

Pelas 154 páginas deste livro permeiam as idéias que acabamos de esboçar. Fica-nos a impressão de que o A. sentiu a necessidade de trazer à luz as idéias que ferviam em sua mente liberal. Propôs algo que sabia utópico, daí seu anonimato.

Ficou-nos um fantasma do século XVIII, que sincroniza com idéias hoje correntes.

*Eduardo Etzel*

Médico, psicanalista, historiador.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. (org.) Joaci Pereira Furtado. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. 253p. (Retratos do Brasil, 1).

A nova edição das *Cartas Chilenas*, que inaugura a coleção Retratos do Brasil, não poderia ser mais oportuna, não tanto por atualizar e recolocar em circulação um dos textos obrigatórios aos estudos historiográficos e literários do Brasil Colônia, mas por abrir caminho tanto a uma reconsideração da obra em particular quanto a uma problematização da produção literária “brasileira” da época, no entrecruzamento entre poesia e história cristalizado no poema satírico.

Na perspectiva histórica, o conjunto das *Cartas* nos ofereceria a oportunidade de revisitar os tempos áureos da Vila Rica setecentista, com seus calçamentos rústicos e o esplendor de sua arquitetura. Reabrindo o dossiê da Inconfidência Mineira, reavivaria os feitos e efeitos daqueles eventos “heróicos” em preciosa moldura. Ao menos deste modo o poema tem sido lido e referido pela historiografia e pela crítica: seja como “retrato” fidedigno daquele panorama e da época tardo-setecentista; seja como “prefiguração” da insurreição contra a Coroa – e seu desenlace trágico; por fim, como transposição tupiniquim do ideário iluminista, por conseguinte, “semente” de uma consciência nacional e de seu processo emancipatório. Além do martírio de Xavier, Gonzaga gloriosamente se inscreveria no panteão dos “heróis brasileiros” com seu panfleto beletrístico, documento de um país e uma nação em gestação: *Libertas quae sera tamen*.

A par da historicidade e das vicissitudes através das quais atravessaram as leituras das *Cartas* nos últimos 150 anos, o organizador da edição atual – Joaci Pereira Furtado – nos sugere que seria hora de trocarmos de óculos, advertindo-nos do risco de interpretações anacrônicas do poema e, mais grave, de sua apropriação a serviço de determinada ideologia nacionalista<sup>1</sup>. Nisto consiste a contribuição maior

1. FURTADO, Joaci Pereira. *Uma república de leitores: história e memória na recepção das Cartas Chilenas*. São Paulo, 1994, 244p. (Mestrado) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

desta nova edição, que assim deixa de ser “mais uma” edição: ao problematizar a historiografia corrente, indicando a historicidade própria ao poema, aponta a necessidade de transformarmos o modo de ver, pensar e avaliar não apenas o opus gonzaguiano, mas mesmo a literatura (dita) pré-romântica (dita) nacional. Questões sumariamente apontadas em seu texto introdutório às *Cartas*, em considerações tão instrutivas quanto exíguas.

Deste modo, mudando-se as lentes, é possível que determinada iconografia tão cuidadosamente zelada se desvaneça e embote: das longas madeixas e barbas do alferes-Cristo ao retrato apolíneo do próprio Gonzaga, figurado como belíssimo efebo melancólico. Decepção do imaginário romântico? Iconoclastia aos heróis? Ao contrário, suspensas as idealizações retrospectivas e as “teorias do reflexo”, aumenta o respeito ao poeta e sua obra, que emergem na plenitude de seus direitos; o texto não mais como transparência indiferente onde se depositam “fatos” e “retratos”, mas como vigoroso artefato que os transporta e os transfigura, testemunho e cristalização do engenho poético: *poema* em acepção forte, etimológica (grega), produto da *poiésis*.

Com esta observação, deslocamo-nos ao âmbito propriamente poético, situando-nos na historicidade reclamada pelo poema. Pensada em seu próprio tempo, tal poesia deseja-se vinculada aos modelos excelentes dos antigos (Homero, Virgílio, Ovídio, Juvenal, para citar os “grandes”), o que a historiografia retrospectiva positivou – em seu furor periodizante – como “classicismo” ou “arcadismo”. Desnecessário dizer que tais rubricas são impensáveis nos Setecentos; cômoda e irrefletidamente reiteradas, provocam mais embaraço que compreensão. Em vez de “estilo” árcade ou classicista, melhor pensar em “jogo poético”, no interior do qual o poeta tem que demonstrar a excelência de seu engenho, tão mais bem sucedido, quanto mais hábeis, inventivas e raras as “jogadas” poéticas por ele logradas. Contudo, como em qualquer esporte de hoje, a beleza da jogada é impensável fora do jogo, o qual, por sua vez, depende de regras muito bem definidas.

Quais as regras em questão? Nas normas do (dito) arcadismo, trata-se de “convenções retóricas”, tal como sinalizado na citada introdução. Evidentemente, retórica não como oratória pomposa, frívola e vazia, tal como hoje a entendemos, mas em seu sentido próprio e “clássico”: a “arte de persuadir” segundo a tradição que remonta aos mais antigos “teóricos da literatura”: Aristóteles, Cícero, Quintiliano e Horácio, literatura obrigatória dos letrados dos séculos XVII e XVIII. Mas como “persuadir” através da poesia? Não se trata de mero convencimento argumentativo, mas de promover o discurso eficaz que, ao mobilizar todos os recursos persuasivos, provoca efeitos precisos no espectador, leitor ou ouvinte: instruir (*docere*), agradar (*delectare*), comover (*movere*), ou ainda, em termos menos rigorosos, promover conjuntamente educação, encantamento e emoção. É na coordenação desta triade de efeitos, sempre devidamente regrados, que o poema se inscreve e se efetua.

A partir de seu teor, as *Cartas* têm sido consideradas como libelo inequívoco contra as tiranias da administração colonial; “com o recurso” da sátira corrosiva, ridicularizar-se-ia o poder absoluto da Coroa, encarnado na figura do Fanfarrão Minésio e sua caterva palaciana, transformando-se em vilões cômicos o então governador da capitania mineira, Luís da Cunha Meneses e o seu séquito de “assessores”. Se as referências e alvos deixam poucas dúvidas, podemos daí inferir que o poema é um panfleto tal como o entendemos, isto é, um manifesto político de confronto com o poder do Rei, figurado em seus mandatários? Aí talvez a chave do equívoco maior. A hierarquia e a potestas lusas jamais entram em consideração, jamais objetos de corrosão: satinizam-se as práticas de seus presumidos “representantes”, consideradas *excessivas e impróprias* à honra e à dignidade da posição que eles ocupavam. Aqui, duas noções-chave tanto às prescritivas formais retóricas quanto a seu correlato conteúdo moral, prezadas nos Setecentos e operantes especialmente no poema: a *medida* (*modo, mediocritas*) e a *decência* (*decorum*). Cabe observar que, no século XVIII, arte e moralidade jamais eram consideradas disjuntas: o poema não poderia se furtar a um propósito edificante. Neste sentido, *docere* significa aperfeiçoar os costumes, advertindo e iluminando os nobres e bem-pensantes literatos.

Se a sátira gonzaguiana é corrosiva, por mais paradoxal que isto pareça, ela não confronta os valores convencionados; antes, os ratifica por meio de uma imagem invertida. Figurar um governo desmedido, vil, desprezível, repugnante, é fornecer a lição e o modelo “em negativo” do que o governo *não deve ser e*, por oposição, do que ele *deve ser*: comedido, nobre, respeitável, decente. Deste modo, a sátira não está, como já muito se imaginou, “a serviço” da corrosão do poder, mas se propõe como o corretivo de seus excessos, uma ortopedia de suas práticas. Como já adverte os leitores, severa, a sentença que arremata o prólogo: “Do que ris? Mudado o nome, / a fábula fala de ti”(Horácio, *Sátiras*, I, versos 69 e 70).

Através do *docere*, define-se não apenas o alvo concreto da sátira, mas seu elevado ideal de restauração da virtude, mais além, delimita o universo de leitores visados à época: os governantes possíveis, como atesta a *Dedicatória das Cartas* (p. 33-4).

Para que tudo isto seja atingido, não basta a nobreza de propósitos ou a severidade da crítica ortopédica, é necessária a *eficácia* do discurso. Para isto concorrem os lugares-comuns (*topoi, loci*), os omatos e as figuras (*tropos*) que perpassam o poema, cujo hábil agenciamento promoveria o deleite e a comoção do leitor. Tais recursos e efeitos são fundamentais ao poema, pois apenas através destes é que ele ganha vivacidade, penetração e contundência, promovendo plenamente o *docere*. *Ornar* (*ornare*), por um lado, na acepção própria de equipar, munir o discurso: no caso, fornece o chumbo e a pólvora ao mosquete satírico; por outro lado, segundo os critérios da decência, como o ornamento *apropriado* ao efeito visado.

No caso das *Cartas*, visar-se-ia o efeito próprio à sátira – tal como desenvolvido pelos aristotélicos de meados dos Seiscentos<sup>2</sup> – o *riso com dor*, efeito apto, em sua intensidade, a imprimir profundamente o selo da lição corretiva. Seria cômico se não fosse trágico, diríamos hoje; melhor palavra a do poeta:

“Não esperes, Amigo, não esperes  
Mostrar em teu semblante um ar de riso;  
Espera, quando muito, ler meus versos,  
Sem que molhe o papel amargo pranto,  
Sem que rompam a leitura alguns suspiros.

(Carta 5<sup>a</sup>, p. 114).

Inúmeras as passagens das *Cartas* que propiciam o deleite e a comoção. Os belos, divertidos ou comoventes exórdios a cada carta, onde é capturada a atenção do leitor e predisposto seu apetite aos disparos que invariavelmente se seguem; a famosa galeria de pinturas cômicas dos vilões da carta 1<sup>a</sup>; a crueldade na construção da Cadeia na carta 4<sup>a</sup>; a *ecfrase* dos festejos das núpcias reais nas cartas 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>; as negociações dos contratos “públicos” na carta 7<sup>a</sup>; as lamentações quanto às punições da Providência na carta 10<sup>a</sup>; os festins e orgias palacianas na carta 11<sup>a</sup>.

Não seria impossível crer que precisamente pelo vigor poético das *Cartas* – a eficácia das imagens e de seu agenciamento –, deflagrou-se a recepção “inversa” pelos pósteros, imbuídos de determinações extra-literárias: apagamento do engenho, fulgor da história. Não se enxergam nelas figuras e artifícios, mas descrição fiel de eventos históricos, composição “realista” de retratos.

Aos que só vêem “verdades” relatadas nas *Cartas*, uma indagação: por que os “fatos”, “retratos” e “denúncias” tenham assumido a forma poética, e não a de um tratado ético, jurídico ou político, ou a de um relato historiográfico (ou testemunho) propriamente dito? Impertinente responder (românticos que somos...) que a poesia é “mais livre” que os outros regimes de discurso, e que apenas nesta “liberdade” poderiam ser tratadas questões tão espinhosas. Para além dos decassílabos, o poema setecentista possui suas determinações, regras e constrangimentos próprios, tão cerrados quanto nos outros discursos. Não se trata aqui de esmiuçar as regras formais do poema, mas de seu estatuto rigoroso: por que um poema, e qual a sua relação com a história?

Responder a esta questão exige remontar ao velho e hoje desusado Aristóteles, então vivíssimo e operante. Em sua *Poética*, não só estabelece a analogia entre poesia e história (hoje, historiografia), mas, principalmente, sua irreduzível distinção qualitativa: ao relato histórico, a veracidade; à poesia, a verossimilhança<sup>3</sup>.

2. TESAURO, Emmanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico*. Torino, 1655.

3. “(...) não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. (...) um (o historiador) diz (...)”

Para alguém do possível embaraço (senão fúria) dos historiadores atuais, tais termos não podem ser confundidos: a noção de verossímil poético *se afasta* da veracidade histórica. Eventos e personagens têm mais que plausível fundo histórico, mas são *transfigurados* no tratamento poético: não são "tais como aconteceram" ou "tais como eram", mas "como poderiam ter sido e acontecido". O verossímil transporta o real para a esfera do possível. Daí ser impróprio considerar o poema como um "retrato" da época, ao menos em nossa concepção "fotográfica", daí imaginando que personagens e descrições sejam estritamente verídicas: não são, nem pretendem ser.

Não admira que, no poema, a metáfora recorrente do ofício do poeta não seja a fotografia (óbvio, ela não existia), mas a *pintura*. Apenas neste sentido, com todas as ressalvas, é que se pode admitir a noção de "retrato": *retractare, ritrarre* – retirar um análogo do real. "A poesia é como a pintura", asseverava Horácio, enunciado tornado *topos* nos Setecentos, plataforma à *praxis* do poeta-pintor. Segundo a verossimilhança, o poeta-pintor lança mão do desenho dos *tropos*, das cores e brilhos dos *omatos*, podendo assim, no gênero encomiástico, embelezar, suavizar, elevar, dignificar o objeto que trata; mas também, no gênero satírico, tomar torpe, embrutecer, vilipendiar, vituperar o "modelo". Neste sentido, sempre através dos *omatos* e figuras, a imaginação do poeta-pintor não é desenfreada, mas limitada pela necessidade, regrada pela medida, circunscrita pelo decoro.

Respeitar a especificidade poética das *Cartas* não significa, por fim, nenhuma arbitrariedade formalista, como pode objetar certa linha historiográfica ou crítica. Ao desfazer a transparência ilusória da veracidade de seu conteúdo, faz emergir a opacidade problemática da verossimilhança e do engenho poético. Trabalhar o poema como poema, e não como mero documento histórico, talvez então resplandeça uma outra historicidade, até agora empoeirada, embaçada e insuspeita.

*Roberto Kazuo Yokota*  
Mestrando em Filosofia, área de Estética, na USP.

as coisas que sucederam, e outro (o poeta) as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular". ARISTÓTELES. *Poética*, IX, 36 (trad. Eudoro de Souza, Porto Alegre, Globo, 1966, p. 78).