus pensamentos, a excitar ou a apaziguar as emoções, a dirigir uma ação, ela é do domínio da retórica. (1993:8).

O que se constata com os dizeres acima, a respeito da Nova Retórica, é que ela se encontra atrelada à arte da persuasão e às técnicas discursivas que têm como objetivo obter a adesão de um auditório, sendo ele individual ou coletivo, e tudo isso deve fazer parte do contexto retórico.

Assim, Perelman conservou da retórica tradicional a ideia de auditório, o qual é evocado no momento em que se pretende fazer um discurso. Logo, todo discurso dirige-se a um auditório mesmo sendo aquele que é escrito como, por exemplo, um livro, um poema etc. Embora a variação dos auditórios possa ainda conter outros critérios sociais e políticos, tais como a idade, a função social, sexo ou poder aquisitivo, o autor reduziu essa variedade a três tipos. O primeiro é o auditório universal, constituído por toda a humanidade, os homens em geral, ou seja, todo ser

de razão; o segundo é voltado para o interlocutor do diálogo; o terceiro é constituído pela própria pessoa quando delibera consigo mesma.

A razão pela qual Perelman se interessou pela Retórica é que, em suas pesquisas, observou a importância dessa disciplina para o pensamento contemporâneo. Ao fazer um estudo sobre a justiça, percebeu a necessidade de uma distinção entre o que é essencial e o que não é, o que é importante e o que é negligenciável nas questões jurídicas atribuídas aos seres humanos. Sendo assim, é na Retórica que encontra subsídios para raciocinar de modo adequado sobre as experiências humanas. Logo, o importante é analisar os argumentos que governam as decisões tomadas diante de um auditório. Agora não se privilegia mais a univocidade da linguagem, mas sim o pluralismo, tanto nos valores morais como nas opiniões. Dessa forma, a abertura para o múltiplo torna-se a palavra chave da racionalidade.

De acordo com Perelman (1993), a razão para ser racional não deve estar ligada a provas que ninguém pode contestar, ou seja, a atividade racional não é apenas cálculo, como se encontra na lógica formal, ela é, antes, a arte da persuasão, das técnicas discursivas para a adesão de um auditório. Logo, olhando por esse parâmetro, a razão torna-se uma instância histórica e dialógica reguladora das crenças ou convicções e da liberdade que o ser humano possui de aderir ou rejeitar a argumentação, fazendo suas escolhas.

Conforme postula Roland Barthes (*apud* Perelman, 1993:21), “a retórica deve ser sempre lida no jogo estrutural das suas vizinhas (Gramática, Lógica, Poética e Filosofia)”. No entanto, Perelman acrescentaria ainda sua relação com a Dialética. Considera, assim, que os raciocínios dialéticos têm seu início naquilo que é aceito, podendo haver as controvérsias e os debates, os quais têm a intenção de persuadir ou convencer, apresentando argumentos fortes e convincentes. Na verdade, o raciocínio dialético não está relacionado ao impessoal, mas sim, a ação sobre um indivíduo ou um grupo. Logo, o discurso persuasivo, tanto intelectual como o emotivo que não aspira a uma validade impessoal depende da retórica. Desde que uma comunicação tenha a intenção de influenciar o individual ou o coletivo, a orientar seus pensamentos, a excitar ou apaziguar emoções, a conduzir uma ação, ela é do domínio retórico e este, por sua vez, engloba a dialética. Como diz Fábio

Ulhoa Coelho, no prefácio da edição brasileira da obra *Tratado da Argumentação: A Nova Retórica*, de Chaïm Perelman & Lucie Olbrechts-Tyteca:

O pensador belga não se limitou a transpor acriticamente o conceito de dialética da Antiguidade aos nossos dias. Pelo contrário, suas reflexões sobre o discurso argumentativo e a introdução de auditório interno e universal ampliaram, de modo significativo, o conhecimento acerca desse processo de comunicação. (*apud* Perelman e Tyteca, 1996)

Percebe-se, então, que Perelman resgatou a ideia de dialética dos antigos a fim de mostrar um saber necessário e sério na questão da comunicação, já que desde Aristóteles, ninguém mais se interessava por esse assunto.

É, dessa forma, buscando nas preocupações do Renascimento e, conseqüentemente nos autores gregos e latinos, que estudaram a arte de persuadir e convencer como técnica de deliberação e de discussão, que ele apresenta a *Nova Retórica*, cuja análise concerne às provas que Aristóteles chamava dialéticas apresentadas nos *Tópicos* e na *Retórica*. Foi com a terminologia aristotélica que Perelman aproximou a teoria da argumentação da dialética, a qual é vista por Aristóteles “como a arte de raciocinar a partir de opiniões geralmente aceitas”. (*op.cit.*:5). Para o filósofo grego (s/d:29), “a Retórica não deixa de apresentar analogias com a Dialética, pois ambas tratam de questões que de algum modo são da competência comum de todos os homens”.

De acordo com Perelman e Tyteca (1996), várias foram as razões que fizeram com que eles aproximassem esse estudo da Retórica. A primeira delas foi o risco que essa volta a Aristóteles pudesse significar em relação à palavra *dialética*, já que, no decorrer de alguns séculos, o valor primitivo desse vocábulo distanciou-se de seu significado original pela influência de várias doutrinas e pela própria lógica. Já a palavra *retórica* perdeu sua utilidade no emprego filosófico, não sendo nem utilizada na filosofia de Lalande<sup>74</sup>. Outra razão que inspirou os autores foi a preocupação da Antiguidade com a questão da Dialética e da Retórica. Para eles, o raciocínio dialético é considerado paralelo ao raciocínio analítico, porém trata do verossímil em vez de tratar de proposições necessárias.

---

<sup>74</sup> Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande (1732-1807) foi um astrônomo francês que consagrou-se no estudo dos planetas do sistema solar.

Seus estudos, segundo eles, estão acima do desejo de compreender o mecanismo do pensamento ou de uma eloquência ciosa em formar praticantes. Na verdade, a preocupação deles está, sobretudo, na estrutura da argumentação, por isso, não insistem no modo como o discurso se dá em relação ao auditório. Pelas razões citadas, é que o estudo da teoria geral da argumentação de Perelman excede largamente o da Retórica Clássica.

A seguir, aprofundamos a questão dos argumentos, buscando nos estudos de Perelman a importância da estrutura argumentativa no discurso.

#### **4.4.1 Os argumentos na visão de Perelman**

Para Perelman Tyteca (1996), a argumentação tem como objeto o estudo das técnicas discursivas, as quais envolvem um *orador* que apresenta o discurso, que pode ser escrito ou falado, um *auditório*, constituído por um indivíduo ou um grupo e uma *finalidade de adesão* a uma tese apresentada. Para os autores, o campo da argumentação é o do verossímil, do plausível, do provável, sendo este último desvinculado das certezas de cálculo. De acordo com eles, a argumentação também não é coerciva, pois atribui ao ouvinte o direito à liberdade de escolha.

É importante destacar que, ao argumentar, a ação do orador pode ser vista como algo agressivo, já que seu intuito é modificar alguma coisa no ouvinte. Em outras palavras, mesmo quando tem o objetivo de fortalecer a ordem social estabelecida, ele abala o sossego daquele a quem se dirige e de quem quer sustentar alguma crença ameaçada. De certa forma, a argumentação sempre gera ação. Por essa razão, seu exercício é, às vezes, favorecido ou dificultado, mas sempre regulamentado pelos que detêm o poder. A prova disso é que nem todos podem fazer uso da palavra impunemente, pois a sociedade regulamenta seu uso. Assim, não é sempre que se tem o direito de tomar a palavra, ou seja, é preciso que haja uma instituição ou pessoas especialmente habilitadas para seu exercício. O professor em sala de aula, o padre no sermão, o advogado no julgamento podem ser considerados exemplos disso.

Para Perelman, um fator importante é a intervenção do tempo na argumentação, ou seja, o ato discursivo insere-se em um contexto perpetuamente modificável, em função não só do público ao qual se dirige, mas também da ação modificadora que o próprio tempo pode exercer sobre as pessoas, sobre os argumentos e sobre aquele que

argumenta. Assim, um argumento que é válido em um determinado momento, pode não ter a mesma validade em outro momento. Logo, a argumentação, vivida temporalmente, dura, tem um começo e um fim. Muitas vezes deve ser revivida e renovada para que realmente possa obter efeitos desejados.

A delimitação da duração de um discurso, no caso de um julgamento, por exemplo, pode ser decisiva para ele. A própria decisão do júri pode ser influenciada pelo tempo de que dispõe o julgamento. Logo, o julgamento precisa ser efetuado dentro de um prazo e, se o juiz não proferi-lo no tempo devido, pode ser responsabilizado por isso.

Em uma argumentação, é de suma importância a escolha da ordem dos argumentos, pois ela pode realizar um verdadeiro condicionamento do auditório. Assim, a necessidade de se ganhar terreno, de se deixar uma impressão favorável que possa agir por muito tempo sobre os indivíduos são alguns aspectos que a tática argumentativa deve levar em consideração se quiser efetivamente influenciar o auditório.

Vale destacar também que a argumentação pauta-se em uma linguagem natural, ou seja, aquela que pertence a uma comunidade social, De fato, para que alguém possa ser ouvido e entendido, isto é, para que a comunicação possa efetivamente ser produzida, há a necessidade de uma linguagem comum, pois sem ela, qualquer contato entre o orador e o ouvinte tornar-se-ia impossível. Não é à toa que quando há o contato, mas não há verdadeira comunicação, dizemos que o outro não fala a mesma língua.

De acordo com Perelman e Tyteca (*op.cit.*), quando se pretende argumentar ou influenciar por meio do discurso, a intensidade de adesão de um auditório é essencial e importante, porém não se devem menosprezar as condições psíquicas e sociais, pois sem elas a argumentação perderia seu efeito. De fato, para que haja argumentação é necessário o acordo entre os interlocutores, ou seja, que eles tenham a mesma formação intelectual e um fato determinado a ser debatido, pois, segundo os autores, “toda argumentação visa à adesão dos espíritos e por isso mesmo, pressupõe a existência de um contato intelectual”. (pg. 16).

Na verdade, para argumentar e para ter adesão, é preciso ter certa afinidade com o interlocutor, pelo seu consentimento e pela sua participação mental. Isso significa dizer que, em uma comunidade, há pessoas com as quais nos sentimos bem em dialogar, porém há pessoas que qualquer contato pode parecer supérfluo e sem sentido; há ainda outras para as quais não temos a pretensão de dirigir a palavra e, por fim, há

pessoas para as quais nos contentamos em dar ordens. Logo, o conjunto daqueles aos quais desejamos nos dirigir é variável.

Para Aristóteles, segundo Perelman e Tyteca (*op.cit.*:19), ao se discutir com determinadas pessoas, pode haver o perigo, de com elas, a argumentação perder a sua qualidade. Assim declara Aristóteles:

Não se deve discutir com todos, nem praticar a Dialética com o primeiro que aparecer, pois, com respeito a certas pessoas, os raciocínios sempre se envenenam. Com efeito, contra um adversário que tenta por todos os meios parecer esquivar-se, é legítimo por todos os meios chegar à conclusão; mas falta elegância a tal procedimento.

De fato, em uma sociedade, não é fácil ter a atenção de alguém, principalmente quando se quer tomar a palavra em certas circunstâncias, em certas assembléias ou em certos meios sociais. Na verdade, é importante não esquecer que ouvir o outro é mostrar-se disposto a aceitar-lhe o ponto de vista. Logo, é interessante selecionar as pessoas com as quais queremos dialogar para que nosso discurso tenha êxito.

É por essa razão que Perelman e Tyteca (*op.cit.*), em matéria de retórica, definem o auditório como “o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação”. (p.22). De fato, cada orador pensa de forma mais ou menos consciente, tendo como interesse persuadir seu público alvo. Assim, para que a argumentação produza seu efeito necessário, é importante que o orador se adapte ao seu auditório. Isso significa dizer que, entre outras coisas, ele só pode escolher teses admitidas por aqueles aos quais se dirige. Caso seus argumentos não sejam suficientes, sua preocupação deve ser a de reforçá-los e torná-los suficientes. Se ele assim não o faz, seu ato discursivo fica comprometido perante seu público. Na medida em que o discurso tem o objetivo de persuadir um auditório, a ordem dos argumentos deve visar a esse fim preciso, ou seja, cada argumento deve aparecer na ordem que supostamente exercerá mais efeito para que haja sucesso nos fatos apresentados. Nesse sentido, é preciso uma adaptação entre o auditório e aquele que profere os argumentos.

De acordo com Mosca (2001), o discurso persuasivo destina-se a agir sobre o outro por meio do *logos* (palavra e razão), envolvendo aqueles que falam (*ethos*) e desenvolvendo uma reação nos que ouvem (*pathos*). Esses três elementos posteriormente vão compreender o instruir (*docere*), o comover (*movere*) e o agradar

(*delectare*). De fato, todo discurso prende-se ao aspecto retórico, já que conduz o seu interlocutor para uma determinada perspectiva do assunto, direcionando-o para seu próprio ponto de vista, pretendendo assim obter a adesão.

Aliás, para se convencer alguém é necessário que o locutor seja modesto no modo de agir perante o seu auditório. Para persuadir, deve-se pensar nos argumentos que podem influenciar o interlocutor, preocupar-se com ele e interessar pelo seu estado de espírito. É muito comum que um orador tenha que persuadir um auditório heterogêneo, no qual há pessoas diferenciadas pelo caráter, vínculos ou funções. Quando isso ocorre, ele deve utilizar argumentos variados para conquistar a diversidade do público. Conforme afirmam Perelman e Tyteca (*op.cit.:24*), “é a arte de levar em conta, na argumentação, esse auditório heterogêneo que caracteriza o grande orador”.

Para Perelman (1993), num discurso, todos os elementos de que o orador necessita se descrevem por intermédio da linguagem e ela deve ser compreendida pelo auditório. Assim, a linguagem não é apenas um instrumento de informação, mas também de argumentação e ela, por sua vez, se concebe *na* e *pela* comunicação, situando-se num processo de diálogo entre os indivíduos. Logo, os termos utilizados, seu sentido, sua definição só fazem efeito no contexto fornecido, pelos hábitos, pelos modos de pensar e pelas tradições conhecidas pelo falante. Na verdade, há certos usos da linguagem como, por exemplo, a utilização da linguagem poética, que faz um desvio do sentido usual para expressar um valor afetivo procurado. No entanto, segundo Perelman, há também o uso normal da linguagem que oferece possibilidades variadas de escolha, como o jogo das qualificações, das categorias gramaticais, das modalidades na expressão do pensamento, das ligações estabelecidas entre as proposições. Tudo isso, pode ser permitido no sentido de hierarquizar os elementos do discurso a fim de acentuar este ou aquele aspecto.

Pensando assim, Perelman e Tyteca (1996) dividem os argumentos em três modalidades: *os argumentos quase-lógicos*, *os argumentos fundados sobre a estrutura do real* e *os argumentos que fundam esta estrutura do real*. O primeiro, é aquele que se aproxima do pensamento formal, da natureza lógica ou matemática; o segundo, baseia-se em ligações que existem entre elementos do real; o terceiro, é aquele que, a partir de um caso conhecido, permite estabelecer um precedente, um modelo, ou uma regra geral. É importante destacar que, para nossa pesquisa, interessa a segunda modalidade, já que ela aborda questões sobre a pessoa e seus atos, pois um dos fatores que

analisamos nas *Cartas Chilenas* é o comportamento do governador mineiro Cunha Meneses e seus assessores.

Assim, a maior parte dos argumentos fundados sobre a estrutura do real apela, segundo Perelman, para ligações de sucessão, como a relação de causa e efeito, ou para ligações de coexistência, como a relação da pessoa e seus atos. No primeiro caso, o interesse é procurar as causas para determinar os efeitos e para julgar um fato pelas suas consequências. No segundo caso, que é mais de nosso interesse, a argumentação tem o objetivo apresentar a relação da pessoa com suas ações, seus juízos ou suas obras.

A ligação de coexistência simboliza, então, a relação entre ato e essência, pois o indivíduo se justifica pela maneira que se manifesta perante a sociedade, ou seja, é seu caráter e suas intenções que dão sentido ao seu comportamento. A esse respeito Perelman (1993:105) afirma que “a construção da pessoa assegura-lhe uma certa continuidade sendo considerada como responsável pelos seus atos passados, que contribuem para sua reputação, para seu mérito ou desmérito. É a pessoa que se louva ou censura, se recompensa ou castiga”.

De acordo com Perelman e Tyteca (1996), entende-se por ato tudo aquilo que emana da pessoa, sejam ações, modos de expressão, reações emotivas, cacoetes involuntários ou juízos. Para os autores, este último é essencial, pois, concedendo certo valor a um juízo, formula-se assim uma opinião sobre o indivíduo. Na verdade, os fatos passados adquirem certa consistência para formar uma ideia nociva ou apreciável.

Muitas vezes, o conceito que se atribui a uma pessoa, em vez de constituir uma conclusão, é mais o ponto de partida da argumentação e serve, seja para prever certos atos desconhecidos, seja então para interpretar os já conhecidos. De certo modo, uma pessoa pode ser mal vista na sociedade a ponto de que tudo o que faz e diz se torne marcado por um sinal negativo, sendo desvalorizada.

Certos indivíduos, dependendo da posição que ocupam na sociedade, são considerados representativos como, por exemplo, o embaixador de um país estrangeiro, o chefe de uma igreja, o presidente de um partido e muitos outros. Normalmente, a ação de cada membro reflete na opinião de um grupo e as ligações de coexistência servem para estabelecer uma conexão entre os acontecimentos, os homens, as obras e o período da história a que pertencem.

A reação do ato sobre a pessoa pode modificar a concepção dela, quer se trate de atos novos, quer de atos antigos. Ambos desempenham um papel análogo na argumentação, no entanto os atos mais recentes terão maior importância. O ato serve para qualificar a pessoa como um ser racional ou um louco; verifica-se, porém, que o ato serve também para desqualificar certos comportamentos.

Os atos que se manifestam pelo comportamento das pessoas perante a sociedade são fatores importantes para a argumentação, pois servem como ponto de partida para a crítica destrutiva ou para o enaltecimento delas. O contexto fornecido pela pessoa é que permite entender melhor os seus atos e esse aspecto dá a noção de *intenção*, a qual acentua ainda mais o caráter permanente do indivíduo. A intenção é ligada realmente ao homem e aquilo que emana dele é o que mais o caracteriza, no entanto, nem sempre é possível conhecer-se diretamente a intenção alheia, pois pode-se, presumi-la pelo que se sabe da pessoa e de suas características permanentes. Muitas vezes, a intenção pode ser percebida por atos repetidos, mas existem casos em que a ideia que se tem da pessoa determina sua intenção. Para Perelman (1997:232),

Toda argumentação moral baseada na intenção é uma moral do agente, que deve ser contraposta a uma moral do ato, muito mais formalista. A intenção do agente, os motivos que lhe determinaram a ação serão amiúde considerados como a realidade que se oculta por trás das manifestações puramente exteriores e que cumpre buscar conhecer através das aparências, pois se avalia que eles são, afinal de contas, os únicos que têm importância.

Assim, nas palavras do autor, o recurso à intenção constituirá o cerne da argumentação e subordinará o ato ao indivíduo, cuja intenção possibilitará entender e apreciar a conduta da pessoa, pois são as ações praticadas por ela que nos estimulam a atribuir certos valores, no sentido de enaltecer ou denegrir sua imagem e caráter. Logo, a pessoa passa a ser conhecida por meio de seus atos e de suas manifestações, pois existe uma solidariedade profunda entre a ideia que se tem dela e do conhecimento de seus atos. Por essa razão, há uma constante interação entre *ato* e *pessoa*.

Ainda com relação à argumentação, Perelman dá ênfase à questão dos *valores*, os quais podem ser apresentados em todos os discursos argumentativos, seja de ordem científica, jurídica, política, social ou filosófica. Na verdade, esses valores devem

ser denominados, segundo Dupréel (*apud* Perelman *et alli*, 1996:86), como “valores de persuasão”, pois são

Meios de persuasão, puros, espécie de ferramentas espirituais totalmente separáveis da matéria que permitem moldar, anteriores ao momento de serem utilizadas e que permanecem intactas depois de serem utilizadas, disponíveis, como antes, para outras ocasiões.

Esse conceito mostra de forma evidente o papel argumentativo dos valores. Eles podem ser utilizados em qualquer tipo de auditório, sendo que os valores particulares estão sempre vinculados aos valores universais, servindo, assim, para especificá-los. Logo, a existência dos valores, com a intenção de acordo, possibilitando uma comunhão sobre modos particulares de agir, é atrelada à ideia de multiplicidade dos grupos.

Perelman e Tyteca (*op.cit.*), ao estudarem a questão dos valores, afirmam que a argumentação baseia-se, conforme as circunstâncias, ora em valores abstratos como, por exemplo, a beleza, a justiça, ora em valores concretos como, a França ou a Igreja. De acordo com os autores há uma distinção entre eles. O valor concreto é o que remete a um ser particular, um objeto, um grupo ou uma instituição, sendo considerados em sua unicidade e, dessa forma, valorizados. O valor abstrato apresenta regras válidas para todos e em todas as circunstâncias como é o caso da verdade, do amor da humanidade, da moral etc. De acordo com os autores, o raciocínio argumentativo deve-se apoiar em valores concretos e abstratos

De acordo com Perelman (1997), todo tipo de auditório, além de permitir valores, também agrega outros fatores importantes como os fatos, que designam objetos de acordo precisos, limitados, conhecidos como *verdades* e as estruturas do real, as quais englobam duas categorias já abordadas acima: as ligações de sucessão pautadas na relação de causa e efeito e as ligações de coexistência entre a pessoa e seus atos. Dessa forma, todo esse conjunto de crenças comuns, denominados *lugares*, possibilita a eficácia da argumentação, num grau maior ou menor de adesão do público.

Com relação ao discurso, vale lembrar que os antigos elaboraram três tipos de gêneros oratórios: o deliberativo, o judiciário e o epidíctico. Os dois primeiros visavam aos debates políticos e judiciários em que dois adversários procuravam, por intermédio de matérias controvertidas, ganhar a adesão de um auditório que decidia o fim de um

processo ou uma ação. Já o discurso epidíctico mostrava-se de forma bem diferente, parecia se prender mais à literatura do que à argumentação. Esse tipo de discurso tinha a presença de um orador solitário como, no caso, um poeta, que nem aparecia perante seu auditório, mas que se contentava em fazer circular sua composição escrita, apresentando um discurso que a ninguém se opunha, sobre assuntos que não pareciam duvidosos, e, por isso, não se via nenhuma consequência prática.

Na realidade, todos esses discursos, segundo Perelman, tinham o objetivo de reconhecer valores, mas não incorporavam a noção de juízo e a intensidade de adesão. Para o autor, após Aristóteles, muitos teóricos misturaram a ideia de belo, objeto do discurso, equivalente à ideia de bom com o valor estético do próprio discurso. Logo, o discurso epidíctico passa a fazer parte mais da literatura do que da argumentação. É por esse motivo que, com o tempo, a distinção desses gêneros oratórios se desagrega da Retórica, sendo que os dois primeiros se anexam à Filosofia e a Dialética enquanto o outro se fixa na prosa literária.

Perelman e Tyteca (1996) não concordam com a concepção de que o gênero epidíctico vincula-se apenas à literatura. Para eles, “os discursos epidícticos constituem uma parte central da arte de persuadir, e a incompreensão manifestada a seu respeito resulta de uma concepção errônea dos efeitos da argumentação”. (p.54). Assim, a argumentação feita pelo discurso epidíctico tem o objetivo de aumentar a intensidade de adesão a certos valores, em que o orador busca o reconhecimento desses valores por intermédio de seu auditório, utilizando-se dos meios que a retórica oferece para ampliar e valorizar sua argumentação. Essa intensidade de adesão, que tenta promover a eficácia da ação, não deve ser medida pelo grau de probabilidade, mas pelos obstáculos que a ação consegue superar, por meio dos sacrifícios e das escolhas. Assim, é nessa perspectiva de reforçar a ação para a adesão de exaltar os valores que o discurso epidíctico pode ser visto como relevante e significativo para a argumentação. Apesar desse tipo de discurso não ser exclusivo do orador, ele é uma consequência dele, é por isso que, segundo Perelman e Tyteca (*op.cit.*), “um elogio fúnebre pode, sem indecência, ser pronunciado à beira de uma tumba recém-aberta ou que um discurso de quaresma pode visar a outra coisa que não a glória do pregador”. (p.56).

Com isso, observa-se que toda argumentação é uma ação que visa a modificar um estado de coisas já existentes. É por esse motivo que os discursos epidícticos fazem parte desse contexto e devem ser considerados também argumentativos, já que

buscam intensificar a adesão de determinados valores, sem os quais os discursos perderiam sua ação, não encontrando assim o alicerce para comover e mover as paixões de seu público alvo.

Na verdade, é interessante destacar que o fim da argumentação não se encontra no vazio. Ela está na interação entre o orador e seu auditório, pois é necessário que um discurso seja escutado e que um livro seja lido, senão sua ação torna-se inválida.

Logo, para Perelman, o discurso é ação. A linguagem não é apenas um meio de comunicação, é também um instrumento de ação, no sentido de persuadir. A argumentação desenvolve-se em função de um auditório público ao qual se pretende dirigir. Ela só pode ser compreendida em função do contexto histórico-político em que é produzida, por isso, é histórica e desenvolve-se na história. De tal forma, a argumentação não caminha no fechado, ela é aberta, evolui, ou seja, é dinâmica. Na verdade, leva em consideração o dinamismo da linguagem e do pensamento.

Após apresentarmos a concepção de Perelman sobre os argumentos que se pautam na estrutura do real, os quais consideram as ligações de coexistência, como a relação da pessoa e seus atos, é necessário agora entender a importância das *figuras* na concepção do autor e verificar sua relevância nos discursos argumentativos.

#### **4.4.2 O valor das figuras para a Nova Retórica**

Na visão dessa perspectiva retórica, as figuras de retórica passaram por uma grande reformulação no sentido de serem examinadas agora como figuras de discurso e não mais como figuras de palavras ou construções. Dessa forma, a figura, principalmente a metáfora, passa a ser um elemento importante para a construção de enunciados, já que considera as variações subjetivas que são efetuadas pelos indivíduos na sociedade.

De acordo com Perelman (1997), as figuras devem ser vistas como argumentativas e integradas numa retórica como a arte de persuadir e convencer. Caso contrário, deixam de ser figuras de retórica e passam a ser apenas ornamentos, ou seja figuras de estilo. A esse respeito assim postula o autor:

Considera-se uma figura *argumentativa* se, acarretando uma mudança de perspectiva, seu emprego parecer normal em relação à nova situação sugerida. Se, em contrapartida, o discurso não acarretar a adesão do ouvinte a essa forma

argumentativa, a figura será percebida como ornamento, como figura de *estilo*. Ela poderá suscitar a admiração, mas no plano estético, ou como testemunho da originalidade do orador. (p.19).

Percebe-se, então, que, no caso da argumentação, a figura só será argumentativa se o seu uso parecer normal em relação à nova situação apresentada. Caso contrário, se o discurso não implica a adesão do auditório, a figura será apenas um adorno, uma figura de estilo, tornando-se sem valor algum como meio de persuasão. O que se nota em geral na intenção argumentativa é o uso de um termo que se afasta da linguagem habitual, mesmo ele tendo também valor argumentativo. Nesse sentido, para que a figura seja vista como argumentativa é necessário conceber sua passagem do habitual para o não-habitual e a volta a um habitual de outra ordem. O termo habitual aqui seria algo que transcorre de forma despercebida. Assim, a expressão normal é relativa não só a um meio, a um auditório, mas a um determinado momento do discurso.

Quando alguém estuda os discursos do ponto de vista estrutural, muitas vezes encontra-se diante de formas que a princípio parecem figuras como, no caso, a *repetição*, mas também descobre formas que parecem normais como, por exemplo, a *interrogação* que podem muitas vezes ser consideradas figuras. As frases exclamativas também podem, em certos casos, tornarem-se figuras quando saem de seu emprego normal, ou seja, fora da surpresa e da hesitação. Isso significa dizer que não há nenhuma estrutura que não seja suscetível de se posicionar como figura, porém, é importante mencionar que não basta que um uso da língua seja incomum para ser considerada uma figura. Na verdade, ao estudar as figuras, é necessário que o objeto de estudo seja isolável para que se possa reconhecer se o seu uso pode ser descrito de forma incomum na estrutura argumentativa.

De certo modo, só há figura quando se pode operar com a dissociação entre o uso normal de uma estrutura e seu uso no discurso. Assim quando o ouvinte consegue fazer essa distinção entre a forma e o fundo é que as figuras assumem seu papel argumentativo.

Para Perelman e Tyteca (1996), o nascer de uma metáfora pode ser provocado por uma mudança no contexto habitual, em que o caráter inusitado chama a atenção para que ela se manifeste. Assim, uma simples distorção pode

bastar para devolver à expressão seu poder analógico. Por exemplo, na expressão metafórica “extinguir-se” que passa despercebida em “extinguir-se lentamente”, readquire vida em “extinguir-se de repente”. Esse novo contexto pode atrelar-se ao modo de como o orador utiliza a expressão. De acordo com Reyes (*apud* Perelman *et alli*, 1996:462), “a expressão metafórica estereotipada pode recobrar vida na boca de certos oradores, porque se presume que, neles, ela não pode ter seu sentido corriqueiro e usual. O poeta e filósofo talvez sejam privilegiados a esse respeito”. Para Estève (*apud* Perelman e Tyteca, *op.cit.*:462), “as expressões da linguagem das profissões, da gíria, parecem-nos metafóricas, ao passo que, para o usuário, é o modo normal de expressar-se”.

Pode também ocorrer que o uso de uma determinada estrutura, em condições anormais, tenha simplesmente o objetivo de dar movimento ao pensamento, de simular paixões, de criar uma situação dramática que na verdade não existe. Desse modo, o orador, ao introduzir em seu discurso, objeções que ele mesmo responde, utiliza uma figura denominada *prolepse*, que seria apenas uma simulação. De fato, há uma série de graus entre a objeção real e a simulada, sendo que uma mesma estrutura pode passar de um grau a outro dependendo do efeito produzido pelo discurso, conforme postula Perelman. Na verdade, segundo o autor, as formas que a primeira vista parecerem incomuns, podem, contudo, tornarem-se normais se o seu emprego for justificado pelo todo do discurso.

Para Citelli (2003), a partir do momento em que as figuras deixam de ser consideradas simples ornamentos, elas passam a contribuir para a produção dos efeitos persuasivos. Nesse sentido, temos como exemplo a metáfora, a metonímia e a onomatopéia que são muito utilizadas para esse fim. A ironia também faz parte dessa categoria, já que muitas vezes os argumentos são construídos por intermédio de recursos irônicos, dando ênfase à piada e à gozação.

Perelman, ao estudar as figuras, classifica-as de três formas: figuras de *escolha*, figuras de *presença* e figuras de *comunhão*. O autor ressalta que esses termos sugeridos “não designam gêneros dos quais certas figuras tradicionais seriam as espécies. Significam somente que o efeito, ou um dos efeitos, de certas figuras é, na apresentação dos dados, impor ou sugerir uma escolha, aumentar a presença ou realizar a comunhão com o auditório”. (p.195). Postula ainda que, ao

tratar de uma figura e examinar o que ela traz à argumentação, considera seu nome pela denominação tradicional.

Para Perelman, toda argumentação visa a uma seleção prévia de fatos e valores, cuja descrição deve ser feita em uma certa linguagem e com uma insistência que varia conforme a importância que lhes confere. Em outras palavras, a escolha de elementos, a escolha de um modo de descrição e apresentação, o juízo de valor ou de importância, são elementos considerados relevantes como manifestação de tomada de posição em relação ao discurso. De fato, a escolha dos termos, para expressar o pensamento, é difícil não ter um alcance argumentativo.

De tal modo, a *perífrase* pode ser considerada uma figura de escolha, já que designa um ser por meio de algum de seus atributos ou por um fato que o celebrizou. Vejamos neste exemplo em que o aspecto argumentativo do enunciado fica bem nítido nos versos de Athalie, dos quais o primeiro pode, entretanto, ser percebido como uma perífrase para designar Deus: *Aquele que um freio põe no furor das águas // Sabe também dos maus os concluíos deter.*(p.197)

A *antonomásia* é também considerada figura de escolha, a qual, segundo Littré (*apud* Perelman e Tyteca, 1996:197), pode ser definida como *uma espécie de sinédoque que consiste em tomar um nome comum por um nome próprio ou um nome próprio por um nome comum*. Sua estrutura muitas vezes evita que se pronuncie um nome próprio, no entanto, pode também qualificar alguém de um modo útil para a argumentação. Ex: *Os netos do Africano* para os *Gracos*. (p.197).

A *retificação* marca também a legitimidade de uma escolha. Ex: *Cidadãos, disse eu, se é permitido chamá-los por esse nome*. (p.197). Da mesma forma tem-se a *correção*, que substitui uma palavra por outra. Ex: *Se o acusado tivesse pedido aos seus hospedeiros, ou melhor, se lhes houvesse feito apenas um sinal...*(p.197).

Com relação às figuras de presença, pode-se afirmar que são aquelas que estimulam o sentimento da presença do objeto da situação discursiva, tanto para aquele que pronuncia como para aquele que lê e ouve, segundo Guimarães (2001).

De fato, o orador não necessita enumerar todo o encadeamento de seu raciocínio, ou seja, ele pode deixar subentendidas certas premissas que já são conhecidas pelos ouvintes. Todavia, é certo que, para criar a presença, é necessário insistir em determinados elementos para estender o assunto e assim criar no auditório a emoção desejada. Para isso, foram elaboradas, pelos mestres da

retórica, algumas técnicas para conseguir esse efeito, tais como: insistência na repetição, acumulação de detalhes e a acentuação de certas passagens.

Essa técnica para desenvolver um assunto foi denominada pela teoria retórica como *amplificação*. Trata-se de uma figura retórica, que, para criar a presença, utiliza-se da divisão de um todo pelas suas partes. Assim, a *amplificação* é um recurso utilizado para o efeito da presença, em que o desenvolvimento oratório de um assunto, utilizando-se dessa figura, não pode ser visto como exagero. Tomemos um exemplo dado por Vico (*apud* Perelman e Tyteca, 1996:199): *Teus olhos são formados para a impudência, o rosto para a audácia, a língua para os perjúrios, as mãos para as rapinas, o ventre para a glotonaria... os pés para a fuga: logo, tu és toda malignidade*. O mesmo ocorre com a *sinonímia* ou *metábole*, a qual repete a mesma ideia com a colaboração de termos diferentes retificando assim o pensamento. Ex: *Vai, corre, voa e vinga-nos*. (p.200)

Entre as figuras que também marcam a presença está a *repetição*, considerada de suma importância para a argumentação. Ela pode agir diretamente; pode acentuar o fracionamento de um acontecimento complexo em episódios detalhados. No exemplo de anáfora a seguir, tem-se a repetição das primeiras palavras em duas frases sucessivas: *Três vezes ao pescoço lancei-lhe os braços//Três vezes fugiu a vã imagem*. (p.198)

Guimarães (2001) afirma que há um exemplário extenso do uso da repetição em *Os Sermões*, do Padre António Vieira. De acordo com ela, a forma de repetição utilizada pelo autor em seus discursos não só adquire um grau estilístico elevado como também argumentativo. Assim, é possível perceber a riqueza poética com que Vieira tece seu discurso por meio das repetições. Vejamos o seguinte exemplo do autor barroco destacado pela autora: “O primeiro remédio é o tempo. *Tudo* cura o tempo, *tudo* faz esquecer, *tudo* gasta, *tudo* digere, *tudo* acaba.” (p.155). Ainda na figura *clímax*, a repetição pode se verificada em função de um encadeamento gradual de ideias como nas palavras de Vieira: “Na cidade nasce o *luxo*, do *luxo* nasce a *avareza*, da *avareza* rompe a *audácia*, a *audácia* gera todos os crimes e maldades.” (p.155).

De acordo com Guimarães (*op.cit*), a repetição pode se apresentar em níveis variados sob diversas formas como a *anáfora*, o *polissíndeto*, a *sinonímia*, a *acumulação* e a *amplificação*. Na realidade, essa figura tem todo um jogo lingüístico

e retórico capaz de se consagrar como um fator de ajustamento e de precisão de sentido. De fato, a repetição tem grande relevância no discurso argumentativo. Como explica Chaignet (*apud* Perelman *et alli*, 1996:199): *Está claro que, se temos muito que dizer de uma pessoa ou de uma coisa, somos obrigados a designá-la várias vezes pelo nome; reciprocamente, se a nomeamos várias vezes, parece que dizemos muitas coisas sobre ela.*

A *onomatopéia* está inserida também nas figuras de presença, a qual tem por objetivo evocar um ruído real, quer criação de uma palavra, quer uso inusitado de palavras existentes, não se importando se o som reproduz ou não o ruído do que se quer tornar presente, o que importa, na verdade, é apenas a intenção de imitação. Temos um exemplo citado por Dumarsais em: *a garrafinha faz gluglu* (Perelman *et alli*, 1996:198).

Uma última figura de presença está naquelas relativas ao tempo gramatical, ou seja, é a brusca passagem do pretérito, tempo da narrativa, para o presente, tempo da descrição que é a *hipotipose*. Logo, a substituição sintática de um tempo por outro, contrário às ligações normais, ou seja, a *enálage do tempo* é um efeito de suma importância para a presença. Na expressão *Se falas, morres* (p.200), sugere que a consequência ocorrerá imediatamente, no instante em que se transgride a injunção.

As figuras de comunhão são aquelas em que, a partir de procedimentos literários, o orador desempenha o papel de criar ou confirmar a comunhão com o auditório, sendo essa comunhão obtida por intermédio de uma cultura, de uma tradição, de um passado comum. Entre as figuras de comunhão encontramos a *alusão*, a *citação*, a *apóstrofe* e a *enálage*.

Certas figuras como a *alusão*, só podem ser reconhecidas em seu contexto, já que sua estrutura não é nem gramatical, nem semântica, mas tem relação com alguma coisa que não está atrelada com o objeto imediato do discurso. Se esse modo de se exprimir for visto como incomum, tem-se uma figura, ou seja, o movimento do discurso, a adesão do ouvinte e a forma de argumentação que ela oferece é que determinarão o gênero da figura. Assim, a *alusão* terá quase sempre um valor argumentativo, por ser elemento de acordo e de comunhão. De acordo com Guimarães (2001:156), *pela alusão, cria-se ou confirma-se a comunhão com o auditório por força de referência a uma cultura, a uma tradição, a um passado*

*comuns entre o emissor do discurso e o ouvinte ou leitor. A alusão aumenta muito o prestígio do orador quando ele parte para uma afetividade particular como um enternecimento ante lembranças, orgulho da comunidade etc. Tomemos o exemplo de Baron (apud Perelman e Tyteca, 1996:201) *Eu não necessitava dessa lição para saber que não há mais que um passo do Capitólio à rocha Tarpéia.**

A citação é também outra figura que marca a comunhão com o auditório, no sentido de fortalecer o discurso por meio do peso da fala de uma autoridade. Conforme postula Guimarães (*op.cit*), há uma relação de dependência da parte de quem cita como o texto citado.

A *apostrofe* e a *interrogação oratória*, que não têm o objetivo nem de informar e nem assegurar um acordo, são, na verdade, figuras de comunhão. Logo, numa comunicação oratória, muitas vezes, o orador levanta questões para que seu público reflita sobre a situação em que se encontra, convidando-o a participar da deliberação. Verificamos o seguinte exemplo: *Ora, pergunto-vós, exclama Massillon, e vo-lo pergunto pasmo de horror, não separando nesse ponto a minha sorte da vossa...* Percebe-se aqui que o locutor procura interagir com o outro por intermédio da reflexão.

Enfim, o que interessa, para Perelman, não é o modo literário de expressão, mas as técnicas do discurso persuasivo, ou melhor, o importante não é estudar o problema das figuras em seu conjunto, mas mostrar *em que e como o emprego de algumas figuras determinadas se explica pela necessidade da argumentação.* (p.190).

Apresentada a base teórica deste trabalho, passamos a focalizar seus aspectos metodológicos. Como esta pesquisa tem como fundamento os pressupostos da Historiografia Linguística, é importante fazer uma apresentação dessa disciplina e de seus procedimentos metodológicos, pautando-nos nas ideias de Konrad Koerner (1996).

#### **4.5 Pressupostos da Historiografia Linguística**

De acordo com koerner (1996), a Historiografia Linguística está direcionada para o modo de se produzir o conhecimento linguístico. Assim, tem por objetivo descrever e explicar como se desenvolveu tal saber em determinado contexto

histórico. Nesse sentido, ela não pretende apenas se voltar às ideias linguísticas enquanto produto acabado, mas também deve se debruçar sobre seus mecanismos de produção e recepção. Sendo assim, Koerner trabalha com o “tempo reconstruído”, em que o passado é problematizado e não recuperado e que a reabertura desse passado tem o interesse em informar a ação presente, ou seja, é necessário que haja um diálogo entre passado e presente pressupondo a diferença. Entre outras palavras, seria uma dialética de aproximação e distanciamento tanto do passado reconstruído, quanto do presente vivido.

Sendo assim, presente, passado e seu conhecimento estabelecem tempos diferentes. No caso, o presente exige a volta a um certo passado, para melhor se localizar. Esse tempo pretérito, por sua vez, é reconstruído por um conhecimento que procura se diferenciar, tanto desse passado, quanto do presente que o inspira, ao mesmo tempo, em que pretende esclarecê-los e promover o diálogo entre eles. Por esse motivo, o resultado é um passado que o presente tem necessidade de conhecer. Assim, a importância de se estudar hoje um texto do passado é para verificar como se argumentava e que figuras de retórica eram utilizadas no sentido de perceber se houve continuidades ou rupturas no uso linguístico, no decorrer dos tempos.

Assim, na busca de um método historiográfico, é importante descobrir as relações de continuidade e de descontinuidade na Historiografia Linguística. De acordo com Altman (1998), Kuhn foi o ponto de referência para a compreensão das relações de continuidade e descontinuidade no processo de evolução das ciências. A autora afirma que, na visão kuhniana de processo científico, cada nova etapa de evolução implica ruptura com o conhecimento anterior de teorias, métodos, seleção de problemas e critérios de solução de problemas. Para ele, ao invés de somente continuidade e acumulação, haveria também de tempos em tempos, períodos de descontinuidade e ruptura responsáveis pela formação de um novo paradigma, em relação ao anterior.

A partir daí, podemos dizer que Gonzaga, em suas obras, buscou manter e dar continuidade ao conhecimento da época do Arcadismo, trazendo para seus versos a vida natural e pastoril do campo e o apego aos valores da própria terra. Trouxe também para seus escritos uma linguagem simplificada e conhecida das pessoas, como era prevista pelo movimento arcádico. Utilizou-se muito de

pseudônimos e também de clichês como, por exemplo, o *Carpe Diem* (aproveitar o dia) e o *Locus Amoenus* (local campestre e agradável). No entanto, sua obra satírica *Cartas Chilenas* é uma rupertura em relação àquilo que vinha sendo trabalhado pelos poetas árcades, pois eles não abordavam a questão do satírico em suas obras. De certo modo, o autor traz inovações que se manifestam tanto do ponto de vista da construção dos argumentos quanto das figuras e dos recursos linguísticos por ele utilizados.

Com base na concepção de Historiografia Linguística, tomamos como procedimentos metodológicos para este trabalho cinco pontos fundamentais, os quais foram propostos por professoras do grupo de Historiografia Linguística da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Após alguns anos de reflexão acerca do fazer historiográfico, esse grupo retomou os procedimentos metodológicos da Historiografia Linguística, de acordo com Koerner e Swiggers, para o desenvolvimento das formas de expressão e normatização da Língua Portuguesa, modalidade brasileira, em território nacional, sobre prismas históricos sucessivos e descontínuos.

Assim, o primeiro ponto a ser destacado são os três *princípios básicos*: a contextualização, a imanência e a adequação.

O princípio da contextualização relaciona-se ao clima de opinião (espírito de época), no qual são observadas as correntes intelectuais do período e a situação sócio-econômica, política e cultural. Portanto, nesta pesquisa, são abordadas questões referentes ao século XVIII, enfatizando, principalmente, os aspectos político-culturais do momento em que Gonzaga escreveu as famosas cartas satíricas.

O princípio da imanência consiste em estabelecer um entendimento completo tanto histórico quanto crítico do texto linguístico em questão, buscando uma teoria contemporânea ao documento a ser analisado. Assim, esta pesquisa focaliza o conhecimento linguístico que estava em vigor no século XVIII sobre a linguagem, a argumentação e as figuras de retórica a partir de um texto literário. Para verificar como essas categorias funcionavam, buscamos um teórico para confrontar os dois textos e recuperar a língua que se usava naquela época. Sendo assim, estudamos a linguagem, os recursos argumentativos e as figuras nas *Cartas Chilenas* à luz de autores como George Campbell e Luís Antônio Verney, já que são intelectuais que

discutem assuntos relacionados à Retórica e que viveram no tempo de Gonzaga. Mesmo sendo nossa fonte não-metalingüística, é importante ressaltar que esse tipo de estudo é permitido porque nos apoiamos em teorias contemporâneas do texto em estudo que dá subsídios para nossa análise.

Quanto ao princípio da adequação, pode se dizer que somente depois que os dois primeiros princípios foram seguidos é que o historiógrafo pode aventurar-se a introduzir aproximações com teorias mais modernas a respeito do quadro de pesquisa apresentado. Nessa etapa, aproximamos nosso estudo da Nova Retórica, que também aborda questões sobre Retórica.

O segundo ponto abordado diz respeito aos *passos investigativos* que englobam quatro momentos: seleção, ordenação, interpretação e reconstrução. Assim, é necessário, em primeiro lugar, que haja a preocupação de selecionar os documentos encontrados. Após a seleção, chega-se à ordenação, fato importante para a interpretação e reconstrução que são feitas na sequência. É importante enfatizar que, neste trabalho, a *ordenação* não é estudada, pois nossa análise gira em torno de um único documento. No caso dos *passos investigativos* de nossa pesquisa, afirmamos que, na seleção, fizemos a escolha de uma obra satírica do século XVIII, *Cartas Chilenas*. Buscamos reconstituir, do ponto de vista da linguagem, as características dos recursos argumentativos no recorte do tempo considerado, baseando-nos, por fim, na interpretação crítica do processo dessa produção contextualizada a partir do clima de opinião.

Outro ponto importante para o fazer historiográfico são as *fontes*, as quais podem ser *primárias* (documentos originais) ou *secundárias*, que englobam toda a bibliografia já tomada pública em relação ao documento em questão. Para nossa pesquisa, temos como fonte primária as *Cartas Chilenas* e como secundária, todo o material encontrado a respeito do documento que temos em mãos.

As *dimensões cognitivas e sociais* representam o quarto ponto a ser considerado em nossa pesquisa. A *dimensão cognitiva* (interna) inclui nos recortes espaço-temporais as linhas teóricas e metodológicas que a orientaram. A *dimensão social* (externa), além de englobar os recortes espaço-temporais, considera também os aspectos sociais do tempo de Gonzaga.

Por fim, as *categorias de análise* são pontos relevantes que emergem das fontes primárias, ou seja, são os aspectos que vão ser analisados no texto. No caso

de nosso trabalho, a fonte primária é a obra *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga. As categorias de análise trabalhadas nesta pesquisa foram: *probabilidade* ou *verossimilhança*; *plausibilidade*; *importância das ideias*; *proximidade do tempo*; *conexão de lugar*; *relação das pessoas interessadas* e *interesse nas conseqüências*, além das figuras de retórica, *clímax*, *correção*, *visão*, *exclamação*, *apóstrofe*, *interrogação*, *antonomásia*, *sinédoque*, *metonímia*, *eufemismo*, *antítese*, *amplificação* e *repetição*.

De acordo como Bastos e Palma (orgs.) (2006), outro aspecto a ser observado na pesquisa é o objeto de investigação, que pode ser *metalinguístico* ou *não-metalinguístico*. No caso, sendo um objeto *metalinguístico* (gramáticas, manuais didáticos, antologia etc) estabelecem-se as categorias a partir do próprio objeto (princípio da imanência), tendo, na sequência, uma teoria atual para estabelecer o diálogo entre os aspectos discutidos no documento analisado, buscando, nessa aproximação, a convergência entre eles (princípio da adequação). Já o objeto *não-metalinguístico* (lei, cartas, documentos oficiais etc), necessita-se de uma teoria linguística que seja contemporânea ao objeto de estudo, para se aplicar o princípio da imanência e, a partir daí, busca-se uma teoria posterior a ele para que se faça o cotejo dos pontos observados, aplicando-se, então, o princípio da adequação. Sendo assim, nossa pesquisa focaliza um objeto *não-metalinguístico*, já que o *corpus* de análise deste trabalho são as *Cartas Chilenas*, texto literário que, em sua materialização linguística, mostra-nos aspectos estilísticos e argumentativos, típicos do século XVIII, que nos oferecem importantes informações sobre a língua e seu uso no período sob estudo.

Após apresentarmos os fundamentos teóricos e metodológicos da pesquisa, tendo como suporte as obras de George Campbell e Chaïm Perelman e os pressupostos da Historiografia Linguística, passamos à análise do *corpus*.

**CAPÍTULO V**  
**ANÁLISE DO *CORPUS***

Este capítulo é destinado à análise do *corpus*, cujo objetivo de estudo são as *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga. A análise focaliza dois aspectos. O primeiro mostra a linguagem do autor, levando em consideração a contextualização, as bases do Arcadismo e os aspectos cômicos (capítulos I, II e III). O segundo é direcionado aos recursos argumentativos encontrados nas *Cartas Chilenas*, focalizado com base nas obras de George Campbell e Luís Antônio Verney, contemporâneas a Gonzaga, aplicando-se, assim, o princípio da imanência. Buscando aproximações desse estudo com uma teoria mais moderna, encontramos na Nova Retórica elementos que podem auxiliar o leitor atual no entendimento das concepções passadas. Logo, garantimos o princípio da adequação.

Antes de começarmos a análise, é importante apresentar a organização das *Cartas Chilenas*, situando-as no movimento do Arcadismo para entender a linguagem utilizada pelo poeta e para resgatar, principalmente, seu conteúdo satírico.

### **5.1 As *Cartas Chilenas***

Quando se pretende interpretar um poema, é importante começar pela tarefa de reconstituir as perguntas, às quais, tanto do ponto de vista formal (literário) quanto sociocultural (histórico), o texto pode responder em sua época, buscando, então, as perspectivas que iluminaram sua produção.

Certamente que as famosas *Cartas Chilenas*, obra satírica de Tomás Antônio Gonzaga, podem ser consideradas como um ótimo exemplo do quanto a leitura pode dialogar com o leitor, conscientizando-o de uma determinada situação. Por essa razão, é certo dizer que os aspectos literários e históricos vão se entrelaçando nos versos gonzaguianos. Nesse sentido, é fundamental destacar que essa obra, além de seu valor literário, pela grandeza do estilo utilizado pelo poeta em seus decassílabos, é também um documento da sociedade e do meio em que viveu Gonzaga.

As *Cartas Chilenas* são consideradas uma sátira política, na qual Tomás Antônio Gonzaga denuncia a má administração do governador mineiro Cunha Meneses. O poeta optou pelo gênero “carta” como um recurso retórico importante para relatar fatos tão graves e relevantes no contexto de Vila Rica do setecentismo,

pois o ambiente epistolar é visto de forma mais íntima e informal, facilitando, assim, o diálogo entre o poeta e seu interlocutor.

Conforme destaca Zanotto (2005), o gênero epistolar existe desde quando a primeira pessoa enviou um recado escrito a outra pessoa. Segundo o autor, não há registro preciso da gênese desse momento – pré-histórico, em que foi produzido o primeiro recado escrito, ou seja, a primeira carta. Na verdade, segundo ele, escrever cartas sempre foi uma atividade de linguagem que acompanhou o ser humano ao longo da história nos mais variados domínios discursivos.

De acordo com Bazerman (2005:86), “de usos formais e oficiais, as cartas evoluíram para incluir expressões de preocupação pessoal e, posteriormente, mensagens particulares”. Com isso, os laços sociais modificaram as relações estabelecidas por meio das cartas para além do formal e do oficial, em direção ao pessoal. Logo as cartas pessoais familiares tornaram-se comuns em toda parte do mundo.

É importante ressaltar que, nos séculos XVII e XVIII, as cartas tomam uma particular importância, conforme destacam Lagarde e Michard (1965). Assim, deixando de ser menos formais e tornando-se mais íntimas, permitiram aos escritores trazerem preciosos registros sobre a história, a sociedade, as idéias e os costumes do tempo. Por isso, podemos afirmar que essa época foi propícia para Gonzaga denunciar os problemas da sociedade em que vivia. Observamos, então, que o poeta deu continuidade ao gênero epistolar presente naquele período, ou seja, deixou circular em Vila Rica suas famosas *Cartas Chilenas*, documento valioso que retrata o contexto histórico dos meados do século XVIII.

Os autores acima nos mostram ainda que no setecentismo havia também a questão dos panfletos, obras satíricas que exploravam a atualidade daquele momento e que eram distribuídos clandestinamente. Neles, o autor utilizava-se de pseudônimos que não enganavam ninguém. Os panfletos podiam ser na forma de anedotas, editais, cartas, memórias, diálogos etc. Novamente, podemos dizer que Gonzaga estava inserido em seu tempo, pois suas cartas panfletos eram distribuídas à população mineira, a qual aguardava para saber mais detalhes a respeito do que se passava no território mineiro. Vale destacar que esses panfletos gonzaguianos podem ser vistos como uma inovação naquela época, no Brasil, pois esse tipo de

gênero não era utilizado pelos poetas árcades, já que eles pensavam apenas em escrever poesias que exaltassem a natureza e o amor de suas musas.

A obra a qual analisamos nesta pesquisa está dividida em quatro partes. Na primeira, encontramos a “*Epístola a Critillo*”, cuja autoria é destinada a Cláudio Manuel da Costa, amigo de Gonzaga, tendo como pseudônimo, nas missivas, Doroteu, conforme declara Lapa (1958:8). Na segunda parte, temos uma “*Dedicatória aos Grandes de Portugal*”. Na sequência, está o “*Prólogo*”. E por último, as sete cartas, aquelas que pertencem à primeira fase dos escritos de Gonzaga.

Na verdade, Gonzaga, com sua esperteza, observou bem os problemas que havia em Vila Rica e o perigo que ela estava correndo e, para enfrentá-los, utilizou-se de sua veia de poeta para lutar contra o governador de Minas. Suas armas seriam então os decassílabos brancos, repletos de ironias sobre a vida do Fanfarrão Minésio (Cunha Meneses). É assim que surgem as famosas *Cartas Chilenas*. Com essas missivas, Gonzaga cultivou um gênero diferente daquele que vinha produzindo até então, ou seja, produziu uma obra em poesia satírica.

A sátira pode ser considerada como uma técnica literária ou artística, cuja finalidade é abordar temas com a intenção de ridicularizar um indivíduo, um grupo, uma organização institucional etc., ou seja, expor todos os males da sociedade. Ressalta-se, portanto, que ela nem sempre pode ser vista como humorística, pois, muitas vezes, é considerada como trágica. De fato, seu humor tenta obter um efeito cômico pela sua justaposição com a realidade. Assim, seu principal objetivo é político, social e moral e não cômico. Logo, observamos que a ficção e a realidade se entrelaçam nas missivas gonzaguianas de forma cômica e irônica. Na verdade, o poeta busca narrar os acontecimentos do momento e o faz de modo simbólico e satírico.

É interessante destacar ainda que a importância das *Cartas Chilenas* não visa somente ao literário, é, acima de tudo, um documento histórico e político. Mesmo estando seu texto incompleto, já que o poeta se envolveu com a Inconfidência, essas epístolas são um documento de extremo valor do Brasil-Colônia, período que marca o ciclo do ouro e da pré-independência. Logo, Gonzaga, preocupado em registrar minuciosamente sua época, apodera-se do personagem Critilo, para denunciar de forma impiedosa os donos do poder, apontando constantemente a corrupção do governo e a grave crise econômica pela qual passava Vila Rica.

Para Furtado (1997), as *Cartas Chilenas* vinculam-se a duas biografias: uma é a do satirista Gonzaga e a outra é a da nação brasileira. Na primeira, observa-se a trajetória pessoal do poeta, o qual se coloca contra as atitudes e ações do Fanfarrão Minésio (Cunha Meneses), como se entre a vida do autor e o conteúdo da sátira houvesse uma relação direta e indissolúvel, em que é possível não só se resgatarem os maiores movimentos cotidianos do escritor como também a mais profunda intimidade de seu caráter. Já na biografia da nação, resgata-se o importante contexto histórico que a sátira reflete, constituindo-se assim um dos lances da Inconfidência Mineira.

Conforme postula D'Onofrio (1968), a sátira nasce da observação dos vícios e das distorções políticas, sociais e morais. Quer pela sua fonte psicológica (a indignação), quer pelo seu meio expressivo (o ridículo), quer pela sua finalidade (a moralização), a sátira não pode ser uma simples imitação, porque ela está atrelada à contemporaneidade do poeta, do retrato de uma sociedade flagrada em sua atualidade, destacando os defeitos e as maledicências dos homens de uma determinada época e de um determinado lugar. De fato, o gênero satírico se posiciona mais num período de crise histórica. É o que acontece com as missivas gonzaguianas que narram um momento de insatisfação na história de Vila Rica, nos meados do século XVIII.

Observa-se, então, que Gonzaga mostra com grande evidência as condições de seu poema: foi do começo ao fim um observador do governo Cunha Meneses e seu opositor intransigente. Dessa forma, as *Cartas Chilenas* visualizam a mais estreita ligação entre o poeta, o ambiente e os acontecimentos do contexto histórico de Vila Rica no final do século XVIII. De fato, trata-se de coisas vistas e vividas que nenhuma informação pode substituir. Assim, as famosas cartas relatam em detalhes o cotidiano de Vila Rica e o governo de Cunha Meneses. É, na verdade, um documento vivo e real dos costumes da sociedade do século XVIII, com seus problemas econômicos e com a terrível tirania daquela época.

Logo, é por meio da ironia e do riso zombador que Gonzaga narra os acontecimentos de Vila Rica, de forma a conscientizar a população mineira sobre o terrível governador Cunha Meneses e seus companheiros políticos. De certa forma, o riso, que zomba e pune, sendo cruel ou não, ele surge sempre da constatação de um desvio ou de uma transgressão. Ou melhor, a hilaridade busca tudo aquilo que

não está de acordo com os parâmetros da sociedade. O homem é analisado sempre pelos seus atos e comportamentos diante do meio em que vive e, a partir do momento que suas atitudes se desviam do que é correto, ele passa a ser motivo de riso. Nesse aspecto, Gonzaga soube descrever, narrar, criticar e denunciar as ações de Fanfarrão Minésio de maneira impiedosa.

Para Propp (*op.cit.*), o riso que zomba é aquele que desmascara os defeitos da vida interior e espiritual do homem. Tais defeitos estão relacionados aos princípios morais e intelectuais. De acordo com o autor, ao relacionar o cômico ao ser humano, percebem-se dois aspectos básicos que se entrelaçam numa mesma categoria. O primeiro deles é o que foi abordado por Aristóteles que são os vícios e falhas, tanto do caráter quanto do físico, e que não revelam ameaça ao portador ou ao grupo. O segundo é aquilo que vem à tona por intermédio da comicidade e do riso como a rigidez das atitudes, dos gestos, das ações e comportamentos do caráter e que têm o intuito de punição. Na verdade, o riso que nasce dos defeitos e falhas é o riso da zombaria

Com isso, observamos que a intenção de Gonzaga era denunciar, de forma irônica e satírica, as ações e atitudes de seu inimigo Cunha Meneses, já que vivenciou de perto, dia a dia, todos os fatos que narra e satiriza, criando assim nas obras *Cartas Chilenas* um cenário com personagens fictícios, para descrever a realidade do povo mineiro e da má administração de um governador corrupto e sem escrúpulos. De fato, o poeta consegue expor com exatidão lugares e acontecimentos, colocando-se como testemunha fiel e expressando todos os seus sentimentos pessoais.

É importante enfatizar que, no século XVIII, o riso volta-se mais para uma pessoa específica, em que o espírito satírico busca na ironia verbal e intelectual um modo de atingir, principalmente as ações, os modos e as atitudes do indivíduo em particular. Certamente que esse contexto risível vem ao encontro do momento vivido por Gonzaga, em que o poeta descreve, em seus versos, uma importante figura política dos meados de século XVIII: o governador Cunha Meneses. Logo, esse é o momento exato para o autor denunciar, por meio de seus escritos, os erros cometidos por um administrador cruel e corrupto. Logo, a obra *Cartas Chilenas* é um produto literário de grande valor no cenário mineiro desse período, o qual, além de apresentar um tom satírico, retrata um importante momento histórico de Vila Rica na

preparação política da Inconfidência Mineira. É interessante que mesmo esse riso do setecentismo sendo policiado, Gonzaga consegue passar sua mensagem e deixa para a história da humanidade um documento de extremo valor.

Enfim, a sátira é um agente de extrema importância para se delatarem as falcatruas existentes na sociedade. É por essa razão, que podemos considerar os versos satíricos encontrados nas *Cartas Chilenas* como um documento histórico de suma importância para a humanidade, já que Gonzaga retrata de forma implacável um período difícil das Minas Gerais nos meados do século XVIII. Foi um tempo de desconforto para a população mineira, em que a má administração do governador Cunha Meneses proporcionava um clima tenso nas terras mineiras. Assim, é por intermédio de seus escritos que podemos compreender o espírito de época, tempo esse da Inconfidência Mineira.

Na sequência, passamos a analisar a obra *Cartas Chilenas*, focalizando, primeiramente, a linguagem de Gonzaga e, num segundo momento, os recursos argumentativos utilizados pelo poeta na construção de sentido de sua obra.

## **5.2 Características da linguagem de Gonzaga nas *Cartas Chilenas***

O texto poético é um dos mais ricos e inventivos lugares da linguagem. Nele, o poeta tem a liberdade de recriar as palavras, dar significados novos a elas e, mais do que isso, estabelecer novas formas de se compreender o mundo que nos cerca e também nos molda. Logo, a linguagem passa a ser uma ferramenta de suma importância para se conhecer o mundo e as pessoas que nele vivem. Dessa forma, é por intermédio dela que o homem pode expressar suas ideias e seus pensamentos. Nesse sentido, a poesia passa a ser, então, o instrumento da imaginação do poeta em relação ao universo.

As *Cartas Chilenas* são prova disso, já que Gonzaga, utilizando uma linguagem permeada de simbologia, consegue transmitir a verdadeira realidade de um momento de insatisfação da sociedade nos meados do século XVIII. Como já foi dito, as missivas são destinadas ao governador Cunha Meneses e seus companheiros políticos num tom de denúncia e conscientização. É por essa razão que ficção e realidade caminham juntas na obra.

Como nos mostra Campbell, a sentença deve ser construída de acordo com as regras da língua, para que o orador transmita seu pensamento por intermédio dela. É isso que faz Gonzaga em seus escritos, ou seja, ele busca escrever seus textos em uma linguagem do conhecimento das pessoas, porém baseada na norma culta. Vejamos alguns trechos das Cartas 4<sup>a</sup>, 271-27; 5<sup>a</sup>, 18-24; 7<sup>a</sup> 157-165:

Este famoso templo tem hum carro,  
Comprado com esmollas, que carrega  
As pedras, e madeiras, que ainda faltam.  
O commandante austero notifica  
A venerada imagem na pessoa  
Do zeloso ermitão, para que mande  
O carro com os bois servir nas obras,  
Mal lhe couber o turno da semana.

[...]

Quem póde, Dorotheu, zombar contente  
Do Cesar dos Romanos que gastava  
As horas a caçar immundas moscas?  
Apenas isto lemos, o discurso  
Se afflige na certeza de que hum Cesar  
De espíritos tão baixos não podia  
Obrar hum facto bom no seu governo.

[...]

A sabia lei do reino quer, e manda  
Que os nossos devedores não se prendam;  
Responde, agora tu, porque motivo  
Concede o grande chefe que tu prendas  
A quantos miseraveis te deverem?  
Porque me Silverino? Porque largas,  
Porque mandas presentes, mais dinheiro,  
As mesmas leis do reino, também vedam,  
Que possa ser juiz a propria parte,

Observa-se que por mais que Gonzaga se pautasse em uma linguagem do cotidiano das pessoas, ele sempre utilizava uma sintaxe de acordo com os padrões tradicionais, embora sem inversões radicais que pudessem complicar a estrutura da frase como, no caso, dos versos “Este famoso templo tem hum carro//O comandante austero notifica//Quem pode, Dorotheu, zombar contente”, em que o autor utiliza-se de uma ordem direta para melhor compreensão pelo seu público.

Como propõe Verney, outro fator importante é conservar o ouvinte atento, proporcionando a ele alguma novidade. Assim, por meio de uma linguagem de fácil compreensão, o locutor deve expor suas ideias com clareza, agradando a imaginação e despertando a atenção de seu público. De certo modo, Gonzaga, para

conseguir a atenção de seu leitor, traz uma inovação para sua poesia satírica, ou seja, utilizou-se de uma figura denominada *alegoria*<sup>75</sup>. Logo, ao invés de falar de Vila Rica e Minas Gerais, prefere citar Santiago e Chile, como é o caso de alguns versos da Carta 1ª, 95; 155; 162 “Se em Chile agora entrasses, e se visses//Ah pobre Chile: que desgraça esperas!//No nosso *Sam Thiago* junto á noite”, em que o autor se apodera de uma linguagem figurada como um recurso de disfarce de suas ideias, a fim de alertar a população mineira.

Certamente que a poesia de Gonzaga apresenta as típicas características da passagem do Arcadismo para o bucolismo, os fingimentos pastoris, as alusões mitológicas e a descrição de situações, principalmente, em suas *Liras* dedicadas à Marília. No entanto, o autor fugiu do esgotamento da escola arcádica, ao escrever suas obras poéticas e sua sátira, graças ao seu toque pessoal, colocando-se acima de todos os poetas árcades brasileiros e portugueses. Quando voltamos nosso olhar para o texto de Gonzaga, verificamos que ele se apodera de seres mitológicos para atacar a administração de Cunha Meneses. Vejamos alguns trechos das Cartas 2ª, 110-112; 6ª, 13-23.

Que este Hercules não cinge a grossa pelle,  
Nem traz na mão robusta a grossa clava,  
Para a guerra fazer aos torpes Cacos.<sup>76</sup>

[...]

Na frente se levante um camarote  
Mais alto do que todos huma braça.  
Enfeitam seu prospecto lindas colxas,  
M pendentes cortinas de damasco;  
A' direita se assenta o nosso chefe.  
Os regios magistrados não o cercam,  
Nem o cerca também o nobre corpo  
Dos velhos cidadãos, aquelle mesmo  
Que faz de toda a festa os grandes gastos:  
Com elle só se assenta a sua corte,  
Que toda se compõe de feros Martes<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Modo de expressão ou interpretação usada no âmbito artístico e intelectual que consiste em representar pensamentos, ideias, qualidades sob forma figurada e em que cada elemento funciona como disfarce dos elementos da ideia representada. (HOUAISS, 2001:146)

<sup>76</sup> *Cacos*: Referência a Caco (mitologia greco-romana), gigante monstruosos, filho de Vulcano, que teria sido morto por Hércules por ter roubado deste os bois de Gerião. (In: FURTADO, 1995a:70).

<sup>77</sup> *Martes* (mitologia romana): referência a Marte, deus da guerra, filho de Juno e pai de Rômulo e Remo. Por extensão, em sentido figurado, guerreiro, chefe de exército, cabo de guerra. (In: FURTADO, *op.cit*:132).

Nos versos acima, observamos que as alusões mitológicas utilizadas por Gonzaga têm o objetivo de atacar Fanfarrão Minésio. Nesse caso, o poeta se diferencia dos outros poetas árcades, pois, ao se referir à mitologia, não tem o intuito de apenas embelezar o cenário como fazem os outros árcades, pelo contrário, Gonzaga seleciona figuras mitológicas no sentido de caracterizar o governador mineiro e assim conscientizar as pessoas sobre sua monstruosidade. Por essa razão, cita *Caco*, no sentido de semelhança entre Cunha Meneses, pois ambos têm atitudes do mal. O mesmo acontece quando menciona *Martes*. Nesse caso, o poeta se refere ao batalhão de homens que ele constituiu para defendê-lo em toda a parte. Vale destacar que um dos principais abusos do governador foi a criação de regimentos formados por homens sem envergadura militar nenhuma, os quais se utilizavam da força para obrigar as pessoas a pagarem seus tributos.

Gonzaga, assim como os árcades, buscava fazer a integração entre a literatura, a sociedade e a natureza, trabalhando seus temas por meio da simplicidade estilística e da clareza das ideias. Vejamos trechos das Cartas 1ª, 179-186; 2ª, 1-10 em que isso ocorre:

Quando logo me lembro que este dia  
He o dia fatal em que se entende  
Que andam no mundo soltos os diabos.  
Não rias, Dorotheu, dos meus agouros;  
Os antigos Romanos foram sábios;  
Tiveram agoureiros: estes mesmos  
Muitas vezes choraram por tomárem  
Os avisos celestes como acasos.  
[...]  
As brilhantes estrellas já cahiam,  
E a vez terceira os gallos já cantavam.  
Quando, prezado amigo, punha o sello  
Na volumosa carta em que te conto  
Do nosso immortal chefe a grande entrada;  
E reflectindo então ser quase dia,  
A despir-me começo com tal ancia,  
Que entendo que inda estava o lacre quente,  
Quando eu já sobre os membros fatigados  
Cuidadoso estendia a grossa manta.

Nos trechos acima, observa-se que Gonzaga traz para sua poesia um pouco da natureza, ao mencionar “o brilho das estrelas e os galos que cantam”. Acreditamos que o poeta, ao trazer traços da natureza, tenta amenizar a tristeza que

sente com relação à posse do governador Cunha Meneses. Notamos ainda que Critilo, ao dialogar com Doroteu, deixa claro suas ideias, colocando-as de forma nítida, apresentando seus sentimentos de angústia e medo pelos pressentimentos que está sentindo com a entrada do novo governador.

Sendo assim, dono de um estilo simples, natural e claro, Gonzaga tece sua obra numa linguagem de fácil compreensão, como era proposto no contexto estético arcádico. É importante mostrar que o seu estilo e seu modo de se expressar foram adquiridos, conforme postula Lapa (1958), nos falares de pessoas que conviviam com ele, como é o caso de pessoas simples do campo e marujos com os quais se relacionava quando vivia no bairro de Miragaia, cidade do Porto. É por essa razão que o poeta trabalha, em suas missivas, com uma linguagem popular e com gírias. Retiramos alguns trechos das Cartas 1ª, 115-116; 4ª, 22-23; 5ª, 230-232 para mostrar como Gonzaga utiliza palavras do cotidiano das pessoas. “Tem de pizorga as cores//As bufantes bochechas sempre inchadas”; “Ganhar-lhe uma massada, que só serve//De damno ao corpo sem proveito d’alma.”; “Amigo, Dorotheu, estás mui ginja.//Já lá vão os rançosos formulários//Que guardavam á risca os nossos velhos.”. Nesses versos, percebemos que o argumento do ilustre escritor mineiro é por demais simplista, pois sua intenção é ficar mais próximo de seu leitor para que ele possa compreender o assunto tratado nas missivas. Assim, trabalhando com termos do cotidiano das pessoas como “pisorga”, “massada” e “ginja” que significam “bebedeira”, “aborrecimento” e “pessoa de hábitos antigos”, o poeta conserva uma linguagem simples e popular.

Apesar de Gonzaga ser visto como um homem de raça apurada, ou seja, aristocrata de maneiras e educação, ele tinha uma inclinação indisfarçável para a linguagem variada. Na verdade, esse estilo gonzaguiano traz para a literatura a audácia de liberdade dos termos da rua, rejeitados pelos puristas do vernáculo. Por isso, podemos dizer que seu estilo é expressivo, vivo e popular. Vejamos mais alguns versos da Carta 1ª, 128; 148 e da Carta 2ª, 89; 119, em que o autor trabalha muito com palavras simples, ou seja, termos populares.

He peralta rapaz de tezas gambeas  
[...]  
Cangalhas no nariz. Ah quem dissera  
[...]  
E pratica outras tantas macaquices,

[...]  
Aquelles que se mostram mais velhacos.

Mais uma vez, nota-se que Gonzaga vai buscar termos do falar do povo, como, “tezas gambeas” (pernas duras); “cangalhas” (óculos); “macaquices” (comportamento hipócrita); “velhacos” (pessoa de má índole), com a intenção de trazer seu leitor mais próximo de seus escritos, para que ele possa compreender melhor o significado de seus argumentos.

Interessante relatar ainda que na linguagem de Gonzaga perpassam também as questões do canto e da dança popular presentes na Colônia do século XVIII. Vejamos como isso é descrito pelo poeta na Carta 6ª, 217-227.

A tão formoso sitio tudo acode,  
Ou seja de hum, ou seja de outro sexo,  
Ou seja de huma, ou seja de outra classe.  
Aqui lascivo amante sem reбуço  
A' torpe concubina offerta o braço;  
Ali mancebo ousado assiste, e falla  
A' simples filha, que seus pais recatam.  
A ligeira mulata em trajes de homem  
Dança o quente lundum, e o vil batuque:  
Aos cantos do passeio ainda se fazem  
Ações mais fêas, que a modéstia occulta.

O lundu era uma dança sensual, acompanhada pelo toque do batuque. No trecho acima, Gonzaga, além de mostrar sua popularidade, busca também descrever todo o cenário festivo, destacando a variedade de pessoas presentes nesse evento. Percebemos que, nesse trecho, Gonzaga faz uma pausa em suas denúncias, ou seja, sua linguagem passa a descrever um ambiente alegre e gostoso de festa, onde as classes sociais se mesclam num só festejo. Na verdade, o poeta relata que há também em Vila Rica momentos de felicidade e euforia da população, apesar da insatisfação do povo em relação à administração mineira.

Outro fator importante relacionado com a linguagem é como Gonzaga trabalha a questão de nomes próprios em sua obra *Cartas Chilenas*. Vejamos alguns fragmentos das Cartas 1ª, 52; 110; 126; 162; 3ª, 13; 33; 5ª, 134 em que isso ocorre:

Que acaba de reger a nossa Chile,  
[...]  
Caminha atraz do chefe um tal Roberio,  
[...]

Ao lado de Roberio vem Matuzio;  
[...]  
No nosso Sam-Thiago junto à noite.  
[...]  
O velho Altimidonte certamente  
[...]  
O nosso Damião emfim abana  
[...]  
Suprir tamanho gasto o grande Alberga

Gonzaga, ao utilizar nomes fictícios, tinha a intenção de despistar a vigilância policial que havia na época. Assim, *Chile* e *Sam-Thiago* referem-se às *Minas Gerais* e a *Vila Rica*; *Roberio* e *Matuzio* são pessoas ligadas ao governador Cunha Meneses, sendo o primeiro Roberto Antônio de Lima, sargento-mor do Terceiro Regimento de Cavalaria Auxiliar e o segundo, José Antônio de Matos, oficial maior da Secretaria de Governo da Capitania; *Altimidonte* é Cláudio Manuel da Costa, poeta e amigo de Gonzaga; *Damião* é o padre Joaquim Veloso de Miranda, o qual fez pesquisas da história natural de Minas por ordem do governador Cunha Meneses; *Alberga* é Gregório Pereira Soares de Albergaria, juiz ordinário e presidente da Câmara de Vila Rica. Percebe-se que o poeta atribui pseudônimos parecidos com os nomes verdadeiros de pessoas locais, a fim de que população pudesse fazer ligações entre as personagens do poema e aquelas da vida real, no sentido de conscientizá-los da situação precária pela qual passava Vila Rica nos meados do século XVIII. De fato, as reflexões feitas pelo poeta sobre os acontecimentos fazem das *Cartas Chilenas* uma leitura divertida e de conscientização.

Em suas famosas missivas, o poeta cultivou também o lado satírico, a fim de chamar a atenção de seu leitor das malandragens de Cunha Meneses. Sendo assim, é com sua perspicácia, observando os acontecimentos e o perigo que estava ocorrendo em Vila Rica, que o autor utiliza-se de sua veia poética para lutar contra os mandos e desmandos do governador mineiro. Logo, Gonzaga passa a satirizar de forma implacável a má administração do governo de Cunha Meneses e seus colaboradores.

Notamos, então, que o riso presente na sátira gonzaguiana vem ao encontro da realidade desse tempo, em que as questões risíveis eram direcionadas a pessoas específicas, a modos e ações particulares. Logo, esse contexto é o momento certo para Gonzaga denunciar a hipocrisia administrativa da sociedade

mineira. Apesar desse período se pautar num riso mais policiado, ele passa a ser mais inteligente, posicionando-se de forma mais irônica. Dessa forma, o riso tornou-se uma ferramenta de caráter individual, em que a ironia foi utilizada para destruir os erros e as injustiças. Sendo assim, o ataque a Cunha Meneses pelo ouvidor de Vila Rica foi feito por um discurso poético misto, em que o processo do satirizar se mescla à fantasia poética. Como diz Hansen (2004), a sátira não possui uma unicidade prefixada no ato que é enunciada, mas nos diversos jogos irônicos. Nesse sentido, a ironia, quando usada para satirizar indivíduos, assume uma forma sarcástica, ou seja, sua intenção é revelar, de modo alegórico, os defeitos daquele de que se fala. No caso das *Cartas Chilenas*, o alvo principal do cômico é Cunha Meneses. Vejamos o episódio em que Gonzaga descreve, num tom de jocosidade, os aspectos físicos e o modo de vestir do Fanfarrão Minésio. Carta 1ª,74-89:

Tem pezado semblante, a côr he baça;  
O corpo de estatura hum tanto esbelta;  
Feições compridas, e olhadura feia;  
Tem grossas sobrançelas, testa curta,  
Nariz direito, e grande, falla pouco,  
Em rouco baixo som de má falsete;  
Sem ser velho já tem cabelo ruço;  
E cobre esse defeito, a fria calva  
A força de polvilho que lhe deita.  
Ainda me parece que o tou vendo  
No gordo rocinante escarranchado,  
As longas calças pelo embigo atadas;  
Amarello collete, e sobre tudo  
Vestida huma vermelha, e justa farda,  
De cada bolso da fardeta pendem  
Listradas pontas de dous brancos lenços;

Ridicularizando Cunha Meneses, o ouvidor de Vila Rica vai tecendo sua obra ressaltando os defeitos do governador. E como diz Bergson (2001), os defeitos enfatizados têm a finalidade de mostrar as atitudes das pessoas diante da sociedade e a linguagem, por sua vez, é um instrumento poderoso para destacar a posição do homem na comunidade em que vive e atua. E é isso que faz Gonzaga nas suas missivas satíricas.

É importante mostrar também que nessa linguagem satírica, encontramos muito da descrição. No caso do trecho acima, podemos verificar como o poeta descreve Cunha Meneses por meio de vários adjetivos. O autor utiliza-se dessa

classe gramatical para mostrar bem as características do governador. Para o poeta, é importante enfatizar de modo claro os trajes e o aspecto físico do novo administrador mineiro. Assim quando diz que tem “semblante pezado”, “cor baça”, “olhadura feia”, os adjetivos “pezado”, “baça” e “feia” são características que o poeta atribui para mostrar que Cunha Meneses é um homem de difícil convivência, pessoa de índole má e sem interesse algum em ajudar seu semelhante. Ao colocar expressões como “amarello collete”; ‘vermelha e justa farda”, os adjetivos “amarello”; “vermelha” e “justa” são adjetivos caracterizando o mau gosto do governador no modo de se vestir. Na verdade, Gonzaga ridiculariza os trajes grotescos e afeminados de seu inimigo.

Certamente que o estilo do poema é de muita simplicidade, em que o ridículo brota singelo ao tom da conversa familiar entre Critilo e Doroteu. Vejamos alguns exemplos retirados da Carta 1ª, 1-7 e da Carta 5ª, 4-7; 12-17;

Amigo Dorotheu, prezado amigo,  
Abre os olhos, boceja, estende os braços,  
E limpa das pestanas carregadas  
O pegajoso humor, que o somno ajunta.  
Critillo, o teu Critillo he quem te chama;  
Ergue a cabeça da engomada fronha,  
Acorda, se ouvir queres cousas raras.

[...]

Agora, Dorotheu, enxuga o rosto,  
Que eu passo a relatar-te cousas lindas  
Ouvirás huns successos que te obriguem.  
A soltar gargalhadas descompostas,

[...]

Não esperes, amigo, não esperes  
Por mais galantes casos que te conte,  
Mostrar no teu semblante hum ar de riso.  
Os grandes desconcertos que executam  
Os homens que governam, só motivam  
Na pessoa composta horror, e tedio.

Percebe-se que a sátira é um processo constante nas cartas do poeta, cujo tom gira em torno da jocosidade, desde o início da abertura dos versos em que Critilo conversa com Doroteu alertando-o dos acontecimentos do momento. De fato, essa técnica literária utilizada por Gonzaga tem a intenção de ridicularizar Cunha Meneses e seus companheiros políticos. Vale destacar que o humor das *Cartas Chilenas* tenta obter um efeito cômico pela sua justaposição com a vida real, porém

elas têm como objetivo principal o aspecto social, político e moral e não o cômico. Assim, nos versos satíricos do poeta, além de perpassar todo um momento histórico das Minas Gerais nos meados do século XVIII, em que a população mineira estava insatisfeita com a administração do governo mineiro, havia também a questão das desavenças entre Gonzaga e Cunha Meneses. Uma delas já foi abordada neste capítulo, que é o episódio da contratação de arrendamento de José Pereira Marques, no qual Gonzaga e o intendente Bandeira não estavam de acordo.

Vale ainda destacar um trecho em que Gonzaga coloca em questionamento a incapacidade do governador mineiro para administrar Vila Rica. Vejamos o que dizem os versos da Carta 2ª, 263-272

E o que queres, amigo, que succeda?  
Esperava acaso hum bom governo  
Do nosso *Fanfarrão*? Tu não o viste  
Em trajes de casquilho nessa corte?  
E póde, meu amigo, de hum peralta  
Formar-se de repente hum homem serio.  
Carece, Dorotheu, qualquer ministro  
Apertado estudos, mil exames;  
E póde ser o chefe omnipotente  
Quem não sabe escrever huma só regra,  
Onde ao menos se encontre hum nome certo?

Novamente, percebe-se a veia satírica do poeta atacando Cunha Meneses. É interessante que a poesia gonzaguiana está de certo modo sempre enfatizando a incompetência do governador mineiro. Novamente, temos na linguagem gonzaguiana a presença da descrição, em que o poeta levanta a questão da vestimenta de *Fanfarrão* Minésio com a expressão “trajes de casquilho”. Notamos que o autor das *Cartas Chilenas* manifesta em vários trechos da sátira uma antipatia por aqueles homens dengosos e afeminados que trajavam espalhafatosamente e se perfumavam todos como as cortesãs, por isso, é que encontramos muito o termo “casquilho”, que se refere a homens com essas atitudes.

Para enfatizar ainda mais esse tipo de crítica, assim descreve o autor na Carta 1ª, 101-104:

Deviam, Dorotheu morrer os povos  
Apenas os maiores mitaram  
Os rostos, eos costumes das mulheres  
Seguindo as modas, e rapando as barbas.

Na verdade, nos fragmentos acima, quem realmente o poeta quer atacar é Fanfarrão Minésio. Naturalmente que o governador mineiro já trazia de Portugal essas maneiras de se vestir e, certamente, Critilo já o conhecia de Lisboa.

É importante destacar também que, no teor da obra, encontramos muito dos critérios de vivacidade, de elegância e de clareza, propostos por Campbell. Vejamos como isso por ser visto em alguns versos da Carta 3ª, 1-12:

Que triste, Dorotheu, se poz a tarde!  
Assopra o vento sul, e densa nuvem  
Os horizontes cobre: a grossa chuva  
Cahindo das biqueiras dos telhados  
Fórma regatos, que os portaes innundam.  
Rompem os ares colubrinas fachas  
De fogo devorante, e ao longo sôa  
De compridos trovões o baixo estrondo.  
Agora, Dorotheu, ninguém passeia:  
Todos em casa estão, e todos buscam  
Divertir a tristeza, que nos peitos  
Infunde a tarde mais que a noite feia.

No fragmento acima, percebemos que o interesse do poeta não é apenas relatar um dia triste pela presença da chuva, mas, principalmente, denunciar o descontentamento da população em relação aos acontecimentos que estão ocorrendo em Vila Rica. Assim, o poeta procura mover as paixões em seu interlocutor, expondo seus sentimentos de maneira elegante e expressiva, utilizando-se de recursos descritivos, como, por exemplo, “poz a tarde”; “assopra o vento sul”; “grossa chuva”; “cahindo das biqueiras”. Tudo isso faz parte da intenção do autor de persuadir e conscientizar seu leitor da situação que os envolve. De tal modo, Gonzaga, numa linguagem clara, simples e com muita elegância, descreve um cenário lindo, mas, ao mesmo tempo, entristecedor pela situação do momento.

Certamente que toda essa narrativa gonzaguiana é vista de forma satírica e simbólica, em que o poeta zomba das peripécias do governador, ridicularizando-o em seus escritos. Assim o riso que nasce dos defeitos e das falhas é aquele proposto por Propp (1992), o *riso da zombaria*, o qual surge da constatação de um desvio ou de uma transgressão. Isso significa dizer que a hilaridade contida nos versos de Gonzaga busca tudo aquilo que não está de acordo com os parâmetros da sociedade. Assim Cunha Meneses, na personagem de Fanfarrão Minésio, é

analisado por seus atos e comportamentos no meio em que vive e, a partir do momento em que suas atitudes se desviam do que é correto, ele passa a ser motivo de riso. Vejamos os fragmentos da Carta 1ª, 212-224; 232-244.

Chega-se o dia da funesta posse;  
Mal os grandes se ajuntam, desce a escada,  
E sem mover cabeça vai metter-se  
Debaixo do lustroso e rico pallio.  
Caminham todos juntos para o templo:  
Hum salmo se repete em doce choro,  
A que elle assiste desta sorte inchado.  
Enteza mais que nunca o seu pescoço,  
Em ar de minuete os pés concerta,  
E arqueia o braço esquerdo sobre a ilharga.  
Eis-aqui, Dorotheu, o como param  
Os mãos comediantes quando fingem  
As pessoas dos grandes nos theatros

Percebemos que o ar de superioridade de Cunha Meneses na cerimônia de sua posse é satirizado por Gonzaga de forma bem nítida. Nos versos acima, a pretensão de imponência do governador é visível a todos. O poeta não deixa escapar nada, descreve com detalhes o ridículo das ações e gestos do Fanfarrão Minésio diante das pessoas ali presentes

Assim, utilizando-se de uma linguagem simples, em que a crítica política aflui de um jeito divertido, a narração vai fixando os acontecimentos e os desequilíbrios da época. Vejamos mais um fragmento hilário presente na Carta 1ª, 21-25, em que o poeta descreve um mundo às avessas no qual o Chile ficará nas mãos de um fanfarrão.

Então verás leões com pés de pato;  
Verás voarem tigres, e camellos,  
Verás parirem homens, e nadarem  
Os roliços penedos sobre as aguas.

Verifica-se, nesses versos, o tom de comicidade, pelo qual Gonzaga, de modo figurado e alegórico, mostra que Vila Rica não será mais a mesma depois da entrada de Cunha Meneses. Isso é um alerta à população, já que o ouvidor conhece muito bem as malandragens do governador mineiro. Assim, numa linguagem lúdica, não pautada pela vulgaridade, o poeta constrói seu poema de modo a conscientizar o povo.

Também, na Carta 1ª, 155-161, temos também versos que chamam a atenção da população com relação ao futuro governador:

Ah pobre Chile: que desgraça esperas!  
Quanto melhor te fora que sentisses  
As pragas que no Egypto se choraram,  
Do que veres que sóbe ao teu governo  
Carrancudo casquilho, a quem rodeiam  
Os nescios, os marrotos, os peraltas,  
Seguindo pois dos grandes entra o chefe.

Na continuação, a entrada do Fanfarrão Meneses no Chile é assim descrita por Critilo na Carta 1ª,194-203:

A estas horas entra o novo chefe  
Na casa do recreio; e reparando  
Nos membros do congresso, a testa enrugada,  
E volta a cara como quem se enjoa:  
Porque os mais, delle junto, não se assentem  
Se deixa em pé ficar a noite inteira,  
Não se assenta civil da casa o dono;  
Não se assenta (que he mais) a illustre esposa;  
Não se assenta tambem hum velho bispo,  
E a exemplo destes o congresso todo.

Por esses versos, já se nota que esse governador será autoritário, pois não se importa com ninguém. Nem mesmo sua esposa pode usufruir dos privilégios de primeira dama. Nem tampouco o bispo, que é um representante da Igreja e merece um pouco de consideração. Interessante observar que nesse episódio Cunha Meneses não se senta e também impede os outros de se sentarem, por não ter ficado satisfeito com as pessoas que estavam presentes no congresso. Nessas linhas já mostram como será Cunha Meneses na administração de Vila Rica.

Os decassílabos presentes no poema vão relatando todas as falcatruas e peripécias de um homem sem escrúpulos que não mede esforços para conseguir o que quer. Logo, num tom de zombaria, Gonzaga mostra as peripécias que Cunha Meneses faz para tentar enganar o povo, portando-se como um homem digno e capaz de governar Minas Gerais. Para exemplificar isso, retiramos os seguintes fragmentos da Carta 2ª, 61-66; 81-94:

Não sei, presado amigo, o que te escrevo:

Só sei que o que te escrevo são verdades,  
E que vem muito bem ao nosso caso.  
Apenas, Dorotheu, o nosso chefe  
As redeas manejou do seu governo  
Fingir-nos intentou que tinha huma alma.  
[...]  
Aquelle, Dorotheu, que não é santo;  
Mas quer fingir-se santo aos outros homens  
Prática muito mais do que pratica  
Quem segue os sãoos caminhos da verdade.  
Mal se poem na igreja de joelhos  
Abre os braços em cruz, a terra beija;  
Entorta o seu pescoço fecha os olhos,  
Faz que chora, suspira, fere o peito,  
E pratica outras macaquices,  
Estando em parte aonde o mundo os veja:  
Assim o nosso chefe, que procura  
Mostra-se compassivo, não descansa  
Com estas poucas obras. Passa a dar-nos  
Da sua compaixão maiores provas.

Novamente, percebe-se que, nas declarações acima, Gonzaga, na voz de Critilo, descreve o comportamento hipócrita do governador para conquistar a simpatia do povo. Por esses versos, nota-se que Cunha Meneses era um homem sem personalidade e sem caráter, pois era capaz de utilizar-se de uma fé falsa para ludibriar as pessoas, fazendo-as acreditar na sua crença em Deus.

Aos poucos, as missivas vão relatando que Cunha Meneses não é o homem de bom coração que pretendia mostrar para a sociedade. Na verdade, no tempo de seu mandato, ele foi o governador que mais contribuiu, depois da Coroa, para criar um ambiente difícil para a população mineira. Assim, nas *Cartas Chilenas*, podemos presenciar trechos em que o poeta relata feitos absurdos por parte de Cunha Meneses, como é o caso da construção da cadeia de Vila Rica, hoje Museu da Inconfidência de Ouro Preto, que aparece metaforicamente na Carta 3ª, 65-71; 78-81; 86-98:

Pretende, Dorotheu, o nosso chefe  
Erguer huma cadeia magestosa,  
Que possa escurecer a velha fama  
Da torre de Babel, e mais dos grandes  
Custosos edificios que fizeram  
Para sepulchros seus os reis do Egypto.  
[...]  
Hum soberbo edificio levantado  
Sobre ossos innocentes construido  
Com lágrimas dos pobres, nunca serve

De gloria ao seu autor; mas sim de opprobrio

[...]

Ora pois, doce amigo, vou pintar-te  
Ao menos o formoso frontispicio  
Verás se pede machina tamanha  
Humilde povoado, onde os grandes  
Moram em casas de madeira a pique  
Em cima da espaçosa escadaria  
Se fórna do edificio a nobre entrada  
Por dous soberbos arcos dividida;  
Por fóra destes arcos se levantam  
Tres jônicas columnas, que se firmam  
Sobre quadradas bases, e se adornam  
De lindos capitéis, aonde assenta  
Huma formosa, regular varanda.

Nos relatos acima, nota-se a indignação de Gonzaga em relação à construção de tal edifício. O poeta vai descrevendo detalhadamente a arquitetura do prédio da cadeia, no sentido de mostrar que não havia necessidade de tão altos gastos, já que Vila Rica, nesse momento, passava por uma crise financeira muito grande devido à queda do ouro e à cobrança de impostos obrigatórios pela Metrópole Portuguesa.

Na sequência, continua denunciando a maldade de Cunha Meneses, ao colocar pessoas inocentes na prisão, como se pode ver nos versos da Carta 3ª, 126-148:

Para poder supprir o nosso chefe  
Das obras meditadas as despezas  
Consome do senado os rendimentos  
E passa a maltratar ao triste povo  
Com estas nunca usadas violencias  
Quer copia de forçados, que trabalhem  
Sem outro algum jornal mais que sustento  
E manda a hum bom cabo, que lhe traga  
A quantos *quilombolas* se apanharem  
Em duras gargalheiras. Voa o cabo:  
Agarra a hum, e a outro; e n'hum instante  
Enche a cadeia de alentados negros.  
Não se contenta o cabo com trazer-lhe  
Os negros, que tem culpas: prende, e manda  
Tambem nas grandes levas os escravos  
Que não tem mais delictos, que fugirem  
As fomes, e aos castigos, que padecem  
No poder de senhores desumanos  
Ao bando dos captivos se acrescentam  
Muitos pretos já livres, e outros homens  
Da raça do paiz, e da européa,  
Que diz ao grande chefe são vadios,  
Que perturbam dos povos os socego.

Gonzaga se compadece da situação dos negros e escravos que vão para a prisão. Muitos deles são inocentes e pagam por algo que não cometeram. Sendo assim, as perversidades de Cunha Meneses vão sendo marcadas pelo poeta por uma linguagem satírica, figurada e repleta de adjetivos, sempre no sentido de denunciar o comportamento de Cunha Meneses e, assim, alertar a população de Vila Rica.

É certo dizer que as denúncias de Critilo não ficam apenas direcionadas aos presos. O poeta deixa também passar alguns versos de piedade aos negros, conforme constam nas Cartas 2<sup>a</sup>, 152-161; 3<sup>a</sup>, 245-249; 257-260.

Caminha, Dorotheu, á forca hum negro  
Conforme as leis do reino bem julgado,  
Tu sabes, Dorotheu, que o próprio augusto  
Estas fataes sentenças não revoga,  
Sem hum justo motivo que se firme  
Do seu perdão a causa. Também sabes  
Que estas mesmas mercês se não concedem  
Se não por hum decreto em que se expende  
Que o sabio rei usou por moto proprio  
Do mais alto poder que vem do sceptro.  
[...]  
Tu tambem não ignoras , que os açoites  
Só se dão por desprezo nas espadoas:  
Que açoitar, Dorotheu, em outra parte  
Só pertencem aos senhores, quando punem  
Os caseiros delictos dos escravos.  
[...]  
Já sôam os gemidos, e respingam  
Miúdas gottas de pisado sangue.  
Huns gritam que são livres; outros clamam  
Que as sabias leis do rei os julgam brancos;

Nos versos acima, percebemos traços fortes da linguagem gonzaguiana, em que o poeta denuncia os maus tratos para com os negros escravos. O poeta utiliza-se de palavras fortes como, por exemplo, “açoitar”; “gemidos”; “pisado sangue”; “clamam”, para comover seu leitor. Assim, é pela linguagem que Gonzaga move as paixões de seus interlocutores, prevalecendo a crítica que expressa sua ideologia: o despotismo esclarecido e a mentalidade colonial. Na verdade, Gonzaga, em suas *Cartas Chilenas*, busca retratar a insatisfação do povo mineiro com os desmandos da política do governo da época. Atesta também o inconformismo dos habitantes da

Colônia em relação à administração portuguesa. Certamente que as ideias de liberdade, justiça e igualdade social perpassam nos versos gonzaguinos, no sentido de alertar e conscientizar as pessoas da situação do momento.

Vejamos mais alguns episódios em que o contexto histórico se mescla com a linguagem poética do autor. Na Carta 7<sup>a</sup>, 138-140; 144-156, encontramos a forte denúncia feita pelo poeta em relação a ganância dos assessores de Cunha Meneses, que também tiram proveito da situação das riquezas do território mineiro.

Os chefes, Dorotheu, que só procuram  
De barras entulhar as forte burras,  
Desfructam juntamente as mais fazendas  
[...]  
Aqui agora tens, meu *Silverino*  
O teu próprio lugar. Tu és honrado,  
E prezas, como eu prezo a sã verdade:  
Por isso nos confessas que tu ganhas  
A graça deste chefe, porque envias  
Pela mão de *Matuzio*, seu agente  
Em todos os trimestres as mesadas.  
Eu sei, meu *Silverino*, que quem vive  
Na nossa infeliz Chili não te impugna  
Tão notoria verdade. Porem deve  
Correr estranhos climas esta história,  
E como tu não vaz tambem com ella,  
He justo, que lhe ponha algumas provas.

Nesse trecho, Gonzaga mostra que a corrupção no território mineiro é tão grande que até mesmo os bons podem ser considerados corruptos também. Na verdade, Vila Rica seria para os governantes *o pote de ouro*, no qual os donos do poder poderiam usufruir de todas as regalias que o dinheiro pode pagar. Aqui, a linguagem do poeta está bem próxima do cotidiano das pessoas, pois seu interlocutor conhece a realidade e sabe das malandragens e falcatruas existentes nos cofres mineiros. É por essa razão que Gonzaga tem a liberdade de denunciar a corrupção presente em Vila Rica, pois é de conhecimento de todos.

As denúncias continuam em toda a obra. O poeta também descreve com detalhes todo o desperdício de dinheiro gasto em festas. Mostra que a riqueza produzida pelas minas está nas mãos de pessoas inescrupulosas que dispõem do dinheiro indevidamente. Vejamos alguns fragmentos que comprovam isso na Carta 5<sup>a</sup>, 30-36; 64-66; 175-186:

Chegou á nossa Chile a doce nova  
De que real infante recebera  
Bem digna do seu leito casta esposa,  
Reveste-se o bachá de gênio alegre,  
E para bem fartar os seus desejos,  
Quer que as despezas do senado e povo  
Arda em grandes festins a terra toda.  
[...]  
Então, prezado amigo, em qualquer festa  
Tirava o liberal o bom senado  
Dos cofres chapeados grossas barras.  
[...]  
Mandam-se apregoar as grandes festas  
Acompanha ao pregão luzida tropa  
Dos velhos senadores: estes trajam  
A modo cortezão, chapéus de plumas:  
Capas com bandas de vistosas sedas.  
Chega emfim o dia suspirado,  
O dia do festejo, todos correm  
Com rosto de alegria ao santo templo  
Celebra o velho bispo a grande missa;  
Porém o sabio chefe não lhe assiste  
Debaixo do espaldar ao lado esquerdo.  
Para a tribuna sobe, e alli se assenta.

Mais uma vez Gonzaga desqualifica Cunha Meneses como um indivíduo hipócrita, rebaixando-o de forma violenta, oferecendo sua caricatura em espetáculo ao público. Seu objetivo nos versos acima é chamar a atenção das pessoas para os gastos desnecessários do governador e seus seguidores políticos. Outro fator destacado pelo poeta é a falta de consideração do governador em relação ao ritual religioso. Isso pode ser percebido nos quatro últimos versos em que se ressalta a imponência do governador ao subir na tribuna como se fosse um rei comandando todo o povo de forma autoritária, sendo ele um ser inatingível e o maior entre todos.

Percebemos que, nos escritos de Gonzaga, há sempre a presença dos critérios de vivacidade, elegância e clareza, propostos por Campbell. O discurso do poeta é adaptado para despertar e fixar a atenção de seu leitor. Para conseguir isso, ele se expressa de forma clara e elegante. Vejamos o que diz os versos da Carta 6ª, 296-306.

No dia, Dorotheu, em que se devem  
Correr os mansos toiros, acontece  
Morrer a casta esposa de hum mulato  
Que a vida ganha por tocar rabeca.  
Dá-se parte do caso ao nosso chefe

Este, prezado amigo, não ordena  
Que outro *Matuzio* vá no lugar d'elle  
A rabeça tocar no prompto carro.  
Ordena que elle escolha, ou cadêa,  
Ou hír tocar a doce rabequinha  
Naquella mesma tarde pela praia.

A linguagem dos versos acima baseia-se em palavras que mexem com o emocional do interlocutor, pois Gonzaga, com sua indignação pela atitude de Cunha Meneses, narra um episódio muito triste. No trecho em destaque, é possível perceber o desrespeito do governador em relação ao mulato. A falta de amor do Fanfarrão Minésio para com o próximo está estampada nos versos gonzaguianos. Assim, é expondo seus sentimentos que o poeta busca suscitar as paixões em seu leitor. Com efeito, sua intenção de informar, convencer, mover e persuadir pauta-se numa linguagem de fácil compreensão. Como diz Aristóteles, a qualidade básica da elocução poética está na clareza, porém, sem vulgaridade. Isso pode ser verificado nos versos de Gonzaga, que mesmo, desqualificando Cunha Meneses e seus companheiros políticos, a linguagem usual, porém com muita elegância. Vejamos alguns exemplos retirados das Cartas 1<sup>a</sup>, 110-116; 126-133 e 2<sup>a</sup>, 264-268

Caminha atraz do chefe hum tal *Roberio*,  
Que entre os criados tem respeito de aio;  
Estatura pequena, largo rosto,  
Delgadas pernas, e pansudo ventre.  
Sobejo de hombros, de pesçoço falto,  
Tem de pizorga as côres, e conserva  
As bufantes bochechas sempre inchadas.  
[...]

Ao lado de *Roberio* vem *Matuzio*,  
Que respira do chefe o modo e o gesto.  
He peralta rapaz de tezas gambeas;  
Tem cabelo castanho e brancas faces,  
Tem hum ar de milord, e a todos trata  
Como inuteis bichinhos. Só conserva  
Com o rico rendeiro, ou quem lhe conta  
Das moças do paiz as frescas praças.  
[...]

Esperavas acaso hum bom governo  
Do nosso *Fanfarrão*? Tu não ouviste  
Em trajes de casquilho nessa côrte?  
E póde meu amigo, de hum peralta  
Formar-se de repente hum homem serio?

Nas descrições acima, percebe-se que Gonzaga se utiliza de uma linguagem do cotidiano das pessoas. Assim, por meio das palavras *pizorga*, *pansudo ventre*, *tezas gambeas* e *trajes de casquilho*, o poeta conversa com seu interlocutor em uma linguagem do cotidiano dele, no intuito de persuadi-lo e convencê-lo da má administração do governo mineiro, caracterizado pelo caráter e pelas más qualidades do governador e seus auxiliares. Logo, num processo comparativo e com palavras de fácil compreensão, o poeta descreve que os assessores do Fanfarrão Minésio se parecem com ele, nos gestos e nas atitudes. Assim, quando diz que “Caminha atraz do chefe hum tal *Roberio*”, o autor mostra que Robério segue os mesmos passos de Cunha Meneses. Ao relatar que “Ao lado de *Roberio* vem *Matuzio*,//*Que respira do chefe o modo e o gesto*”, o poeta também declara que Matuzio se espelha em seu chefe. E nos cinco últimos versos, Gonzaga questiona a personalidade e a seriedade de Cunha Meneses, fazendo com que seu interlocutor reflita a esse respeito.

De fato, a sátira gonzaguiana é o principal instrumento de ataque empregado pelo poeta no sentido de denunciar a administração mineira. Assim, o estilo poético do autor se pauta numa linguagem referencial em que ele transmite seus sentimentos e suas paixões. É importante destacar que o principal recurso das cartas é a *alegoria*, figura em que se usa uma realidade para tratar de outra. De certo modo, o texto é inteiramente alegórico atravessado pela ironia. Assim, ficção e realidade caminham juntas nos escritos gonzaguianos. De tal forma, as famosas *Cartas Chilenas* relatam em detalhes o cotidiano de Vila Rica e o governo de Cunha Meneses. É, na verdade, um documento vivo e real dos costumes da sociedade do setecentismo com seus problemas econômicos e com a terrível tirania daquela época.

Enfim, em todo o poema perpassa a veia satírica do poeta e ouvidor de Vila Rica. Ele descreve os acontecimentos de um período difícil no território mineiro. Na verdade, Gonzaga notabilizou-se não apenas por sua produção literária, mas também por sua atuação no movimento da Inconfidência Mineira. É por essa razão que, com seu estilo expressivo, simples, popular e de fácil compreensão, escreveu tão importante obra com um imenso valor social e um documento de máxima relevância, pois é, em suas *Cartas Chilenas*, que estão marcados os registros históricos das Minas Gerais dos meados do século XVIII.

Certamente, Gonzaga foi um homem, que mesmo não sendo brasileiro, teve amor pelas terras brasileiras. Lutou contra a corrupção existente no governo de Cunha Meneses. Na literatura, sobressaiu-se como um dos melhores escritores árcades. Procurou captar a atenção e a simpatia do ouvinte por intermédio de uma linguagem despojada e simples. Conscientizou seus leitores dos problemas ocorridos no território mineiro do século XVIII, principalmente, em Vila Rica. No caso, as *Cartas Chilenas*, romperam com a seriedade e sentimentalidade que eram encontradas em suas *liras*. Logo, introduziu, em suas missivas, o humor satírico pela ironia e pela familiaridade epistolar. De certo modo, seu poema tratou de um contexto histórico em que o real e a fantasia se misturaram num jogo de diversão e denúncias. Logo, construiu o humor pela ruptura: cartas que não são cartas, no sentido tradicional, mas panfleto crítico denunciando os desmandos da administração de Cunha Meneses. De fato, as principais características de seu estilo, como o humor, o espírito satírico e crítico, aliaram-se a uma linguagem coloquial que tornou possível, ao leitor, a percepção dos acontecimentos existentes no período do ciclo do ouro.

Após analisarmos a linguagem de Gonzaga, nas *Cartas Chilenas*, com o objetivo de compreender melhor sua obra, passamos, a seguir, para o estudo dos argumentos contidos nessas missivas, com a intenção de verificar como o poeta constrói seu discurso argumentativo.

### **5.3 Recursos argumentativos nas *Cartas Chilenas***

Como vimos na parte teórica, a Retórica de Campbell e a obra de Verney fundamentam esta análise, uma vez que esses autores foram contemporâneos de Tomás Antônio Gonzaga. Ambos focalizam aspectos argumentativos, figuras de retórica e linguagem. Logo, é com base em suas ideias que pudemos aplicar o princípio da imanência.

No desenrolar das *Cartas Chilenas*, estão as denúncias de corrupção presentes nos meados dos setecentismo, em Vila Rica. Gonzaga também sofre a situação do momento e, é por essa razão, que busca persuadir seu leitor alertando-o da difícil situação em que se encontrava Vila Rica. Assim, ao utilizar-se de sua veia poética, o poeta critica o mau desempenho da administração mineira.

Na tessitura das *Cartas Chilenas*, Gonzaga, na voz de Critilo, pauta-se em argumentos fortes para desmascarar as atitudes do governador mineiro e de todo o seu grupo de assessores. Para conseguir persuadir seu interlocutor, o poeta segue por um caminho em que as paixões afloram em toda a obra. É por meio de seus versos que ele vai colocando seu ponto de vista e expondo suas ideias em relação aos acontecimentos. Seus argumentos vão trabalhando com as emoções, já que seu interesse é mover as paixões do outro para conseguir a adesão àquilo que expõe, ou seja, conscientizar seu ouvinte da situação apresentada na sociedade mineira dos meados do século XVIII.

Como já apresentado, Campbell declara que é pelo convencimento do discurso que se propõe o interesse pelas paixões e, como afirma Verney, ninguém consegue persuadir o outro sem excitar nele aquela paixão que se deseja, pois ela é a ferramenta primordial para se abalar a alma do outro e induzi-lo a fazer o que o locutor quer. A leitura das cartas revela-nos que o poeta vai trabalhando com o emocional para tentar persuadir seu leitor. Conforme observamos na Carta 1ª, 161-177, o poeta quer passar para o seu interlocutor a tristeza que está sentido em relação à situação de incomodo com presença de Cunha Meneses.

Seguindo pois dos grandes entra o chefe  
No nosso Sam Thiago junto á noite.  
A' casa me recolho; e cheio destas  
Tristissimas imagens, no discurso  
Mil cousas feias, sem querer revolve.  
Por ver se a dor divirto, vou sentar-me  
Na janella da sala, a ao ar levanto  
Os olhos já molhados, Ceos, que vejo!  
Não vejo estrellas, que serenas brilhem,  
Nem vejo a lua, que pratêa os mares.  
Vejo hum grande cometa, a quem os doutos  
Caudato appellidaram. Este cobre  
A terra toda c'o disforme rabo.  
Afficto o coração no peito bate;  
Erriça-se o cabelo, as pernas tremem;  
O sangue se congela, e todo o corpo  
Se cobre de suor. Tal foi o medo!

No trecho acima, Gonzaga vai suscitando a paixão no seu interlocutor, passando um sentimento de angústia, pois o poeta sabe que Vila Rica não será mais a mesma com a entrada de Fanfarrão Minésio no governo. Na verdade, a intenção do poeta é trabalhar com as emoções, por isso, utiliza-se de palavras e

expressões como “tristíssimas”; “cousas feias”; “dor”; “olhos molhados”; “as pernas tremem”; “o sangue congela”, para abalar a alma de seu ouvinte e comovê-lo diante da situação. Assim, ele pode conscientizá-lo de sua preocupação com a presença de Cunha Meneses no território mineiro.

Assim para operar com as paixões, Campbell propõe sete critérios, já explicitados nas bases teóricas (capítulo IV). São eles: *probabilidade ou verossimilhança; plausibilidade; importância das ideias; proximidade do tempo; conexão de lugar; relação das pessoas e o interesse nas consequências*. Vejamos como podem ser vistas essas categorias nas *Cartas Chilenas*.

Gonzaga, em seus escritos, busca sempre narrar e descrever situações verídicas, do conhecimento do povo. Assim, ao colocar em seus versos a realidade do momento, o poeta está seguindo um dos critérios propostos por Campbell que se refere à *probabilidade* ou *verossimilhança*. Esse critério resulta da evidência e gera a crença, que aviva as ideias. A crença, por sua vez, vincula-se à certeza que emana da evidência real ou aparente, que é produzida pelo locutor, da notoriedade dos fatos. Logo, se o fato for notório, isto é, conhecido de todos, a tentativa de provar do locutor não será em vão, mas estará pertinente ao seu objetivo. Dessa forma, quando Gonzaga relata nas *Cartas Chilenas* os acontecimentos do momento, ele quer, na verdade, denunciar a má administração de Cunha Meneses e conscientizar seu leitor da corrupção existente em Vila Rica. Vejamos os trechos abaixo das Cartas 4<sup>a</sup>, 198-203; 7<sup>a</sup>, 202-208, em que isso ocorre:

Para crescerem as soberbas obras  
Ordena o grande chefe, que os roceiros,  
E outros quaesquer homens que tiverem  
Alguns bois de serviço promptos mandem  
Os bois mais os negros, que os governem,  
Durante huma semana de trabalho.  
[...]  
Pretende Dorotheu, o nosso chefe  
Mostrar hum grande zelo nas cobranças  
Do immenso cabedal, que todo o povo  
Aos coffres do monarcha está devendo.  
Envia bons soldados ás comarcas,  
E manda-lhes, que cobrem ou que mettam  
A quantos não pagarem na cadêa.

Os fatos destacados fazem parte da realidade de Vila Rica, e os argumentos do poeta estão de acordo com a situação do momento. Na primeira estrofe,

Gonzaga denuncia o desrespeito de Cunha Meneses para com as pessoas simples e negros, abusando deles no trabalho pesado na construção da cadeia. Já na segunda estrofe, a denúncia é relacionada aos tributos pagos pela população devido à escassez do ouro no final do século XVIII. Percebemos, então, que os argumentos do poeta estão pautados no real, pois ele narra acontecimentos que são do conhecimento de toda a população de Vila Rica.

Gonzaga tinha a intenção de relatar o momento histórico de insatisfação da população mineira nos meados do século XVIII. Ele sabia que aquilo que escrevia, seria entendido pelas pessoas. Logo, a tentativa de provar os fatos não seria em vão, pois eles já eram do conhecimento de todos. Nesse sentido, Gonzaga segue o critério de *probabilidade ou verossimilhança*, descrevendo fatos reais. Logo, os argumentos de Gonzaga procuram avivar as ideias de seu leitor, suscitando neles as paixões, já que retrata em sua obra a situação social e política de Vila Rica, momentos antes da Inconfidência. Vejamos o exemplo que se segue na Carta 2ª, 36-55:

Já, meu Dorotheu, o somno vinha:  
Humas vezes, dormindo ressonava,  
Outras vezes, resando ainda bolia  
Com os devotos beiços;quando sinto  
Passar um carro que me abalo o leito.  
Assustado desperto; os olhos abro;  
E conhecendo a causa que me accorda,  
Hum tanto impaciente o corpo viro.  
Fecho os olhos de novo, e cruso os braços  
Para ver se outra vez me torna o somno.  
Segunda vez o somno já tornava,  
Quando o estrondo percebo de outro carro.  
Outra vez, Dorotheu, o corpo volto;  
Outra vez me agasalho; mas debalde.  
Já sôam dos soldados grossos berros,  
Já tinem as cadeias dos forçados,  
Já chiam os guindastes, já me atroam  
Os golpes dos machados e martellos.  
E ao pé de tanta bulha já não posso  
Mais esperança ter de algum socego.

Com os versos acima, é possível compreender que Gonzaga tratava de assuntos pertinentes ao público da época, pois sua narrativa se pautava no verossímil, ou seja, aquilo que pertencia à realidade da população. No trecho acima, o poeta denuncia a falta de respeito dos funcionários de Cunha Meneses em relação

às pessoas, já que nem o descanso noturno era permitido. Certamente que essa algazarra dentro e fora da cadeia era de conhecimento e permissão do governador mineiro. Seus homens tinham plenos poderes para trabalhar durante a noite e, assim, tirar a paz e o sossego da população de Vila Rica. Realmente os escritos gonzaguianos são as provas reais do momento. Sendo assim, o objetivo a que ele se propunha em suas *Cartas Chilenas* vinha ao encontro da situação de descontentamento das pessoas que viviam nessa época.

Vale destacar que em toda a tessitura da obra temos presente o critério de *plausibilidade*, proposto por Campbell. Essa categoria vincula-se muito à arte do poeta e se manifesta por meio da coerência da narração, isto é, daquilo que é denominado natural e viável. Por essa razão, que as missivas gonzaguianas podem ser consideradas tão plausíveis como verdades. Certamente que o brilho natural dos versos de Gonzaga influenciou muito a mente de seus leitores, já que a situação desagradável que pairava no ar era do conhecimento de todos.

É digno de destaque o modo como Gonzaga descreve a corrupção presente no período aurífero. Isso fica muito nítido na Carta 7<sup>a</sup>, 1-6; 18-19; 28-32; 43-45; 54-55; 138-143:

Os grandes, Dorotheu, da nossa Hespanha  
Tem diversas herdades: humas dellas  
Dão trigo, dão centeio, e dão cevada;  
As outras tem cascatas e pomares  
Com outras muitas peças, que só servem  
Nos calmosos verões de algum recreio.  
[...]  
Estas quintas, amigo, não produzem  
Em certas estações, produzem sempre,  
[...]  
Amigo Dorotheu, hes pouco esperto.  
As fazendas que pinto não são dessas  
Que tem para a cultura largos campos,  
E virgens matarias, cujos troncos  
Levantam sobre as nuvens grossos ramos.  
[...]  
Estas quintas são quintas só no nome,  
Pois são os dous contractos que utilizam  
Aos chefes inda mais que o proprio estado.  
[...]  
Quando estas quintas fazem, logo embolsam  
Huma grande porção de loiras barras.  
[...]  
Os chefes, Dorotheu, que só procuram  
De barras entulhar as fortes burras,

Desfructam juntamente as mais fazendas,  
Que os seus antecessores levantaram,  
Nem deixem descansar as férteis terras  
Em quanto não as põem em sambambaças.

Nos argumentos acima, a intenção de Gonzaga é denunciar a corrupção existente em Vila Rica. Ao retratar a questão das fazendas, na verdade, o poeta se refere às minas de ouro. Assim, num jogo de palavras, Gonzaga consegue mostrar a corrupção presente no território de Vila Rica, além de atacar seu inimigo Cunha Meneses.

Ainda nos versos citados, podemos dizer que temos como fator importante a perspicuidade, ou seja, a clareza do poeta. Campbell informa que qualquer que seja a *intenção do orador para informar, convencer, agradar, mover as paixões ou persuadir*, ele deve falar de modo a ser entendido. Essas ideias são propostas também por Aristóteles que garante que a qualidade básica da elocução poética está na clareza, que não deve ter nada vulgar ou corriqueiro. Ela é obtida pelo emprego de palavras da linguagem da cotidiana, mas à custa de elevação. É por essa razão que Gonzaga busca se expressar de forma elegante para expor a corrupção em Vila Rica. No fragmento acima, temos algumas palavras como, por exemplo, “herdades”; “peças”; “loiras”; “desfructam”, que são do conhecimento das pessoas

No decorrer das missivas, encontramos alguns fragmentos em que Gonzaga nutre seu ódio pelo governador mineiro e, ao mesmo tempo, denuncia as maldades de Cunha Meneses. Isso pode ser constatado nos versos da Carta 5ª, 105-120:

Já vistes, Dorotheu, que o grande chefe,  
O defensor das leis, o mesmo seja,  
Que insulte, que ameace os bons vassallos,  
Que as santas leis respeitam? Pois ainda,  
Ainda, Dorotheu, não vistes nada,  
Hum monstro, hum monstro destes não entende  
Que existe algum maior, que ousado possa  
Ou na terra ou no ceo tomar-lhe conta:  
Infeliz, Dorotheu, de quem habita  
Conquistas de seu dono tão remotas!  
Aqui o povo geme, e os seus gemidos  
Não podem, Dorotheu, chegar ao throno,  
E se chegam succede quase sempre  
O mesmo que succede nas tormentas  
Aonde o leve barco se soçobra.  
Aonde a grande não resiste ao vento.

Soubeste descrever: sim que o teu chefe  
As maldades de todos comprehende.

No trecho acima, temos, na verdade, o critério relacionado a *importância das ideias*, proposto por Campbell, que tende a fixar a atenção do ouvinte dando brilho e força às ideias. Assim, é necessário saber se o resultado dos argumentos propostos pelo orador está adequado ao que ele expõe, ou seja, se o discurso é notável, respeitando a grandeza, a multiplicidade e a extensão de seu assunto. Dessa forma, os argumentos de Gonzaga resultam numa ação que é de interesse de todos, ou melhor, o poeta dialoga com seu leitor de forma a chamá-lo para seu discurso alertando-o ainda mais das ações e das consequências da má administração de Cunha Meneses. Novamente, o autor suscita a paixão no sentido de convencer e persuadir seu ouvinte da falta de respeito com a população de Vila Rica. Isso fica claro nos versos que diz: “Aqui o povo geme, e os seus gemidos//Não podem, Dorotheu, chegar ao throno,//E se chegam succede quase sempre//O mesmo que succede nas tormentas//Aonde o leve barco se soçobra.//Aonde a grande não resiste ao vento”. Isso significa dizer que as dificuldades das pessoas ficam arquivadas e esquecidas quando chegam às mãos da administração de Cunha Meneses. Na verdade, o governador não quer resolver nada. Seu relacionamento com a comunidade é distante, pois não se importa com ninguém, somente com ele mesmo.

Ainda abordando a *importância das ideias*, podemos afirmar que, nas *Cartas Chilenas*, Gonzaga critica de forma impiedosa vários acontecimentos relacionados a Cunha Meneses e seus assessores. Em seus relatos, o poeta descreve o ambiente mineiro no período em que a Metrópole tinha poderes sobre o território brasileiro. Em seus versos, perpassam sentimentos de ódio e de indignação em relação ao sofrimento das pessoas que viviam em Vila Rica, as quais lutavam por justiça e igualdade. Para comprovar que o poeta conseguiu mover as paixões em seu interlocutor, retiramos um exemplo presente na Epístola a Critillo, 15-40, em que Doroteu (Claúdio Manuel da Costa) responde ao seu amigo Critilo dizendo:

Trata-se aqui da humanidade afflicta;  
Exige a natureza os seus deveres:  
Nem da mofa, ou do riso póde a idea  
Jamais nutrir-se em quanto aos olhos nossos,  
Se propoem do teu chefe a infame historia.

Quem me dirá que da estultice as obras  
Infestas á virtude, e dirigidas  
A despertar o escândalo, conseguem  
No prudente varão mover o riso?  
Eu vejo que um Caligula se empenha  
Em fazer que de Roma ao consulado  
Se jure o seu cavallo por colega:  
Vejo que os cidadãos, e as tropas arma  
O filho de Agrippina, que os transporta  
Em grossos vasos sobre Tibre; e logo  
Por inimigos lhes assigna os Mattos  
Que atacar manda com guerreiro estrondo:  
Direi que me recreia esta loucura?  
Que devo rir-me, e suffocar o pranto,  
Que pulla nos meus olhos? Não, Critillo,  
Não He esta a moção, que n'alma provo:  
Por entre estes delirios insensível  
Me conduz a razão brilhante e sábia  
A gemer igualmente na desgraça  
Dos miseros vassallos, que honrar devem  
De hum tyranno o poder, o trono, o sceptro.

Fica claro no discurso acima que Gonzaga conseguiu suscitar as paixões em seu interlocutor, como os sentimentos de ódio, raiva e desprezo, pois Doroteu, por viver esse momento, acredita que o teor das missivas retrata com fidelidade a realidade de um tempo de bastante inquietação e revolta da população contra as injustiças de um governo corrupto e desumano. Por essa razão, escreve a seu amigo Critilo concordando com os relatos exaltados. De certo modo, Cunha Meneses plantou no coração das pessoas todos os sentimentos elencados acima pela sua má conduta perante a sociedade.

Observamos que em toda tessitura das cartas, Gonzaga busca sempre mover às paixões. No episódio em que conta a respeito das riquezas das minas de ouro, ele narra a importância da preservação desse material para um futuro melhor. Sendo assim, em seus argumentos, procura suscitar o sentimento de raiva pela má administração da Metrópole Portuguesa em relação ao ouro existente nas terras brasileiras. Vejamos o que diz a Carta 5ª, 52-66

Emquanto, Dorotheu, a nossa Chile  
Em toda a parte tinha a flor da terra  
Extensas abundantes minas d'ouro;  
Emquanto os taberneiros ajuntavam  
Immenso cabedal em poucos annos,  
Sem terem nas tabernas fedorentas  
Outros mais sortimentos, que não fossem

Os queijos, a cachaça, o negro fumo,  
E sobre as prateleiras poucos frascos:  
Emquanto emfim as negras *quitandeiras*  
A' custa dos amigos só trajavam  
Vermelhas capas de galões cobertas,  
De galacés e tissos, ricas saias:  
Então, prezado amigo, em qualquer festa  
Tirava liberal o bom senado  
Dos cofres chapeados grossas barras.

Nesse trecho é importante resgatar um pouco do contexto histórico para melhor entender esses versos. O poeta descreve o período em que as terras brasileiras eram riquíssimas, principalmente Vila Rica, no qual a população se desenvolveu e progrediu muito com a descoberta do ouro. Foi um tempo de euforia para o povo mineiro. Aqui, temos um dos critérios de Campbell para suscitar as paixões: *a proximidade do tempo*. Gonzaga, nesses versos, aborda questões do passado que, para Campbell, é um tempo retraído, que não tem mais importância, pois já ficou para trás. A intenção do poeta, nessas linhas, é trabalhar com a questão da saudade de um tempo em que havia muita fartura pelas riquezas encontradas nas jazidas auríferas brasileiras.

Outro trecho que trabalha com a *proximidade do tempo* é aquele observado na Carta 1ª, 97-104 em que Critilo conversa com Doroteu fazendo-o lembrar dos tempos antigos, em que os governadores eram pessoas mais simples e humildes

Já lá vai, Doroteu, aquela idade,  
Em que os próprios mancebos, que subiam  
A' honra do governo, aos outros davam  
Exemplos de modéstia até no traje.  
Deviam, Doroteu morrer os povos  
Apenas os maiores imitaram  
Os rostos e os costumes das mulheres  
Seguindo as modas, e rapando as barbas.

Nesse fragmento, Gonzaga procura mover as paixões abordando questões do passado, mostrando que, nos tempos antigos, os governantes trajavam-se de forma simples e modesta, diferentemente da realidade do momento em que Cunha Meneses procura se vestir com tanta elegância que chega a se tornar ridículo. Vejamos como Gonzaga descreve as roupas do Fanfarrão Minésio na Carta 1ª, 85-91:

As longas calças pelo embigo atadas;  
Amarello collete, e sobre tudo  
Vestida huma vermelha, e justa farda.  
De cada bolso da fardeta pendem  
Listradas pontas de dous brancos lenços;  
Na cabeça vazia se atravessa  
Hum chapéo desmarcado; nem sei como  
Sustenta a pobre só do laço o pezo.

Gonzaga ridiculariza Cunha Meneses por seus trajes, além de mencionar a “cabeça vazia” do governador, não deixando de mostrar que o mandatário não tem nem cultura e nem inteligência, por isso, não é digno de reger Vila Rica.

Outro critério proposto por Campbell que presenciamos nos versos gonzaguianos é a *conexão de lugar*. Essa categoria refere-se ao espaço que tem um efeito poderoso, pois inclui todos os lugares, como um estado, um país, uma província etc. Para o filósofo, é de suma importância trabalhar a questão do espaço, pois ele é capaz de suscitar o mais profundo sentimento do ser humano, principalmente algo que é próximo de seu convívio ou, então, quando afeta a humanidade em geral. No caso das *Cartas Chilenas*, o poeta vive esse sentimento de amor por Vila Rica, e, por essa razão, ataca ferozmente seu inimigo Cunha Meneses. Assim, Gonzaga procura trabalhar a questão do lugar, como podemos verificar nos fragmentos das Cartas 1ª, 51-55; 161-165; 3ª, 1-12:

Escuta a historia de hum moderno chefe,  
Que acaba de reger a nossa Chile,  
Illustre imitador de Sacho Pança.  
E quem dissera, amigo, que podia  
Gerar segundo Sancho a nossa Hespanha?  
[...]

Seguindo pois dos grandes entra o chefe  
No nosso *Sam-Thiago* junto á noite.  
A casa me recolho; e cheio destas  
Tristissimas imagens, no discurso  
Mil cousas feias, sem querer revolve.  
[...]

Que triste, Dorotheu, se poz a tarde!  
Assopra o vento sul, e densa nuvem  
Os horizontes cobre: a grossa chuva  
Cahindo das biqueiras dos telhados  
Fórma regatos, que os portaes innundam.  
Rompem os ares colubrinas fachas  
De fogo doravante, e ao longo sôa  
De compridos trovões o baixo estrondo.  
Agora, Dorotheu, ninguém passeia:  
Todos em casa estão, e todos buscam

Divertir a tristeza, que nos peitos  
Infunde a tarde mais que a noite feia.

Nos versos acima, presenciamos sentimentos do poeta em relação a Vila Rica. Mesmo não sendo brasileiro, ele nutre um grande amor pelo Brasil e, principalmente, pelas Minas Gerais. Como diz Campbell, ao trabalhar com o critério de conexão de lugar, o orador opera com as paixões. É isso que Gonzaga tece nesses versos, pois ao expor um ambiente chuvoso e triste, o autor quer mostrar a insatisfação e tristeza da população mineira.

Vejamos outro episódio na Carta 3ª, 53-65 em que a *conexão de lugar* é bastante forte nos argumentos de Gonzaga.

Assim, prezado amigo, assim devia  
Em Chile acontecer se o nosso chefe  
Tivesse em governar algum systema.  
Mas, meu bom Dorotheu, os homens nescios  
A's folhas dos olmeiros se comparam.  
São como o leve fumo, que se move  
Para partes diversas, mal os ventos  
Começam apontar de varias partes.  
Ora pois, doce amigo, attende o como  
No seu contrario vicio degenera  
A falsa compaixão do nosso chefe:  
Qual o sereno mar, que n'hum instante  
As ondas sobre as ondas encapella

Outra vez, percebemos o carinho e o amor que Gonzaga sente por Vila Rica, mostrando que Cunha Meneses não está apto a governar esse território mineiro. Interessante o jogo de palavras que o poeta usa para desmascarar seu inimigo, fazendo várias comparações. Sua preocupação pode ser vista nos versos “Mas, meu bom Dorotheu, os homens nescios//São como o leve fumo, que se move//Para partes diversas, mal os ventos//Começam apontar de varias partes.”, em que o autor mostra que o governador é uma pessoa incapaz de reger a administração, já que não tem uma meta certa para seguir em seu governo. Seu interesse está apenas em usufruir das riquezas que Vila Rica pode lhe proporcionar. Nos versos “A falsa compaixão do nosso chefe://qual sereno mar, que n'hum instante// As ondas sobre as ondas encapella.”, o objetivo de Gonzaga é mostrar ao povo a falsidade presente na figura de Cunha Meneses, no sentido de apontar a população da falta de caráter

do governador. Ele é capaz de fazer qualquer coisa para conseguir o que quer, por isso, não mede esforços e não respeita ninguém para conseguir o que pretende.

No poema perpassam ainda passagens em que o poeta mostra que já conhecia Cunha Meneses de outros tempos e de outros lugares. Para Campbell, esse assunto é visto pelo critério da *relação das pessoas*. De acordo com ele, os objetos imediatos das paixões vinculam-se às pessoas, as quais se apossam de sentimentos como o amor ou ódio, a pena ou raiva, a inveja ou desprezo. Essa circunstância relaciona-se ao elo que os indivíduos adquirem na sociedade uns com os outros. Assim, na Carta I, 56-60; 66-73, percebem-se o ódio, a raiva e o desprezo que Gonzaga nutre em relação a Cunha Meneses:

Não cuides, Dorotheu, que vou contar-te  
Por verdadeira historia huma novela  
Da classe das patranhas que nos contam  
Verbosos navegantes, que já deram  
Ao globo deste mundo volta inteira.

[...]

Ora pois, doce amigo, vou pintal-o  
Da sorte que o topei a primeira vez;  
Nem esta digressão motiva tédio,  
Como aquellas que são dos fins alheias:  
Que o traje, mais os gestos nas pessoas  
Faz o mesmo que fazem os letreiros  
Nas frentes enfeitadas dos livrinhos,  
Que dão do que elles tratam boa ideia.

Nesses versos, é possível verificar a forma com que o autor relata o conhecimento que já tem do governador mineiro, pois já o conhecia de terras portuguesas. Sabe de sua índole, que não é boa. Por essa razão o compara a um livro em que, muitas vezes, a capa não condiz com o conteúdo. No caso de Cunha Meneses, apesar de seus trajes e bons gestos para com as pessoas, seu caráter é descrito como um dos piores.

Ainda apontando as ações feitas por Cunha Meneses na sua posse, Gonzaga relata com desprezo as atitudes de prepotência do governador para com as outras pessoas. Isso pode ser verificado na Carta 1ª, 194-197; 204-209; 212-224.

A estas horas entra o novo chefe  
Na casa do recreio; e reparando  
Nos membros do congresso, a testa enruga,  
E volta a cara com quem se enjoa:

[...]



O povo, Dorotheu, he como as moscas,  
Que correm ao lugar onde sentem  
O derramado mel: he semelhante  
Aos corvos e aos abutres que se ajuntam  
Nos ermos, onde fede a carne podre.  
A vista pois dos factos que executa  
O nosso grande chefe decisivos  
Da piedade que finge a louca gente  
De toda a parte corre a ver se encontra  
Algum pequeno allivio á sombra d'elle.

Nos versos acima, Gonzaga quer alertar a população da falsidade com que Cunha Meneses rege seu governo. Observa-se que o poeta faz uma crítica àqueles que acreditam no governador e, por interesses pessoais, apoiá-lo. Um outro exemplo disso pode ser visto quando o poeta fala dos dias de audiência, em que as pessoas de má índole buscam ajuda para solucionar algum problema. Vejamos na Carta 2ª, 222-224; 228-232; 245-250, como são descritos esses dias por Gonzaga:

Nos dias de audiencia. Oh quem poderá  
Nestes dias meter-se hum breve instante  
A ver ali o que vai na grande salla?  
[...]  
Hum pede, Dorotheu, que lhe dispense  
Casar com huma irmãa da sua amazia:  
Pede o outro que lhe queime o máo processo,  
Onde está criminoso, por ter feito  
Cumprir exactamente hum seu despacho.  
[...]  
Então o grande chefe sem demora  
Decide os casos todos, que lhe ocorrem  
Ou sejam de moral, ou de direito,  
Ou pertençam também á medicina,  
Sem botar (que ainda He mais) abaixo hum livro  
Da sua sempre virgem livraria.

Nesse fragmento, é possível verificar como Cunha Meneses é esperto e audaz ao conquistar alguns com atitudes tão medíocres. No entanto, Gonzaga não deixa escapar nada que se refere a seu inimigo, atacando sua ignorância e atitudes inconsequentes ao tomar decisões mesmo sobre aquilo que desconhece.

Os argumentos do poeta nos versos acima citados podem ser atrelados ao critério do *interesse nas consequências*, proposto por Campbell, o qual diz respeito aos efeitos produzidos pelo objeto do discurso, no contato conosco, fazendo o

pensamento aderir a uma referência própria. É pela circunstância do interesse que o locutor pode trabalhar tanto no sentido de desenvolver gratidão quanto no de promover indignação de seus ouvintes, dependendo da situação em que se encontra. No caso, Gonzaga procura suscitar no seu leitor a indignação que ele sente ao presenciar cenas como as descritas em seus versos. Seu objetivo é alertar a população da hipocrisia de Fanfarrão Minésio, pois fica indignado com as ações feitas por ele. Mais uma vez, o autor vai apontando as falcatruas do governador mineiro para conquistar o povo.

Como postula Campbell, o locutor deve apossar-se desses critérios para despertar e suscitar as paixões nos interlocutores. Nesse sentido, percebemos que Gonzaga segue todos esses critérios, já que procura chamar a atenção de seu leitor para os problemas de Vila Rica no sentido de conscientizá-lo, buscando persuadi-lo e convencê-lo das dificuldades que a cidade enfrenta momentos antes do movimento da *Inconfidência*.

A seguir, apresentamos um quadro síntese dos recursos argumentativos utilizados por Gonzaga, com base em Campbell e Verney.

Interesse pelas paixões	Trabalha com o emocional do leitor
Proximidade do tempo	Aborda questões do passado, comparando com o presente
Relação das pessoas	Retrata seu ódio e rancor pela figura de Cunha Meneses; Denuncia a falta de respeito do governador mineiro para com a população de Vila Rica
Importância das ideias	Conscientiza seu leitor das ações e consequências da má administração de Cunha Meneses e seus assessores
Interesse nas consequências	Procura suscitar no ouvinte a indignação que sente pelas ações de Fanfarrão Minésio; Aponta a hipocrisia e as falcatruas do governador
Conexão de lugar	Ressalta seus sentimentos de amor por Vila Rica
Probabilidade/verossimilhança	Coloca em evidência os fatos reais ou aparentes; Aviva as ideias de seu interlocutor com relação à situação social e política de Vila Rica
Plausibilidade	Num jogo de palavras, denuncia a

	corrupção presente no território mineiro; Manifesta-se por meio de uma narrativa coerente, ou seja, de acordo com a realidade do momento
Perspicuidade=clareza	Expressa-se de forma elegante e clara, numa linguagem próxima do cotidiano das pessoas

Nas diversas tentativas discursivas e nos modos de argumentação que têm por objetivo explicar, convencer, agradar e persuadir estão também presentes os tropos e as figuras do discurso. Entendemos que esses elementos podem ser vistos também como recursos importantes para a construção dos argumentos.

Como postula Campbell, os tropos e as figuras estão sempre presentes na imaginação do ser humano e, quando bem empregados, pode surtir bom desempenho para despertar as paixões e mover as emoções do coração. Para o autor, é pela exposição das ideias que o locutor pode suscitar em seu interlocutor sentimentos de amor, de pena, de dor, de ódio etc. Por isso, o orador deve imprimir ao seu discurso características que comovem a alma, despertando qualquer tipo de sentimento no outro.

Para Verney, as figuras possuem imenso valor dentro do discurso, pois podem ser empregadas em qualquer tipo de situação como, por exemplo, em negócios graves ou medíocres e até mesmo numa conversa, como é o caso das missivas gonzaguianas em que Critilo dialoga com Doroteu num ambiente epistolar familiar a respeito dos acontecimentos ocorridos em Vila Rica.

Vejamos como são importantes as figuras nas *Cartas Chilenas* para a construção de sentido nos argumentos de Gonzaga.

#### **5.4 Figuras de retórica nas *Cartas Chilenas***

As figuras têm um grande valor no ato discursivo, pois podem ser inseridas em todas as circunstâncias de comunicação. Para Campbell, as figuras são, de certa forma, direcionadas para a elegância e a animação do discurso e, para Verney, elas relacionam-se com os movimentos da alma e do pensamento e, nesse caso, elas são úteis e necessárias para o relacionamento humano. O autor menciona ainda que elas não só encurtam o discurso e fazem mais gostosa a conversação, como também exprimem melhor o que se pretende dizer.

Com base nas considerações dos dois autores, vejamos como são utilizadas pelo poeta as figuras, no sentido de enriquecer seus argumentos. Com esse procedimento, aplicamos o princípio da imanência.

Para Campbell, várias são as figuras retóricas adaptadas para comover o interlocutor. Entre elas estão, o *clímax*, a *correção*, a *visão*, a *exclamação*, a *apostrofe* e a *interrogação*. Como afirma o autor, as três primeiras buscam estimular as ideias pelo implícito; já a exclamação e a apóstrofe operam principalmente pela simpatia, pois são expressões de perturbação mais ardentes e apaixonantes para o locutor; a interrogação, por sua vez, sendo um apelo para o ouvinte, desperta uma maior atenção, excitando na mente dele uma emoção nova que já estava lá anteriormente.

Na figura denominada *Clímax*, temos, então, a acumulação de uma idéia ou de um pensamento, apresentados em intensidade crescente. Retiramos alguns segmentos da Carta 1ª, 250-252; 259-261 para demonstrar isso:

Quando no régio tribunal se apêa,  
Que bem que humildes em tropel o sigam  
Não pára, não responde, não corteja?  
[...]  
Com elle se recolhe, e até ao mesmo  
Luzido, nobre corpo do senado  
Não falla, não corteja, não despede

Na passagem acima, a intenção do poeta é firmar a ideia da falta de consideração de Cunha Meneses para com as pessoas. Para atingir esse objetivo, o poeta emprega verbos que exprimem ações que crescem em intensidade, caracterizando a arrogância do governador como nos versos: “Não pára, não responde, não corteja”; “Não falla, não corteja, não despede”.

Encontramos também na Carta 3ª, 108-109; 113-114 versos com a presença da *correção*, a qual busca realçar, por meio de uma certa hesitação, o acréscimo que se faz para corrigir a palavra precedente ou expressão anterior, melhor explicitando o conceito que se deseja firmar.

E sabes, Dorotheu, quem edifica  
Esta grande cadêa? Não, não sabes  
[...]  
E sabes para quem? Tambem não sabes:  
Pois eu tambem to digo: para huns negros

Nesses versos, a correção feita por Gonzaga é para enfatizar ainda mais sua indignação com relação à construção da cadeia de Vila Rica que é destinada, principalmente, aos negros.

Outra figura encontrada no poema gonzaguiano é a *visão*, que tem a finalidade de estimular a imaginação do leitor, trabalhando muito com os sentimentos e as emoções. Nesse caso, a descrição é um recurso linguístico bastante forte para criar cenários que suscitem a paixão no interlocutor. Vejamos como isso ocorre nos versos da Carta 3ª, 1-5; 29-32, em que o poeta descreve uma passagem tempestuosa de uma tarde em Vila Rica.

Que triste, Dorotheu, se poz a tarde!  
Assopra o vento sul, e densa nuvem  
Os horizontes cobre: a grossa chuva  
Cahindo das biqueiras dos telhados  
Formam regatos, que os portaes innundam.  
[...]

O gordo Josefino<sup>78</sup> está deitado  
Não lhe importa, nem do mundo sabe;  
Ao som do vento, dos trovões e chuva;  
Como em noite tranquilla dorme e ronca.

As três figuras mencionadas acima, *clímax*, *correção* e *visão* estão presentes nas missivas gonzaguianas no sentido de estimular o pensamento do leitor, de forma implícita para que ele possa refletir sobre os acontecimentos daquele momento.

Com relação à *exclamação*, que visa aos sentimentos do leitor, retiramos alguns versos da Carta 1ª, 155-160; 175-177; 208-211 e da Carta 5ª, 160-164, para demonstrar como Gonzaga utiliza-se dessa figura retórica para expor sua perturbação em relação à administração de Cunha Meneses e, assim, conquistar a adesão de seus interlocutores.

Ah pobre Chile: que desgraça esperas!  
Quanto melhor te fora que sentisses  
As pragas que no Egypto se choraram,  
Do que veres que sobe ao teu governo  
Carrancudo casquilho, a quem rodeiam  
Os nescios, os marotos, os peraltas.

---

<sup>78</sup> Josefino: Padre José José da Silva e Oliveira Rolim, filho do caixa da Real Administração dos Diamantes

[...]  
Afflicto o coração no peito bate;  
Erriça-se o cabelo, as pernas tremem;  
O sangue se congela, e todo o corpo  
Se cobre de suor. Tal foi o medo!  
[...]  
Distincto pelo cargo que exercia,  
E mais ainda pelo sangue herdado?  
Pois ainda, caro amigo, não sabias  
Quanto póde a tolice e vãa soberba!  
[...]  
Ah! Pobres cidadãos, se assim o faço!  
Já me representa que vos sinto  
Gemer debaixo dos pezados ferros!  
Só tu maroto, *Alberga*<sup>79</sup>, só tu podes  
Desta sorte fallar aos teus collegas!

Logo, é na voz de Critilo, que Gonzaga pronuncia seus sentimentos de raiva, indignação e tristeza pela situação presente no território mineiro resultante do governo de Cunha Meneses e de o todo o conjunto de seus assessores. É pelas expressões do sentimento de tristeza contido nos versos “Ah pobre Chile: que desgraça esperas”; “Se cobre de suor. Tal foi o medo!” “Ah! Pobres cidadãos, se assim o faço!”, que o poeta conscientiza e alerta a população mineira da administração do novo governador, com o objetivo de conscientizá-la da gravidade da situação por Vila Rica.

Há também, nas missivas gonzaguianas, muitas apóstrofes, por meio das quais Gonzaga conclama seu leitor a participar de uma reflexão sobre os acontecimentos de Vila Rica. Para demonstrar isso, selecionamos alguns versos da Carta 4<sup>a</sup>, 10; 243 e da Carta 5<sup>a</sup>, 65; 78 204

Eu bem sei, Dorotheu, que tinha sopas  
[...]  
Amigo Dorotheu, quem rege os povos,  
[...]  
Então, prezado amigo, em qualquer festa  
[...]  
Ah! meu bom Dorotheu, que feliz fora  
[...]  
Aqui, meu Dorotheu, o chefe mostra

Com esse recurso – as apóstrofes - Gonzaga tenta de algum modo trazer seu interlocutor – Doroteu - para uma reflexão sobre os problemas existentes em Vila

---

<sup>79</sup> Alberga: Gregório Pereira Soares de Albergaria, juiz ordinário e presidente da Câmara de Vila Rica.

Rica em relação à má administração do governador Cunha Meneses. Para conseguir seu intento ele chama diretamente o receptor de suas cartas de diferentes modos como “Dorotheu”; “amigo Dorotheu”; “prezado amigo”; “meu bom Dorotheu”; “meu Dorotheu”.

As figuras retóricas *exclamação* e *apóstrofe*, por sua natureza têm a intenção de transmitir expressões de perturbação do locutor com relação ao discurso que se propõe a realizar. Em outras palavras, por trás dessas figuras, o locutor expõe seus sentimentos, seja para enaltecer, seja para denegrir alguém. No caso de Gonzaga, ele tenta comover no seu leitor, suscitando nele sentimentos de indignação, raiva e tristeza, buscando conquistar seu público por meio de todo um discurso argumentativo.

A *interrogação* é outra figura que está presente no texto gonzaguiano, pois é por meio do questionamento que o poeta consegue que seu leitor reflita a respeito dos acontecimentos presentes na cidade mineira. Vejamos alguns trechos da Carta 2ª, 264-266; 271-273 e da Carta 4ª, 207-210 em que Gonzaga, pela interrogação, tenta chamar a atenção de seu leitor no sentido de colocá-lo frente aos problemas existentes em Vila Rica.

Esperavas acaso hum bom governador  
Do nosso *Fanfarrão*? Tu não o viste  
Em trajes de casquilho nessa corte?  
[...]  
E pode ser o chefe omnipotente  
Quem não sabe escrever huma só regra,  
Onde ao menos se encontre hum nome certo?  
[...]  
Que he isso, Dorotheu, abriste a boca?  
Ficaste embasbacado? Não suppunhas,  
Que o nosso grande chefe se sahisse  
Com huma tão formoza providencia?

Verificamos que é, pela pergunta retórica, que o autor tece seus argumentos, resgatando um contexto de conhecimento de seu interlocutor. Na verdade, os questionamentos nos fragmentos acima têm o objetivo de denunciar fatos reais ocorridos em Vila Rica nos meados do século XVIII.

Outras figuras também fazem parte das *Cartas Chilenas*, como é o caso da *antonomásia*, da *sinédoque* e da *metonímia*, que são vistas por Campbell como

elementos que conferem a vivacidade ao discurso, isto é, dão mais vida aos argumentos do locutor.

A antonomásia volta-se para o uso de termos próprios, ou seja, consiste na substituição de um nome próprio por uma circunstância ou qualidade que a ele se refere. Assim, temos o verso “Do nosso *Fanfarrão*? Tu não o viste” (Carta 1ª, 265), no qual “*Fanfarrão*” representa a figura do governador mineiro Cunha Meneses. No verso “Que toda se compõe de feros Martes” da Carta 6ª, 23, temos novamente antonomásia. Nesse caso, a palavra “*Martes*”, refere-se a Marte, deus da guerra entre os romanos que passa a representar o batalhão de soldados cruéis criado por Cunha Meneses.

A *sinédoque*, substituição de um termo por outro de extensão desigual, é também uma figura presente na tessitura das *Cartas Chilenas*. Ela tende a fixar a atenção em um aspecto do assunto que é mais interessante ou em uma ação relatada ou referida. Para exemplificar essa figura nas missivas, selecionamos alguns trechos das Cartas 2ª, 112; 5ª, 41-43:

Para a guerra fazer aos torpes Cacos”  
[...]  
Ordena-se também que nos theatros  
Os três mais bellos dramas se estropiem  
Repetidos por boccas de mulatos;

As sinédoques acima são representadas pelos termos “Cacos” (o indivíduo pela classe) e “boccas de mulato” (a parte pelo todo). Aqui, o poeta apodera-se do ser mitológico “Cacos”, que se refere a um gigante monstruoso, filho de Vulcano, estabelecendo uma relação entre o ser mitológico e a pessoa má que é o governador mineiro. Já “boccas de mulato” é uma expressão utilizada pelo poeta para criticar a participação dos mulatos nas representações teatrais, destacando que eles comprometem as obras literárias pelo fato de não falarem adequadamente a Língua Portuguesa.

A metonímia também contribui para a vivacidade do discurso. Encontramos algumas delas no poema gonzaguiano. Vejamos os exemplos retirados das Cartas 1ª, 28-31; 3ª, 19-22; 34-36; 45-48; 4ª, 350-353:

Accorda, Dorotheu, accorda, accorda;  
Critillo, o teu Critillo He quem te chama:  
Levanta o corpo das macias pennas,

Ouvirás, Dorotheu, successos novos  
[...]  
O nosso bom Dirceu talvez que esteja  
Com os pés escondidos no capaxo  
Mettido no capote a ler gostoso  
O seu Virgilio, o seu camões, e Tasso;  
[...]  
Ao lento fogo, com que sábio tira  
Os uteis saes da terra, e o teu Critillo  
Que não encontra aqui com quem murmure  
[...]  
Agora cuidarás, prezado amigo,  
Que as chaves das cadeias já não abrem  
Comidas de ferrugem? Que as algemas  
Como trastes inuteis se furtaram?  
[...]  
Dos pobres innocentes que generam  
Ao pezo dos grilhões; porei os ossos  
Daquelles, que seus dias acabaram,  
Sem Christo, e sem remédios, no trabalho.

Nos trechos acima, Gonzaga trabalha muito com a questão da imaginação do seu leitor, por isso, abusa do uso das figuras, já que elas trazem para a argumentação um requinte especial, pois têm a capacidade de exprimir melhor o pensamento, de forma a dar mais vida e mais beleza ao discurso. Assim, ao dizer “macias pennas” e “Os uteis saes da terra”, o autor está substituindo a matéria pelo objeto “colchão e alimento”. No caso, a expressão “comidas de ferrugem” está colocada no sentido de “corrosão”, cuja noção aludida nesses versos conduz diretamente à ideia de uma cadeia vazia, ou seja, sem presidiários. Aqui, temos a causa pelo efeito. Ao escrever “O seu Virgilio, o seu Camões, e Tasso”, o poeta está empregando o autor pela obra. Quando utiliza a expressão “Sem Christo, e sem remédios”, Gonzaga substitui o efeito pela causa, o que significa sem consolo religioso e sem atendimento médico.

Na verdade, todas as metonímias, presentes nos fragmentos acima, transmitem imagens que são percebidas pelo leitor, além de deixarem o discurso mais elegante.

Com relação ao *eufemismo*, encontramos um exemplo na Carta 1ª, 130-131. “Tem hum ar de milord, e a todos trata//Como inúteis bichinhos. Só conserva”. Vale ressaltar que essa figura é um tipo de ironia delicada e sutil que suaviza as expressões rudes, chocantes e repugnantes. Assim, para não dizer “pessoas que não prestam para nada”, o poeta simplesmente diz “inúteis bichinhos”. Como postula

Campbell, o eufemismo é utilizado para expressar termos que não ofendem. Às vezes, somos levados a ele por princípio de polidez ou mesmo afeto, quando o simples e direto modo de falar pode causar a dor ou machucar a sensibilidade de alguém. Talvez, por não querer ofender certas pessoas, Gonzaga apodera-se dessa figura retórica com a finalidade de abrandar seus argumentos.

A antítese é também um recurso importante para a construção dos argumentos. Para Campbell, essa figura trabalha com oposições de ideias, ou seja, é a oposição entre duas verdades em que uma dá vida à outra. Assim, para exemplificar isso, selecionamos das Cartas 3ª, 81-82; 4ª, 135-136 os seguintes versos:

Com lagrimas dos pobres, nunca serve  
De gloria ao seu autor; mas sim de opprobrio.  
[...]  
Fazem os seus deveres os affectos  
Do nosso grão tenente, amor, e odio,

A relação de oposição contida nos versos acima tem a finalidade de trazer ao ato discursivo um caráter distintivo entre os termos “gloria” versus “oppobrio” e “amor” versus “odio”, no sentido de mover as paixões. Assim, para suscitar as emoções em seu leitor, com o intuito de alertar e conscientizar, Gonzaga utiliza-se também das antíteses para conseguir isso.

Para Verney, em um ato discursivo, seja ele para louvar, seja para censurar, é importante que se amplie o tema em questão. Assim, em uma narração é necessário que, depois de relatar um fato ou uma série deles, se faça uma *amplificação* para se formar uma ideia perfeita do assunto. Vejamos como isso é apresentado no poema. Retiramos alguns fragmentos das Cartas 1ª, 194; 199-203; 2ª, 46-53; 3ª, 251-258.

A esta horas entra o novo chefe  
[...]  
Se deixa em pé ficar a noite inteira,  
Não se assenta civil da casa o dono;  
Não se assenta (que he mais) a illustre esposa;  
Não se assenta tambem um velho bispo,  
E a exemplo destes o congresso todo  
[...]  
Segunda vez o somno já tornava,  
Quando o estrondo percebo de outro carro.  
Outra vez, Dorotheu, o corpo volto;  
Outra vez me agasalho; mas de balde.

Já soam dos soldados grossos berros,  
Já tinem as cadeias dos forçados,  
Já chiam os guindastes, já me atroam  
Os golpes dos machados e martellos.  
[...]

No pelourinho a escada já se assenta,  
Já se ligam dos reos os pés e braços,  
Já se descem calções, e se levantem  
Das immundas camisas rotas fraldas:  
Já pegam dous verdugos nos zurragues;  
Já descarregam golpes deshumanos;  
Já sôam os gemidos, e repigam  
Miúdas gottas de pisado sangue.

Observamos que a amplificação feita por Gonzaga nos versos acima tem a intenção realmente de descrever fatos. Logo, o poeta levanta um assunto e dá continuidade a ele, buscando agregar mais ideias sobre o tema discutido. Assim, na primeira estrofe, a intenção do autor, ao repetir a expressão “não se assenta”, é expandir seus argumentos para descrever as atitudes de Cunha Meneses no congresso. Já nos demais segmentos, os termos “outra vez”, e “já”, este repetido por várias vezes, tem a finalidade de enfatizar o pensamento do autor com relação às maldades contra os negros. Repare que essas amplificações estão nos versos com a pretensão de expor detalhadamente os acontecimentos presentes no território de Vila Rica.

Percebe-se que a marca da *repetição* nos versos acima é também de extrema relevância para o discurso argumentativo de Gonzaga, pois sua finalidade é reforçar as ideias do poeta. Na verdade, a expressão repetida acentua os pensamentos, chamando a atenção do leitor e despertando nele a sensação da presença dos argumentos. Sendo assim, a repetição engloba todo um jogo linguístico e retórico que a eleva como fator de ajustamento e de precisão do sentido, como afirma Guimarães (2001:156).

Assim, quando Gonzaga trabalha com as repetições em seus versos, ele, na realidade, quer enfatizar melhor seus argumentos. De fato, a repetição é extremamente importante para se fazer a amplificação dos argumentos a fim de prender a atenção do interlocutor para determinado assunto. Nas *Cartas Chilenas*, as repetições servem para enfatizar ainda mais o assunto que Gonzaga se propôs desenvolver, ou seja, denunciar as malandragens e falcatruas de Cunha Meneses e seus assessores.

Enfim, como diz Verney (1950:75)

[...] as figuras movem a alma e arrastam para aquele objeto de que se fez a imagem. E, como a alma não pode ver a verdade clara sem a receber, daqui nasce a força que admite o objeto e o consente. É a partir daí que temos o homem persuadido.

De fato, as figuras retóricas são elementos essenciais para a construção dos argumentos no ato discursivo. É a partir delas que o orador pode embelezar e ornamentar seu texto e, como isso, prender a atenção de seu público para o assunto que pretende expor. Nas *Cartas Chilenas*, Gonzaga utilizou-se das figuras, não só para dar elegância ao seu poema, mas também para clarear as ideias de seu interlocutor com relação aos problemas existentes em Vila Rica.

Após se analisar a linguagem, os recursos argumentativos e as figuras de retórica na obra *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, aplicando-se o princípio da imanência, é necessário também focalizar como esses conceitos são vistos atualmente. Dessa forma, aplica-se o princípio da adequação.

## 5.5 A busca da adequação

Como já demonstrado, a questão da linguagem nas missivas gonzaguianas é um fator de grande importância para compreender os pensamentos de Gonzaga. Assim, quando o poeta utiliza-se de palavras e expressões para suscitar as paixões no seu interlocutor, ele está, na verdade, seguindo uma das propostas de Campbell que é o critério de vivacidade, elegância e clareza que, de certo modo, diz respeito à linguagem, que deve ser clara e também elegante.

Essa linguagem proposta por Campbell é vista por Perelman como a *linguagem natural*, ou seja, é aquela pertencente a uma comunidade social, conhecida por todos. Assim, para que alguém possa ser ouvido e entendido, há a necessidade de uma linguagem comum, pois, sem ela, qualquer contato entre orador e ouvinte seria impossível. Vejamos trechos das Cartas 1ª, 110-116; 126-133 e 2ª, 264-268, em que Gonzaga emprega a linguagem natural, sem rebuscamentos. para desqualificar Cunha Meneses e seus companheiros políticos:

Caminha atraz do chefe hum tal *Roberio*,

Que entre os criados tem respeito de aio;  
Estatua pequena, largo rosto,  
Delgadas pernas, e pansudo ventre.  
Sobejo de hombros, de pescoço falto,  
Tem de pizorga as côres, e conserva  
As bufantes bochechas sempre inchadas.

[...]

Ao lado de *Roberio* vem *Matuzio*,  
Que respira do chefe o modo e o gesto.  
He peralta rapaz de tezas gambeas;  
Tem cabelo castanho e brancas faces,  
Tem hum ar de milord, e a todos trata  
Como inuteis bichinhos. Só conserva  
Com o rico rendeiro, ou quem lhe conta  
Das moças do paiz as frescas praças.

[...]

Esperavas acaso hum bom governo  
Do nosso *Fanfarrão*? Tu não o viste  
Em trajes de casquilho nessa côrte?  
E póde meu amigo, de hum peralta  
Formar-se de repente hum homem serio?

É por meio de uma linguagem conhecida por todos que o poeta descreve personagens que fazem parte do contexto de Vila Rica. Assim, ao utilizar nomes fictícios como *Roberio*, *Matuzio*, *Fanfarrão* e muitos outros, além de o poeta querer despistar a vigilância policial da época, tinha também a intenção de suscitar no seu interlocutor uma reflexão sobre personagens reais que faziam parte daquele momento. Observa-se que, apesar da rigorosa fiscalização vigente do período, o poeta soube passar toda sua mensagem por meio de suas famosas *Cartas Chilenas*. De certa forma, o uso desses nomes relaciona-se a uma estratégia da sátira, pois a intenção do poeta era ridicularizar algumas pessoas que viviam no território mineiro.

Perelman postula também que, num discurso, todos os elementos de que o orador necessita se descrevem por meio da linguagem e ela deve ser compreendida pelo auditório. Dessa forma, a linguagem não é somente uma ferramenta de informação, mas também de argumentação e ela, por sua vez, se concebe *na* e *pela* comunicação. De tal forma, os termos utilizados, seu sentido e sua definição só trazem efeito no contexto fornecido, pelos hábitos, pelos modos de pensar e pelas tradições conhecidas pelo falante.

Verificamos, então, que, nos versos, “Caminha atraz do chefe hum tal *Roberio*,//Que entre os criados tem respeito de aio”; “Ao lado de *Roberio* vem

*Matuzio*,//Que respira do chefe o modo e o gesto”, “Esperavas acaso hum bom governo//Do nosso Fanfarrão? Tu não o viste”, Gonzaga busca abordar os hábitos e os modos do grupo que compõe a administração do governo de Vila Rica. Com certeza, todo esse contexto descrito por Gonzaga é de conhecimento da população.

Enfim, para Campbell, é pela vivacidade de expressão que a linguagem contribui para a realização da elegância e da dignidade da forma. De tal modo, se o orador pretende mover as paixões, sua elocução, tal como seus sentimentos, deve expressar vontade, animo e intenção para persuadir seu interlocutor. Já em uma visão mais atual, Perelman mostra que a linguagem não é somente um meio de comunicação, mas também um instrumento de ação, no sentido de persuadir. Na verdade, ela só pode ser compreendida em função do contexto histórico-político em que é produzida. Por isso, é histórica e desenvolve-se na história. Logo, as *Cartas Chilenas* enquadram-se nessas ideias, pois a linguagem de Gonzaga tece toda uma situação política, momentos antes da Inconfidência. O poeta soube relatar com detalhes a corrupção existente no território de Vila Rica, denunciando toda a administração do governo de Cunha Meneses.

Quando focamos nosso estudo nos argumentos utilizados por Gonzaga em suas missivas, verificamos que as denúncias são violentas em relação à administração do governo de Cunha Meneses. Logo, é por intermédio de seus escritos que podemos conhecer o que realmente aconteceu no território mineiro nos meados do século XVIII.

Como postula Perelman e Tyteca (1996), os argumentos apresentados nos textos literários são vistos de forma simplificada, estilizada ou exagerada. Logo situados fora de um contexto real onde todos os elementos da ação oratória se confundem, eles se mostram de forma mais nítida e clara. Além do que, se é possível reconhecer os argumentos retratados pelos poetas em suas obras, é porque eles já fazem parte de estruturas familiares, ou seja, já são do conhecimento das pessoas. É, por essa razão, que, nas *Cartas Chilenas*, o discurso argumentativo de Gonzaga vincula-se aos problemas enfrentados pela população de Vila Rica. Mesmo utilizando uma linguagem figurada, dentro do gênero ficção, o poeta aviva a memória de toda a comunidade mineira dos meados do século XVII e conscientiza-a em relação à má administração de Cunha Meneses e seus

assessores. Logo, todo esse contexto epistolar gonzaguiano é conhecido pelos habitantes de Vila Rica.

Assim, ao analisarmos o discursivo argumentativo nas missivas gonzaguianas, pautamo-nos nas ideias de Campbell e Verney, a fim de seguir o princípio da imanência. O primeiro autor, para operar com as paixões na argumentação, propõe alguns critérios como, a *probabilidade* ou *verossimilhança*; a *plausibilidade*; a *importância das ideias*; a *proximidade do tempo* e a *relação das pessoas interessadas* (locutor e ouvinte). O segundo mostra também que o orador deve trabalhar com as paixões para persuadir seu ouvinte. Ainda para persuadir, é necessário que o locutor prenda a atenção de seu público com seus argumentos, os quais devem ser pautados na verdade ou verossimilhança, pois discursar em cima de falsos argumentos pode colocar em risco o sucesso do ato deliberativo. A partir desse estudo, aproximamos esses critérios de uma teoria moderna, como a de Perelman, com o objetivo de facilitar a compreensão do leitor, aplicando, assim, o princípio da adequação.

No parecer de Campbell, o critério da *probabilidade* ou *verossimilhança* é aquele que resulta da evidência e que gera a crença, que aviva nossas ideias. A crença, por sua vez, pauta-se na certeza, que emana da força da evidência, real ou aparente, que é produzida pelo locutor, da notoriedade previa dos fatos abordados por ele. Logo, se o fato for notório, ou seja, do conhecimento de todos, a tentativa de provar do locutor não será supérflua, mas estará de acordo com seu objetivo.

Com relação a essa questão, Perelman afirma que o campo da argumentação pauta-se no verossímil, no plausível, no provável, sendo este último desvinculado das certezas e cálculos. Para comprovar isso, destacamos o trecho da Carta 2ª, 36-55, em que Gonzaga descreve um episódio vivido por ele e certamente por várias pessoas presentes em Vila Rica nesse momento.

Já, meu Dorotheu, o somno vinha:  
Humas vezes, dormindo ressonava,  
Outras vezes, resando ainda bolia  
Com os devotos beijos;quando sinto  
Passar um carro que me abalo o leito.  
Assustado desperto; os olhos abro;  
E conhecendo a causa que me accorda,  
Hum tanto impaciente o corpo viro.  
Fecho os olhos de novo, e cruso os braços  
Para ver se outra vez me torna o somno.

Segunda vez o somno já tornava,  
Quando o estrondo percebo de outro carro.  
Outra vez, Dorotheu, o corpo volto;  
Outra vez me agasalho; mas debalde.  
Já sôam dos soldados grossos berros,  
Já tinem as cadeias dos forçados,  
Já cham os guindastes, já me atroam  
Os golpes dos machados e martellos.  
E ao pé de tanta bulha já não posso  
Mais esperança ter de algum socego.

Constatamos que, no decorrer das cartas, Gonzaga vai sempre relatando acontecimentos do conhecimento de todos. É por essa razão que, ao escrever seu poema, sabia que seria entendido pelas pessoas. Logo sua argumentação está pautada em coisas que são verídicas e que podem ser provadas. Nesse sentido, podemos afirmar que os argumentos de Gonzaga seguem aquilo que propõe Perelman a respeito do verossímil, do plausível e do provável, ou seja, o poeta, por intermédio de seu poema, descreve situações que, certamente, podem ser provadas pelos fatos reais existentes em Vila Rica.

É importante destacar também que a questão do plausível proposta por Perelman é denominada por Campbell como o critério de *plausibilidade*, o qual se manifesta, principalmente, pela coerência da narração, ou seja, daquilo que é denominado natural e viável. Logo, uma narrativa pode possuir um alto grau dessa categoria, mesmo não sendo real.

A partir daí, percebemos que os dois autores pensam da mesma maneira, ou seja, ambos concordam que o discurso argumentativo deve atrelar-se a fatos pautados no real e que a construção do texto deve ser coerente com os acontecimentos abordados pelo locutor. Logo, nas estrofes acima, observamos a coerência das ideias de Critilo ao dialogar como seu amigo Doroteu para relatar os episódios que ocorreram em uma noite. Observamos que nos versos “Já, meu Dorotheu, o somno vinha://Com os devotos beijos; quando sinto//Passar um carro que me abalo o leito.//Assustado desperto; os olhos abro;//Fecho os olhos de novo, e cruso os braços//Segunda vez o somno já tornava,//Quando o estrondo percebo de outro carro”, o poeta mostra sua indignação com relação à falta de respeito dos funcionários do governador para com a população de Vila Rica, no sentido de tirar a paz e o sono das pessoas.

É importante ressaltar que, para Perelman, a argumentação tem como objeto o estudo das técnicas discursivas, as quais envolvem um *orador* que apresenta o discurso, que pode ser oral ou escrito, um *auditório*, constituído por um indivíduo ou um grupo e uma *finalidade de adesão* a uma tese apresentada. Assim, para analisar essas técnicas discursivas, retiramos os seguintes fragmentos da Carta 1ª, 28-34; 51-55; 161-165.

Accorda, Dorotheu, accorda, accorda;  
Critillo, o teu Critillo he quem te chama:  
Levanta o corpo das macias pennas,  
Ouvirás, Dorotheu, successos novos  
Estranhos casos, que jamais pintaram  
Na ideia do doente, ou de quem dorme  
Agudas febres, desvairados sonhos.  
[...]

Escuta a historia de hum moderno chefe  
Que acaba de reger a nossa Chile,  
Illustre imitador de Sancho Pança.  
E quem dissera, amigo, que podia  
Gerar segundo Sancho a nossa Hespanha?  
[...]

Seguindo pois dos grandes entra o chefe  
No nosso *Sam-Thiago* junto á noite  
A casa me recolho; cheio destas  
Tristissimas imagens, no discurso  
Mil cousas feias, sem querer revolvo.

Nos fragmentos acima, podemos verificar nitidamente o interlocutor (Dorotheu), o locutor (Critillo) e a finalidade de adesão (tentar alertar e conscientizar as pessoas a respeito do governador Cunha Meneses). Essa finalidade de adesão pode ser vista nos seguintes versos: “Escuta a historia de hum moderno chefe, // Que acaba de reger a nossa Chile, // Illustre imitador de Sancho Pança. // E quem dissera, amigo, que podia // gerar segundo Sancho a nossa Hespanha? Logo, no poema gonzaguiano perpassa todo esse conjunto discursivo proposto por Perelman.

Aquilo que Campbell postula como *importância das ideias*, a qual tende a fixar a atenção do interlocutor, acrescentando brilho e força às ideias, em que a ação pode resultar importante, a partir de sua própria natureza, de todos interessados nela como ação ou como suas consequências, Perelman propõe como “o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação” (1996:22). Isso significar dizer que cada orador pensa de forma mais ou menos consciente, tendo como interesse persuadir seu público alvo. Logo, para que a argumentação produza

seu efeito necessário, é importante que o orador se adapte ao seu auditório. Conforme declara Perelman, para persuadir deve-se pensar em argumentos que podem influenciar o interlocutor, preocupar-se com ele e interessar pelo seu estado de espírito. É isso que faz Gonzaga em seus escritos, ou seja, o poeta busca argumentos para conscientizar seu leitor da corrupção e das maldades do governador de Cunha Meneses. Os versos presentes na Carta 5ª, 105-120 demonstram isso.

Já vistes, Dorotheu, que o grande chefe,  
O defensor das leis, o mesmo seja,  
Que insulte, que ameace os bons vassallos,  
Que as santas leis respeitam? Pois ainda,  
Ainda, Dorotheu, não vistes nada,  
Hum monstro, hum monstro destes não entende  
Que existe algum maior, que ousado possa  
Ou na terra ou no ceo tomar-lhe conta:  
Infeliz, Dorotheu, de quem habita  
Conquistas de seu dono tão remotas!  
Aqui o povo geme, e os seus gemidos  
Não podem, Dorotheu, chegar ao throno,  
E se chegam succede quase sempre  
O mesmo que succede nas tormentas  
Aonde o leve barco se soçobra.  
Aonde a grande não resiste ao vento.  
Soubeste descrever: sim que o teu chefe  
As maldades de todos comprehende.

Nos argumentos acima, Gonzaga vai trabalhando no sentido de persuadir seu interlocutor das maldades e da falta de respeito de Fanfarrão Minésio com relação às pessoas de Vila Rica. Para Critilo, o governador é visto com um monstro e será julgado pelos seus atos e ações, conforme destacam os versos “Hum monstro, hum monstro destes não entende//Que existe algum maior, que ousado possa//Ou na terra ou no ceo tomar-lhe conta:” As ideias do poeta são realmente do conhecimento de todos, por isso, ele busca argumentos para influenciar seu leitor. É por essa razão que, nos versos “Aqui o povo geme, e os seus gemidos//Não podem, Dorotheu, chegar ao throno, //E se chegam succede quase sempre//O mesmo que succede nas tormentas//Aonde o leve barco se soçobra. //Aonde a grande não resiste ao vento”, o autor pretende mostrar que as reivindicações das pessoas não são resolvidas, pois ficam arquivadas e esquecidas pelo governador Cunha Meneses, já que ele não tem interesse em nada que se refere à comunidade.

A questão da intervenção do tempo é também um fator importante na argumentação. Nesse sentido, Campbell trabalha com o critério da *proximidade do tempo* que aborda tanto o passado como o futuro, destacando que o futuro traz uma atração, pois é próximo e o passado, uma repulsão, já que está distante.

Nos pensamentos de Perelman, o ato discursivo insere-se em um contexto perpetuamente modificável, em função não só do público ao qual se dirige, mas também da ação modificadora que o próprio tempo pode exercer sobre as pessoas, sobre os argumentos e sobre aquele que argumenta. Assim, temos um trecho da Carta 1ª, 97-104, em que a questão do tempo é marcada pela voz de Critilo, o qual dialoga com seu amigo Doroteu a respeito das vestimentas dos governantes, em que os trajes dos políticos já não têm mais a simplicidade de antes. É o que mostra Perelman quando trata do contexto modificável pelo próprio tempo em relação às pessoas, pois o mundo e o ser humano estão sempre em constante mudança, até mesmo no modo de se vestir.

Já lá vai, Dorotheu, aquella idade,  
Em que os próprios mancebos, que subiam  
A' honra do governo, aos outros davam  
Exemplos de modéstia até no traje.  
Deviam, Dorotheu morrer os povos  
Apenas os maiores imitaram  
Os rostos e os costumes das mulheres  
Seguindo as modas, e rapando as barbas.

Aqui a presença da marca do tempo pode ser verificada de forma nítida no verso “Já lá vai, Dorotheu, aquella idade. Percebemos que, nesses versos, há a presença da ação modificadora do tempo, em que os argumentos do autor buscam mover no leitor um sentimento de saudade de épocas passadas.

Outro fator a ser destacado é aquele que Campbell postula como o critério da *relação das pessoas*, ou seja, o elo que as pessoas estabelecem na sociedade umas com as outras, seja de forma amigável ou não. Esse critério é considerado por Perelman como *argumentos fundados sobre a estrutura do real*, os quais apelam para as ligações de coexistência, isto é, a relação da pessoa com seus atos. Em outras palavras, o individuo se justifica pela maneira como ele se manifesta perante a sociedade, ou seja, é seu caráter e suas intenções que dão sentido ao seu comportamento. Vejamos como isso pode ser visto nos escritos de Gonzaga.

Retiramos da Carta 1ª, 194-197; 204-209; 212-224 versos em que o poeta vai apontando as ações feitas por Cunha Meneses na sua posse.

A estas horas entra o novo chefe  
Na casa do recreio; e reparando  
Nos membros do congresso, a testa enrugada,  
E volta a cara com quem se enjoa:  
[...]  
Pensava, Dorotheu, que hum peito nobre,  
Que teve mestres, que habitou na côrte  
Havia praticar acção tão feia  
Na casa respeitavel de um fidalgo,  
Distincto pelo cargo que exercia,  
E mais ainda pelo sangue herdado?  
[...]  
Parece, Dorotheu, que algumas vezes  
A sabia natureza se descuida.  
Devera, doce amigo, sim devera  
Regular os nataes conforme os genios.  
Quem tivesse as virtudes de fidalgo  
Nascesse de fidalgo, e quem tivesse  
Os vicios de villão, nascesse embora,  
Se devesse nascer de algum lacaio,  
Como as pombas que geram fracas pombas,  
Como os tigres que geram tigres bravos.  
Ah, se isto Dorotheu, assim succede,  
Estava o nosso chefe mesmo ao proprio  
Para nascer sultão do turco imperio!

Nas estrofes acima, observamos a presença da ligação de coexistência proposta por Perelman, em que Gonzaga relata atitudes e ações de Fanfarrão Minésio na sociedade. Os versos “Na casa do recreio; reparando//Nos membros do congresso, a testa enrugada, //E volta a cara com quem se enjoa:” demonstram as atitudes de prepotência do governador perante as pessoas do congresso. Já nos versos “Pensava, Dorotheu, que hum peito nobre, //Que teve mestres, que habitou na côrte //Havia praticar acção tão feia //na casa respeitavel de um fidalgo, //Distincto pelo cargo que exercia, //E mais ainda pelo sangue herdado?”, encontramos a ironia do poeta ao mostrar que Cunha Meneses, por ser fidalgo e ter um cargo de tanta importância, não deveria agir dessa maneira. Notamos que, nos fragmentos acima, Gonzaga simplesmente quer destacar e denunciar que, diante desses atos, Fanfarrão Minésio não pode ser considerado digno de ser fidalgo e nem de possuir sangue nobre.

Para Perelman, a ligação de coexistência simboliza ainda a relação entre ato e essência, pois o ser humano justifica-se pelo modo como se manifesta perante a sociedade, ou seja, seu caráter e suas intenções. Essas ligações de coexistência podem ser vistas nas *Cartas Chilenas*, quando Gonzaga relata alguns absurdos cometidos por Cunha Meneses. Um deles é o episódio descrito na Carta 2ª, 61-66; 81-94, em que o poeta narra a falsidade do governador em relação à religião. Os versos abaixo mostram claramente como era o caráter de Fanfarrão Minésio pelas atitudes que demonstrava diante da população mineira.

Não sei, presado amigo, o que te escrevo:  
Só sei que o que te escrevo são verdades,  
E que vem muito bem ao nosso caso.  
Apenas, Dorotheu, o nosso chefe  
As redeas manejou do seu governo  
Fingir-nos intentou que tinha huma alma.  
[...]  
Aquelle, Dorotheu, que não é santo;  
Mas quer fingir-se santo aos outros homens  
Prática muito mais do que prática  
Quem segue os sãoos caminhos da verdade.  
Mal se poem na igreja de joelhos  
Abre os braços em cruz, a terra beija;  
Entorta o seu pescoço fecha os olhos,  
Faz que chora, suspira, fere o peito,  
E prática outras macaquices,  
Estando em parte aonde o mundo os veja:  
Assim o nosso chefe, que procura  
Mostra-se compassivo, não descansa  
Com estas poucas obras. Passa a dar-nos  
Da sua compaixão maiores provas.

É interessante que o poeta não deixa passar nada, tudo vê e tudo relata. Nesse episódio, a denúncia de Gonzaga volta-se para a falta de caráter de Cunha Meneses. Versos como “Abre os braços em cruz, a terra beija; // Faz que chora, suspira, fere o peito, demonstram comportamentos de uma pessoa traiçoeira, pois ela é capaz de mostrar uma falsa fé para chamar a atenção das pessoas. Com esses versos, constatamos que Fanfarrão Minésio é um homem falso, mentiroso e sem escrúpulos, aproveitando-se da ingenuidade e simplicidade das pessoas para enganá-las, mostrando-se um homem religioso e temente a Deus. Nos argumentos acima, percebemos o caráter e as intenções do governador mineiro para conquistar a população. Assim, como postula Perelman, o homem se justifica pela maneira

como se comporta diante da sociedade. Logo, é por meio desse discurso argumentativo que Gonzaga mostra para o seu leitor a falta de caráter de Cunha Meneses.

Em toda a tessitura do poema, as ações de Cunha Meneses são expostas por Gonzaga no sentido de alertar e conscientizar a população das maldades que o governador é capaz de fazer. Vejamos um episódio na Carta 3ª, 126-148, na qual o poeta denuncia o governador pela falta de respeito com o ser humano, colocando pessoas inocentes na prisão.

Para poder suprir o nosso chefe  
Das obras meditadas as despesas  
Consome do senado os rendimentos  
E passa a maltratar ao triste povo  
Com estas nunca usadas violencias  
Quer copia de forçados, que trabalhem  
Sem outro algum jornal mais que sustento  
E manda a hum bom cabo, que lhe traga  
A quantos *quilombolas* se apanharem  
Em duras gargalheiras. Voa o cabo:  
Agarra a hum, e a outro; e n'hum instante  
Enche a cadeia de alentados negros.  
Não se contenta o cabo com trazer-lhe  
Os negros, que tem culpas: prende, e manda  
Tambem nas grandes levas os escravos  
Que não tem mais delictos, que fugirem  
As fomes, e aos castigos, que padecem  
No poder de senhores desumanos  
Ao bando dos captivos se acrescentam  
Muitos pretos já livres, e outros homens  
Da raça do paiz, e da européa,  
Que diz ao grande chefe são vadios,  
Que perturbam dos povos os socego.

Nos relatos acima, verificamos novamente que a maldade de Cunha Meneses era sem medidas, pois castigava inocentes e até escravos que já tinham alcançado sua liberdade. Na verdade, o interesse do poeta, nas missivas, era desmascarar seu inimigo diante da sociedade mineira, mostrando que suas atitudes não eram de um político descente, mas, sim, de um ser sem escrúpulos, preocupado apenas consigo mesmo. Mais uma vez, temos a presença daquilo que Perelman chama de ligações de coexistência, em que as ações do ser humano mostram o seu caráter. Logo, é pelas atitudes e comportamentos de Cunha Meneses que Gonzaga constrói seus argumentos denunciando a hipocrisia de um homem de má índole.

Conforme postula Perelman, certos indivíduos, dependendo da posição que ocupam na sociedade, são considerados representativos, como é o caso de um embaixador, de um chefe de igreja, de um presidente etc. Normalmente, a ação de cada membro reflete na opinião de um grupo e as ligações de coexistência servem para estabelecer uma conexão entre os acontecimentos, os homens, as obras e o período da história a que pertencem. Assim, nas *Cartas Chilenas*, encontramos traços marcantes a esse respeito com relação ao governador Cunha Meneses. Vários acontecimentos são relatados por Gonzaga, que realmente mostram uma época de insatisfação do povo mineiro do século XVIII. Um desses fatos é a construção da cadeia de Vila Rica, em que se gastou uma fortuna num momento em que a cidade passava por crises financeiras. Vejamos como isso é exposto pelo poeta na Carta 3ª, 65-71; 78-81; 86-98.

Pretende, Dorotheu, o nosso chefe  
Erguer huma cadeia magestosa,  
Que possa escurecer a velha fama  
Da torre de Babel, e mais dos grandes  
Custosos edificios que fizeram  
Para sepulchros seus os reis do Egypto.

[...]

Hum soberbo edificio levantado  
Sobre ossos innocentes construido  
Com lágrimas dos pobres, nunca serve  
De gloria ao seu autor; mas sim de opprobrio

[...]

Ora pois, doce amigo, vou pintar-te  
Ao menos o formoso frontispicio  
Verás se pede machina tamanha  
Humilde povoado, onde os grandes  
Moram em casas de madeira a pique  
Em cima da espaçosa escadaria  
Se fórma do edificio a nobre entrada  
Por dous soberbos arcos dividida;  
Por fóra destes arcos se levantam  
Tres jônicas columnas, que se firmam  
Sobre quadradas bases, e se adornam  
De lindos capitéis, aonde assenta  
Huma formosa, regular varanda.

A indignação de Gonzaga com relação à construção indevida da cadeia não é sem sentido, pois Cunha Meneses não se preocupava com a situação financeira de Vila Rica, já que seu interesse era mostrar seu poder e sua ganância. É por essa razão que Gonzaga, em sua obra *Cartas Chilenas*, descreve um cenário histórico no

qual Fanfarrão Minésio é visto como um ser desprezível, corrupto e cruel, cujas obras são realizadas em prol de si mesmo e de seus companheiros políticos.

É importante ressaltar que, para Campbell, o orador se esforça para influenciar os ouvintes persuadindo-os a aceitar sua opinião como a mais provável. O auditório, por sua vez, determina as condições do ato discursivo e dependendo da reação do público, pode ocorrer o sucesso ou insucesso dos argumentos expostos. Já para Perelman, em uma argumentação, é de suma importância a ordem dos argumentos, pois ela pode realizar um verdadeiro condicionamento do auditório. Logo, a necessidade de se ganhar terreno, de se deixar uma impressão favorável que possa agir por muito tempo sobre o indivíduo são alguns aspectos que a tática argumentativa deve levar em consideração se quiser influenciar o auditório. Vejamos como isso é expresso nas missivas gonzaguianas. Seleccionamos alguns trechos da Carta 3ª 126-138 para mostrar como Gonzaga tece seus argumentos para alertar e conscientizar seu leitor (Doroteu), e por meio dele o povo de Vila Rica, das maldades de Cunha Meneses.

Para poder suprir o nosso chefe  
Das obras meditadas as despesas  
Consome do senado os rendimentos  
E passa a maltratar ao triste povo  
Com estas nunca usadas violencias.  
Quer copia de forçados, que trabalhem  
Sem outro jornal mais que sustento  
E manda a hum bom cabo, que lhe traga  
A quantos *quilombolas* se apanharam.

Novamente, o poeta ataca a crueldade o governador mineiro destacando o que ele é capaz de fazer para conquistar o que quer, principalmente, quando se trata de dinheiro e poder.

Na Epistola a Critillo, 1-14; 163-170 temos fragmentos em que Cláudio Manuel da Costa, na voz de Doroteu, escreve a Critilo concordando com seu amigo das verdades contidas nas cartas.

Vejo, ó Critillo, do chileno chefe  
Tão bem pintada a história nos teus versos,  
Que não sei decidir, qual seja a copia,  
Qual seja o original. Dentro em minha alma,  
Que diversas paixões, que affectos varios  
A hum tempo se suscitam! Gélo e tremo

Humas vezes de horror, de magoa, e susto,  
Outras vezes do riso apenas posso  
Resistir aos impulsos. Igualmente  
Me sinto vacillar entre os combates  
Da raiva, e do prazer. Mas ah... que disse!  
Eu retracto a expressão, nem me subscrevo  
Ao suffragio daquelle que assim pensa  
Alheio da razão que me surpreende.  
[...]  
Mas ah, Critillo meu, que eu estou vendo  
Que já chegam a ler cartas tuas:  
Estes barbaros monstros são cobertos  
De vivo pejo ao ver os seus delictos,  
Que em tão disforme vulto hoje apparecem.  
Dextro pintor, em hum só quadro a muitos  
Soubeste descrever: sim que o teu chefe  
As maldades de todos comprehende.

Nesses versos, percebemos o quanto Doroteu está de acordo com seu amigo, pois ele também conhece muito da perversidade do Fanfarrão Minésio e sabe que o teor das missivas retrata a realidade de um momento doloroso para o povo mineiro.

Enfim, constatamos que Gonzaga busca persuadir seu leitor por meio de argumentos que estão de acordo com a realidade do momento. Logo, Critilo e Doroteu dialogam de forma que o discurso argumentativo de ambos gira em torno de um alerta e uma conscientização dos problemas enfrentados pela população mineira de Vila Rica, durante o governo de Cunha Meneses. Assim, em toda a tessitura do poema, o poeta vai apontando um contexto histórico, no sentido de conquistar seu auditório, suscitando nele o sentimento de indignação pelas atitudes e ações de Fanfarrão Minésio. Certamente que todo o discurso presente nos argumentos de Gonzaga é para influenciar seu auditório, por isso, o poeta descreve com detalhes os fatos ocorridos em Vila Rica.

Destaca-se que há ainda outros elementos importantes para a construção dos argumentos em um discurso. É o caso das *Figuras Retóricas*, que passaram por uma grande reformulação, agora não mais vistas como figuras de palavras ou construções, mas, sim, como figuras de discurso.

Conforme declara Perelman, as figuras devem ser vistas como argumentativas e integradas numa retórica como a arte de persuadir e convencer. Nesse sentido, para que a figura possa ser vista como argumentativa, ela deve conceber sua passagem do habitual para o não-habitual e a volta para um habitual

de outra ordem. Isso significa dizer que muitas vezes estamos diante de formas como a *exclamação*, a *repetição* e a *interrogação* que a princípio parecem ser usadas como expressões normais, mas que se tornam figuras a partir do momento que saem de seu emprego comum.

Com relação à *exclamação*, Perelman destaca que ela se torna uma figura quando sai de seu emprego normal, da hesitação e da surpresa. Assim, quando a frase exclamativa, além de expressar um sentimento surpreso e comovido, busca também persuadir, ela pode ser considerada como uma figura. Em outras palavras, a exclamação mostra um artifício retórico, expressando valor emocional, chamando a atenção e mexendo com os ânimos do leitor, no sentido de conquistar a atenção dele na deliberação dos argumentos e, assim, persuadi-lo. Quanto a isso, Campbell mostra que a *exclamação* opera com a simpatia, pois é uma expressão mais ardente e apaixonante para o locutor. Vejamos como essa figura é vista nas Cartas 1ª, 155-160; 168; 174-177; 180, 5ª, 109-116; 160-162, a partir da concepção de Perelman.

Ah pobre Chile: que desgraça esperas!  
Quanto melhor te fora que sentisses  
As pragas que no Egypto se choraram,  
Do que veres que sóbe ao teu governo  
Carrancudo casquilho, a quem rodeiam  
Os nescios, os marotos, os peraltas  
[...]

Os olhos já molhados, Ceos, que vejo!  
[...]

Afflicto o coração no peito bate;  
Erriça-se o cabelo, as pernas tremem;  
O sangue se congela, e todo o corpo  
Se cobre de suor. Tal foi o medo!  
[...]

He o dia fatal, em que se entendem  
[...]

Ainda, Dorotheu, não viste nada,  
Hum monstro, hum monstro deste não entende  
Que existe algum maior, que ousado possa  
Ou na terra ou no céu tomar-lhe conta:  
Infeliz, Dorotheu, de quem habita  
Consquistas de seu dono tão remotas!  
Aqui o povo geme, e os seus gemidos  
Não pode, Dorotheu, chegar ao throno,  
[...]

Ah! pobres cidadãos, se assim o faço!  
Já me representa que vos sinto  
Gemer debaixo dos pezados ferros!

Nos versos acima, apesar de as frases exclamativas enfatizarem as ideias e as emoções de Gonzaga, mostrando um sentimento de revolta do poeta em relação ao governador Cunha Meneses, elas têm ainda a finalidade de persuadir o leitor, alertando-o do perigo que Vila Rica passará a respeito da posse e das maldades de um governador corrupto e sem escrúpulos. Logo, ao utilizar essa pontuação, o autor das missivas tem o objetivo de expressar a dor coletiva que ele assume pessoalmente, buscando ridicularizar os atos do Fanfarrão Minésio em sua administração.

A *repetição* é outra figura de destaque na construção dos argumentos no sentido de persuadir e convencer o ouvinte. Assim, como Verney que considera a *repetição* como uma figura de extremo valor para o ato discursivo, Perelman também concorda com essa posição, dizendo que a *repetição* tem um alto grau de relevância nos argumentos do orador. Para comprovar os pensamentos de Perelman a respeito da *repetição*, retiramos os seguintes segmentos da Carta 1ª, 194; 199-203

A esta horas entra o novo chefe  
[...]  
Se deixa em pé ficar a noite inteira,  
Não se assenta civil da casa o dono;  
Não se assenta (que he mais) a illustre esposa;  
Não se assenta tambem um velho bispo,  
E a exemplo destes o congresso todo

A repetição dos termos “não se assenta”, vem reforçar o assunto para dar uma ideia melhor daquele fato que o poeta quer ressaltar, ou seja, as ações de Cunha Meneses. Para Perelman, a repetição engloba tanto a acumulação como a amplificação das ideias no ato discursivo. Vejamos mais alguns exemplos retirados da Carta 2ª, 46-53 em que isso ocorre.

Segunda vez o somno já tornava,  
Quando o estrondo percebo de outro carro.  
Outra vez, Dorotheu, o corpo volto;  
Outra vez me agasalho; mas debalde.  
Já soam dos soldados grossos berros,  
Já tinem as cadeias dos forçados,  
Já chiam os guindastes, já me atroam  
Os golpes dos machados e martellos.

No fragmento acima, o acúmulo, a amplificação e a ordenação dos termos “outra vez” e “já” acentua o caráter rítmico dos versos para chamar a atenção do

leitor para os acontecimentos. Vale destacar que Perelman caracteriza a *amplificação* e a *repetição* nas *figuras de presença*, as quais estimulam o sentimento da presença do objeto da situação discursiva.

Com relação a essa questão, Verney classifica a *amplificação* como um fator importante para formar uma ideia perfeita do tema a ser tratado pelo orador. Já a *repetição*, por sua vez, imprime com tanta força uma verdade, descobrindo as circunstâncias com tanta clareza que é impossível não admiti-las.

No parecer de Perelman, a *amplificação* é vista como uma figura retórica, que, para criar a presença, utiliza-se da divisão de um todo pelas suas partes. Tomemos alguns exemplos das Cartas 1ª, 194; 199-203; 3ª, 251-258 para justificar isso.

A estas horas entra o novo chefe  
[...]  
Se deixa em pé ficar a noite inteira,  
Não se assenta civil da casa o dono;  
Não se assenta (que he mais) a illustre esposa;  
Não se assenta tambem um velho bispo,  
E a exemplo destes o congresso todo  
[...]  
No pelourinho a escada já se assenta,  
Já se ligam dos reos os pés e braços,  
Já se descem calções, e se levantem  
Das immundas camisas rotas fraldas:  
Já pegam dous verdugos nos zurragues;  
Já descarregam golpes deshumanos;  
Já sôam os gemidos, e respigam  
Miúdas gottas de pisado sangue.

Notamos que Gonzaga, para criar a presença de objetos em seus argumentos, descreve primeiramente a situação “A estas horas entra o novo chefe// se deixa em pé ficar a noite toda,”; “No pelourinho a escada já se assenta,” e na sequência relata detalhadamente cada passo do ocorrido. Servindo-se, então, da amplificação, o poeta prende a atenção de seu leitor para que ele possa refletir sobre o assunto destacado em seu ato discursivo. Para Perelman, a *repetição* também marca a presença, sendo de suma importância para a argumentação. De acordo com o autor, ela pode agir diretamente ou pode acentuar o fracionamento de um acontecimento em episódios detalhados. Nos fragmentos acima, é possível verificar a presença constante da repetição como forma de descrever com detalhes os fatos que Gonzaga quer destacar como, por exemplo, nos versos “Não se

assenta civil da casa o dono; // Não se assenta (que he mais) a illustre esposa; // Não se assenta tambem um velho bispo,; “Já se ligam dos reos os pés e braços, // Já se descem calções, e se levantem // Já pegam dous verdugos nos zurragues; // já descarregam golpes deshumanos; // já soam os gemidos, e respigam”.

Outras figuras abordadas por Perelman são aquelas pertencentes às *figuras de escolha* como a *antonomásia*, vista por Campbell como uma figura que trabalha com nomes próprios e a *retificação*, proposta por ele como *correção*, a qual estimula as idéias pelo implícito.

Para Perelman, toda a argumentação visa a uma seleção previa dos fatos e valores, ou seja, a escolha dos elementos, do modo de descrição e da apresentação dos argumentos são elementos relevantes como manifestação de tomada de posição em relação ao discurso. A antonomásia é considerada pelo autor uma *figura de escolha*, já que consiste em tomar um nome próprio por um nome comum ou vice-versa. Tomemos como exemplo o verso da Carta 1<sup>a</sup>, 265 “Do nosso *Fanfarrão*? Tu não o viste”, em que *Fanfarrão* caracteriza a personagem do governador mineiro Cunha Meneses.

A *retificação* marca também a legitimidade de uma escolha. Vejamos os versos da Carta 3<sup>a</sup>, 108-109; 113-114 que demonstram isso.

E sabes, Dorotheu, quem edifica  
Esta grande cadêa? Não, não sabes  
[...]

E sabes para quem? Tambem não sabes:  
Pois eu tambem to digo: para huns negros

Nas linhas acima, a retificação se dá pelos termos “sabes” e “não sabes”, em que o poeta, ao mesmo tempo em que interpela seu interlocutor, também lhe oferece a resposta. Assim, a retificação feita por Gonzaga é um recurso para melhor explicitar o que deseja expor, chamando a atenção de seu leitor para os erros cometidos por Cunha Meneses ao construir uma cadeia para colocar os negros.

De acordo com Perelman, a *apóstrofe* e a *interrogação oratória* não têm o objetivo nem de informar e nem assegurar um acordo. São, na verdade, *figuras de comunhão*, por meio das quais, com base em procedimentos literários, o orador busca criar ou confirmar a comunhão com o auditório.

Assim, o que Campbell postula sobre a apóstrofe é que ela é uma figura que opera, principalmente, pela simpatia, pois o locutor utiliza-se de expressões mais ardentes e apaixonantes; a *interrogação*, por sua vez, é o apelo que o locutor faz em direção ao outro do discurso, despertando assim uma maior atenção em relação ao interlocutor. Na verdade, a utilização da pergunta retórica não tem a intenção de obter ou dar qualquer resposta. Ela é introduzida seja para tornar mais vivo o discurso, seja para realçar o pensamento, seja para refletir sobre algo.

A esse respeito, Perelman afirma que, em uma comunicação oratória, muitas vezes, o orador levanta questões para que seu público reflita sobre a situação em que se encontra, convidando-o a participar da deliberação. É isso que faz Gonzaga em seus escritos. Vejamos alguns trechos da Carta 2ª, 264-266; 271-273 e da Carta 4ª, 207-210, em que o poeta utiliza-se das interrogativas como um recurso para envolver seu leitor no ato discursivo, levando-o a uma reflexão sobre a figura do governador Cunha Meneses.

Esperavas acaso hum bom governador  
Do nosso *Fanfarrão*? Tu não o viste  
Em trajes de casquilho nessa corte?  
[...]  
E pode ser o chefe omnipotente  
Quem não sabe escrever huma só regra,  
Onde ao menos se encontre hum nome certo?  
[...]  
Que He isso, dorotheu, abriste a boca?  
Ficaste embasbacado? Não suppunhas,  
Que o nosso grande chefe se sahisse  
Com huma tão formoza providencia?

Já a respeito da *apóstrofe*, verificamos algumas ocorrências nos versos das Cartas 2ª, 25; 3ª, 56; 6ª, 12; 31, 7ª, 28:

Que ajunta, Dorotheu, com mão avara  
[...]  
Mas, meu bom Dorotheu, os homens nescios  
[...]  
Ora vou, doce amigo, aqui pintal-o  
[...]  
Ah! meu prezado amigo, não terias  
[...]  
Amigo Dorotheu, hes pouco esperto

É por meio das expressões “Dorotheu”; “ meu bom Dorotheu”; “doce amigo”; “prezado amigo” e “Amigo Dorotheu”, que Gonzaga coloca em evidência seu interlocutor com a finalidade de trazê-lo à realidade do momento. Logo, o poeta interrompe sua linha de pensamento do discurso, destacando, assim, seu interlocutor.

Apesar de a *interrogação* e de a *apóstrofe* não informarem nada sobre o assunto exposto pelo orador, elas têm muito valor no campo discursivo, pois é por meio delas que o orador pode interpelar e chamar seu interlocutor para uma reflexão sobre os assuntos da deliberação.

Feitas as considerações previstas para a análise do corpus, passamos, a seguir, às conclusões deste trabalho.

## **CONCLUSÃO**

Esta pesquisa teve como tema o estudo da linguagem, das figuras de retórica e dos recursos argumentativos utilizados por Tomás Antônio Gonzaga nas *Cartas Chilenas*, escritas nos meados do setecentismo. A partir daí, optamos por um estudo historiográfico, em que são aplicados três princípios básicos propostos por Konrad Koerner: contextualização, imanência e adequação. Na verdade, a Historiografia Linguística é uma área de suma importância, pois ela tem como objetivo reconstruir o passado não apenas no sentido de narrar fatos, mas, principalmente, de interpretá-los em seu tempo histórico.

Vale lembrar que a Historiografia procura reconstruir o ideário explícito ou implicitamente formulado sobre o fenômeno da linguagem assim como as reflexões destinadas às línguas particulares, em dada época e em determinado contexto social, político e institucional. No fazer historiográfico, objetiva-se o tempo reconstruído, isto é, visa-se à busca da problematização do passado e não a sua narrativa, para assim poder interpretá-lo. Nessa perspectiva, o conhecimento passado é importante porque tem a pretensão de informar a ação presente, não para legitimá-lo, mas para o exercício crítico dele. Em outras palavras, a retomada do passado tem o objetivo de estabelecer um diálogo entre passado e presente pressupondo a diferença.

Dessa forma, o estudo historiográfico leva em consideração o julgamento da obra de história, não meramente como trabalho de inspiração individual, mas como resultado intelectual do confronto das concepções que uma sociedade tem sobre si em um determinado momento vivido de seu percurso. Nesse sentido, a Historiografia tem como objetivo registrar os acontecimentos passados, buscando explicar e compreender a vida das sociedades.

Nessa medida, quando nos debruçamos sobre as *Cartas Chilenas*, constatamos que elas não são apenas um produto poético, mas também um registro histórico sobre Vila Rica nos meados do século XVIII. Na verdade, as missivas gonzaguianas funcionam como um valiosíssimo documento da época, já que refletem a ideologia de um momento importante no território mineiro. Certamente que o conteúdo exposto nas cartas em relação à corrupção existente naquele tempo leva-nos a refletir que as atitudes humanas não se diferenciam muito nos tempos atuais, já que as falcatruas políticas, os interesses pessoais e a ganância pelo poder e pelo dinheiro estão presentes em qualquer momento da história. Nesse sentido, as

*Cartas Chilenas* mostram que de lá para cá quase nada mudou em relação à política e à sociedade, pois ainda hoje encontramos chefes políticos com características semelhantes às dos dirigentes daquele período. Sendo assim, podemos dizer que a pesquisa historiográfica realizada aponta, em nosso país, para uma continuidade de comportamento dos chamados representantes do povo. O documento sob análise ajuda-nos a entender, na atualidade, a presença da corrupção e da impunidade como comportamentos herdados dos tempos coloniais e fortemente arraigados em muitos brasileiros.

A esse respeito, Janotti (2000a) afirma que são consideradas prioritárias no estudo historiográfico obras que recorram a fontes documentais que possibilitem compreender o passado vivido e que dêem inteligibilidade na compreensão presente. De acordo com a autora, essas fontes documentais podem ser escritos circunstanciais, normalmente, empenhados em defender uma causa política, que apelam à reconstrução da História em busca de sua própria legitimação. As *Cartas Chilenas* inserem-se nessa perspectiva, pois foi isso que fez Gonzaga ao escrever suas missivas. Buscou conscientizar a população da má administração do governador mineiro, além de lutar por um ideal de libertação do Brasil em relação a Portugal. Essa dupla característica – compreensão do passado e inteligibilidade do presente – justifica a escolha das *Cartas Chilenas* como fonte primária de nossa pesquisa.

Certamente que os acontecimentos ocorridos em Vila Rica repercutiram muito na forma de pensar, agir e escrever do ouvidor mineiro. Por essa razão, podemos dizer que seus escritos marcam um momento histórico das Minas Gerais do setecentismo. De fato, as missivas de Gonzaga podem ser consideradas como uma parte de sua vida, as quais são destinadas a um receptor privilegiado, no caso Doroteu, que sabe compreender a veracidade dos fatos.

A época a que nos referimos é a do chamado Iluminismo que tinha por excelência o primado de uma Razão subjetiva e crítica e de um Racionalismo humanista e antropocêntrico. Foi um período de novas ideias políticas e novas concepções econômicas. Esse espírito iluminista buscou enaltecer a burguesia, condenando a nobreza e contrapondo-se aos privilégios militares e ao despotismo absoluto. É a partir desse contexto que podemos afirmar que Gonzaga está perfeitamente inserido nos ideais iluministas, pois o poeta via na militarização da

colônia a fonte de todos os seus males: dos desmandos, das arbitrariedades, da corrupção e da decadência do império português. Na capitania em que vivia, constatava todos os dias que a farta distribuição de patentes<sup>80</sup> era também uma forma que Cunha Meneses encontrava para obter apoio incondicional a todos os seus despóticos atos, pois os regimentos estariam sempre prontos a cometer toda a espécie de vilanias, apoiando o governador.

É certo que o governador mineiro é o alvo das críticas de Gonzaga e, por essa razão, o poeta ataca ferinamente o despotismo de seu inimigo. Para ele, Cunha Meneses é o causador de todos os males e infortúnios que pesam sobre o território de Vila Rica. Essa aversão ao despotismo absolutista levava o poeta a defender com entusiasmo um governo mais preocupado com o bem das pessoas, o qual deveria conduzir a administração de Vila Rica de forma mais humana e justa.

Sendo assim, ao ler as missivas gonzaguianas, verificamos o quanto o poeta está atrelado aos ideais iluministas, já que, em seus versos, perpassa a sua insatisfação em relação ao governo mineiro e também a sua rejeição ao domínio da Metrópole sobre a Colônia. Assim, ele, de uma forma subjetiva, procurava persuadir seus contemporâneos a lutar pelos ideais iluministas de racionalidade e de autonomia do indivíduo contra o despotismo, atribuindo uma função moralizadora à sátira. Defendendo um novo conceito de valor humano, de justiça e de governabilidade, sua poesia, direta ou indiretamente, influenciou muito o movimento da Inconfidência Mineira.

De acordo com Carvalho (1995), qualquer texto poético constitui um documento social na medida em que o assunto de que trata, os termos em que é redigido, a escolha das palavras que utiliza, a sua ordenação formal, o seu ritmo ou a falta dele, a sua intencionalidade, tudo são sinais definidores de uma sociedade determinada. De certo modo, o poeta é um ser que está sempre atento aos acontecimentos que o rodeiam e envolvem. Logo, o texto de Gonzaga nos surpreende, pois, por um lado, mostra o aspecto satírico das situações retratadas e, por outro lado, acorda em nós, homens de hoje, sentimentos de censura, de repúdio e de condenação contra a sociedade que nada muda, já que a corrupção existente no passado perpetua-se ainda nos dias atuais.

---

<sup>80</sup> Título oficial de uma concessão ou privilégio. Posto militar. (In: FERREIRA, 1995:486).

De tal modo, as obras literárias são eternas no seu valor, pois elas não são apenas uma fonte de prazer estético ou um meio de distrair o leitor despreocupado. Elas são também fonte de conhecimento do mundo que rodeia o leitor e da vida que se agita em sua alma, por meio das informações fornecidas por espíritos que conseguem apreender da realidade aquilo que escapa à intuição de seres humanos comuns. Por esse prisma, é certo dizer que as *Cartas Chilenas* nasceram de fatos reais, pois Gonzaga recolheu os acontecimentos do período em que viveu em Vila Rica, Sendo assim, seu poema refletiu a realidade social e política daquele momento, trazendo imagens sensíveis ao leitor, além dos sentimentos e emoções sentidos pelo poeta. Por essa razão, afirmamos que a linguagem de Gonzaga é altamente poética, apesar de estar relacionada ao contexto histórico dos meados do século XVIII.

A partir da leitura das *Cartas Chilenas*, buscamos estabelecer algumas categorias de análise que emergiram do próprio texto, a saber: os recursos argumentativos e as figuras de retórica. Foi por intermédio desses elementos que pudemos evidenciar como o poeta construiu seus argumentos no sentido de alertar a população de Vila Rica e de conscientizá-la a respeito da corrupção do governo de Cunha Meneses e do poder que a Metrópole exercia sobre o território mineiro. Para se proceder à análise da obra selecionada, autores como George Campbell e Luís Antônio Verney foram referências teóricas escolhidas, com vistas a obedecer ao princípio da imanência.

A pergunta que orientou esta pesquisa - “quais seriam os recursos argumentativos utilizados por Tomás Antônio Gonzaga nas *Cartas Chilenas*, já que há uma relação entre língua, papel social e argumentos?” Podemos afirmar que ela foi respondida, pois constatamos que, na tessitura das missivas, o poeta utiliza-se de diversos tipos de argumentos tais como a *probabilidade ou verossimilhança*, a *plausibilidade*, a *importância das ideias*, a *proximidade do tempo*, a *conexão de lugar*, a *relação das pessoas* e o *interesse nas consequências* e de diferentes figuras de retórica como *clímax*, *correção*, *visão*, *exclamação*, *apóstrofe*, *interrogação*, *antonomásia*, *sinédoque*, *metonímia*, *eufemismo*, *antítese*, *amplificação* e *repetição* para expor os acontecimentos existentes em Vila Rica na administração do governador Cunha Meneses para, dessa forma, captar a atenção de seus interlocutores e obter adesão deles ao ponto de vista que defende.

Os objetivos desta tese foram:

- Examinar, tendo como base os postulados da Historiografia Linguística, a relação entre as marcas linguísticas das *Cartas Chilenas* e o contexto histórico brasileiro do final do século XVIII;
- Identificar, nas *Cartas Chilenas*, os recursos argumentativos e as figuras de retórica utilizados por Tomás Antônio Gonzaga;
- Apontar as particularidades da argumentação, nas *Cartas Chilenas*, a partir da Retórica Clássica.

Logo, verificando os resultados obtidos, podemos afirmar que esses objetivos foram atingidos já que fizemos um estudo do contexto da época em que Gonzaga escreveu sua obra *Cartas Chilenas*, buscando compreender a linguagem, as figuras e os recursos argumentativos utilizados por ele em seus versos.

Sendo assim, a Historiografia Linguística nos serviu como base para descrever e explicar como se produziu e desenvolveu o conhecimento social, cultural e político nos meados do século XVIII. Para tanto, este trabalho historiográfico focalizou não só a dimensão cognitiva, denominada “dimensão interna”, mas também sua dimensão individual e social, a chamada “dimensão externa”. Nesse sentido, para a reconstrução das práticas linguísticas do passado, a Historiografia Linguística, por um lado, assume explorar o conhecimento “de dentro” do seu objeto de estudo como a filosofia, a política, a ciência, a música etc.; por outro lado, tem a virtude de transcender a pura internalidade das ideias e entendê-las no seu contexto histórico-cultural. No caso desta pesquisa, buscamos reconstruir o contexto histórico em que viveu Gonzaga para melhor entender as *Cartas Chilenas*. A partir daí, buscamos estudar os argumentos e as figuras de Retórica que emergem do texto a fim de compreender quais razões levaram o poeta a escrever tão importante obra. Vale destacar que essas categorias foram estudadas com base nas obras de George Campbell e Luís Antônio Verney, contemporâneos de Gonzaga.

Em nosso estudo, observamos também que a Retórica, no decorrer dos tempos, sempre levou em consideração o convencer, sendo utilizada como um meio de persuasão. No entanto, ela não é apenas utilizada para convencer e persuadir,

mas também tem a intenção de deleitar o leitor ou ouvinte pela sucessão de figuras e tropos.

É importante destacar que com o surgimento da Nova Retórica, as figuras ganharam relevância no que diz respeito à argumentação. Agora, elas são examinadas como figuras do discurso e não mais como figuras de palavras ou construções. De fato, a grande descoberta nos dias atuais é exatamente a questão das figuras que não funcionam mais como ornamentos da linguagem, mas sim como operadores argumentativos.

Sem dúvida que, nas missivas gonzaguianas, os argumentos utilizados pelo poeta buscavam persuadir e convencer seu interlocutor dos problemas enfrentados pela população de Vila Rica em decorrência da péssima administração de Cunha Meneses. Verificamos que, nos versos satíricos de Gonzaga, as figuras não estão ali apenas para embelezar e ornamentar a linguagem do poema. Ao utilizar metonímias, sinédoques, antonomásias, eufemismos, antíteses etc, a intenção do poeta foi buscar a eficácia de seus argumentos, para suscitar a paixão de seus interlocutores e, desse modo, persuadi-los e convencê-los sobre os acontecimentos que relata. Assim, constatamos, nos escritos de Gonzaga, que seu objetivo não era apenas criar uma obra literária, mas descrever e narrar fatos reais de uma situação quase no limite do suportável no território mineiro, utilizando-se das técnicas do discurso persuasivo para conscientizar a população e desmascarar seu antagonista Cunha Meneses.

Notamos ainda, em nossa pesquisa, que a Retórica Clássica, a arte de bem falar ou escrever de modo persuasivo, sempre se interessou pelo estudo dos meios discursivos. Assim, todo orador deve apossar-se de argumentos para suscitar as paixões e as emoções no outro e conseguir persuadi-lo. Nesse sentido, a argumentação está relacionada ao conjunto de ações humanas, cuja linguagem passa a ser uma ferramenta de interação social que busca convencer e persuadir o outro. Na verdade, a Retórica Clássica voltada para a argumentação destaca dois pontos importantes. O primeiro diz respeito à *intenção persuasiva* do orador, realizada numa fala convincente que promova mudança de atitude no auditório. O segundo relaciona-se à *organização estrutural do discurso*, que tem o objetivo de selecionar argumentos coerentes e de fácil compreensão, a fim de suscitar no público aquela emoção esperada, pois somente assim o ato discursivo será eficaz.

Verificamos, então, que, nas *Cartas Chilenas*, Gonzaga buscou argumentos verdadeiros para expor toda a injustiça presente em Vila Rica. Seu interesse era descrever e relatar a má administração de Cunha Meneses e seus companheiros políticos, no sentido de persuadir seu interlocutor das malandragens existentes nesse contexto dos setecentos. Assim, observando todo o ambiente de tristeza e inquietação da população mineira, o poeta constrói seu texto satírico com argumentos que o povo possa entender, para que sua mensagem seja recebida com sucesso pelo seu auditório. Logo, trabalhando com as paixões e mostrando a realidade do momento, o autor das missivas consegue prender a atenção de seu leitor e, assim, persuadi-lo.

Certamente que a tessitura do texto por meio de argumentos e figuras retóricas permite ao público não só reconhecer a deformação das personagens pela sua caricatura, mas também permite avaliar o desempenho da técnica discursiva dentro da fantasia poética. Essa afirmação encontra respaldo nas ideias de Perelman (1996) que diz que o importante não é o modo literário de expressão, mas as técnicas discursivas da persuasão. Para esse autor, não devemos estudar o problema das figuras em seu conjunto, mas mostrar como o emprego delas serve para a argumentação do orador. Dessa forma, a figura é vista como um elemento relevante para a construção de enunciados, já que considera as variações subjetivas que são efetuadas pelos indivíduos na sociedade. Com base no exposto, podemos afirmar que Gonzaga, utiliza-se das figuras como um recurso poderoso para construir a sua argumentação.

Ainda em relação aos recursos argumentativos, verificamos também que um elemento significativo de sua poesia é certamente o aspecto satírico. Nele encontramos uma vivacidade e uma convicção que falta na poesia lírica. Na verdade, o poeta, por meio de um estilo descritivo direto e realista, expôs seus pensamentos e sentimentos em relação às terras brasileiras que, mesmo não sendo seu lugar de origem, aprendeu a amar. Assim, com base em suas vivências e experiências, ele criou um poema satírico, o qual ridiculariza a figura de Cunha Meneses e seus assessores políticos. Logo, utilizando-se do humor, o poeta denuncia a mediocridade e indecência da cúpula de Vila Rica dos meados do século XVIII.

Analisado as *Cartas Chilenas*, verificamos que a sátira contida nelas é um instrumental forte no processo argumentativo, pois ela tem como objetivo principal desmascarar e delatar as falcatruas existentes na sociedade. Ela é vista como uma forma de contemplar o mundo e seus problemas num jogo de riso, ironia e indignação, abordando temas como a hipocrisia, o egoísmo, a desonestidade etc. Dessa forma, Gonzaga, por intermédio da sátira, ridiculariza de forma agressiva seu inimigo Cunha Meneses e seus assessores políticos. Assim, ao retratar o contexto político e social, a sátira de Gonzaga descreve, no âmbito da hilaridade, a situação absurda da administração do governador mineiro e seu grupo. Logo, utilizando-se do humor, ele ataca a mediocridade e a indecência existentes no cenário de Vila Rica dos setecentos.

Certamente que em suas cartas, Gonzaga recriou Vila Rica como um lugar imaginário fantástico, por meio de um discurso de censura. Sua narração vai envolvendo seu destinatário que compartilha com ele os casos criticados e as situações difíceis vividas com relação aos mandos e desmandos de Cunha Meneses

Assim, vale mostrar ainda que o discurso satírico gonzaguiano tem um alto grau de ironia. Conforme nos afirma Perelman e Tyteca (1996), a ironia sempre supõe conhecimentos de fatos e de normas. Ela não deve ser utilizada nos casos em que há dúvidas acerca das opiniões do orador. Se a ironia é empregada é porque ela pode ser útil na argumentação. Na verdade, ela é muito mais eficaz quando é dirigida a um grupo bem delimitado. Tudo isso pode ser percebido nas *Cartas Chilenas*, pois Gonzaga, num tom irônico e satírico, buscou persuadir seu leitor com seus argumentos fortes de conscientização. Com um discurso satírico, recheado de ironias, o ouvidor de Vila Rica travou uma forte luta contra os poderosos da sociedade e contra a mentira que impregnava as relações humanas daquela época.

De acordo com Brait (2008), a ironia busca uma série de artifícios expressivos produzidos em diferentes níveis linguísticos, que são selecionados e organizados por um produtor que se apresenta como locutor do discurso. Necessariamente, texto e discurso são processos que implicam produção e recepção, isto é, indivíduos envolvidos em uma interação. Logo, a ironia pode ser vista como uma das estratégias de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza locutor e interlocutor. Com isso, podemos afirmar que

esse artifício irônico é utilizado por Gonzaga, pois, numa conversa informal e repleta de ironias, ele dialoga com seu amigo Doroteu a respeito das barbaridades que Cunha Meneses comete nas terras mineiras. Logo, a ironia utilizada pelo autor das missivas é uma das estratégias para captar a atenção de seu leitor, persuadindo-o da veracidade dos relatos feitos, mesmo sendo apresentados de forma alegórica no Chile em lugar do Brasil.

Quando abordamos a questão do cômico, compreendemos que, ao relacionar a comicidade com o ser humano, percebemos que é por meio da rigidez de atitudes, dos gestos, das ações e comportamentos do homem que está o intuito de punição. De certa forma, o cômico sempre se relaciona ao individual, possuindo um caráter depreciativo tendo como objetivo a obtenção do prazer pela humilhação. Nessa perspectiva, o riso tem um sentido antagônico e opressor, já que se sustenta com a diminuição do outro. Tudo isso, pudemos verificar nas missivas de Gonzaga, pois o desprezo do ouvidor era tão grande pelo seu opositor que ele não media as consequências para atacar, humilhar e diminuir a figura de Cunha Meneses perante a sociedade mineira.

Um fator relevante a se discutir é que a obra *Cartas Chilenas* não deve ser vista somente pelo lado cômico, ela também tem seu lado trágico, pois o riso frequente na tragicidade serve para expressar desprezo e hostilidade. Esse riso é especialmente temido na sociedade porque expõe a pessoa à vergonha e à humilhação. O riso presente no contexto trágico pode ser visto tanto de modo positivo – força real capaz de manter valores e corrigir desvios – quanto destrutivo, pois é uma arma natural para perseguir os inimigos até mesmo depois da morte, conforme declara Barbosa (2008). Sem dúvida, a obra de arte trágica ganha em dinâmica e em realidade, pois vincula-se a atualização de um período real de uma ação e ao mesmo tempo é mítica e verdadeira. Nesse sentido, a matéria do poema de Gonzaga pode ser vista também como trágica, porque há uma analogia no poema que estabelece a ligação do mundo no qual o poeta vive com suas sensações e sentimentos. Logo, aquilo que ele sente em relação aos problemas enfrentados em Vila Rica, é transferido para seu poema. Assim, estamos de acordo com Gonçalves (2008:205) quando afirma que “a experiência do poeta traduz-se no poema trágico para ‘uma matéria analógica estranha’, um simulacro. Como se fosse um recipiente, onde o mundo do poeta estivesse contido de maneira mediada”

Como diz Perelman e Tyteca (1996), as analogias desempenham um papel importante na argumentação por causa dos desenvolvimentos e dos prolongamentos que favorecem, ou seja, é pela analogia, com base nas práticas de representação, ao mesmo tempo, dialética, retórica e poética, que se apresenta uma novidade a partir de certa semelhança entre o mundo fictício e o mundo real. Logo, a sátira *Cartas Chilenas* é um excelente exemplo de poesia com uma hábil construção dos argumentos de um discurso que intenta agradar, alertar e conscientizar. Na verdade, Gonzaga satiriza Cunha Meneses e seus companheiros políticos fazendo uma analogia pejorativa e desprezível. O resultado disso é a criação de personagens fictícias para falar de pessoas reais como é o caso do Fanfarrão Minésio caricaturado na figura do governador mineiro.

Logo, ao escrever suas missivas, o poeta pautou-se em um estilo simples, claro e natural, ou seja, escreveu versos expressivos com uma linguagem do cotidiano das pessoas, sempre se utilizando de um recurso satírico para denunciar os modos e as ações de Cunha Meneses e seus assessores políticos. É claro que seu modo de escrever trouxe para a literatura brasileira a liberdade dos termos da rua, os quais eram rejeitados pelos puristas do vernáculo. Dessa forma, Gonzaga utilizando-se de um vocabulário e de uma sintaxe de fácil compreensão pelo seu leitor, criou uma obra com grande valor social, considerada um documento de máxima relevância do setecentismo do território mineiro.

Para finalizar, é de fundamental importância deixar claro que Gonzaga operou uma renovação no Arcadismo. De certo modo, os árcades davam preferência aos poemas que tivessem origem em cantos populares, frutos da simplicidade poética como a cantata, o rondó, a ode e o madrigal; ele, por sua vez, rompe com essa tradição buscando uma poesia satírica, cuja preocupação era fazer de sua obra de arte um documento fiel da realidade, tratando de temas relacionados às terras brasileiras. Na verdade, ele transpôs seus sonhos da poesia para a terra e acalentou a esperança da Inconfidência. Assim, deixa de cantar em seus versos um mundo idealizado de pastores e pastoras e passa a abordar temas relacionados aos problemas brasileiros, conduzindo seu leitor à reflexão. Na verdade, sua obra permitiu um mergulho na realidade de Vila Rica, tornando possível a criação de uma verdadeira consciência sobre o território mineiro destacando, então, fatores sociais, políticos e econômicos. Com base nessas constatações é que podemos afirmar que,

por essa ruptura, é que sua obra persiste até hoje e serve de fonte primária para um estudo em Historiografia Linguística.

É importante também destacarmos que, apesar desse traço inovador em relação ao espírito de sua época, Gonzaga em seus poemas, e mesmo nas *Cartas Chilenas*, expressa as linhas de pensamento vigentes na sociedade do século XVIII, momento em que produz sua obra, no que diz respeito ao uso da linguagem. Assim, sua produção poética, como fonte primária não metalinguística, permite ao historiógrafo, fundamentado na metodologia da Historiografia Linguística, recuperar no presente a língua literária em uso em Minas Gerais, reconstruindo um conhecimento linguístico do passado para que ele possa ser mais bem compreendido pelo leitor atual. Nessa direção está a contribuição de nosso estudo: buscamos ampliar o conhecimento dos processos argumentativos utilizados no século XVIII em Língua Portuguesa, focalizando os argumentos e as figuras de linguagem, aspectos linguísticos utilizados por Gonzaga nas *Cartas Chilenas* e mostrando a variedade de recursos de que se utilizou o poeta para atingir seus objetivos persuasivos.

## Referências Bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin & CAMPEDELLI, Samira Youssef (1985). *Tempos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Ática.

ALBERTI, Verena (1999). *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: FGV.

ALMEIDA, Fernando Afonso de (1999). *Linguagem e humor: comicidade em Les Frustres de Claire Bretécher*. Niterói: EDUFF.

ALTMAN, Cristina (1998). *A pesquisa linguística no Brasil (1968-1988)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.

AMORA, Antônio Soares (1956a). *Teoria da Literatura*. São Paulo: Editora Clássico-científica.

\_\_\_\_\_ (1997b). *História da literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva.

ARISTÓTELES (s/d). *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro. Trad: Antônio Pinto de Carvalho. 17ª ed.

BACELLAR, Carlos (2005). *Uso e mau uso dos arquivos*. (In: Pinsky, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, p.24).

BAKHTIN, Mikhail (1998). *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Editora UNESP.

BARBOSA, Tereza Virginia Ribeiro (2008). *Rir por pura crueldade*. (In: KANGUSSU, Imaculada (org.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 letras).

BASTOS, Neusa Barbosa & PALMA, Dieli Vesaro (orgs) (2006). *História entrelaçada 2: a construção de gramáticas e o ensino de Língua Portuguesa na primeira metade do Século XX*. Rio de Janeiro: Lucerna.

BAZERMAN, Charles (2006). *Gêneros textuais, tipificação e interação*. Dionísio A. P. & Hoffnagel, J. C. (orgs). Trad. Judith Chambless Hoffnagel. São Paulo: Cortez.

BECHARA, Evanildo (2001). *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 37ª ed. rev. e ampl.

BENDER, Ivo (1996). *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDPUCRS.

BERGSON, Henri (2001). *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes. Trad. Ivone Castilho Benedetti.

BOSI, Alfredo (s/d). *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix.

BRAIT, Beth (2008). *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Editora da Unicamp.

BUENO, Silveira (1968). *História da Literatura luso-brasileira*. São Paulo: Editora Saraiva, 6ªed. Atualizada.

CAMBOIM, José Afonso de Sousa (1999). *Língua Hílar e língua: ensaio sobre a técnica de opacificação cômica na performance linguística de José Candido de Carvalho*. Brasília: Bárbara Bela.

CAMPBELL, George (1851). *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Harper & Brothers, 82 ct, iff-street.

CANDIDO, Antonio (1975a). *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, vol 1 e 2, 5ª ed..

\_\_\_\_\_ (2000b). *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo (1997). *Presença da literatura brasileira: Das origens ao Realismo: História e Antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 8ª ed.

CARNAXIDE, Antônio de Sousa Pedroso (1979). *O Brasil na administração pombalina: economia e política*. São Paulo: Editora Nacional, 2ª ed.

CARRATO, José Ferreira (1971) *A educação brasileira nos fins do período colonial*. (In: Encontro internacional de estudos brasileiros: I Seminário de estudos brasileiros. Introdução ao Estudo da História da Educação brasileira: coordenador: Laerte Ramos de Carvalho. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo).

CARVALHO, Laerte Ramos de (1971). *A educação brasileira e a sua periodização*. (In: Encontro internacional de estudos brasileiros: I Seminário de estudos brasileiros. Introdução ao Estudo da História da Educação brasileira: coordenador: Laerte Ramos de Carvalho. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo).

CARVALHO, Rómulo de (1995). *O texto poético como documento social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CITELLI, Adilson (2003). *O texto argumentativo*. São Paulo: Editora Scipione.

D'ONOFRIO, Salvatore (1968). *Os motivos da sátira romana*. Marília: (s/e).

DOMEYRAT, Bernard (1971). *Maravilhas da ciência*. São Paulo: Editora Van Grei Ltda. Trad. Maria Elisa Mascarenhas

FÁVERO, Leonor Lopes (1996). *As concepções lingüísticas no século XVIII: A Gramática portuguesa*. São Paulo: UNICAMP.

FERNANDES, Neusa (2000). *A Inquisição em Minas Gerais no século XVIII*. Rio de Janeiro: EDUERJ.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (1995). *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Nova Fronteira.

FURTADO, Joaci Pereira (1995a). *Cartas Chilenas/Tomás Antônio Gonzaga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ªed.

\_\_\_\_\_ (1997b). *Uma república de leitores: História e Memória na Recepção das Cartas Chilenas (1845-1989)*. São Paulo: HUCITEC.

GIMENO, Maria Helena Lucas (1986). *A Nova Retórica: Alguns pressupostos da teoria de Chaïm Perelman*. (In: LEMOS, Cláudia Thereza G. de & ILARI, Rodolfo & GERALDI, João Wanderley. *Cadernos de Estudos Linguísticos*. Campinas – São Paulo: Universidade Estadual de Campinas.

GONÇALVES, Adolto (1999). *Gonzaga: um poeta do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GONÇALVES, Márcia C. F. (2008). *O nascimento do trágico no campo do Deus Belo*. (In: KANGUSSU, Imaculada (org.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 letras).

GONZAGA, Tomás Antônio (1845a). *Cartas Chilenas*. Rio de Janeiro: Typographia Austral, Beco de Bragança – Minerva Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (s/db) *Marília de Dirceu*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.

GRANDES PERSONAGENS DE NOSSA HISTÓRIA (1969). São Paulo: Abril Cultural Ltda.

GUIMARÃES, Elisa (2001). *Figuras de Retórica e Argumentação*. (In: MOSCA, Lineide do Iago Salvador (org.) *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas, 2ª ed.).

HANSEN, João Adolfo (2004). *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora UNICAMP. 2ªed. rev.

HERNANI, Donato (2000). *Brasil 5 séculos*. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes.

HOUAISS, Antônio & AVERY, Catherine B. (1977a). *The New Barsa Dictionary of the English and Portuguese Languages*. New York: Meredith Publishing Company.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles & FRANCO, Manoel de Mello (2001b). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

JANOTTI, Maria de Lourdes (2000a). *O diálogo convergente: políticos historiadores no início da República*. (In: Marcos César de Freitas (org.). *História Brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 3ª ed.

\_\_\_\_\_ (2005b). *O livro Fontes Históricas como fonte*. (In: Pinsky, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, p.9-22).

JONES, Stephen (s/d). *A arte do século XVIII*. São Paulo: Círculo do Livro.

KONRAD, Koerner (1989a). *Practicing Linguistic Historiography: selected essays*. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia, vol 50.

\_\_\_\_\_ (1996b). *Questões que persistem em Historiografia Linguística*. (In: Revista ANPOLL, nº 2, p. 45-70).

LAGARDE, André & MICHARD, Laurent (1965). *XVII siècle*. France: Bordas.

\_\_\_\_\_. *XVIII siècle*. France: Bordas.

LAPA, Manuel Rodrigues (1958). *As Cartas Chilenas: um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia e Letras.

LABOURDETTE, Jeans-François (2001). *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Trad.: Magda Bigotte de Figueiredo.

LAUSBERG, Heinrich (1967). *Elementos da Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª ed. Trad. R. M. Rosado Fernandes.

LEITE, Marli Quadros (1999). *Metalinguagem e discurso: a configuração do purismo brasileiro*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.

LEME, Odilon Soares (1981). *Assim se escreve...Gramática – Assim escreveram...Literatura: Brasil – Portugal*. São Paulo: EPU.

LEROY, Maurice (s/d). *Grandes correntes da Linguística Moderna*. São Paulo: Editora Cultrix. Trad.: Izidorio Blikstein e José Paulo Paes.

LIMA, Edílson Vicente de (s/d). Domingos Caldas Barbosa. 1ª edição da obra *Viola de Lereno*. Lisboa. Na Officina Nenusiana. Anno 1798. Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de obras raras.

LOPES, Hélio (1997). *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

LUCAS, Fábio (2002). *Expressões da identidade brasileira*. São Paulo: Educ.

LYONS, John (1979). *Introdução à linguística teórica*. São Paulo: Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo. Trad.: Rosa Virgínia Mattos e Silva e Hélio Pimentel.

MAESTRI, Mário (2002). *Uma história do Brasil: Colônia*. São Paulo: Contexto, 3ª ed.

MARRACH, Sonia Alem (1998). *O lúdico, o riso e a educação no romance de François Rabelais*. Marília: UNESP: Faculdade de Filosofia e Ciências.

MARTINS, Antonio (1988). *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MARTINS, Nilce Sant'Anna (1989). *Introdução à Lingüística*. São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo.

MAXWELL, Kenneth (1996a). *Marquês de Pombal: Paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MAXWEL, Kenneth (2005b). *A Devassa da devassa: A Inconfidência Mineira, Brasil – Portugal, 1750-1808*. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 6ª ed.

MINOIS, Georges (2003). *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção.

MONCADA, L. Cabral de. (1941). *Um "iluminista" português do século XVIII: Luiz António Verney*. São Paulo: Livraria Acadêmica Saraiva & C.A – Editores.

MOSCA, Lineide do lago Salvador (org.) (2001). *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas, 2ª ed.

NOGUEIRA, Junior, José Everaldo (2005). *Comicidade e língua Portuguesa na primeira metade do século XX no Brasil*. Tese de doutorado apresentada na PUC/SP.

PALMA, Dieli Vesaro (1998). *A leitura do poético e as figuras de pensamento de oposição: caminhos e descaminhos de paradigmas na modernidade*. Tese de doutorado apresentada na PUC/SP.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (1988). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo.

PERELMAN, Chaim (1993a). *O Império Retórico: Retórica e Argumentação*. Porto codex: Edições ASA.

PERELMAN, Chaim & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1996). *Tratado da argumentação: A Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira.

PERELMAN, Chaim (1997b). *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes. Trad: Maria Ermantina Galvão G. Pereira.

PETERLINI, Ariovaldo Augusto (2001). *A Retórica na Tradição Latina*. (In: MOSCA, Lineide do lago Salvador (org.). *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas, 2<sup>a</sup> ed.)

PINSKY, Carla Bassanezi (org.) (2005). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto.

PROPP, Vladimir (1992). *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática. Trad. Aurora Forroni Bernardini e Homero Freitas de Andrade.

REBOUL, Olivier (1998). *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes.

ROBINS, R. H. (1983). *Pequena História da Lingüística*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. Trad.: Luiz Martins Monteiro.

RODRIGUES, A. Medina & CASTRO, Dácio A. de & TEIXEIRA, Ivan P. (1979). *Antologia da Literatura Brasileira: textos comentados: do Classicismo ao pré Modernismo*. São Paulo : Marco Editorial.

ROHDEN, Luiz (1997). *O poder da Linguagem: a arte retórica de Aristóteles*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2001). *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Edições Afrontamento.

SANTOS, Matildes Demétrio (1998). *Ao Sol Carta é Farol – correspondência de Mário de Andrade e outros missivitas*. São Paulo: Annablume.

SARAIVA, Antônio José (1969). *História da Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações.

SILVA, Francisco de Assis (1990). *História Geral*. São Paulo: Editora Moderna.

SILVA, José de Carvalho e (s/d). *História Universal*. São Paulo: Editora Rideel Ltda, vol 2.

SILVA, Maria Madalena Covre (2003). *Cartas Chilenas: d-enunciação para uma nova ordem*. Dissertação de Mestrado apresentada na PUC/SP.

SILVA, Rosa Virginia Mattos e (2004) *Ensaio para uma sócio-história do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial.

SILVEIRA, Edson Kuiz da (2009). *As Cartas Chilenas sob uma perspectiva da Historiografia Lingüística*. Dissertação de Mestrado apresentada na PUC/SP.

SILVERMAN, Malcolm (1987). *Moderna sátira brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Trad. Richard Goodwin.

SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos (2007). *A sátira no parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora UNESP.

TAVARES, Hênio Último da Cunha (1978). *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada. 6ª ed.

TINHORÃO, José Ramos (1998). *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34.

TODOROV, Tzvetan (1996). *Teorias do símbolo*. São Paulo: Papyrus. Trad: Enid Abreu Dobránszky.

TRINGALI, Dante (1988). *Introdução à Retórica: a Retórica como crítica literária*. São Paulo: Suas Cidades.

VERNEY, Luís António (1950). *Verdadeiro Método de Estudar*. Lisboa: Editora Livraria Sã da Costa. Vol.II.

VICENTINO, Cláudio & DORIGO, Gianpaolo (1997). *História do Brasil*. São Paulo: Scipione.

VICENTINO, Cláudio (2005). *Viver a história*. São Paulo: Editora Scipione.

VIEIRA, José Guilherme Silva (s/d). *A Retórica com a arte da persuasão pelo discurso*.

ZANON, Marilena (1999). *Reflexões sobre o Ensino de Língua Portuguesa no século XVIII: "Carta Primeira" do Verdadeiro Método de Estudar*. Dissertação de Mestrado apresentada na PUC/SP.

ZANOTTO, Normélio (2005). *E-Mail e Carta Comercial: estudo contrastvo de gênero*. Rio de Janeiro: Lucerna.

<http://anaportfolio.wikispaces.com/file/view/Eu,+Perelman.doc>

<http://www.economiaetecnologia.ufpr.br/XI ANPEC-Sul/artigos pdf/a1/ANPEC-Sul-A1-05-a retorica como a arte d.pdf>.

[http://www.edukbr.com.br/artemanhas/tipo\\_danca\\_portuguesa\\_fandango.asp](http://www.edukbr.com.br/artemanhas/tipo_danca_portuguesa_fandango.asp)

<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=382>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Cha%C3%AFm\\_Perelman](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cha%C3%AFm_Perelman)

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo\\_CI%C3%A1ssico](http://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo_CI%C3%A1ssico)

## ANEXOS

**MINERVA BRASILIENSE.**

N. 8.

---

**BIBLIOTHECA BRASILICA,**

OU

COLLECCAO DE OBRAS ORIGINAES, OU TRADUZIDAS DE AUTORES  
CELEBRES.

TOMO I.

---

**CARTAS CHILENAS.**

---

RIO DE JANEIRO,

TYPOGRAPHIA AUSTRAL, BECO DE BRAGANÇA, 15.

1845.

## CARTAS CHILENAS. (\*)

### EPISTOLA A CRITILLO.

Vejo, ó Critillo, do chileno chefe  
Tão bem pintada a historia nos teus versos,  
Que não sei decidir, qual seja a copia,  
Qual seja o original. Dentro em minha alma,  
Que diversas paixões, que affectos varios  
A hum tempo se suscitam! Gélo e tremo  
Humas vezes de horror, de magoa, e susto,  
Outras vezes do riso apenas posso  
Resistir aos impulsos. Igualmente  
Me sinto vacillar entre os combates  
Da raiva, e do prazer. Mas ah... que disse!  
Eu retracto a expressão, nem me subscrevo

(\*) Estas cartas merecem a attenção dos poetas e amadores da poesia não só pelo seu merecimento intrinseco, mas por serem attribuidas ao celebre autor da *Marilia de Dirceão*. Aos criticos pertence examinar-lhes o estylo, a feitura metrica, o balanço e movimento do periodo poetico, e ver se estas e outras qualidades são analogas ás de igual genero, peculiares ao poeta, nas suas obras genuinas e authenticadas por todas as provas exigiveis. Cotejar pois estas cartas no phrasado, maneira e textura rhythmica, com as *lyras* seria hum trabalho curioso, e mostraria em quem o fizesse cabalmente, hum grande

Ao suffragio daquelle que assim pensa  
Alheio da razão que me surprende.  
Trata-se aqui da humanidade afflicta ;  
Exige a natureza os seus deveres :  
Nem da mofa , ou do riso pôde a idéa  
Jámais nutrir-se em quanto aos olhos nossos ,  
Se propoem do teu chefe a infame historia.  
Quem me dirá que da estultice as obras  
Infestas á virtude , e dirigidas  
A despertar o escandalo , conseguem  
No prudente varão mover o riso ?  
Eu vejo que hum Caligula se empenha  
Em fazer que de Roma ao consulado  
Se jure o seu cavallo por collega :  
Vejo que os cidadãos , e as tropas arma  
O filho de Agrippina , que os transporta  
Em grossos vasos sobre Tibre ; e logo  
Por inimigos lhes assigna os mattos  
Que atacar manda com guerreiro estrondo :  
Direi que me recreia esta loucura ?  
Que devo rir-me , e suffocar o pranto ,

conhecimento da lingua, dos estylos e locução harmonica da poesia. Inclinando-nos a crer que effectivamente estas cartas são do infeliz Gonzaga, não ousamos fundar-nos em provas tiradas desse exame litterario, porque temos hum testemunho que se não he irrecusavel, pelo menos he muito ponderoso e digno de respeito. Hum ancião, entusiasta da litteratura brasileira, depositario de muitos de seus thesouros, e o que he mais, depositario que não os tem accumulado em seu proveito e sim para os hir dando ao publico, hum ancião, por estes e outros titulos, benemerito das lettras brasileiras, a quem, a MINERVA deve esta obra (que em attenção ao Sr. Dr. Maia foi-nos permittido imprimir) declara o seguinte acerca della :

« Tenho motivos para certificar que o Dr. Thomaz Antonio Gonzaga he o autor das *Cartas Chilenas*. — Francisco das Chagas Ribeiro. »

Tanto basta, em sentir nosso, para que rasoavelmente não se possa dizer, sem outras provas, que esta obra he apocripha.

S. N. R.

Que pulla nos meus olhos? Não, Critillo,  
Não he esta a moção, que n'alma provo:  
Por entre estes delirios insensivel  
Me conduz a razão brilhante e sábia  
A gemer igualmente na desgraça  
Dos miseros vassallos, que honrar devem  
De hum tyranno o poder, o trono, o sceptro.

Se Thalia, e Melpómene nos pintam  
Nos seus theatros as paixões humanas  
Ao ridiculo gesto, ou ao semblante  
Da scena, que o cothurno me apresenta  
Eu me conformo ao interesse quando  
Aborreço a maldade, e quando rendo  
A' formosa virtude os dignos votos:  
Despedae Medéa os caros filhos;  
Guize Attreu de seus netos as entranhas;  
Eu terei sempre horror ás impiedades;  
Jámais da irreligião, da fé mentida  
Me hão-de enganar os perfidos rebuços,  
Ou da fingida scena os vãos adornos.

Devo pois confessar, Critillo amado,  
Que teus escriptos de huma idade á outra  
Passarão sempre de esplendor cingidos:  
Que a humanidade emfim desaggravada  
Das injurias que soffre, por teu braço  
Os ferros soltará, que desaffrouxa  
Tintos do fresco gotejado sangue.

Subditos infelices, que provastes  
Os estragos da barbara desordem,  
Respirai, respirai. Ao beneficio  
Deveis do bom Critillo a paz suave,  
Que a vossa liberdade alegre goza.

Sim, Critillo, são estes os agouros,  
Que lendo a tua historia, ao mundo faço.  
De pejo, e de vergonha os bons monarchas

Que pias intenções sempre alimentam,  
De reger como filhos os seus povos  
Tocados se verão. Prudentes, sabios,  
Consultarão primeiro sobre a escolha  
Daquelles chefes, que a remotos climas  
Determinam mandar, delles fiando  
A importante porção do seu governo:  
Prevenidos, que a vã, brutal soberba  
Só nas obras influe destes monstros,  
Pelo escrutinio da virtude espero  
Que regulados os seus votos sejam.

De huma esteril mortal genealogia,  
Que o merito produz de seus maiores  
Elles amigos argumentar não devem  
Propapados talentos. A virtude  
Nem sempre aos netos por herança desce.  
Póde o pai ser piedoso, sabio e justo,  
Manso, affavel, pacifico e prudente:  
Não se segue daqui, que hum impio filho,  
Perverso, infame, discolo e malvado  
Não desordene de seus pais a gloria.  
Nem sempre as aguias de outras aguias nascem;  
Nem sempre de leões, leões se geram:  
Quantas vezes as pombas, e os cordeiros  
São partos dos leões, das aguias partos?

Para reger, ó reis, os vossos povos,  
Debalde-ides buscar brasões e escudos  
Entre os vossos dynastas. Roma, Roma  
As faxas, as sécures, mais as outras  
Imperiaes insignias, só tirava  
Da provada virtude. Se das Togas  
Distinguia huma e outra especie, Athenas  
He quem a todas o character dava.  
Igualmente civil jurisconsulto,  
Que instruido guerreiro era mandado

Hum cidadão que da provincia as redeas  
Manejasse fiel. Daqui os sabios  
Daqui os Scipiões , e os bons Emilios ,  
Os Cesares daqui , que os fastos ornam ;  
Que differentes hoje os nossos grandes !  
He filho do Marquez , do conde he filho  
Vá das Indias réger o vasto imperio :  
Oh Deos ! E que infelices os vassallos  
Que tão longe do throno prostitue  
O vosso imperio aos abortivos chefes !  
Lá vai aquelle que de avára sede  
He por genio arrastado : que thesouros  
Não espera ajuntar ? Do alheio cofre  
Se ha de esgotar a afferrolhada somma :  
Desgraçada justiça ! Da igualdade  
Tu não sabes o ponto : he a balança  
Do interesse , que só por ti decide.  
Que despachos injustos , que dispensas ,  
Que mercês , e que postos não compram  
Ao grave pezo da sellada firma ?  
Outro vai , que lascivô e desenvolto ,  
Só da carne as paixões adora e segue.  
Honras , decoros , vós sereis despojos  
Do seu bruto appetite. Em vão cansados  
Pais de familias , zelareis vós outros  
Da vossa casa o pundonor herdado.  
Aos vis ataques do atrevido orgulho  
Hão de ceder as prevenções mais fortes ;  
Victimas da voraz sensualidade  
Vossas filhas serão vossas mulheres.  
Que direi do soberbo , do vaidoso ,  
Do colerico , e de outros varios monstros ,  
Que freio algum não conhecendo , passam  
A sustentar no autorizado cargo  
Tudo quanto a paixão lhes dicta e manda !

Não soffre aquelle que o vassallo occulte  
Os cabedaes, que á sua industria deve ;  
E que a seus filhos, e a seus netos possa  
Deixar, morrendo, huma opulenta herança :  
Hum falso crime lhe figura, aonde  
Esgote as forças que levar procura .  
Além das frias apagadas cinzas.

Este medita que a nobreza illustre  
Suffocada se veja. A prisão dura,  
O distante degredo he que promette  
Da prevista vingança o fim prescripto.  
O' senhores ! O' reis ! O' grandes, quanto  
São para nós as vossas leis inúteis !  
Mandaes debalde sem julgada culpa  
Que o vosso chefe á arbitrio seu não possa  
Exterminar aos réos, punir os impios.  
He c'os ministros de menor esphera  
Que fallam vossas leis. Nos chefes vossos  
Sómente o despotismo impera e reina.

Gosar da sombra do copado tronco  
He só livre ao que perto tem o abrigo  
Dos seus ramos frondosos. Se se aparta  
Da clara fonte o passageiro, prova  
Turbadas aguas em maior distancia.

Mas ah, Critillo meu, que eu estou vendo  
Que já chegam a ler as cartas tuas :  
Estes barbaros monstros são cobertos  
De vivo pejo ao ver os seus delictos,  
Que em tão disforme vulto hoje apparecem.

Dextro pintor, em hum só quadro a muitos  
Soubeste descrever: sim que o teu chefe  
As maldades de todos comprehende.  
Aqui vê-se o soberbo, que pensando  
Do resto dos mais homens, nada serem  
Mais que humildes insectos, só de furias

Nutre o vil coração, e a seus pés calca  
A pobre humanidade. Aqui se encontra  
O impio, o libertino, que ultrajando  
Tudo quanto he sagrado, tem por timbre  
Ao publico mostrar que o santo culto,  
Que nos intima a religião, sómente  
Aos pequenos obriga, e que por arte  
Os conserva a illusão no fanatismo;  
Porque da obediencia ás leis se dobrem.  
Aqui se acha o lascivo; he o vaidoso,  
He o estúpido emfim, he o demente  
O que ao vivo apparece nesta empresa.

Tu, severo Catão, tu reprehendes  
Com teu mudo semblante a patria Roma,  
Nem seus theatros de lascivia cheios  
Soffrem teus olhos nobremente irados.  
Pede o congresso de terror ferido  
Que o rigido censor o circo deixe,  
Ou que se não produza a torpe scena.

Este, ó Critillo, o precioso effeito  
Dos teus versos será, como em espelho,  
Que as cores toma, e que reflecte a imagem;  
Os impios chefes de huma igual conducta  
A elles se verão sendo arguidos.  
Pela face brilhante da virtude,  
Que nos defeitos de hum, castiga a tantos.  
Lições prudentes de hum discreto aviso  
No mesmo horror do crime, que os infama  
Teus escriptos lhes dêm. Sobrada usura  
He este premio das fadigas tuas.

Elles dirão, voltando-se a Critillo,  
Quanto devemos, ó censor fecundo,  
Ao castigado metro com que afêas  
Nossos delictos, e buscarnos fazes  
Da candida virtude a sã doutrina.

Illms. e Exms. Srs.

*Apenas concebi a ideia de traduzir na nossa lingua, e de dar ao prelo as Cartas Chilenas, logo assentei commigo, que V. Excs. haviam de ser os Mecenas o quem as dedicasse. São V. Excs. aquelles de quem os nossos soberanos costumam fiar os governos das nossas conquistas. São por isso aquelles a quem se devem consagrar todos os escriptos que os podem conduzir ao fim de hum acertado governo. Dous são os meios porque nos instruimos; hum quando vemos accões gloriosas, que nos despertam os desejos da imitação, outro quando vemos accões indignas, que nos excitam o seu aborrecimento. Ambos estes meios são efficazes: esta a razão porque os theatros, instituidos para a instrucção dos cidadãos, humas vezes nos representam a hum heróe cheio de virtudes, e outras vezes nos representam a hum monstro coberto de horrorosos vicios.*

*Entendo que V. Excs. se desejarão instruir por hum e outro modo. Para se instruirem pelo primeiro, tem V. Excs. os louvaveis exemplos de seus*

*illustres progenitores. Para se instruirem pelo segundo, era necessario que eu fosse a descobrir a Fanfarrão Minezio em hum reino estranho. Feliz reino, e felizes grandes, que não tem em si hum modelo destes! Peço a V. Excs. que recebam, e protejam estas Cartas. Quando não mereçam a sua protecção pela eloquencia, com que estão escriptas, sempre a merecem pela sã doutrina, que respiram e pelo louvavel fim com que talvez as escreveo o seu autor Critillo.*

*Beijá as mãos.*

*De V. Excs.*

*O seu menor criado*

## PROLOGO.

Amigo leitor, arribou a certo porto do Brasil, aonde eu vivia hum galleão, que vinha das Americas Hespanholas. Nelle se transportava hum mancebo, cavalheiro instruido nas letras. Não me foi difficuloso travar com elle huma estreita amizade; e chegou a confiar-me os manuscriptos, que trazia. Entre elles encontrei as *Cartas Chilenas*, que são artificiozo compendio das desordens, que fez no seu governo *Fanfarrão Minezio*, general de Chile.

Logo que li estas Cartas assentei commigo, que as devia traduzir na nossa lingua, não só porque as julguei merecedoras deste obsequio pela simplicidade do seu estylo, como tambem pelo beneficio, que resulta ao publico de se verem satyrisadas as insolencias deste chefe para emenda dos mais, que seguem tão vergonhosas pizadas.

Hum Dom Quixote póde desterrar do mundo as loucuras dos cavalleiros andantes : hum *Fanfarrão Minezio*, póde tambem corrigir a desordem de hum governador despotico. Eu mudei algumas cousas menos interessantes para as accomodar melhor ao nosso gosto. Peço-te que me desculpes algumas faltas; pois se és douto, has de conhecer a summa difficuldade, que ha na traducção em verso. Lê, diverte-te, e não queiras fazer juizos temerarios sobre a pessoa de *Fanfarrão*. Ha muitos Fanfarrões no mundo, e talvez, que tu sejas tambem hum delles, &c.

....Quid rides ? mutato nomine, de te fabula narratur....

HORAT. SATYR. I. vers. 69.

## CARTA 1.<sup>a</sup>

**Em que se contam varios successos da entrada que fez em Chile  
Fanfarrão Minezio.**

Amigo Dorotheu , prezado amigo ,  
Abre os olhos , boceja , estende os braços ,  
E limpa das pestanas carregadas  
O pegajoso humor , que o somno ajunta.  
Critillo , o teu Critillo he quem te chama ;  
Ergue a cabeça da engomada fronha ,  
Acorda , se ouvir queres cousas raras.

Que cousas ( tu dirás ) que cousas podes  
Contar que valham tanto , quanto vale  
Dormir a noite fria em molle cama ,  
Quando salta a saraiva nos telhados ,  
E quando o sudoeste , e os outros ventos  
Movem dos troncos os frondosos ramos ?

He doce esse descanso , não t'ó nego.  
Tambem , prezado amigo , tambem gosto  
De estar amadornado , mal ouvindo  
Das aguas despenhadas brando estrondo ,  
E vendo ao mesmo tempo as vãs chimeras  
Que então me pintam os ligeiros sonhos.  
Mas , Dorotheu , não sintas que te acorde ,

Não falta tempo em que do somno gozes.  
Então verás leões com pés de pato ;  
Verás voarem tigres , e camellos ,  
Verás parirem homens , e nadarem .  
Os roliços penedos sobre as aguas,  
Porém , que tem que ver estes delirios  
C'os successos reaes que vou contar-te ?  
Accorda , Dorotheu , accorda , accorda ;  
Critillo , o teu Critillo he quem te chama :  
Levanta o corpo das macias pennas ,  
Ouvirás , Dorotheu , successos novos ,  
Estranhos casos , que já mais pintaram  
Na ideia do doente , ou de quem dorme  
Agudas febres , desvairados sonhos .

Não és tu , Dorotheu , aquelle mesmo  
Que queres que te diga se he verdade  
O que se conta dos barbados monos ,  
Que á meza trazem os fumantes pratos ?  
Não desejas saber , se ha grandes peixes ,  
Que abraçando os navios com as longas  
Robustas barbatanas os suspendem ,  
Inda que o vento , que d'alheta sopra  
Lhes inche os soltos , desrinzados pannos ?  
Não queres que te informe dos costumes  
Dos incultos gentios ? Não perguntas  
Se entre elles ha nações , que o beijo furam ,  
E outras que matam com piedade falsa  
Os pais que affrouxam ao poder dos annos ?  
Pois se queres ouvir noticias velhas  
Dispersas por immensos alfarrabios ,  
Escuta a historia de hum moderno chefe ,  
Que acaba de reger a nossa Chile ,  
Illustre imitador de Sancho Pança .  
E quem dissera , amigo , que podia  
Gerar segundo Sancho a nossa Hespauha ?

Não cuides , Dorotheu , que vou contar-te  
Por verdadeira historia huma novella  
Da classe das patranhas que nos contam  
Verbosos navegantes , que já deram  
Ao globo deste mundo volta inteira.  
Huma velha madrasta me persiga ;  
Huma mulher zelosa me atormente ,  
E tenha hum bando de gatunos filhos ,  
Que hum xavo não me deixem , se este chefe  
Não fez ainda mais do que eu refiro.

Ora pois , doce amigo , vou pintal-o  
Da sorte que o topei a vez primeira ;  
Nem esta digressão motiva tédio ,  
Como aquellas que são dos fins alheias :  
Que o traje , mais o gesto nas pessoas  
Faz o mesmo que fazem os letreiros  
Nas frentes enfeitadas dos livrinhos ,  
Que dão do que elles tratam boa ideia.

Tem pezado semblante , a côr he baça ;  
O corpo de estatura hum tanto esbelta ;  
Feições compridas , e olhadura feia ;  
Tem grossas sobrançellas , testa curta ,  
Nariz direito , e grande ; falla pouco ,  
Em rouco baixo som de máo falsete ;  
Sem ser velho já tem cabello ruço ;  
E cobre este defeito , a fria calva  
A força de polvilho que lhe deita.  
Ainda me parece que o estou vendo  
No gordo rocinante escarranchado ,  
As longas calças pelo embigo atadas ;  
Amarello collete , e sobre tudo  
Vestida huma vermelha , e justa farda.  
De cada bolso da fardeta pendem  
Listradas pontas de dous brancos lenços ;  
Na cabeça vazia se atravessa

Hum chapéo desmarcado ; nem sei como  
Sustenta a pobre só do laço o pezo.  
Ah! tu, Catão Severo , tu que estranhas  
O rir-se hum consul moço , que fizeras  
Se em Chile agora entrasses , e se visses  
Ser o rei dos peraltas quem governa?  
Já lá vai , Dorotheu , aquella idade ,  
Em que os proprios mancebos , que subiam  
A' honra do governo, aos outros davam  
Exemplos de modestia até no traje.  
Deviam , Dorotheu morrer os povos  
Apenas os maiores imitaram

Os rostos , e os costumes das mulheres  
Seguindo as modas , e rapando as barbas.  
Os grandes do paiz com gesto humilde  
Lhe fazem, mal o encontram , seu cortejo ;  
Elle austero os recebe , e só se digna  
Affrouxar do toutiço a mola hum uada ,  
Ou pôr nas abas do chapéo os dedos.

Caminha atraz do chefe hum tal *Roberio* ,  
Que entre os criados tem respeito de aio ;  
Estatura pequena , largo o rosto ,  
Delgadas pernas , e pansudo ventre.  
Sobejo de hombros , de pescoço falto ,  
Tem de pizorga as côres , e conserva  
As bufantes bochechas sempre inchadas.  
Bem que já velho seja , inda presume  
De ser aos olhos das madamas grato ;  
E o demo lhe encaixou que tinha pernas  
Capazes de montar no bom giinete ,  
Que rincha no Parnaso. Pobre tonto !  
Quem te mette em camisas de onze varas !  
Tu só podes cantar em coxos versos ,  
E ao som da má rebecca com que atróas  
Os feitos de teu amo , e os seus despachos

Ao lado de *Roberio* vem *Matuzio*,  
Que respira do chefe o modo e gesto.  
He peralta rapaz de tezas gambeas;  
Tem cabello castanho, e brancas faces,  
Tem hum ar de milord, e a todos trata  
Como inuteis bichinhos. Só conserva  
Com o rico rendeiro, ou quem lhe conta  
Das moças do paiz as frescas praças.  
Do bolço atravessado dependura  
As pontas perfumadas do lencinho,  
Que he signal ou character que distingue  
Aos serventes das casas dos mais homens;  
Assim como as familias se conhecem  
Por herdados brazões de antigas armas.

Montado em nedia mula vem hum padre  
Que tem de capellão as justas honras:  
Formou-se em Salamanca; he homem sabio:  
Já do mysterio do Pillar hum dia  
Hum sermão recitou, que foi hum pasmo;  
Labregão no feitio, e meio idoso;  
Tem olhos encovados, barba teza,  
Fechadas sobrancelhas, rosto fusco,  
Cangalhas no nariz. Ah quem dissera  
Que n'hum corpo que tem de nabo a fôrma  
Haviam pôr os ceos tão grande caco!

O resto da familia he todo o mesmo,  
Escuso de pintal-o. Tu bem sabes  
Hum rifão que nos diz: que dos domingos  
Se tiram muito bem os dias santos.  
Ah pobre Chile: que desgraça esperas!  
Quanto melhor te fôra que sentisses  
As pragas que no Egypto se choraram,  
Do que veres que sóbe ao teu governo  
Carrancudo casquilho, a quem rodeiam  
Os nescios, os marotos, e os peraltas.

Seguindo pois dos grandes entra o chefe  
No nosso *Sam-Thiago* (1) junto á noite.  
A' casa me recolho ; e cheio destas  
Tristissimas imagens, no discurso  
Mil cousas feias, sem querer revolve.  
Por ver se a dor divirto, vou sentar-me  
Na janella da sala, e ao ar levanto  
Os olhos já molhados. Ceos, que vejo !  
Não vejo estrellas, que serenas brilhem,  
Nem vejo a lua, que pratêa os mares.  
Vejo hum grande cometa, a quem os doutos  
Caudato appellidaram. Este cobre  
A terra toda c'o disforme rabo.  
Afflicto o coração no peito bate ;  
Errica-se o cabello, as pernas tremem ;  
O sangue se congela, e todo o corpo  
Se cobre de suor. Tal foi o medo !  
Ainda bem o accôrdo não restauro,  
Quando logo me lembra que este dia  
He o dia fatal, em que se entende  
Que andam no mundo soltos os diabos.  
Não rias, Dorotheu, dos meus agouros ;  
Os antigos Romanos foram sabios ;  
Tiveram agoureiros: estes mesmos  
Muitas vezes choraram por tomárem  
Os avisos celestes como acasos.  
Ajuntaram-se os grandes desta terra ?  
Ansíte em casa do benigno chefe,  
Que o governo largou. Aqui alegres  
Com elle se entretinham largas horas  
Depostos os melindres da grandeza,  
Fazia a humanidade os seus deveres  
No jogo e na conversa deleitosa.

(1) Capital do Chile.

A estas horas entra o novo chefe  
Na casa do recreio ; e reparando  
Nos membros do congresso , a testa enrugã ,  
E volta a cara como quem se enoja :  
Porqué os mais , delle junto , não se assentem  
Se deixa em pé ficar a noite inteira ,  
Não se assenta civil da casa o dono ;  
Não se assenta ( que he mais ) a illustre esposa ;  
Não se assenta tambem hum velho bispo ,  
E a exemplo destes o congresso todo.  
Pensavas , Dorotheu , que hum peito nobre ,  
Que teve mestres , que habitou na côrte  
Havia praticar acção tão feia  
Na casa respeitavel de hum fidalgo ,  
Distincto pêlo cargo que exercia ,  
E mais ainda pelo sangue herdado ?  
Pois ainda , caro amigo , não sabias  
Quanto pôde a tolice e vã soberba !  
Parece , Dorotheu , que algumas vezes  
A sabia natureza se descuida.  
Devera , doce amigo , sim devera  
Regular os nataes conforme os genios.  
Quem tivesse as virtudes de fidalgo  
Nascesse de fidalgo , e quem tivesse  
Os vicios de villão , nascesse embora ,  
Se devesse nascer de algum lacaio ,  
Como as pombas que geram fracas pombas ,  
Como os tigres que geram tigres bravos.  
Ah , se isto Dorotheu , assim succede ,  
Estava o nosso chefe mesmo ao proprio  
Para nascer sultão do Turco imperio !  
Mettido entre vidraças reclinado  
Em coxins de veludo , e vendo as moças  
Que de todas as partes o cercavam ;  
Coçando-lhe humas levemente as pernas ,

E as outras abanando-o com toalhas :  
Só assim, Dorotheu, o nosso chefe  
Ficaria de si hum tanto pago.

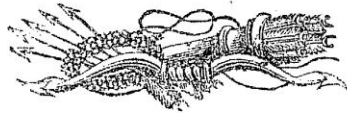
Chega-se o dia da funesta posse ;  
Mal os grandes se ajuntam ; desce a escada,  
E sem mover cabeça vai metter-se  
Debaixo do lustroso e rico pallio.  
Caminham todos juntos para o templo :  
Hum psalmo se repete em doce choro,  
A que elle assiste desta sorte inchado.  
Enteza mais que nunca o seu pescoço,  
Em ar de minuete os pés concerta,  
E arqueia o braço esquerdo sobre ailharga.  
Eis-aqui, Dorotheu, o como param  
Os máos comediantes quando fingem  
As pessoas dos grandes nos theatros.

Acabada a funcção á casa volta ;  
Os grandes o acompanham descontentes  
Co'a mesma pompa com que foi ao templo.  
Já vistes o ministro carrancudo ;  
A quem os tristes pretendentes cercam  
Quando no regio tribunal se apêa,  
Que bem que humildes em tropel o sigam  
Não pára, não responde, não corteja ?  
Já viste o casquilho quando sobe  
A' casa em que se canta, e em que se joga  
Que deixa á porta as bestas e os lacaios,  
Sem se quer se lembrar que venta e chove ?  
Pois assim nos tratou o nosso chefe ;  
Mal á porta chegou do chefe antigo  
Com elle se recolhe, e até ao mesmo  
Luzido, nobre corpo do senado  
Não falla, não corteja, não despede,  
Da sorte que o lacaios a sege arruma,  
Por não tomar a rua ás outras seges,

Assim os cidadãos o pallio encostam  
Ao batente da porta, e quaes lacaios  
Na rúa esperam, que seu amo desça,  
Ou a elle ficar, que os mande embora.  
Avista desta acção indigna, e feia  
Todo o congresso se confunde, e pasma:  
Sóbe ás faces de alguns a côr rosada  
Pêdem outros a côr das roxas faces:  
Louva este o proceder do chefe antigo,  
Aquelle o proceder do novo estranha,  
E os que podem vencer do genio a força  
Aos mais escutam sem dizer palavra:

São estes, louco chefe, os são exemplos,  
Que na Europa te dão os homens grandes?  
Os mesmos reis não honram aos vassallos?  
Deixam de ser por isso huns bons monarchas?  
Como errado caminhas! O respeito  
Por meio das virtudes se consegue,  
E nellas se sustenta; nunca nasce  
Do susto e do temor, que aos povos mettem,  
Injurias, descortejos, e carrancas.

Findou-se, Dorotheu, a longa historia  
Da entrada deste chefe. Agora vamos,  
Que he tempo, descansar hum breve instante.  
Nas outras contarei, prezado amigo,  
Os factos que elle obrou no seu governo,  
Se acaso os justos céos quizerem dar-me  
Para tudo escrever papel, e tempo.



## CARTA 2.

**Em que se mostra a piedade que Fanfarrão fingio no principio do seu governo para chamar a si todos os negocios.**

As brilhantes estrellas já cahiam,  
E a vez terceira os gallos já cantavam,  
Quando, prezado amigo, punha o sello  
Na volumosa carta em que te conto  
Do nosso immortal chefe a grande entrada ;  
E reflectindo então ser quasi dia,  
A despir-me começo com tal ancia,  
Que entendo que inda estava o lacre quente,  
Quando eu já sobre os membros fatigados  
Cuidadoso estendia a grossa manta.

Não cuides, Dorotheu, que brandas pennas  
Me formam o colxão macio e fofo :  
Não cuides que he de paina a minha fronha ;  
E que tenho lençóes de fina hollanda,  
Com largas rendas sobre os crespos folhos :  
Custosos pavilhões, dourados leitos,  
E colxas matisadas não se encontram  
Na casa mal provida de hum poeta,  
Onde ha dias, que o rapaz que serve  
Nem na suja cosinha accende o fogo.  
Mas, nesta mesma cana tosca e dura,

Descanço mais contente do que dorme  
Aquelle que só poem o seu cuidado  
Em deixar a seus filhos o thesouro  
Que ajunta, Dorotheu, com mão avara  
Furtando ao rico, e não pagando ao pobre.  
Aqui.... mas onde vou, prezado amigo!  
Deixemos episodios que não servem,  
E vamos proseguindo a nossa historia.  
Fui deitar-me ligeiro, como disse;  
E mal estendo nos lençoes o corpo  
Dou hum sopro na véla, os olhos fecho,  
E pelos dedos reso a muitos santos  
Por vêr se chega mais depressa o somno;  
Conselho que me deram sabias velhas.  
Já, meu Dorotheu, o somno vinha:  
Humas vezes, dormindo ressonava,  
Outras vezes, resando inda bolia  
Com os devotos beijos; quando sinto  
Passar hum carro que me abala o leito.  
Assustado desperto; os olhos abro;  
E conhecendo a causa que me accorda,  
Hum tanto impaciente o corpo viro.  
Fecho os olhos de novo, e cruso os braços  
Para ver se outra vez me torna o somno.  
Segunda vez o somno já tornava,  
Quando o estrondo percebo de outro carro.  
Outra vez, Dorotheu, o corpo volto;  
Outra vez me agasalho; mas debalde.  
Já sôam dos soldados grossos berros,  
Já tinem as cadeias dos forçados,  
Já chiam os guindastes, já me atroam  
Os golpes dos machados e martellos.  
E ao pé de tanta bulha já não posso  
Mais esperança ter de algum socego.  
Salto fóra da cama; acendo a véla;

A' banca vou sentar-me exasperado,  
E por ver se entretenho as longas horas  
Aparo a minha penna, o papel dobro;  
E com mão que inda treme de cançada.  
Não sei, presado amigo, o que te escrevo:  
Só sei que o que te escrevo são verdades,  
E que vem muito bem ao nosso caso.  
Apenas, Dorotheu, o nosso chefe  
As redeas manejou do seu governo,  
Fingir-nos intentou que tinha huma alma  
Amante da virtude. Assim foi Nero;  
Governou ao Romanos pelas regras  
Da formosa virtude; porém logo  
Trocou o sceptro de ouro em mão de ferro.  
Manda pois que os ministros lhe dêem listas  
De quantos presos as cadeias guardam.  
Faz a muitos soltar; aos mais anima  
De vivas bem fundadas esperanças;  
Estranha ao subalterno que se arroga  
O poder castigar ao delinquente  
Com troncos e galés; emfim ordena  
Que aos presos que em tres dias não tiverem  
Assentos declarados, se lhes abram  
Em nome d'elle chefe seus assentos.  
Aquelle, Dorotheu, que não he santo;  
Mas quer fingir-se santo aos outros homens  
Prática muito mais do que prática  
Quem segue os são caminhos da verdade.  
Mal se poem na igreja de joelhos  
Abre os braços em cruz, a terra beija;  
Entorta o seu pescoço fecha os olhos,  
Faz que chora, suspira, fere o peito,  
E pratica outras tantas macaquices,  
Estando em parte aonde o mundo os veja:  
Assim o nosso chefe, que procura

Mostrar-se compassivo, não descança  
Com estas poucas obras. Passa a dar-nos  
Da sua compaixão maiores provas.

Tu, sabes, Dorotheu, qual seja o crime  
Dos soldados que furtam aos soldados;  
E sabes muito bem que pena incorram  
Aquelles que viciam ouro, e prata.  
Agora, Dorotheu, attende o como  
Castiga o nosso chefe em hum sujeito  
Estes graves delictos, que reputa  
Inda menos do que leves faltas.

Apanha hum militar aos camaradas  
Do soldo huma porção: astuto, e déstro,  
Para não se sentir o grave furto  
Mistura nos embrulhos, que lhes deixa  
Igual quantia de metal diverso.  
Faz-se queixa ao bom chefe deste insulto:  
Sim, faz-se ao chefe queixa; mas debalde,  
Que este Hercules não cinge a grossa pelle,  
Nem traz na mão robusta a grossa clava,  
Para guerra fazer aos torpes Cacos.  
Ja leste, Dorotheu o dom Quixote?  
Pois eis aqui, amigo, o seu retrato:  
Mas diverso nos fins; que o doido Mancha  
Forceja por vencer os mãos gigantes,  
Que ao mundo são molestos; e este chefe  
Forceja por suster no seu districto  
Aquelles que se mostram mais velhacos.  
Não pune, doce amigo, como deve  
Das sacrosantas leis a grave offensa,  
Antes benigno manda ao bom *Matuzio*  
Que do seu ouro proprio se ressarça  
Aos afflictos roubados toda a perda.  
Já viste, Dorotheu, igual desordem?  
O dinheiro de hum chefe, que a lei guarda,

Acode aos tristes orphãos, e as viúvas;  
Acode aos miseraveis, que padecem  
Em duras rotas camas, e soccorre  
Para que honradas sejam as donzellas;  
Porém não paga furtos, porque fiquem  
Impunes os culpados, que se devem  
Para exemplos punir com mão severa.

Envia, Dorotheu, visinho chefe  
Ao nosso grande chefe outro soldado  
Por varios crimes convencido, e prezo.  
Lançasse o tal soldado de joelhos  
Aos pés do seu herôe suspira e treme;  
Não nega que ferira e que matara:  
Mas pede que lhe valha a mão piedosa  
Que tudo pôde, que elle aperta e beija.  
Pergunta-lhe o hom chefe: se os seus crimes  
Divulgados estão, e o camarada  
Com semblante já leve lhe responde:  
Que suas graves culpas foram feitas  
Em sitios mui distantes desta praça.  
Então, então o chefe compassivo  
Manda tirar o ferro dos seus braços.  
Da-lhe hum salvo-conducto, com que possa,  
Com tanto que na terra se não saiba,  
Fazer impunemente insultos novos.

Caminha, Dorotheu, á força hum negro  
Conforme as leis do reino bem julgado,  
Tu sabes, Dorotheu, que o proprio augusto  
Estas fataes sentenças não revoga,  
Sem hum justo motivo em que se firme  
Do seu perdão a causa. Tambem sabes  
Que estas mesmas mercês se não concedem  
Se não por hum decreto em que se expende  
Que o sabio rei usou por moto proprio  
Do mais alto poder que vem do sceptro.

Agora, Dorotheu, attende e pasma.  
Por hum simples despacho manda o chefe,  
Que o triste padecente se recolha.  
Assenta vale tanto lá na corte  
Hum grande — el-rei — impresso quanto vale  
Em Chile hum — como pede — e o seu garrancho.  
Aonde, louco chefe, aonde corres  
Sem tino, e sem conselho! Quem te inspira  
Que remittir as penas he virtude?  
E ainda a ser virtude quem te disse  
Que não he das virtudes que só póde  
Benigna exercitar a mão augusta?  
Os chefes, bem que chefes, são vassallos;  
E os vassallos não tem poder supremo.  
O mesmo grande Jove que modera  
O mar, a terra, o ceo, não póde tudo;  
Que ao justo só se estende o seu imperio.  
O povo, Dorotheu, he como as moscas,  
Que correm ao lugar onde sentem  
O derramado mel: he semelhante  
Aos corvos e aos abutres que se ajuntam  
Nos ermos, onde fede a carne podre.  
A vista pois dos factos que executa  
O nosso grande chefe decisivos  
Da piedade que finge a louca gente  
De toda a parte corre a ver se encontra  
Algum pequeno allivio á sombra d'elle.  
Não viste, Dorotheu, quando arrebenta  
Ao pé de alguma ermida a fonte santa,  
Que a fama logo corre, e todo o povo  
Concebe que ella cura as graves queixas?  
Pois desta fôrma entende o nescio vulgo  
Que o nosso general lugar-tenente  
Em todos os delictos, e demandas  
Póde de absolvição lavrar sentenças.

Não ha livre , não ha , não ha cativo  
Que ao nosso Sam-Thiago (1) não concorra  
Todos buscam ao chefe, e todos querem  
Para serem bem vistos, revestir-se  
Do triste privilegio de mendigos.

Hum as botas descalça, tira as meias,  
E põe no duro chão os pés mimosos :  
Outro despe a casaca; mais a veste,  
E de varios *molambos* mal se cobre :  
Este deixa crescer a ruça barba :  
Com palhas d'alhos se defuma a quelle  
Qual as pernas emplasta, e move o corpo,  
Mettendo nos sovacos as moletas.  
Qual ao torto pescoço dependura  
Despido o braço, que só cobre o lenço.  
Huns com o bordão apalpam o caminho :  
Outros hum grande bando lhe apresentam  
De çujas moças a quem chamam filhas.  
Já foste, Dorotheu, a hum convento  
De padres Franciscanos, quando chegam  
As horas de jantar? Passaste acaso  
Por sitio em que morreo mineiro rico  
Quando da casa sahe pomposo enterro?  
Pois aqui, amigo, bem pintada  
A porta e mais a rua deste chefe  
Nos dias de audiencia. Oh quem podera  
Nestes dias meter-se hum breve instante  
A ver o que ali vai na grande salla?  
Escusavas de ler os entremezes,  
Em que os sabios poetas introduzem  
Por interlocutores chefes asnos,  
Hum pede, Dorotheu, que lhe dispense

1. Capital do Chile

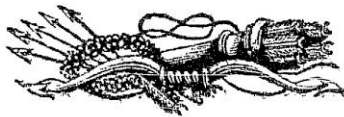
Casar com humã irmã da sua amazia :  
Pede o outro que lhe queime o máo processo ,  
Onde está criminoso , por ter feito  
Cumprir exactamente hum seu despacho .

Diz este que os herdeiros não lhe entregam  
Os bens, que lhe deixou em testamento  
Hum filho de Noé : aquelle ralha  
Contra os mortos juizes, que lhe deram  
Por empenhos, e peitas a sentença ,  
Em que toda a fazenda lhe tiraram :  
Hum quer que o devedor lhe pague logo ;  
Outro para pagar pretende espera :  
Todos enfim concluem , que não podem  
Demandas conservar por serem pobres ,  
E grandes as despezas que se fazem  
Nas casas dos letrados , e cartorios.  
Então o grande chefe sem demora  
Decide os casos todos, que lhe occorrem  
Ou sejam de moral, ou de direito ,  
Ou pertençam tambem á medicina ,  
Sem botar ( que ainda he mais ) abaixo hum liv  
Da sua sempre virgem livraria.  
La vai humã sentença revogada ,  
Que já podéra ter cabellos brancos :  
Lá se manda que entreguem os ausentes  
Os bens ao successor , que não lhe mostra  
Sentença, que lhe julgue a grossa herança :  
A muitos de palavra se decreta  
Que impedir os seus bens não mais prosigam :  
A outros se concedem breves horas  
Para pagarem sommas que não devem.  
Ah tu , meu Sancho Pança , tu que foste  
De Barataria chefe não lavraste  
Nem humã só sentença tão discreta !

E o que queres, amigo, que succeda ?

Esperavas acaso hum bom governo  
Do nosso *Fanfarrão*? Tu não o viste  
Em trajes de casquilho nessa cõrte?  
E póde, meu amigo, de hum peralta  
Formar-se de repente hum homem serio,  
Carece, Dorotheu, qualquer ministro  
Apertado estudos, mil exames;  
E póde ser o chefe omnipotente  
Quem não sabe escrever huma só regra,  
Onde ao menos se encontre hum nome certo?  
Ungio-se para rei do povo eleito  
A Saul o mais santo, que Deos via:  
Prevaricou Saul, prevaricaram  
No governo dos povos outros justos.  
E ha de bem governar remotas terras  
Aquelle que não deo em toda a vida  
Hum exemplo de amor a sãa virtude?  
As letras, a justiça, a tempêrança  
Não são, não são morgados, que fizesse  
A sabia natureza para andarem  
Por successão nos filhos dos fidalgos.  
Do cavallo andaluz he sim provavel  
Nascer tambem hum potro de esperança,  
Que tenha frente aberta, largos peitos,  
Que tenha alegres olhos, e compridos,  
Que seja emfim das mãos e pés calçados.  
Porém de hum bom ginete tambem póde  
Hum catralvo nascer, nascer hum zarco.  
Aquelle mesmo potro que tem todos  
Os formosos signaes, que aponta o rego  
Carece, Dorotheu, correr em roda  
No grande picadeiro muitas vezes  
Para huma e outra parte. Necessita  
Que o dextro picador lhe ponha a sella,  
E que, montando nelle pouco a pouco

O faça obedecer ao leve toque  
Do duro cabeção, da branda redea.  
Os mesmos, Dorotheu . . . . Porém já toca  
Ao almoço a garrida da cadêa.  
Vou vê se dormir posso, em quanto duram  
Estes breves instantes do socego ;  
Que sem barriga farta, e sem descanso  
Não se pôde escrever tão longa historia.



### CARTA 3.<sup>a</sup>

Em que se contam as injustiças e violências que Fanfarrão executou por causa de huma cadeia, a que deo principio.

Que triste, Dorotheu, se poz a tarde!  
Assopra o vento sul, e densa n'vém  
Os horizontes cobre: á grossa chuva  
Cahindo das biqueiras dos telhados  
Fórma regatos, que os portaes inundam.  
Rompem os ares colubrinas fachas  
De fogo devorante, e ao longo sôa  
De compridos trovões o baixo estrondo.  
Agora, Dorotheu, niuguem passeia:  
Todos em casa estão, e todos buscam  
Divertir a tristeza, que nos peitos  
Infunde a tarde mais que a noite feia.  
O velho Altimidonte certamente  
Tem postas nos narizes as cangalhas;  
E revolvendo os grandes gordos livros  
E os dedos inda sujos de tabaco  
Ajunta ao máo processo muitas folhas  
De vâas autoridades carregadas.  
O nosso bom Dirceu talvez que esteja  
Com os pés escondidos no capaxo  
Mettido no capote a ler gostoso  
O seu Virgilio, o seu Camões, e Tasso;  
O terno Floridoro a estas horas  
No molle esperguiceiro se reclina

A vêr brincar alegres os filhinhos.  
Hum 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,  
Como em noite tranquilla dorme e ronca.  
O nosso Damião emfim abana  
Aolento fogo, com que sabio tira  
Os uteis saes da terra, e o teu Critillo  
Que não encontra aqui com quem murmure  
Quando só murmurar lhe pede o genio  
Pega na penna, e desta sorte vôa  
De cá tão longe a murmurar comtigo.

Já disse, Dorotheu, que o nosso chefe  
Apenas principia a governar-nos  
Nos pretende mostrar, que tem hum peito  
Muito mais terno, e brando do que pedem  
Os severos officios do seu cargo.  
Agora cuidarás, prezado amigo,  
Que as chaves das cadeias já não abrem  
Comidas de ferrugem ? Que as algemas  
Come trastes inuteis se furtaram ?  
Que o torpe executor das graves penas  
Liberdade ganhou ? Que já não temos  
Descalços guardiães, que á fonte levem  
Mettidos nas correntes os forçados ?  
Assim, prezado amigo, assim devia  
Em Chile acontecer se o nosso chefe  
Tivesse em governar algum systema.  
Mas, meu bom Dorotheu, os homens nescios  
A's folhas dos olmeiros se comparam.  
São como o leve fumo, que se move  
Para partes diversas, mal os ventos

Começam apontar de varias partes.  
Ora pois, doce amigo, attende o como  
No seu contrario vicio degenera  
A falsa compaixão do nosso chefe:  
Qual o sereno mar, que n'hum instante  
As ondas sobre as ondas encapella.

Pertende, Dorotheu, o nosso chefe  
Erguer huma cadeia magestosa,  
Que possa escurecer a velha fama  
Da torre de Babel, e mais dos grandes  
Custosos edificios que fizeram  
Para sepulchros seus os reis do Egypto.  
Talvez, prezado amigo, que imagine  
Que neste momento se conserve  
Eterna a sua gloria: bem que os povos  
Ingratos não consagrem ricos bustos  
E montadas estatuas ao seu nome.  
Deziste, louco chefe, desta empreza.  
Hum soberbo edificio levantado  
Sobre ossos innocentes construido  
Com lagrimas dos pobres, nunca serve  
De gloria ao seu autor; mas sim de opprobrio.

Dezenha o grande chefe sobre a banca  
Desta sorte cadeia o grande risco  
A proporção do genio, e não das forças,  
Da terra decadente, onde habita.  
Ora pois, doce amigo, vou pintar-te  
Ao menos o formoso frontispicio  
Verás se pede machina tamanha  
Humilde povoado, onde os grandes  
Moram em casas de madeira a pique.  
Em cima da espaçosa escadaria  
Se fórma do edificio a nobre entrada  
Por dous soberbos arcos dividida:  
Por fóra destes arcos se levantam

Tres jonicas columnas , que se firmam  
Sobre quadradas bases , e se adornam  
De lindos capiteis , aonde assenta  
Huma-formosa , regular varanda.  
Seus balaustes são de lizas pedras ,  
Que brandos ferros cortam sem trabalho.  
Debaixo da cornija , ou projectura  
Estão as armas deste reino abertas  
No liso centro da vistosa tarja.  
Do meio desta frente sóbe a torre ,  
E pegam desta frente para os lados  
Vistasas galerias de janellas  
Que enfeitam as douradas negras grades.  
E sabes , Dorotheu , quem edifica  
Esta grande cadêa ? Não , não sabes :  
Pois ouve , eu to digo. Hum pobre chefe  
Que na côrte habitou em humas casas ,  
Em que já nem se abriam as janellas :  
E sabes para quem ? Tambem não sabes :  
Pois eu tambem to digo : Para hums negros ,  
Que vivem ( quando muito ) em vis cabanas  
Fugidos dos senhores lá nos mattos.  
Eis-aqui , Dorotheu , ao que se póde  
Muito bem applicar áquella mofa  
Que faz o nosso mestre quando pinta  
Hum monstro meio peixe , e meio dama.  
Na sabia proporção he que consiste  
A boa perfeição das nossas obras.  
Não pede , Dorotheu , a pobre aldeia  
Os soberbos palacios : nem a côrte  
Póde tambem soffrer as toscas choças.  
Para poder supprir o nosso chefe  
Das obras meditadas as despezas  
Consome do senado os rendimentos .  
E passa a maltratar ao triste povo

Com estas nunca usadas violencias.  
Quer copia de forçados, que trabalhem  
Sem outro algum jornal mais que sustento  
E manda a hum bom cabo, que lhe traga  
A quantos *quilombolas* se apanharem  
Em duras gargalheiras. Vôa o cabo:  
Agarra a hum, e a outros; e n'hum instante  
Enche a cadeia de alentados negros.  
Não se contenta o cabo com trazer-lhe  
Os negros, que tem culpas: prende, e manda  
Tambem nas grandes levas os escravos  
Que não tem mais delictos, que fugirem  
As fomes, e aos castigos, que padecem  
No poder de senhores deshumanos.  
Ao bando dos captivos se accrescentam  
Muitos pretos já livres, e outros homens  
Da raça do paiz, e da européa,  
Que diz ao grande chefe são vadios,  
Que perturbam dos povos o socego.

Não ha, meo Dorotheu, quem não se molde  
Aos gestos, e aos costumes dos maiores.  
Brincando os innocentes os imitam:  
Se as tropas se exercitam, elles fingem  
As horridas batalhas: se se fazem  
Devotas procissões tambem carregam  
Aos hombros os andores, e as charollas.  
Os mesmos magistrados se revestem  
Ao genio, e das paixões de quem governa.  
Se o rei he piedoso, são benignos  
Os severos ministros: se he tyranno,  
Mostram os pios corações de feras.  
Por isso, Dorotheu, hum chefe indigno  
He muito, e muito máo porque elle póde  
A virtude estragar de hum vasto imperio.  
Os nossos commandantes, que conhecem

A vontade do chefe também querem  
Imitar deste cabo o ardente zelo.  
Enviam para as pedras os vadios  
Que na fôrma das ordens, mandar devem  
Habitar em desterro novas terras.  
Ora pois, doce amigo, já que fallo  
Nos nossos commandantes, será justo  
Que te dê destes bichos huma ideia.

A gente, Dorotheu, que não se alista  
Nas tropas regulares, fôrma corpos  
De bizonha ordenança. Não ha terra  
Sem ter hum corpo destes. Os seus chefes  
Ao capitão maior estão sujeitos,  
E são os que se chamam commandantes,  
Porque as partes commandam destes terços.  
Estes famosos chefes quasi sempre  
Da classe dos rendeiros são tirados.  
Alguns, inda depois de grandes homens  
Se lhes faltam os negros a quem deixam  
O governo das vendas, não entendem,  
Que infamam as bengallas, quando pesam  
A libra de toucinho, e quando medem  
O frasco da caxaça. Agora attende,  
Verás que desta escoria se levanta  
De magistrados huma nova classe.  
Aos ricos taberneiros disfarçados  
E mar de commandantes manda o chefe  
Que tratem da policia, e que não deixem  
Viver nos seus districtos as pessoas  
Que forem revoltosas. Quer que façam  
A todos os vadios huos summarios  
A que sem mais processos os remetam  
Para remotas partes, sem que destas  
Juridicas sentenças se faculte  
Algum recurso para mór alçada.

Já viste , Dorotheu , hum tal desmancho ?  
As santas leis do reino não concedem  
Do magistrado regio que execute  
No crime o seu julgado , e o nosso chefe  
Quer que dêem as sentenças sem appello  
Incultos commandantes , que nem sabem  
Fazer hum bom diario do que vendem ?  
Concedo , caro amigo , que estes homens  
São huns grandes consultos , que metteram  
Os corpos do direito nos seus cascos .  
Ainda assim pergunto : e como póde  
O chefe conceder-lhes esta alçada ?  
Ignora a lei do reino , que numera  
Entre os direitos proprios dos augustos  
A criação dos novos magistrados ?  
O grande Salomão lamenta o povo ,  
Que sobre o throno tem hum rei menino :  
Eu lamento a conquista a quem governa  
Hum chefe tão soberbo , e tão estulto ,  
Que tendo já na testa brancas rêpas ,  
Não sabe ainda que nasceo vassallo .

Os nescios commandantes , e o bom cabo  
Que fez nosso heróe geral meirinho ,  
Remettem nas correntes povo immenso .  
Parece , Dorotheu , que temos guerras ,  
Que para recrutar as companhias ,  
De toda a parte vem chorosas levas .  
Aqui , prezado amigo , principia  
Esta triste tragedia : sim , prepara ,  
Prepara o branco lenço ; pois não pódes  
Ouvir o resto , sem banhar o rosto  
Com grossos rios de salgado pranto .  
Nas levas , Dorotheu , não vem sómente  
Os culpados vadios : vem aquelle ,  
Que a divida pedio ao commandante ;

Vem aquelle, que poz impuros olhos  
Na sua mocetona : vem o pobre,  
Que não quiz emprestar-lhe algum negrinho  
Para lhe hir trabalhar na lavra, ou roça.

Estes tristes mal chegam, são julgados  
Pelo benigno chefe a cem açoites.

Tu sabes, Dorotheu, que as leis do reino  
Só mandam que se açoitem com a sola  
Aquelles agressores, que estiverem  
Nos crimes quasi iguaes aos réos de morte.

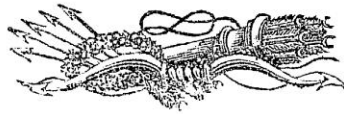
Tu tambem não ignoras, que os açoites  
Só se dão por desprezo nas espadoas :  
Que açoitar, Dorotheu, em outra parte  
Só pertence aos senhores, quando punem  
Os caseiros delictos dos escravos.

Pois todo este direito se pretere :  
No pelourinho a escada já se assenta,  
Já se ligam dos réos os pés e braços,  
Já se descem calções, e se levantam  
Das immundas camisas rotas fraldas :  
Já pegam dous verdugos nos zurragues ;  
Já descarregam golpes deshumanos ;  
Já sôam os gemidos, e respingam  
Miudas gottas de pisado sangue.

Huns gritam que são livres ; outros clamam  
Que as sabias leis do rei os julgam brancos ;  
Este diz, que não tem algum delicto  
Que tal rigor mereça ; aquelle pede  
Do injusto acusador ao ceo vingança :  
Não allrouxam os braços dos verdugos ;  
Mas antes com taes queixas se duplica  
A raiva dos tyrannos, qual o fogo  
Que ao assopro dos ventos ergue a chamma.

As vezes, Dorotheu, se perde a conta  
Dos cem açoites, que no meio estava :

Mas outra nova conta se começa.  
Os pobres miseraveis já nem gritam  
Cansados de gritar ; apenas soltam  
Alguns fracos suspiros , que enternecem.  
Que he isso , Dorotheu , tu já retiras  
Os olhos do papel ? Tu já desmaias ?  
Já sentes as moções , que alheios males  
Costumam infundir nas almas ternas ?  
Pois hes , prezado amigo , muito fraco :  
Aprende a ter valor do nosso chefe ,  
Que a janella se poz , e a tudo assiste  
Sem voltar o semblante para a ilharga ;  
E póde ser , amigo , que não tenha  
Esforço para ver correr o sangue ,  
Que em defeza do throno se derrama.  
Aos pobres açoitados manda o chefe  
Que prezos nas correntes dos forçados  
Vão juntos trábalar. Então se entregam  
Ao famoso *tenente* , que os governa  
Como sabio inspector das grandes obras.  
Aqui , prezado amigo , principiam  
Os seus duros trabalhos. Eu quizera  
Contar-te o que elles soffrem nesta carta ;  
Mas tu , prezado amigo , tens o peito  
Dos males , que já leste magoado ;  
Porisso he justo que suspenda a historia  
Emquanto o tempo não te cura a chaga.



## CARTA 4.<sup>a</sup>

Em que se continúa a mesma historia.

Maldito, Dorotheu, maldito seja  
O vicio de hum poeta, que tomando  
Entre dentes alguém, emquanto encontra  
Materia em que discorra, não descança.  
Agora, Dorotheu, mandou dizer-me  
O nosso amigo Alieu que me embrulhasse  
No pardo casacão, ou no capote,  
E que pondo o casquete na cabeça  
Fosse ao citio *Covão* jantar com elle.  
Eu bem sei, Dorotheu, que tinha sopas  
Com ave, e com presunto, sei que tinha  
De marmota vitella hum gordo quarto;  
Que tinha fricassés, que tinha massas;  
Bom vinho de Canarias; finos doces,  
E de mimosas fructas muitos pratos.  
Porém, que importa, amigo, perdi tudo  
Só para te escrever mais esta carta.  
Maldito, Dorotheu, maldito seja  
O vicio de hum poeta, pois o priva  
De encher o seu bandulho pelo gosto  
De fazer quatro versos, que bem podem  
Ganhar-lhe huma massada, que só serve  
De damno ao corpo sem proveito d'alma.  
A carta, Dorotheu. a longa carta,

Que descreve a cadeia, finalisa  
No ponto de que os prezos se remettem  
Ao severo *tenente*, que preside  
Como sabio inspector ás grandes obras.  
Agora prosigamos nesta historia,  
E demos-lhe o principio por tirarmos  
Ao famoso inspector ao grão *tenente*  
Em côres delicadas huma copia.  
He de marca maior que a mediana;  
Mas não passa a gigante. Tem huns hombros  
Que o pescoço algum tanto lhe soffocam.  
O seu cachaço he gordo, o ventre inchado,  
A cara circular, os olhos fundos;  
O genio soberbão, grosseiro o trato;  
Assopra de continuo, e falla muito;  
Preza-se de fidalgo, e não se lembra  
Que seu pai foi hum pobre de hum meirinho.  
Que passou por augmento para a honra  
De tratar das cobranças dos contractos  
De que ficou devendo grandes sommas,  
Signal de que foi hum bom velhaco.  
O filho, Dorotheu, tomou-lhe as manhas,  
Era hum triste pingante, que só tinha  
O seu pequeno soldo; agora veio  
Para inspector das obras, e já ronca,  
Já empresta dinheiro, já tem casas;  
Já tem trastes de custo, e ricos moveis;  
Mas logo, Dorotheu verá o como.

Mal o duro inspector recebe os prezos,  
Vão todos para a obra; alguns abrem  
Os fundos alicerees; outros quebram  
Com ferros e com fogo as grossas pedras.  
Aqui, prezado amigo, não se attende  
A's forças, nem aos annos. Mão robusta  
De atrevido soldado move o velho,

Que a todos igualmente faz ligeiros,  
Aqui não se concede de descanso  
Aquelle mesmo dia, o grande dia  
Em que Deos descansou, e em que nos manda  
Façamos obras santas, sem que demos  
Aos jumentos e bois algum trabalho.  
Tusabes, Dorotheu, que hum tal serviço  
Por huma civil morte se reputa.  
Que peito, Dorotheu, que duro peito  
Não deve ter hum chefe, que atormenta  
A tantos innocentes por capricho?  
Que se arrisque o vassallo na campanha  
He huma justa acção, que a patria exige :  
Nem este grande risco nos estraga  
O pundonor, que vale mais que a vida ;  
Antes nos abre as portas para entrarmos  
No templo do heroismo. Sim, nós temos,  
Nós temos mil exemplos, muitos muitos,  
Que ha seculos morreram pela patria  
Na memoria dos homens inda vivem.  
Mas arriscar vassallos innocentes  
A's pedras que se soltam dos guindastes  
E aos montes de *piçarra*, que desabam  
Nos fundos alicerces, sem vencerem  
Nem como jornaleiros tenue paga;  
Pol-os ainda em cima na figura  
Dos indignos vassallos, que se julgam  
Em pena de delictos, como escravos,  
Isto só para erguer huma obra grande  
Que outra pequena suppre. He mais que injusto  
He huma das acções que só praticam  
Aquelles torpes monstros, que nasceram  
Para serem na terra o mal de muitos.  
Dirás tú, Dorotheu, que o nosso chefe  
Não quer que os innocentes se maltratem :

Que o fero commandante he quem abusa  
Dos poderes que tem. Prezado amigo,  
Quem ama a sãa verdade, busca os meios  
De a poder descobrir, e o nosso chefe  
Despreza os meios de poder achal-a,  
Que delles os processos, que nos mostram  
As certezaas dos crimes? Quaes dos prezos  
Os libellos das culpas contestaram?  
Quaes foram os juizes que inquiriram  
Por parte da defeza, e quaes patrõnos  
Disseram de direito sobre os factos?  
A santa lei do reino não consente  
Punir-se, Dorotheu, aquelle monstro,  
Que he réo de magestade, sem defeza.  
E podem ser punidos os vassallos  
Por aereos insultos, sem se ouvirem,  
E sem outro processo mais que o dito,  
E núa informação de hum homem nescio?  
Hum louco, Dorotheu, faz mais ainda  
Do que nunca fizeram os monarchas:  
Faz mais que o proprio Deos: que Deos querendo  
Punir em nossos pais a culpa grave  
Primeiro lhes pedio, que lhe dissessem  
Qual foi do seu delicto a torpe causa.

Passam, prezado amigo, de quinhentos  
Os prezos, que se ajuntam na cadeia.  
Huns dormem encolhidos sobre a terra  
Mal cobertos de trapos, que molharam  
De dia no trabalho: Os outros ficam  
Ainda mal sentados, e descançam  
As pezadas cabeças sobre os braços,  
Em cima dos joelhos encruzados.  
O calor da estação, e os máos vapores,  
Que tantos corpos lançam, mui bem podem  
Empestar, Dorotheu, extensos ares.

A pallida doença aqui bafeja  
Batendo brandamente as negras azas.  
Aquelle, Dorotheu, a quem penetra  
Este halito mortal, as forças perde.  
Tem dores de cabeça, e n'hum instante  
Abraza-se de calor, de frio treme,  
Fazem os seus deveres os affectos  
Do nosso grão tenente, amor, e odio,  
Aquelle que risonho lhe trabalha,  
Nas suas proprias obras, he mandado  
Curar-se á santa casa, como pobre.  
Os outros são tratados, como servos,  
Que fogem ao trabalho dos senhores.  
Para as correntes vão, arrancam pedra;  
E quando algum fraquea, o máo soldado  
Dá-lhe hum berro, que atrôa, a mão levanta,  
E nas costas o relho descarrega.

Ah! tu, piedade santa, agora, agora  
Os teus ouvidos tapa, e fecha os olhos;  
Ou fôge de huma terra, onde hum Nero,  
Onde os seus sequazes cada dia  
Para o pranto te dão motivos novos.

O fogo, Dorotheu, que vai moendo,  
Depois de bem moer, a chamma atêa,  
E a materia consome em breve instante.

Assim a podre febre, que rosa  
Aos miseros enfermos pouco a pouco  
Erguendo qual o fogo a lavareda  
A'força do cançassô que resulta  
Do trabalho, e do sol, consome, e mata.  
Huns cahem com os pezos que carregam,  
E das obras os tiram pios braços  
Dos tristes companheiros. Outros ficam,  
Ficam alli nas mesmas obras estirados.  
Acodem mãos piedozas: qual trabalha

Por ver se pôde abrir as grossas pegas;  
E qual o copo d'agua lhe ministra,  
Que, ferrados os dentes, já não bebem.  
Huns a cara bõrrifam, outros tomam  
Os debeis pulsos que parando fogem  
Ah! não mais compaixão, não mais desvello!  
O socorro chegou, mas foi mui tarde.  
Cobrem-se os membros de hum suor já frio  
Os cheios peitos arquejando roncam,  
E vertem humas lagrimas sentidas,  
Que só lhes descem dos esquerdos olhos  
Amarella-se a cor, baça a vista,  
O semblante se afila, o queixo afrouxa,  
Os gestos, e os arrancos se suspendem,  
Nenhum mais bole, nenhum mais respira  
Assim, meo Dorotheu, sem hum remedio,  
Sem fazerem despeza em hum só caldo,  
Sem sabio director, sem sacramentos,  
Sem a vella na mão, na dura terra  
Estes pobres acabam seus trabalhos.  
Que esperas, duro chefe, que não contas  
A corte os teus triumphos! Tu não podes  
Mandar alqueires dos anneis tirados  
Dos dedos, que cortaste nas campanhas:  
Mas de algemas, de pegas, de correntes  
Podes mandar á corte immensos carros.  
Tu podes... mas amigo não, gastemos  
Todo o tempo em contar sentidas cousas,  
Façamos menos triste a a nossa historia:  
Misturemos os casos que magoam  
Com successos, que sejam menos fortes;  
Não bastam, Dorotheu, galés immensas.  
São outros mais soccorros necessário.  
Para crescerem as soberbas obras  
Ordena o grande chefe, que os roceiros,

E outros quaesquer homens que tiverem  
Alguns bois de serviço promptos mandem  
Os bois mais os negrões, que os governem,  
Durante huma semana de trabalho.  
Ordena ainda mais, que neste tempo  
Não recebam jornal; antes que tragam  
O milho para os bois de seus celleiros.  
Que he isso, Dorotheu, abriste a boca?  
Ficaste embasbacado? Não suppunhas,  
Que o nosso grande chefe se sahisse  
Com huma tão formozza providencia?  
Nisto de economia he elle o mestre.  
Está para compor huma obra, aonde  
Quer o modo ensinar de não gastarem  
As tropas cousa alguma no sustento  
Deos o deixe viver até que chegue,  
A pol-a, Dorotheu, no mesmo estado  
Em que estão os volumes, onde existem  
Os despachos que deo no seu governo.  
Ora ouve, Dorotheu, attende, e pasma.  
Para se sustentarem os forçados,  
Os generos se compram com bilhetes,  
Que paga o thesoureiro quando pôde;  
É sobre esta fiança ainda se tomam  
Por muito menor preço do que correm.  
As tropas que carregam mantimentos  
Apenas descarregam, vão de graça  
A distante caieira com soldados  
Buscar queimada pedra. Daqui nasce  
Os tropeiros fugirem, e chorarmos  
A grande carestia de sustento.  
Responde, louco chefe, se tu pôdes  
Taes violencias fazer, não era menos  
Lançares sobre os povos hum tributo?  
Os homens que tem carros, e os que vivem

De viveres venderem, são acaso,  
Aos mais inferiores nos direitos?  
Esta cadêa he sua, porque deva  
Sobre elles carregar tamanho pezo?  
E o povo quando compra tudo caro  
Não paga ainda mais do que pagara,  
Se hum modico tributo se lançasse  
A' proporção dos bens de cada membro?  
Amigo Dorotheu, quem rege os povos,  
Deve ler de continuo os doutos livros,  
E deve só tratar com sabios homens  
Aquelle que consome as largas horas  
A fallar com os nescios, e peraltas,  
A meter entre as pernas os perfumes,  
E a concertar as pontas dos lencinhos;  
Não nasceo para cousas que são grandes.  
Que nestas bagatellas não consomem  
O tempo proveitoso as nobres almas.

Quem não quer, Dorotheu, mandar o carro  
Com o nosso *tenente* se concerta,  
Onde vá tal dinheiro ninguem sabe  
Só sabemos por hora, que o tenente,  
Sem ter outro negocio, que lhe renda,  
De pingante passou a potentado.  
Sabemos tambem mais.... porém, amigo,  
De fallar nestas cousas já me enfado  
Ommitto outros successos, que lastimam,  
E só vou contar-te huma linda historia,  
Para fechar com ella a minha carta.

Distante nove leguas desta terra  
Ha huma grande ermida, que se chama  
Senhor de Mattozinhos. Este templo  
Os devotos fieis a si convoca  
Por sua architectura pelo sitio;  
E ainda muito mais pelos prodigios,

Com que Deos ennobrece a Santa Imagem.  
Este famozo templo tem hum carro,  
Comprado com esmollas, que carrega  
As pedras, e madeiras, que ainda faltam.  
O commandante austero notifica  
A veneranda imagem na pessoa  
Do zeloso ermitão, para que mande  
O carro com os bois servir nas obras,  
Mal lhe couber o turno da semana.  
Faz-se huma petição ao nosso chefe  
Em nome do Senhor; aqui se allega,  
Que o carro, que elle tem, se occupa ainda  
Na pia construcção da sua casa.  
Que elle Christo não tem nenhuma renda  
Senão esmollas tenues; que só devem  
Gastar-se no seu templo, e no seu culto,  
Conforme as intenções de quem as pede.  
Apenas vio o chefe o peditorio,  
Quiz ao Christo mandar que lhe ajuntasse  
O titulo que tinha, porque estava  
Isento de pagar os seus impostos:  
Que elle sabe mui bem, que o mesmo Christo  
Mandou ao velho Pedro, que pagasse  
Ao Cesar os tributos em seu nome:  
E Christo figurado em huma imagem,  
Não tem mais isenções, que teve o proprio.  
Pegava o seu *Matuzio* já na pena  
Quando lembra ao bom chefe, o que decretam  
Os canones da igreja, que concedem  
Que para se fazerem obras pias,  
Até a sacros vasos se alienem.  
Inferre daqui logo, que este carro  
Não goza de isenção, porque supposto;  
Que se possa numerar nos bens da igreja  
Conforme as decretaes, até podia

Neste caso vender-se : por ser obra  
Mais pia, do que todas, a cadeia,  
Lança mão elle mesmo então da penna,  
E põe na petição hum *escuzado*  
Com huns rabiscos taes, que ninguem sabe  
Ao menos conhecer-lhe huma só letra.  
Agora dirás tu ; meu bom Critillo,  
Não se isentar a Christo desse imposto,  
Foi hum teção, mas necessario,  
Por não se abrir a porta a máos exemplos.  
Antes o Santo Christo he que devia  
Mandar o carro logo, como mestre  
De sublime virtude : e desta sorte  
Obrou o mesmo Christo n'outro tempo,  
Mandando, que pagasse Pedro a Cesar,  
O tributo por elle, quando estava  
Por hum dos filhos ser, mui bem isento.  
Mas se esse Santo Christo não podia  
Por dias disfarçar os bois, e carro  
Porque não se valeo do tal *Matuzio*,  
Do poeta *Rerberio*, e de outros muitos,  
Por quem aqui se canta, que pratica  
O grande *Fanfarrão* os seus milagres?  
Tu instas, Dorotheu, como hum mestraço,  
Quando por defender a sua escola,  
Arregaçando o braço, o pé batendo,  
E inchando as cordovêas, grita, e ralha.  
Mas eu, prezado amigo, com bem pouco  
Te boto esse argumento todo abaixo.  
Em primeiro lugar o Santo Christo  
He homem muito serio, e por ser serio  
Não tem com essa gente hum leve trato.  
Em segundo lugar, he muito pobre,  
Só dá aos seus devotos indulgencias,  
Com os annos de perdão ; e destas drogas

Não fazem taes validos nenhum caso.  
Ora pois, louco chefe, vai seguindo  
A tua pretensão: trabalha embora  
Por fazer immortal a tua fama.  
Levanta hum edificio em tudo grande,  
Hum soberbo edificio que desperte  
A dura emulação na propria Roma:  
Em cima das janellas, e das portas,  
Põe sabias inscrições, põe grandes bustos,  
Que eu lhes porei por baixo os tristes nomes  
Dos pobres innocentes que gemeram  
Ao pezo dos grilhões; porei os ossos  
Daquelles, que os seus dias acabaram,  
Sem Christo, e sem remedios, no trabalho.  
E nós, indigno Chefe, e nós veremos  
A quaes destes padrões não gasta o tempo.



## CARTA 5.<sup>a</sup>

**Em que se contam as desordens feitas nas festas que se celebraram nos desposorios do nosso serenissimo infante com a serenissima infanta de Portugal.**

Tu já tens, Dorotheu, ouvido cousas,  
Que podem commover a triste pranto  
Os seccos olhos dos crueis Ulysses.  
Agora, Dorotheu, enxuga o rosto,  
Que eu passo a relatar-te cousas lindas.  
Ouvirás huns successos que te obriguem  
A soltar gargalhadas descompostas,  
Por mais que a bocca com a mão apertes,  
Por mais que os beiços já convulsos mordas.  
Eu creio, Dorotheu... porém aonde  
Me léva tão errado o meu discurso?  
Não esperes, amigo, não esperes  
Por mais galantes casos que te conte,  
Mostrar no teu semblante hum ar de riso.  
Os grandes desconcertos que executam  
Os homens que governam, só motivam  
Na pessoa composta horror, e tedio.  
Quem póde, Dorotheu, zombar contente  
Do Cesar dos Romanos que gastava  
As horas a caçar immundas moscas?  
Apenas isto lemos, o discurso  
Se afflige na certeza de que hum Cesar  
De espiritos tão baixos não podia  
Obrar hum facto bom no seu governo.

Não esperes, amigo, não esperes  
Mostrar no teu semblante hum ar de riso,  
Espera quando muito ler meus versos,  
Sem que molhe o papel amargo pranto,  
Sem que rompa a leitura alguns suspiros.

Chegou á nossa Chile a doce nova  
De que real infante recebera  
Bem digna do seu leito casta esposa,  
Reveste-se o bachá de genio alegre,  
E para bem fartar os seus desejos,  
Quer que as despezas do senado e povo  
Arda em grandes festins a terra toda.  
Escreve-se ao senado extensa carta  
Em ar de magestade, em phrase moura;  
E nella se lhe ordena que prepare  
Ao gosto das Hespanhas, bravos touros.  
Ordena-se tambem que nos theatros  
Os tres mais bellos dramas se estropiem  
Repetidos por boccas de mulatos;  
Não esquecem emfim as cavalhadas.  
Só fica, Dorotheu, no livre arbitrio  
Dos pobres camaristas repartirem  
Bilhetes de convite pelas damas.  
Amigo, Dorotheu, ah! tu não podes  
Pezar o desconcerto desta carta,  
Emquanto não souberes a lei propria,  
Que aos festejos reaes prescreve a norma.

Emquanto, Dorotheu, a nossa Chile  
Em toda a parte tinha a flor da terra  
Extensas abundantes minas d'ouro;  
Emquanto os taberneiros ajuntavam  
Immenso cabedal em poucos annos,  
Sem terem nas tabernas fedorentas  
Outros mais sortimentos, que não fossem  
Os queijos, a cachaça, o negro fumo,

E sobre as prateleiras poucos frascos :  
Emquanto emfim as negras *quitadeiras*  
A' custa dos amigos só trajavam  
Vermelhas capas de galões cobertas,  
De galacés e tissors, ricas saías :  
Então, prezado amigo, em qualquer festa  
Tirava liberal o bom senado  
Dos cofres chapeados grossas barras.  
Chegaram taes despezas á noticia  
Do rei prudente, que a virtude presa ;  
E vendo que estas rendas se gastavam  
Em touros, cavalladas, e cómedias,  
Applicar-se podendo a cousas santas :  
Ordena providente, que os senados  
Nos dias em que devem mostrar gosto  
Pelas reaes fortunas se moderem,  
E só façam cantar nos templos os hymnos  
Com que se dão aos céos as justas graças.  
Ah! meu bom Dorotheu, que feliz fôra  
Esta vasta conquista, se os seus chefes  
Com as leis dos monarchas se ajustaram ;  
Mas alguns não presumem ser vassallos,  
Só julgam que os decretos dos augustos  
Tem força de decretos, quando ligam  
Os braços dos mais homens que elles mandam,  
Mas nunca quando ligam os seus braços.  
Com esta sabia lei replica o corpo  
Dos pobres senadores, e pondera  
Que o severo juiz que as contas toma,  
Não lhes ha-de approvar tão grandes gastos,  
Da sorte, Dorotheu, que o bravo potro  
Quando a sella recebe a vez primeira,  
Emquanto não sacode a sella fóra,  
E faz em dous pedaços sella e redea ;  
Mette entre os duros braços a cabeça,

E dá, saltando aos ares, mil corcóvos :  
Assim o irado chefe não atura  
O freio desta lei; espuma e brama,  
E enquanto entende que o senado zela  
Mais as leis que o seu gosto, não descança.  
Aos tristes senadores não responde,  
Mas manda-lhes dizer que a não fazerem  
Os pomposos festejos, se preparem  
Para serem os guardas dos forçados,  
Trocando as varas em chicote e relho.

Já vistes, Dorotheu, que o grande chefe,  
O defensor das leis, o mesmo seja,  
Que insulte, que ameace os bons vassallos,  
Que as santas leis respeitam? Pois ainda,  
Ainda, Dorotheu, não vistes nada,  
Hum monstro, hum monstro destes não entende  
Que existe algum maior, que ousado possa  
Ou na terra ou no céu tomar-lhe conta:  
Infeliz, Dorotheu, de quem habita  
Conquistas de seu dono tão remotas!  
Aqui o povo geme, e os seus gemidos  
Não podem, Dorotheu, chegar ao throno,  
E se chegam succede quasi sempre  
O mesmo que succede nas tormentas  
Aonde o leve barco se soçobra.  
Aonde a grande náó resiste ao vento.  
Que peito, Dorotheu, que peito pôde  
Constante persistir nos sãos projectos,  
Ouvindo as ameaças do tyranno,  
E junto já de si o som dos ferros!  
Sómente, Dorotheu, os homens santos,  
Que a sua lei defendem, vêem os potros,  
Vêem cruzas, cadafalsos, e cutellos,  
Com rosto socegado. Os outros homens  
Não podem, Dorotheu, não podem tanto.

A' força do temor, o bom senado  
Constancia já não tem, affrouxa e cede.  
Sómente se disputa sobre o modo.  
De ajuntar-se o dinheiro com que possa  
Supprir tamanho gasto o grande *Alberga*.  
Huns dizem, que das rendas do senado,  
Tiradas as despezas pouco sobra ;  
Os outros accréscentam, que se devem  
Parcellas numerosas impagaveis,  
A's consternadas amas dos expostos.  
Huns ralham, outros ralham : mas que importa ;  
Todos arbitrios dão, nenhum acerta.  
Então o grande *Alberga* que preside,  
Vendo esta confusão na meza bate,  
E levantando a voz pausada, e forte,  
A importante questão assim decide  
Ha dinheiro, senhores, ha diaheiro :  
Vendam-se os castiçaes, tinteiro e bancos,  
Venda-se o proprio panno, e meza velha,  
Quando isto não nos baste, ha bom remedio ;  
As fazendas se tomem, não se paguem,  
E para authorisardes esta industria,  
Eu vos dou cidadãos, o meu exemplo.  
Intentam replicar-lhe os camaristas,  
A tão baixos calotes nunca affeitos ;  
Mas elle que não soffre mais instancias,  
As grossas sobrançelhas arqueando,  
Desta sorte prosegue em tom azedo :  
Se os meus santos conselhos se desprezam,  
Depressa vou queixar-me ao nosso chefe.  
Ah! pobres cidadãos, se assim o faço !  
Já se me representa que vos sinto  
Gemer debaixo dos pezados ferros !  
Só tu maroto, *Alberga*, só tu podes  
Desta sorte fallar aos teus collegas !

Que importa, que os accuses, e que importa  
Que os prênda com grilhões, o duro chefe?  
São ferros, e estes ferros mui honrados,  
Que a honra só consiste na innocencia.  
Apenas, Dorotheu, o vil *Alberga* ..  
Falla em queixá fazer ao nosso chefe,  
De susto os camaristas, nem respiram:  
Quaes chorosos meninos, que emmudecem  
Quando as amas lhe dizem: cala, cala  
Que lá vem o tutú, que papa a gente.  
Mandam-se apregoar as grandes festas  
Acompanha ao pregão luzida tropa  
De velhos senadores: estes trajam  
A modo cortezão, chapéos de plumas;  
Capas com bandas de vistosas sedas.  
Chega enfim o dia suspirado,  
O dia do festejo; todos correm  
Com rosto de alegria ao santo templo  
Celebra o velho bispo a grande missa;  
Porém o sabio chefe não lhe assiste  
Debaixo do espaldar ao lado esquerdo.  
Para a tribuna sóbe, e alli se assenta.  
Huns dizem, Dorotheu, fugio prudente,  
Por não ver assentados os padrecos  
Na capella maior acima delle.  
Os outros sabichões, que a causa indagam  
Discorrem, que o senado lhe devia  
Erguer no presbyterio docel branco,  
Em honra de elle ser lugar tenente.  
Mas eu com estes votos não concordo,  
E julgo affeito, que a razão foi esta:  
Porque estando patente, e tendo posto  
O seu chapéo em cima da cadeira,  
Podera duvidar-se; se devia  
O bispo ter a mitra na cabeça.

Acabou-se a função: o nosso chefe  
A' casa com o bispo se recolhe.  
A nobreza da terra os acompanha  
Até que montem a doirada sege.  
Aqui, meu Dorotheu, o chefe mostra  
O seu desembaraço, e o seu talento.  
Só n'huma função destas se conhece  
Quem tem andado terras, onde habitam.  
Despidas dos abusos, sabias gentes.  
Vai passando por todos, sem que abaixe  
A emproada cabeça; qual mandante;  
Que passa pelo meio das fileiras.  
Chega junto á sege, á sege sobe  
E da parte direita toma assento.  
O bispo, o velho bispo atraz caminha  
Em ar de quem se teme da desfeita:  
Com passos vagarosos chega á sege,  
Encaixa na estribeira o pé cançado,  
E duas vezes por subir forceja.  
Acodem alguns padres respeitosos,  
E por baixo dos braços o sustentam:  
Então com mais alento o corpo move,  
Dá o terceiro arranco, o salto vence;  
E sem poder soltar huma palavra,  
Ora vermelho, ora amarello fica  
Do nosso *Fanfarrão* ao lado esquerdo.  
Agora dirás tu, que bruto he esse?  
Pode haver hum tal homem, que se atreva  
Á pôr na sua sege ao seu prelado  
Da parte da bolça. Eu tal não creio.  
Amigo, Dorotheu, estás mui ginja.  
Já lá vão os rançosos formularios,  
Que guardavam á risca os nossos velhos  
Em outro tempo, Amigo, os homens serios  
Na rua não andavam sem florete,

Traziam cabelleira grande, e branca,  
Nas mãos os seus chapéos, agora amigo,  
Os nossos proprios becas tem cabelo;  
Os grandes sem florete vão á missa,  
Com a chibata na mão, chapéo fincado,  
Na fórma em que passeiam os caixeiros.  
Ninguem antigamente se sentava  
Senão direito, e grave nas cadeiras,  
Agora as mesmas damas atravessam  
As pernas sobre as pernas. N'outro tempo  
Ninguem se retirava dos amigos,  
Sem que dissesse, — adeos — agora he moda  
Sahimos dos congressos em segredo  
Pois corre, Dorotheu, a paridade,  
Que os costumes se mudam c'os tempos.  
Se os antigos fidalgos sempre davam  
O seu direito lado a qualquer padre,  
Acabou-se esta moda, o nosso chefe  
Vindica os seus direitos: vê que o bispo  
He hum grande que foi ha pouco frade,  
E não pôde hobrear com quem descende  
De hum bravo *patagão*, que sem disputa  
Lá nos tempos de Adão já era grande.  
Na tarde, Dorotheu, do mesmo dia  
Sahe huma procissão, de poucos negros,  
E padres revestidos só composta.  
Que os brancos, e os mulatos se occupavam  
Em guarnecer as ruas, pois que todos  
Alistados estão nas regias tropas.  
Caminha o nosso chefe todo adonis  
Diante da bandeira do senado.  
Alguns dos rigoristas não approvam,  
Dizendo, que devia respeitoso,  
Da maneira que sempre praticaram  
Os seus antecessores, hir ao lado;

Por ser esta bandeira hum estandarte ,  
Onde tremulam do seu reino as armas.  
Mas eu o não censuro ; antes lhe louvo  
A prudência que teve ; pois suppunha  
Que á vista do seu sangue e seu caracter  
Podia muito bem querer metter-se  
Debaixo , Dorotheu , do proprio pallio.  
Que destras evoluções não fez a tropa !  
Huns ficam ao passar do Sacramento  
Com as suas barretinas nas cabeças :  
Os outros se descobrem , e ajoelham ;  
E em quanto não se avançam o grande chefe  
Prostrados se consêrvam , e devotos  
Não cessam de ferir os brandos peitos.  
Ah ! grande general , com esta tropa  
Tu podes conquistar o mundo inteiro !  
Foram muito felices os Lorenas ,  
Os Condés , os Eugenios , e outros muitos ,  
Em tu não floreceres nos seus tempos !  
Meu caro , Dorotheu , os çapateiros  
Entendem do seu couro ; os alfaiates  
Entendem de vestidos ; em fim todos  
Podem bem entender dos seus officios.  
Porém querer o chefe , que se formem  
Disciplinadas tropas de tendeiros ,  
De moços de tavernas , de crianças ,  
E bizónhos roceiros , he delirio :  
Que o soldado não fica bom soldado ,  
Sómente porque veste farda curta ,  
Porque limpa as correias , tinge as botas ,  
E com trapos engrossa o seu rabicho.  
A negra noite em dia se converte  
A' força das tigellas , e das tochas ,  
Que em grande copia nas janellas ardem.  
Aqui o bom *Roberio* se distingue ,

Compõe algumas quadras, que baptisa,  
Com o distincto nome de epigramma,  
E pedante rendeiro as dependura  
Na dilatada fronte, que illumina  
Fazendo-as escrever em lindas tarjas.  
Rançoso, e máo poeta, não nascestes  
Para cantar heróes, nem cousas grandes.  
Se te queres moldar aos teus talentos,  
Em tosca phrase do paiz sómente,  
Escreve trovas, que os mulatos cantem.

Andava, Dorotheu, alegre a gente  
Em bandos pelas ruas. Então vejo  
Ao famoso *Roquerio* neste traje:  
As chinellas nos pés, descalça a perna,  
Hum chapéo muito velho na cabeça,  
E fóra dos calções a porca fralda,  
Em hum roto capote mal se embrulha,  
E grande varapáo 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 pezo na cabeça leve.  
Não repares, amigo, que te conte  
Este successo, que parece estranho:  
Este grande *Roquerio* he hum daquelles  
Que assenta á sua meza o nosso chefe.  
Agora, amigo, vê se esta pintura,  
Não pôde muito bem á nossa historia,  
Sem violencia servir tambem de enfeite?  
Fiquemos, Dorotheu, aqui por ora,  
Pois de tanto eserever a mão já cança:  
Em outra contarei o mais que resta,  
E vi no grão passeio, e mais no curro,  
Onde as cavalhadas se fizeram,  
E aonde os máos capinhas maltrataram  
Em vez de toiros, mansos bois, e vacas.

## CARTA 6.<sup>a</sup>

Em que se conta o resto dos festejos.

Eu hontem, Dorotheu, fechei a carta,  
Em que te relatei da igreja as festas,  
E como trabalhava por lembrar-me  
Do resto do festejo: Mal descanço  
Na cama os lassos membros, me parece  
Que vou entrando na formosa praça.

Não vejo, Dorotheu, hum curro feito  
De pedaços informes de outros curros.  
Sim vejo o mesmo curro, que o bom chefe  
Riscou na sua praia, e nelle vejo  
As mesmas armações, e as mesmas caras:  
Ora vou, doce amigo, aqui pintal-o.

Na frente se levanta hum camarote  
Mais alto do que todôs huma braça.  
Enfeitam seu prospecto lindas colxas,  
M pendeñtes cortinas de damasco;  
A' direita se assenta o nosso chefe.  
Os regios magistrados não o cercam,  
Nem o cerca tambem o nobre corpo  
Dos velhos cidadãos, aquelle mesmo  
Que faz de toda a festa os grandes gastos:  
Com elle só se assenta a sua corte,  
Que toda se compõe de feros Martes.  
Aqui alguns conheço, que inda vivem

De darem o sustento, o quarto, a roupa,  
E capim para a besta a quem viaja.  
Conheço outros muitos, de quem dizem  
Que foram almocreves e tendeiros,  
Que foram alfaiates, e fizeram  
Puxando a dente o coiro bem sapatos.  
Ah! meu prezado amigo, não terias  
De veres que estes são aquelles grandes,  
Que em presença do chefe encostar podem  
Os queixos nos bastões das finas canas.  
Nas polidas Italias não se vendem  
Honrosos senhorios, e condados?  
Diz tambem, Dorotheu, na nossa Chile  
Se vendem os empregos militares.  
Largar ouro a Matuzio importa, amigo,  
Que soffrer em Madrid o duro pezo  
Da luzente armadura longos annos.  
Nos outros adornados camarotes  
Assistem as familias mais honestas  
Aqui nada se vê que pobre seja.  
Recreia, Dorotheu, recreia a vista  
O vario dos matizes; cega os olhos  
O continuo brilhar das finas pedras.  
No meio de hum palanque eutão descubro  
A minha, a minha Nize: está vestida  
Da côr mimoza com que o céo se adorna.  
Oh quanto, oh quanto he bella! a verde Olay:  
Quando se cobre de cheirosas flores,  
A filha de Thaumante quando arqueia  
No meio da tormenta o lindo corpo:  
A mesma, a mesma Venus quando toma  
O grosso escudo, e lança, porque vença  
A paixão do Deos Marte com mais força:  
Ou quando lacrimosa se apresenta  
Na sala de seu pai, para que salve

Aos seus Troianos das soberbas ondas :  
Não he, como ella tão formosa.  
Qual o tenro menino a quem se chega  
Defronte do semblante acêza a vela  
Humas vezes suspenso, outras risonho,  
Os olhos arregala, e bem que o chamem,  
A teza vista não separa della:  
Assim eu, Dorotheu, apenas vejo  
A minha bella Nize, no seu rosto  
Emprego os olhos, que se arrasam d'aguas;  
E por mais que me chamem, e que me abalem,  
De embebido que estou não sinto nada  
No meio, Dorotheu, de tanto assombro.  
Me finge a perturbada phantazia  
Novo successo, que me afflige, e cança.  
Apparece no curro passéando  
Sexagenario velho em ar de moço,  
Traja huma curta veste, e calções largos  
Da cor da secca roza, a quem rodêa  
O brilhante galão de fina prata.  
Na bolsa do cabello, que se adorna  
De duas negras plumas, e de flocos,  
Branquejavam os vidrilhos; e no peito,  
De flores se sustenta hum grande mólho;  
Traz dous anneis nos dedos, e fivellas  
De amarellos topazios. Não caminha,  
Sem que avante caminhe hum branco pagem  
Atraz a cadeirinha, e seu moleque  
Em fórma de lacaio. Ah! velho tonto,  
Esse teu tratamento imita, imita  
Ao estado que tem o rei de congo.  
Mal ponho os olhos no caduco Adonis,  
Então se me afigura, que elle offerta  
A Nize huma das flores, e que Nize  
Com ar risonho no seu peito a prega.

Aos zelos, Dorotheu, ninguem resiste:  
Sentem a sua força os altos Deoses,  
Os homens, mais as feras; e em Critillo  
Não pôdes esperar paixões diversas.  
Apenas isto vejo, exasperado  
Metto mão ao florete, e quando intento  
O peito traspassar-lhe, então acôrdo;  
E vendo-me as escuras sobre a cama,  
Conheço que isto tudo foi hum sonho.

Pintei-te, Dorotheu, o grande curro  
Da sorte que minha alma o vio sonhando,  
Agora vou pintar-te os mais successos  
Que impressos inda tenho na memoria.

Ainda, Dorotheu, no largo curro  
Caretas não brincavam, nem se via m  
Nos razos camarotes altas popas,  
Enfeites com que lustram nescias damas,  
Quando já no castello de madeira  
As peças fusilavam; signal certo  
De que o nosso heróe e o velho bispo  
No adornado palanque se assentavam:  
Agora dirás tu, he forte pressa!  
Os chefes nos theatros entram sempre  
A's horas de correr-se acima o pauno;  
Amigo Dorotheu, tu nunca viste  
Huma criança a quem a mãe promette  
Leval-a a ver de tarde alguma festa,  
Que logo de manhã á mãe persegue,  
Pedindo que lhe dispa os fatos velhos?  
Pois eis-aqui, amigo, o nosso chefe  
Não quer perder de estar casquilho e teso  
No erguido camarote hum breve instante.

Chegam-se emfim as horas do festejo,  
Entra na praça a grande comitiva,  
Trazem os pagens as compridas lanças

De fitas adornadas; vem á dextra  
Os formosos ginetes arreados.  
Seguem-se os cavalleiros, que cortejam  
Primeiro ao bruto chefe, logo aos outros,  
Dividindo as fileiras pelos lados,  
Não ha quem o cortejo não receba  
Em ar civil e grato: só o chefe  
O corpo da cadeira não levanta  
Nem abaixa a cabeça; qual o dono  
Dos miseros escravos, quando juntos  
A benção vão pedir-lhe, porque sejam  
Ajudados de Deos no seu trabalho.

Feitas as cortezias do costume  
Os destros cavalleiros galopeam  
Em circulos vistosos pelo campo  
Logo se formam em diversos corpos.  
A' maneira das tropas, que apresentam  
Sanguinosas batalhas; sôam trompas,  
Sôam os ataballes e fagotes,  
Os clarins, os boés, e mais as frautas.  
O fogoso ginete as ventas abre,  
E bate com as mãos na dura terra:  
Os dous mantenedores já se avançam.  
Aqui, prezado amigo, aqui não lutam  
Como nos espectaculos romanos  
Com formosos leões, malhados tigres,  
Os homens peito a peito e braço a braço.  
Jogam-se encontroadas, e se atiram  
Redondas alcancias, curtas cannas,  
De que o destro inimigo se defende  
Com fazel-as no ar em dous pedaços.  
Ao fogo das pistolas se desfazem  
Nos postos as cabeças; humas ficam  
Dos ferros traspassadas, outras vôam  
Sacodidas das pontas das espadas.

Airoso cavalheiro ao hombro encosta  
A lança no principio da carreira,  
No ligeiro cavallo a espora bate;  
Desfaz com mão igual o ferro, e logo  
Que leva huma argolinha a redea toma,  
E faz que o bruto pare. Dous córos  
Applaudem o successo, enchendo os ares  
De grata melodia. Então vaidoso  
Guiado de hum padrinho ao chefe leva  
O signal da victoria que segura  
Na dextra, aguda lança. O bruto chefe  
Aceita a offerta em ar de magestade,  
A' maneira dos amos quando tomam  
As cousas que lhe dão os seus criados.  
Destes e n'outros brincos innocentes  
Se passa, Dorotheu, a alegre tarde.

Já no sereno céo resplandeciam  
As brilhantes estrellas: os morcegos  
E as toucadas corujas já voavam  
Quando, prezado amigo, nas janellas  
Do nosso Sam Tiago se acendiam  
Em signal de prazer as luminarias;  
Ordem pois nas janellas de palacio  
Duas tochas de páo, e sobre a frente  
Da casa do senado se levanta  
Huma extensa armação, a quem enfeitam  
Quatro mil tigellinhas. Meu *Alberga*,  
Aqui o premio tens do teu trabalho.  
Tu farás de torcidas e de azeite  
Aos tristes camaristas contas largas;  
E as arrobas de sebo que não arde,  
Resfeitas em sabão mui bem te podem  
Toda a roupa lavar por muitos annos.

Nas margens, Dorotheu, do cujo carg  
Que banha da cidade a longa fralda,

Ha huma curta praia toda cheia  
De já lavados seixos: neste sitio  
Hum famoso passeio se prepara.  
Ordena o sabio chefe, que se cortem  
De verdes laranjeiras muitos ramos;  
E manda que se enterrem nesta praia  
Fingindo largas ruas. Cada tronco  
Tem debaixo das folhas huma taboa  
Sem lavor, nem pintura, que sustenta  
Doze tigellas de grosseiro barro.  
No meio do passeio estão abertas  
Duas pequenas covas pouco fundas,  
Que lagos se appellidam: sobre as bordas  
Ardem mil tigellinhas, e o azeite  
Que corre, Dorotheu, dos cavos cacos  
Inda he mais do que são as sujas aguas,  
Que nem os fundos cobrem destes tanques.  
A tão formoso sitio tudo acode,  
Ou seja de hum, ou seja de outro sexo,  
Ou seja de huma, ou seja de outra classe.  
Aqui lascivo amante sem rebuço  
A' torpe concubina offerta o braço;  
Ali mancebo ousado assiste, e falla  
A' simples filha, que seus pais recatam.  
A ligeira mulata em trajes de homem  
Dança o quente lundum, e o vil batuque:  
Aos cantos do passeio inda se fazem  
Accões mais fêas, que a modestia occulta.  
Meu caro, Dorotheu, meu doce amigo,  
Se queres que este sitio te compare  
Como serio poeta, aqui tens Chypre  
Nos dias em que os povos tributavam  
A' deosa tutellar alegres cultos.  
Se queres que o compares como hum homem,  
Que alguma voção tem das sacras letras,

Aqui Sodoma tens, e mais Gomorrha.  
Se queres finalmente que o compares  
A lugar mais humilde em tom jocoso,  
Aqui, amigo tens esse afamado  
Quilombo, em que viveo o pai *Ambrosio*.

Depõe o nosso chefe a magestade,  
E por ver as madamas rebuçado,  
No capote de berne corre as ruas  
Seguido, Dorotheu, das suas guardas.  
Depois de dar seus gyros vai sentar-se  
Em hum dos toscos bancos, onde tomam  
Assento certas moças, que puderam  
Não sei porque razão cahir-lhe em graça,  
Não diz huma fineza a taes mocinhas,  
Pois não he, Dorotheu, porque não saiba,  
Que elle tem muito estudo de Florinda,  
Da roda da fortuna, e de outros livros,  
Que dão aos seus leitores grande massa.  
He sim por sustentar a gravidade  
Que no publico pede o seu emprego  
Mas para lhes mostrar o quanto as presa  
( O' força milagrosa de bestunto! )  
Descobre esta feliz, e nova traça :  
Vai sentar-se na ponta do banquinho,  
Humas vezes suspende ao ar o corpo,  
Outras vezes carrega sobre a taboa.  
E desta sorte, faz, que as bellas moças  
Movidias do balanço dêem no vento  
Milhares, e milhares de embigadas.

Chega-se, Dorotheu, defronte d'elle  
Hum mascara prendado. Não estima  
Os discretos conceitos, nem se agrada  
De ver executar vistosos passos.

Manda sim, que arremede hum nosso bispo,  
Que arremede tambem o modo, e gesto

De hum nosso general. São estes mômos,  
Os unicos que podem commovel-o  
No publico a mostrar risonha cara.  
Oh alma de fidalgo, oh chefe indigno,  
De vestir a libré de hum vil lacaio.  
Cresceram, doce amigo, alguns foguetes  
Da noite em que o senado fez no curro,  
De polvora queimar barriz immensos.  
E huma noite clara qual o dia  
Ordena, que os foguetes vão aos ares,  
Vai-se pôr no passeio reclinado  
Sobre hum monte de pedras: faz-lhe côrte,  
A velha poetisa, que repete  
Hum soneto, que fez a certos males.  
Começam os vapores do ribeiro  
A formar sobre a terra nuvens densas :  
Não se vêem dos foguetes os chuveiros  
Não se vêem as estrellas, nem as cobras ;  
Mas-elle os deixa arder, e gasta a noite  
Contente com ouvir alguns estallos,  
E a bulha que elles fazem quando sobem.

Já chega, Dorotheu, o novo dia,  
O dia em que se correm, bois, e vaccas ;  
Amigo Dorotheu, he tempo, he tempo,  
De fazer-te excitar no peito brando  
Affectos de ternura, de odio e raiva.  
No dia, Dorotheu, em que se devem  
Correr os mansos toiros, acontece  
Morrer a casta esposa de hum mulato,  
Que a vida ganha por tocar rabeca.  
Dá-se parte do caso ao nosso chefe :  
Este, prezado amigo, não ordena  
Que outro *Matuzio* vá no lugar delle  
A rabeca tocar no prompto carro.  
Ordena que elle escolha, ou a cadêa,

Ou hír tocar a doce rabequinha  
Naquella mesma tarde pela praia.  
Que he isto , Dorotheu , estás confuso ?  
Duvidas que isto seja ou não verdade.  
Então que has-de fazer quando me ouvires  
Contar desordens , que inda são mais calvas.

Indigno , indigno chefe , as leis sagradas  
Não querem se incommodem alguns dias  
Os parentes chegados dos defuntos  
Ainda que para cousas necessarias.  
E tu , cruel , violentas hum marido  
A deixar sobre a terra o frio corpo  
Da sua terna esposa , sem que tenhas  
Ao menos huma honesta e justa causa ?  
Barbaro , tu praticas tudo junto  
Quanto obraram no mundo os máos tyrannos.  
Mezencio ajuntava os corpos vivos  
Dos corpos já corruptos ; e tu segues  
Outros caminhos , que inda são mais novos.  
Separas dos defuntos os que vivem ,  
Não queres que os parentes sejam pios ,  
Dando as ultimas honras aos seus mortos.

Chega-se finalmente a tarde alegre  
Do festejo dos toiros. Já no curro  
Apparecem os dous formosos carros.  
O primeiro derrama sobre a terra  
Por boccas de serpentes escamosas  
Dous puros chorrões de agua : no segundo  
Se levantam alegres doces vozes ,  
Que varios instrumentos acompanham.  
Aqui entre os que tocam se divisa  
Hum triste rosto , que se alaga em pranto.  
Não sabes , Dorotheu , quem este seja ?  
Pois he , prezado amigo , aquelle triste ,  
Que tem a mulher morta sobre a cama.

O nosso grande chefe mal conhece  
Do pobre do viuvo, compassivo  
Mette a mão no seu bolço, e delle tira  
Hum famoso cartuxo, que lhe entrega;  
O nescio rabequista que a acção nota,  
Hum pouco suavisa a sua magoa,  
E enquanto não recebe o tal embrulho,  
Comsigo assim discorre: Que ditosa,  
Que ditosa violencia, que soccorre  
Em tal occasião a minha falta!  
Já tenho com que pague ao meu vigario,  
Já tenho com que pague a cera, a cova,  
A mortalha, o caixão, e mais os padres.  
Assim o bom viuvo discorria,  
Quando pega no embrulho, e mal o rasga,  
Encontra, Dorotheu, *confeitos grandes*,  
Encontra *manuxisti, e rebuçados*.  
Que he isto, Dorotheu, de novo pasmas?  
De novo desconfias da verdade?  
Amigo Dorotheu, o nosso chefe  
Estudou medicina; e como alcança  
Que o chorar faz defluxo, providente  
Ministra os *rebuçados* a quem chora,  
Para com elles acodir-lhe ao peito.  
Principiam os toiros, e se augmentam  
Do chefe as parvoices. Manda á praça  
Sem regra, sem discurso, e sem concerto.  
Agora sahe hum toiro levantado  
Que ao máo capinha, sem fugir espera;  
Acena-lhe o capinha, elle recúa  
E atira com as mãos ao ar a terra.  
Acena-lhe o capinha novamente;  
De novo raspa o chão, e logo iuveste,  
Lá vai o máo capinha pelos ares;  
Lá se estende na arêa, e o bravo toiro

Lhe dá com o focinho hum par de tombos;  
Nem deixa de pisal-o enquanto o nescio  
Não segue o meio de fingir-se morto.  
Meu esperto boisinho em paz te fica,  
Que o nosso chefe ordena te recolham  
Sem fazeres mais sorte, e te reserva  
Para ao curro sahires, quando forem  
Do Senhor do Bomfim as grandes festas.  
Agora sahe hum toiro que he prudente,  
Se o capinha o procura logo foge,  
Os caretas lhe dão mil apupadas:  
Hum lhe pega no rabo e o segura;  
Outro intenta montal-o; e o grande chefe  
O deixa passeiar por largo espaço.  
Manda-lhe soltar os cães, manda metter-lhe  
As garroxas de fogo, que primeiro  
Que a pelle rompam do ligeiro bruto,  
Nos dextros dedos do capinha estalam.  
Com estes máos festejos que aborrecem,  
Se gastam muitos dias. Já o povo  
Se cança de assistir na triste praça;  
E ao ver-se solitario, o bruto chefe  
Nos trata por insultos, mais ingratos.  
Soberbo e louco chefe, que proveito  
Tirastes em gastar em frias festas  
Immenso cabedal, que o bom senado  
Devia consumir em cousas santas!  
Suspiram pobres amas, e padecem  
Crianças innocentes, e tu podes  
Com rosto enxuto ver tamanhos males?  
Embora sacrifica ao proprio gosto,  
As fortunas dos povos que governas:  
Virá dia em que mão robusta e santa  
Depois de castigar-nos, se esconda  
E lance na fogueira as varas torpes.

Então virão aquelles que choraram ;  
Então talvez que chores , mas de balde :  
Que suspiros e prantos nada valem  
A quem os guarda para muito tarde .

---

CARTA 7.ª

Em que se trata da venda dos despachos e contractos.

Os grandes , Dorotheu , da nossa Hespanha  
Tem diversas herdades : humas dellas  
Dão trigo , dão centeio , e dão cevada ;  
As outras tem cascatas e pomares  
Com outras muitas peças , que só servem  
Nos calmosos verões de algum recreio .  
Assim os generaes da nossa Chili ;  
Tem diversas fazendas . N'humas passam  
As horas de descanso ; as outras geram  
Os milhos , os feijões , e os uteis fructos ,  
Que podem sustentar as grandes casas .  
As quintas , Dorotheu , que mais lhe rendem ,  
Abertas nunca são do torto arado .  
Quer chova de continuo , quer se gretem  
As terras ao rigor do sol intenso ,  
Sempre geram mais fructos do que as outras  
No anno em que lhes corre ao proprio o tempo .  
Estas quintas , amigo , não produzem  
Em certas estações , produzem sempre ,  
Que os nossos generaes tomando a fouce ,

Vão fazer nas searas a colheita :  
Produzem , que inda he mais , sem que os bons chefes  
Se cancem com amanhos , nem ainda  
Com lançarem nos sulcos as sementes.  
Agora dirás tu de assombro cheio :  
Que ditosas campinas ! Dessa sorte  
Só pintam os Elysios os Poetas ?  
Amigo Dorotheu , hes pouco esperto.  
As fazendas que pinto não são dessas  
Que tem para a cultura largos campos ,  
E virgens matarias , cujos troncos  
Levantam sobre as nuvens grossos ramos.  
Não são , não são fazendas onde parte  
O lanudo carneiro e a gorda vacca ;  
A vacca que salpica as brandas ervas  
Com o leite encorpado que lhe escorre  
Das lizas tetas , que no chão lhe arrastam ,  
Não são enfim herdades , onde as loiras  
Zunidoras abelhas de mil castas  
Nos concavos das arvores já velhas ,  
Que balsamos distillam , escondidas  
Fabriquem ramas de gostosos favos.  
Estas quintas são quintas só no nome ,  
Pois são os dous contractos que utilisam  
Aos chefes inda mais que ao proprio estado.  
Cada triennio pois os nossos chefes  
Levantam duas quintas ou herdades ,  
E quando o lavrador na terra inculta  
Despende o seu dinheiro no principio  
Fazendo levantar de páos robustos  
As casas de vivenda , e junto dellas  
Em volta de hum terreiro as vis sanzallas ,  
Os nossos generaes pelo contrario  
Quando estas quintas fazem , logo embolsam  
Huma grande porção de loiras barras.

A primeira fazenda que o bom chefe  
Ergueo nestas campinas foi a grande  
Herdade que arrendou ao seu *Marquezio*.  
As linguas depravadas espalharam  
Que para o tal Marquezio entrar de posse  
Largára ao grande chefe só de luvas  
Huns trinta mil cruzados: bagatella.  
Os mesmos maldizentes accrescentam,  
Que o pansudo *Roberio* fôra aquelle  
Que fez de corrector no tal contracto.  
Amigo Dorotheu, eu tremo e fujo  
De encarregar minha alma. O bom Virgilio,  
Talvez, talvez, que afficto se revolve  
No meio da fogueira devorante,  
Por dizer que adorara ao pio Eneas  
Huma casta rainha, cujos ossos  
Estavam no sepulchro já mirrados  
Havia cousa de trezentos annos.  
Eu não te affirmo pois, que se fizesse  
A venda vergonhosa. Só te affirmo  
Que o mundo assim o julga, e que esta fama  
Não deixa de firmar-se em bons indicios.  
As leis do nosso reino não consentem  
Que os chefes, dêem contractos contra os votos  
Dos rectos deputados, que organisam  
A junta da fazenda; e o nosso chefe  
Mandou arrematar ao seu *Marquezio*  
O contracto maior sem ter hum voto,  
Que favoravel fosse aos seus projectos.  
As mesmas santas leis jámais concedem,  
Que possa arrematar-se algum contracto  
Ao rico lançador, se houver na praça  
Hum só competidor de mais abono.  
E o nosso general mandou se dêsse  
O ramo ao lançador, que apenas tinha

Huns vinte mil cruzados em palavra,  
Deixando preterido outro sujeito  
De muito mais abono, e a quem devia  
Hum grande cabedal o regio erario.  
Mal acaba *Marquezio* o seu trienio  
Outro novo triennio lhe arremata  
Sem que hum membro de junta em tal convenha ;  
E tendo o tal *Marquezio* no contracto  
Perdido grandes sommas lhe dispensa  
Outras fianças dar á nova renda.  
Amigo Dorotheu, o nosso chefe,  
Que procura tirar conveniencia  
Dos pequênos negocios, e despachos,  
Daria este contracto ao bom *Marquezio*  
Este grande contracto sem que houvesse  
De paga equivalente ajuste expresso !  
Amigo Dorotheu, se não sou sabio,  
Não sou tambem tão nescio, que nem saiba  
Das premissas tirar as consequencias.  
Agora dirás tu : se o patrimonio  
De *Marquezio* consiste como affirmas,  
Em vinte mil cruzados em palavra  
Como de luvas deu ao chefe os trinta ?  
Amigo Dorotheu, estou pilhado,  
A palavra que sahe da boca fóra  
He como a calhada, que se atira,  
Que já não tem remedio, paciencia  
Eu as ervas arranco, e desde agora  
Comtigo fallarei com mais cautella.  
Mas que vejo tu ris-te ? Acaso pensas  
Que me tens apanhado, na verdade ?  
A mim nunca apanharam os capuchos  
Quando no raso assento defendia,  
Que a natureza não tolera o vácuo,  
Que os cheiros são occultas entidades,

Com outras mil questões da mesma classe.  
 E tú, meu doce amigo, pretendias  
 Convencer-me em matéria em que dar posso  
 A todos de partido a sóta, e basto?  
 Desiste Dorotheu, do louco intento:  
 Faze huma grande cruz na liza testa,  
 Dá figas ao demonio, que te attenta.  
 Ora ouve a solução desse argumento;  
 Bem que pingante seja quem remata  
 Este grande contracto, mercadeja  
 Com perto de hum milhão, por isso todos  
 Lhe emprestam promptamente os seus dinheiros.

Os chefes, Dorotheu, que só procuram  
 De barras entulhar as fortes burras,  
 Desfructam juntamente as mais fazendas,  
 Que os seus antecessores levantaram,  
 Nem deixam descansar as fertes terras  
 Em quanto não as põem em sambambaças.  
 Aqui agora tens, meu *Silverino*  
 O teu proprio lugar. Tu és honrado,  
 E prézas, como eu prézo a sã verdade:  
 Por isso nos confessas que tu ganhas  
 A graça deste chefe, porque envias  
 Pela mão de *Matuzio*, seu agente,  
 Em todos os trimestres as mesadas.  
 Eu sei, meu *Silverino*, que quem vive  
 Na nossa infeliz Chili não te impugna  
 Tão notoria verdade. Porem deve  
 Correr estranhos climas esta historia,  
 E como tu não vaz tambem com ella,  
 He justo, que lhe ponha algumas provas.

A sabia lei do reino quer, e manda  
 Que os nossos devedores não se prendam;  
 Responde, agora tu, porque motivo  
 Concede o grande chefe que tu prendas

A quantos miseráveis te deverem ?  
Porque meu Silverino ? Porque largas,  
Porque mandas presentes, mais dinheiro,  
As mesmas leis do reino, também vedam,  
Que possa ser juiz a propria parte,  
Responde agora mais ; porque principio  
Consente o nosso chefe, que tu sejas  
O mesmo que encorrente a quem não paga,  
Porque meu Silverino ? Porque largas  
Porque mandas presentes, mais dinheiro.  
Os sabios generaes reprimir devem  
Do atrevido vassallo as insolencias ;  
Tu mettes homens livres no teu tronco,  
Tu mandaa castigal-os como negros :  
Tu zombas da Justiça : tu a prendes :  
Tu passas portarias ordenando,  
Que com certas pessoas não se entenda :  
Porque, porque razão o nosso chefe  
Consente que tu faças tanto insulto,  
Sendo hum toiro, que parte ao leve acêno !  
Porque meu Silverino ? Porque largas,  
Porque mandas presentes, mais dinheiro.  
A lei do teu contracto não faculta,  
Que possas applicar aos teus negocios  
Os publicos dinheiros. Tu com elles  
Pagastes aos teus credores grandes sommas.  
Ordena a sabia junta, que dês logo  
Da tua commissão estreita conta ;  
O chefe não assigna a portaria,  
Não quer que se descubra a ladrocira  
Porque te favorece ainda á custa  
Dos regios interesses, quando finge  
Que os zela muito mais, que as proprias rendas.  
Porque meu Silverino ? Porque largas  
Porque mandas presentes, mais dinheiro.

Apenas apparece,.... mas não posso  
Só contigo gastar papel, e o tempo.  
Eu já te deixo em paz roubando o mundo  
E passo a relatar ao caro amigo,  
Os extranhos successos, que ainda faltam;  
Nem todos te direi que são immensos.

Pretende Dorotheu, o nosso chefe  
Mostrar hum grande zelo nas cobranças  
Do immenso cabedal, que todo o povo  
Aos coffres do monarcha está devendo.  
Envia boñs soldados ás comarcas,  
E manda-lhês, que cobrem, ou que mettam  
A quantos não pagarem nas cadêas.

Não quero, Dorotheu, lembrar-me agora  
Das leis do nosso Augusto; estou cançado  
De confrontar os factos deste chefe  
Com as disposições do são direito  
Por isso pintarei, presado amigo  
Sómente a confusão, e agra desordem  
Em que a todos nos pôz tão nova idéa.

Entraram nas comarcas os soldados,  
E entraram a gemer os tristes povos;  
Huns tiram os brinquinhos das orelhas  
Das filhas e mulheres. Outros vendem  
As escravas já velhas, que os criaram  
Por menos duas partes do seu preço.  
Aquelle que não tem captivo ou joia,  
Satisfaz com papeis, e o soldadinho  
Estas dividas cobra mais violento  
Do que cobra a justiça huma parcella,  
Que tem executivo aparelhado  
Por sabia ordenação do nosso reino.  
Por mais que o devedor exclama e grita  
Que os creditos são falsos, ou que foram  
Ha muitos annos pagos, o ministro

Da severa cobrança a nada attende,  
Despresa estes embargos, bem que o triste  
Proteste de o provar in continenti.

Não se recebem só, prezado amigo,  
Os créditos alheios para embolso  
Das dividas fiscaes. O soldadinho  
Descobre aqui hum ramo de bom commercio  
Aquelle que não quer propôr demandas  
Promette-lhe metade, ou mais ainda  
Das sommas que lhe entrega, e elle as cobra  
Fingindo que as tomou em pagamento  
Das dividas do rei. Ainda passa  
A mais esta desordem: faz penhoras,  
E manda arrematar ao pé da igreja  
As casas, os captivos, mais as roças.

Agora, Fanfarrão, agora fallo  
Comtigo e só comtigo. Porque causa  
Ordenas que se faça huma cobrança  
Tão rapida e tão forte contra aquelles  
Que ao erario só devem tenues sommas?  
Não tem contractadores que ao rei devam  
De mil cruzados centos e mais centos?  
Huma só quinta parte que estes déssem,  
Não matava do erario o grande empenho?  
O pobre, porque he pobre, paga tudo;  
E o rico, porque he rico, vai pagando,  
Sem soldados á porta, com socogo!  
Não era menos torpe e mais prudente  
Que os devedores todos se igualassem?  
Que sem haver respeito a pobre ou rico,  
Mettessem no erario hum tanto certo  
A' proporção das sommas que devessem.  
Indigno, indigno chefe! Tu não buscas  
O publico interesse. Tu só queres  
Mostrar ao sabio Augusto hum falso zelo;

Poupando ao mesmo tempo os devedores,  
Os grossos devedores que repartem  
Comtigo os cabedaes que são do reino.

Talvez, meu Dorotheu, talvez que entendas  
Que o nosso *Fanfarrão* estima e preza  
Os rendeiros que devem, por systema,  
Só para ver se os ricos desta terra  
A' força de favores animados  
Se esforçam alcançar nas regias rendas.  
Amigo Dorotheu, o nosso chefe  
Se faz alguma cousa he só movido  
Da loucura ou do sordido interesse.  
Eu vou, prezado amigo, eu vou mostrar-te  
Esta santa verdade com exemplos.

Remata-se hum contracto a hum sujeito,  
Que o póde bem pagar por mais que perca.  
Pretende hum fiador deste contracto  
Ir tratar no Perú do seu commercio:  
Vai licença pedir ao grande chefe,  
E o chefe lh'a concede. Escuta agora,  
Ouvirás huma acção a mais indigna  
De quantas, por marotos se fizeram.  
Apenas o tal homem sahe da terra  
Se despede huma esquadra de soldados,  
Que mal com elle topa lhe dá busca.  
As cargas se revolvem, nem lhe escapam  
As grosseiras cangalhas, que se quebram.  
Não acham contrabandos; porém sempre  
Lhe tomam os dinheiros que elle leva:  
E o grande chefe ordena que se mettam  
No regio erario todos, inda aquelles  
Que são de varios donos. Dize, amigo,  
Já viste huma injustiça assim tão clara?  
Aos grossos devedores não se tomam

Os seus próprios dinheiros, bem que tenham  
Comido os cabedaes dos seus contractos :  
E ao simples fiador de hum rematante,  
Que nada ainda deve e que tem muito,  
Vão-se á força tomar os seus dinheiros,  
E os dinheiros que he mais de estranhas partes.  
Agora, Dorotheu, não tens que digas ;  
Has-de emfim confessar que nosso chefe  
Sómente não opprime a quem lhe larga.  
Ora ouve as circumstancias que inda accrescem,  
E que inda afeiam mais o torpe caso.

Espalham as más linguas que *Matuzio*  
Pedira ao tal sujeito lhe comprasse  
Huns finos guardanapos e toalhas ;  
Que o fiador mesquinho lh'as trouxera ;  
E vendo que *Matuzio* se esquecia,  
Lhe chegou a pedir sem peijo a paga :  
Que o chefe ressentido desta injuria,  
Lhe mandou dar a busca por vingança :  
E que até o presente inda não consta  
Que o preço da encomenda se pagasse.  
Que mais póde fazer o seu lacaio ?  
Isto não he mais feio que despir-se  
A preciosa capa ao grande jove ;  
E mandar-se tirar ao sabio filho  
O famoso *esculapio*, as barbas de ouro ?  
Amigo *Dorotheu*, se acaso vires  
Na cõrte algum fidalgo pobre e roto,  
Dize-lhe que procure este governo :  
Que a não acreditar que ha outra vida,  
Com fazer quatro mimos aos rendeiros,  
Ha-de á patria voltar casquilho e gordo.