

**CARLA CAROLINE OLIVEIRA DOS SANTOS BELOTO**

**“A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>”:  
o Romance Heroyco de António da Fonseca Soares (1631-1682)**

**Assis**

**2022**

**CARLA CAROLINE OLIVEIRA DOS SANTOS BELOTO**

**“A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>”:  
o Romance Heroyco de António da Fonseca Soares (1631-1682)**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Carlos Eduardo Mendes de Moraes.

Assis

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

B452h Beloto, Carla Caroline Oliveira dos Santos  
"A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>": o  
Romance Heroyco de António da Fonseca Soares (1631-  
1682) / Carla Caroline Oliveira dos Santos Beloto. Assis,  
2021.  
151 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual  
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientador: Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes

1. Antonio das Chagas, Frei, 1631-1682. 2. Retórica. I.  
Título.

CDD 869.09



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:** "A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f": o Romance Heroico de António da Fonseca Soares (1631-1682)

**AUTORA:** CARLA CAROLINE OLIVEIRA DOS SANTOS BELOTO

**ORIENTADOR:** CARLOS EDUARDO MENDES DE MORAES

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. CARLOS EDUARDO MENDES DE MORAES (Participação Virtual)  
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Câmpus de Assis

Prof. Dr. MATTEO REI (Participação Virtual)  
Dipartimento di Lingue e letterature straniere e culture moderne / UNITO – Università Degli Studi di Torino (IT)

Profa. Dra. SANDRA APARECIDA FERREIRA (Participação Virtual)  
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis

Assis, 05 de fevereiro de 2021

Ao ser humano que mais admiro,  
obrigada por tanto minha filha Isadora  
Santos Beloto.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – *campus* de Assis-SP.

Ao Centro Paula Souza pela parceria com a UNESP para investimento na formação de seus docentes.

À Seção de Pós-Graduação e aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – *campus* de Assis-SP.

Ao professor e orientador Carlos Eduardo Mendes de Moraes, toda gratidão do mundo pelo apoio incondicional e a generosidade em compartilhar tanto conhecimento e tantas experiências de estudo e de vida.

Aos companheiros de pesquisa do Grupo de Estudos “Escrita no Brasil Colonial e suas Relações”, por todas as colaborações e apoio em todo o percurso.

Às professoras Sandra Aparecida Ferreira e Sílvia Maria Azevedo pelas contribuições fundamentais durante o exame de qualificação.

Aos meus pais Rosemary Oliveira dos Santos e Edison dos Santos, à minha irmã Nathalia Caroline Oliveira dos Santos, ao meu marido Luís Beloto, à minha cunhada Juliana Bel e à minha filha Isadora Santos Beloto por serem meu alicerce.

Aos meus amigos-irmãos de vida e de estudos, em especial à Micaiser Faria – por todas as contribuições em minha vida, à Janini Moreno, à Cirene Aparecida de Souza, à Angela Simone Ronqui, à Adriana David Fernandes e à Mayra Fadel por sempre estarem aqui; por fim, aos meus meninos e amigos de disciplinas, estudos, café e muito apoio nessa jornada Alexandre Marroni, Anderson Andrade e Clóvis Oliveira. Sem vocês nada seria igual.

A todos aqueles que acreditaram e torceram por mais essa conquista da minha vida.

BELOTO, Carla Caroline Oliveira dos Santos. “**A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>**”: o Romance Heroico de António da Fonseca Soares (1631-1682). 2019. 151 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

## RESUMO

Esta dissertação é resultado de uma pesquisa que tem como proposta principal a compreensão da construção híbrida “Romance Heroico”, do poema atribuído ao poeta português António da Fonseca Soares, que recebeu a didáscalia, “A huma Dama [...] [enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>” (Ms. 392, BGUC). Tal informação reúne as características de um poema composto consoante a tradição dos versos heroicos para um tema corriqueiro, segundo o decoro da época, adequado para ser glosado em forma de romances, o que acaba por gerar tensões que se refletem (ou se explicam) na condução da narrativa. Na elaboração do texto, primeiramente, preocupamo-nos com a apresentação do homem poeta, posto que dados como a sua formação, sua fortuna crítica e os caminhos trilhados importam para a compreensão da complexidade do objeto de análise. Para tanto, iniciamos os estudos que possibilitaram a construção do perfil fonsequiano à luz da ficção (com a referência de José Saramago), que muito nos auxiliou na composição da fortuna crítica do poeta, biografia e *persona* poética (reconstituídas a partir de referências ora biografistas, ora acadêmicas), as quais associamos por fim o poema, objeto de análise, transcrito a partir da sua versão manuscrita (supostamente inédita). Sequencialmente, destacamos os estudos em torno dos principais procedimentos da crítica textual, basilares para a escolha do método de transcrição. Ao final, dedicamo-nos à análise dos aspectos literários e retóricos que argumentaram favoravelmente à proposição híbrida “romance heroico”, recorrendo aos manuais de retórica e poética da Antiguidade, tão caros aos seiscentistas, principalmente por intermédio do modelo de discurso judiciário (cf. Retórica de Aristóteles), do qual o autor fez uso a fim de ajustar a matéria corrente à gravidade de um tema heroico; em termos teóricos, para tanto, fizemos uso, das preceptivas poéticas em vigor de maneira a justificar a adequação decorosa vigente na escrita do século XVII. Os resultados da pesquisa demonstram os caminhos seguidos pelo eu lírico para a elevação da matéria, que se deu por intermédio dos intertextos com narrativas trágicas e com elementos da estrutura do discurso judiciário, dos quais o poeta se valeu, até o ponto de tornar a matéria popular adequada para ser narrada em metro heroico.

Palavras-chave: Romance, Heroico, António da Fonseca Soares, Tensão, Retórica.

BELOTO, Carla Caroline Oliveira dos Santos. “**To the Lady [...] [hang]ed for kill her son**”: the Romance Heroico by António da Fonseca Soares (1631-1682). 2019. 151 p. Dissertation (Mestrado in Letras) – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2020.

## ABSTRACT

The dissertation aims is a research that the principal purpose is the understanding, in terms of a rhetoric's appropriation about a thousand and six hundred century, of the hybrid construction “Heroic Romance”, the poem assigned for a Portuguese António da Fonseca Soares, that receives a caption, “To the Lady [...] [hang]ed for kill her son” (Ms. 392, BGUC). Such information collect the technical features that a poem composed by as heroic verse tradition for an ordinary topic, according to decorum of the time, right down to be glossed in a romance form, what ends for generating tensions that are reflected (or explain themselves) in a narrative conduction. In writing the text, firstly, concern ourselves in a presentation of the poet man, insofar as known his academic education, his critical fortune and the matter of a path trod for a comprehension of the complexity of the object in analysis. Therefore, we initiate the review that made it possible the building a Fonseca profile in the light of fiction (with references in José Saramago, that help us too much to compose the critical fortune), biography and poetic *persona* (reconstituted times from the biographers, times for academics references), which we associate lastly the poem, object of analysis copy from the manuscript (supposedly unpublished). We start the studies about the main procedures of textual criticism, which are fundamental to the elect of the transcription method. At end, dedicate ourselves to the analysis of the literary and rhetorical aspects that argued favorably in favor of the hybrid proposition “heroic (composed by literate tradition) romance (popular composition)”, using the Antiquity's rhetorical and poetic manuals, so dear to the sixteenth century, mainly through the model of judicial discourse (cf. Aristotle's Rhetoric), which the author made use of in order to adjust the current material to the gravity of a heroic theme, making use, therefore, of the poetic preceptives in force to justify the decorous adequacy prevailing in the writing of the XVII. The results of the research demonstrate the paths followed by the lyrical self for the elevation of the matter, which took place through the intertext with tragic narratives and with elements of the structure of the judicial discourse, of which the poet partially used himself, to the point of making popular matter to be narrated in a heroic meter.

Keywords: Romance, Heroic, António da Fonseca Soares, Tension, Rhetoric.





## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1 ATRIBUIÇÃO DA AUTORIA DO POEMA</b> .....	<b>19</b>
<b>1.1 O Manuscrito BGUC 392</b> .....	<b>20</b>
1.1.1 <i>Da ficção à construção da persona António da Fonseca Soares</i> .....	23
1.2.1 <i>O poeta</i> .....	28
1.2.2 <i>A persona</i> .....	33
<b>1.3 A transcrição do poema: “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>”</b> ...	<b>39</b>
<b>2 FUNDAMENTOS DA PESQUISA</b> .....	<b>52</b>
<b>2.1 Crítica Textual</b> .....	<b>52</b>
2.1.1 <i>Manuscrito</i> .....	53
2.1.2 <i>Fonte</i> .....	55
2.1.3 <i>Filologia</i> .....	56
<b>2.2 O Romance</b> .....	<b>57</b>
<b>2.3 O Heroico</b> .....	<b>66</b>
<b>2.4 METODOLOGIA</b> .....	<b>75</b>
2.4.1 <i>Transmissão de textos manuscritos</i> .....	76
2.4.2 <i>Método de transcrição do poema</i> .....	77
<b>3 TENSÕES RETÓRICAS NO POEMA</b> .....	<b>86</b>
<b>3.1 A retórica seiscentista: poema-discurso</b> .....	<b>89</b>
<b>3.2 Eu lírico julga o julgamento</b> .....	<b>97</b>
<b>3.3 A intertextualidade trágica</b> .....	<b>129</b>
<b>3.4 Tensão na forma poemática “Romance Heroyco”</b> .....	<b>135</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>147</b>
<b>ANEXO – Manuscrito: “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>” Romance Heroyco</b> .....	<b>153</b>



## INTRODUÇÃO

A presente dissertação se insere no contexto da linha de pesquisa Fontes Primárias e História Literária, do Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Sua relevância está na discussão da proposta de se compor um Romance Heroico, o que, na terminologia das escritas seiscentista e setecentista portuguesas sugere tratar-se de uma composição híbrida, pois a um tempo informa ser popular e a outro erudito-formal.

No campo dos estudos retórico-literários, discute-se, portanto, essa tensão, que envolve conceitos fundamentais das poéticas greco-romanas, atuando nas convenções de escrita dos anos mil e seiscentos. Ao ditar a adesão pós-renascentista aos elementos formais, intrica-se, entretanto, com o caráter popular da tradição ibérica dos romances, complementada, neste embate, pela colocação da mulher como agente e paciente no centro da narrativa, fato incomum à época.

A complexidade envolvida no trabalho com o texto literário se acentua por se tratar de um manuscrito. Acrescentam-se, portanto, procedimentos e questionamentos que adentram o campo da tradição de circulação manuscrita daquele século, que nada tem a ver com o que se conhece de manuscritos nos nossos dias. Logo, esse debate parte dos estudos de crítica textual e filologia e traz contribuições para as literaturas portuguesa e brasileira.

Outro fator importante a ser ressaltado é a análise literária que será proposta com a finalidade de demonstrar a riqueza estética do poema e sua relevância para o período em que foi produzido. Revisamos as proposições apresentadas por Friedrich (1978) sobre a teoria e estrutura da lírica moderna, tratando da questão como um marco entre duas maneiras de entender literatura anterior e posterior ao século XIX, conseqüentemente, procedendo mais apropriadamente nosso trabalho de a análise literária do poema, em busca de reconhecer a contribuição de Fonseca Soares para a literatura luso-brasileira.

Para o desenvolvimento desta dissertação, é importante retomarmos o primeiro contato com o poema que constitui o *corpus* deste trabalho. Esse contato se deu durante um estudo proposto durante o curso de Pós-Graduação – *lato sensu*

– “Língua Portuguesa”, na Faculdade de Ciências e Letras / UNESP, Assis, em 2009, no cumprimento da disciplina “Fases da Escrita em Língua Portuguesa”, ministrada pelo Professor Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes, cujo título era “Iniciação em Crítica textual: um *Romance Heroyco* de António da Fonseca Soares”. Estudo em que, a partir da etapa de leitura e interpretação de manuscritos, foi produzida uma primeira proposta de reescrita, a qual contemplava as singularidades do documento e os entraves encontrados no cumprimento da atividade. Naquele momento, a reflexão se voltou para o processo de introdução à crítica textual e à filologia, que resultou em uma primeira transcrição do “Romance Heroyco”, de António da Fonseca Soares.

Nesse contexto, a presente dissertação dá prosseguimento a esses estudos de modo mais detalhado, propondo uma leitura vertical do poema supracitado. O objeto de estudo é um dos poemas manuscritos que se encontra no Ms. 392, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), de autoria de António da Fonseca Soares (século XVII) e recebe a didascália: “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f°”. Na mesma cópia, também é apresentada a forma textual “Romance Heroyco”. Para tanto, a transcrição prévia nos serviu como forma de percepção dos debates e das tensões que estudamos aqui, tais como a estrutura híbrida apresentada no paratexto, a Dama anônima como protagonista, o crime e a sentença, do trato elevado à temática corriqueira, entre outras várias tensões que compõem a matéria e a forma.

Justifica-se a escolha do referido poema, primeiramente, devido ao interesse da pesquisadora pelo trabalho de crítica textual, particularmente com a aplicação de fundamentos da filologia, assim como de literatura do século XVII. Também pelo fato de ser de grande importância ampliar as pesquisas sobre as particularidades do período com conseqüente valorização estética dos seiscentos e setecentos, de modo a proporcionar mais materiais que situem o momento literário em Portugal e no Brasil, tanto quer que diz respeito aos estilos textuais como no debate contextual no qual se inserem os dois momentos que marcam a obra do autor António da Fonseca Soares, especialmente a fase mundana.

Para além da literatura, o autor também tem notoriedade por sua vida intensa, que é retratada em dois momentos. A juventude é típica de um homem da fidalguia que encontra na farda, na literatura e nos amores seus interesses essenciais. Nesse momento, escreve poemas que circulavam em textos elogiosos, jocosos, circunstanciais ou líricos, estruturados em grande parte como romances, “no romance o poeta ri, graceja, brinca, fala sério, queixa-se, mas em tom de conversa, sem procurar palavras boas para se exprimir” (PONTES, 1953, p. 43), de forma a produzir textos que se diferem dos pormenores do estilo culto.

No poema estudado, pode ser observado o tom intenso e as expressões que propõem o teor chão, de modo a salientar a importância da escolha vocabular aguda com o propósito de gerar efeito agressivo. Como pode ser observado nos dois primeiros versos da décima segunda estrofe do poema fonsequiano, em que o eu lírico apresenta, propositalmente, o vocábulo chão *\*beijo\** ao contrário de *lábios* ou *bocas*<sup>1</sup>. Essa seleção vocabular, por exemplo, demonstra a degradação da linguagem como representação do delito. Nesse sentido, o uso desse sinônimo traz olhar repulsivo à boca, diminuindo a qualidade de quem se fala: “Horrisono clamor\* beijo\* Infame / aos ares espalhava o teu dilito”.

Em contraste com a fase mundana, em um momento de maior maturidade, quando ficou conhecido como Frei, Fonseca Soares foi respeitado e criticado pelas celebrações religiosas, pois nas pregações havia o autoflagelo e os sermões excessivos em que chegava a jogar o crucifixo nos fiéis. Como Frei António das Chagas, buscou inspiração nos clássicos, compôs sobre temas que descreviam as fraquezas da vida mundana de sua sociedade.

A propósito, Pimentel, ao citar a convergência de Fonseca Soares com o contemporâneo mais célebre, destaca: “No Desengano do mundo os primores literários e a transformação moral acentuam-se ainda mais. Chagas e Vieira encontram-se na descrição da formosura” (PIMENTEL, 2013, p. 892-893). Nesse momento, tanto na vida como em suas obras escritas, o religioso se mostrou

---

<sup>1</sup> “Boca: Abertura por onde passam o sopro, a palavra e o alimento, a boca é o símbolo da força criadora [...]. Força capaz de construir, de animar (i. e. de dar alma ou vida), de ordenar, ou de elevar, é igualmente capaz de destruir, de matar de confundir, de rebaixar: a boca derruba tão depressa quanto edifica seus castelos de palavras [...]” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998, p. 133).

intenso, trouxe aos leitores a argúcia com as palavras como forma de demonstrar os conflitos entre razão e emoção comuns em seu tempo.

Deus pede estrita conta de meu tempo.  
E eu vou do meu tempo, dar-lhe conta.  
Mas, como dar, sem tempo, tanta conta  
Eu, que gastei, sem conta, tanto tempo?  
(Frei Ant3nio das Chagas, in 'Antologia Po3tica')

Observamos, portanto, que a vida e a obra do autor foram divididas em dois ciclos, o secular e o religioso. Tal cis3o foi representada em suas produções e determinante em seus estilos. Nesse contexto, ap3s compreender os ciclos de Ant3nio da Fonseca Soares, tratamos de um poema do primeiro momento, o secular, aquele conhecido, principalmente, pelos romances e textos de conte3do ch3o. Assim, foi percebida a tens3o inicial, o estilo dado e a erudição de um tema incomum nessa estrutura, isto 3, o tratamento elevado dado 3 narraç3o de um filic3dio.

O estudo do poema fonssequiano, escrito em meados do s3culo XVII, d3-se a partir da leitura e de estudos em torno da cr3tica textual e da filologia, destacando-se as caracter3sticas da 3poca, os reflexos sociais, as peculiaridades liter3rias, o estilo de escrita e a tem3tica escolhida pelo autor, a erudição aplicada a temas mundanos, o olhar para as mulheres, entre outros.

Observamos que j3 a didasc3lia indica as primeiras tens3es do poema em perspectivas m3ltiplas. Em primeiro plano, como t3tulo, posiciona-se como norteadora da leitura, por3m n3o 3 de autoria do poeta, mas sim do copista. Em segundo plano, antecipa o crime e a sentenç3 que s3o as mat3rias do poema, mas op3e-se 3 abordagem constru3da pelo eu l3rico. Por fim, ao passo que enfatiza o crime e a sentenç3, textualmente sublinha a escrita do poema como dedicat3ria "A huma Dama [...]", sendo "Dama" o 3nico elemento, no t3tulo, que indica apreens3o do tom compassivo proposto pelo eu l3rico no poema.

Logo ap3s a didasc3lia, as tens3es continuam com a indicaç3o do g3nero liter3rio h3brido feita no subt3tulo "Romance Heroyco", que tem a finalidade de

apresentar um “protocolo de leitura”<sup>2</sup> aos leitores do poema, para que eles tenham, desde o início, a compreensão do que trata o texto e a composição de seu estilo.

Alicerçado em uma abordagem pautada, principalmente, no gênero judiciário, observamos que o eu lírico masculino induz, por meio das especificidades do gênero retórico, seus interlocutores a estabelecerem postura favorável à protagonista, de modo desfrutar das vantagens de se “cativar o ouvinte” (ARISTÓTELES, 2012, p. 8). Nesse sentido, o estudado poema fonsequiano utiliza-se de preceitos da retórica e apropria-se dos mecanismos de argumentação judiciária e epidíctica, a fim de conduzir o interlocutor para uma leitura compassiva em relação à Dama criminosa.

A matriz de tensões construídas pelo autor (pelo tratamento compassivo do eu lírico) parte da abordagem heroica aplicada a um tema típico aos romances e, assim, de forma engenhosa, escapa do decoro proposto no período. O trecho a seguir encontra-se na nona estrofe do poema, nele observamos como o eu lírico eleva a imagem da mulher anônima por meio de elogiosos adjetivos, tal elevação é confirmada pelos versos decassilábicos no seu fazer narrativo.

Quem ja vio prizioneira huã beldade.  
que não sintisse triste e compasivo  
Ao ver presa sahir em duros ferros  
quem foy branda prisão dos alvedrios

Na estrofe, a perspectiva acolhedora do eu lírico é notável ao ver a protagonista criminosa como prisioneira, mas também prisão dos alvedrios, isto é, do arbítrio da libido. O contraste se intensifica pelo uso dos qualificadores duros e branda, atribuídos aos ferros e à figura feminina, respectivamente.

Conforme ocorria o levantamento do material bibliográfico<sup>3</sup>, foi possível observar a dimensão dos debates que poderiam ser travados, considerando as questões discutidas em relação à escolha do método para o estudo e para a edição

---

<sup>2</sup> “[...] que os títulos, funcionando como protocolos de leitura, induzirão o leitor a criar expectativas que ele procurará realizar no ato de ler, ao construir a significação a partir do que lhe é proposto como significado previamente constituído pelo título” (MOREIRA, 2013, p. 327).

<sup>3</sup> A metodologia foi apresentada e comentada no início de cada capítulo.



de manuscritos, momento em que argumentamos em torno do decoro proposto à luz dos pressupostos clássicos para a produção da poética setecentista. Finalmente, a evolução da pesquisa fez referência às tensões encontradas no poema, desde a proposição da didascália pelo copista até a temática elevada à tragédia que pode ser percebida através da leitura do poema e da possibilidade de intertextos com algumas tragédias gregas, tópico explorado no terceiro capítulo. A título de exemplo, citamos *Medeia*, tragédia também protagonizada por uma mulher filicida.

Compreendemos, portanto, os ideais propostos sobre a relevância dos textos manuscritos para a construção ou reconstrução desses documentos. Para tanto, passamos por alguns estudiosos e teorias em torno do trabalho editorial, da filologia e da circulação de manuscritos que trata da estrutura poética, sobretudo da compreensão dos termos “Romance” e “Heroyco”, apoiamo-nos nos estudos de teoria literária dos setecentistas pautados no decoro, comportamento poético comum da época. Para a recuperação da *persona* de António da Fonseca Soares fundamentamo-nos em teoria literária e ficção que retomam o autor.

Por fim, discutiremos as tensões<sup>4</sup> encontradas no texto como a elevação da temática diante da estrutura poética escolhida, imitações da abordagem trágica, como observado por Nietzsche (2013, p. 8), “o próprio da tragédia, não é, portanto, o quê, mas como”, o que nos remete à construção engenhosa como base de todos os gêneros literários e explorada com maestria por Fonseca Soares.

Nesse momento, já descritos os caminhos metodológicos, as justificativas e as tensões, partiremos para uma breve descrição dos capítulos fundamentais dessa dissertação.

No Capítulo I, “Atribuição da Autoria do Poema”, abordamos os motivos pelos quais é pertinente estudar António da Fonseca Soares, da ficção à *persona*. Nesse propósito, partimos do seu reconhecimento por um dos mais amplamente renomados autores portugueses contemporâneos, José Saramago, incorporando à constituição da *persona* as referências histórico-literárias feitas pelo romancista

---

<sup>4</sup> O estudo das questões é possível para Friedrich (1978, p. 17), posto que “a língua poética adquire caráter de experimento”.

contemporâneo em sua obra *Viagem a Portugal* (SARAMAGO, 1998). Em momento posterior, o estudo biográfico foi produzido baseado na obra dos principais estudiosos fonsequianos, como, Pimentel (2013), Pontes (1953) e Lapa (1939). Por fim, apresentamos o manuscrito estudado “A huma Dama [...]”.

No Capítulo II, “Fundamentos da Pesquisa”, discorremos sobre o levantamento bibliográfico e definimos os conceitos que envolvem os termos comuns à crítica textual e são relevantes para a compreensão da sua condição de fonte primária e também para a compreensão da forma híbrida do manuscrito. Assim, empreendemos o levantamento das necessidades de transcrição do manuscrito e as funções literárias e sociais de estudos desta natureza. A seguir, por intermédio da busca às referências clássicas presentes na escrita dos anos seiscentos e setecentos, conceituamos em forma e tema os versos que eram usuais à forma Romance e ao metro Heroico, com o intuito de identificar e colocar em debate a tensão dada pela construção dúbia trazida pela forma poemática. Buscamos, em paralelo, o entendimento em torno do conceito antigo de tragédia, já que a protagonista de nosso poema é apresentada como uma “filicida” que, a despeito de seu crime, é vista pelo eu lírico como vítima do destino. Nesse sentido o poeta tece o poema com um eu lírico que se propõe a julgar o julgamento, questionando o destino e as práticas sociais, de forma colaborar para a elevação do poema, bem como compor um elemento central da tensão em debate.

No Capítulo III, “Tensões Retóricas no Poema”, detalhamos os recursos argumentativos característicos da retórica setecentista na poesia de António da Fonseca Soares. Destacamos o Romance Heroico como composição híbrida que estimula a sensibilização do olhar do leitor a partir de tensões em diversos níveis, desde a fusão dos gêneros explicitada no subtítulo, até as tensões vocabulares mínimas já reconhecidas como típicas do período.

No poema estudado, observamos a didascália “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu fº”, a qual o eu lírico se utiliza para narrar em duzentos e trinta e seis versos decassílabos divididos em cinquenta e nove estrofes organizadas em quadras, a história de final patético dessa Dama, findada em um

pedido de oração para que seja salva a alma da protagonista de uma “infeliz tragédia”.

## 1 ATRIBUIÇÃO DA AUTORIA DO POEMA

Para a recuperação da *persona* de António da Fonseca Soares, iniciamos o roteiro com uma visita aos Reservados Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, mais precisamente ao Manuscrito 392, onde o poema “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>” se encontra, com o fito de compreender a importância do local e da forma como é arquivado o documento.

Em seguida, reportamo-nos à obra *Viagem a Portugal*, texto histórico-ficcional de José Saramago (1998), no qual a referência à figura de Fonseca Soares ajuda a corroborar a justificativa da escolha do binômio autor/tema.

Posteriormente, trazemos subseção voltada à biografia do poeta seiscentista para entendimento dos dois momentos de escrita do autor, com suporte bibliográfico de Nogueira (2019) que trata das questões históricas e religiosas que cercam o período e autor estudado; Pimentel (2013) falando sobre a vida do homem e do padre, ambos intensos para seu tempo; Lopes (2012) contribuindo com informações em torno dos extremos e do perfil de capitão e Frei, Penna (2007) falando sobre a produção literária do período e do poeta, Lapa (1939), cuja contribuição foi a respeito da produção e reconhecimento fonsequisano e Pontes (1953) renomada estudiosa de Fonseca Soares que subsidiou amplamente as pesquisas no que toca o homem, poeta, Frei e suas produções.

Os estudos em torno da obra de António da Fonseca Soares e Frei António das Chagas têm sido ampliados pelo grupo de pesquisa “Escrita no Brasil Colonial e suas Relações”, organizado pelo Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes, desde 1995. Nesse contexto, realizam-se reuniões semanais com a finalidade de dar visibilidade aos textos lusófonos do século XVI e XVII, frequentemente registrados em manuscritos. Dentre os estudos, existem os trabalhos investigativos e de crítica textual, bem como são observadas as questões que envolvem a importância social dos documentos e os debates acerca dos estudos e teorias que amparam, entre os temas mais gerais, os poemas fonsequianos.

Assim, ao longo das pesquisas, a importância de Fonseca Soares é confirmada tanto quantitativamente quanto pela qualidade dos textos produzidos, haja vista que a engenhosidade do autor, demonstrada em suas produções literárias, traz uma amostra significativa do universo português do século XVII, no que toca à língua portuguesa, ao contexto, às formas de expressão e de representação do mundo.

### **1.1 O Manuscrito BGUC 392**

A primeira parada acontece na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), localizada em Portugal, país de nascimento e morte de António da Fonseca Soares. Na Sala dos Reservados, encontramos a seguinte referência para o códice Ms. 392:

04/12/2020 Universidade de Coimbra - Centro Geral

SIIB CATALOGO Biblioteca da Universidade de Coimbra

Área de Estudos: Ciências Integradas | Outras Aplicações: Publicações Periódicas | Livros Antigos: Teses e Produção Científica | Portal dos Biblioteca: Estado Geral | e-Book: Alameda

RECORRER | GUARDAR RESULTADOS | FICHA DO LIVRO | OUTRA PESQUISA | (Filtrar por Pesquisa)

COISA | 000.000 | Biblioteca Geral

Ordenação da Biblioteca | Publicar

Limitar resultados a documentos disponíveis

Página de resultados: 1-4 ANTERIOR | SEGUIR 4 >

**000.000** (Pontos vários) [manuscrito].  
[Br. XVII].  
[1] p. [180]. [1] p. papel. 183x148 mm.  
Cádm.  
Título em português.  
Letra do séc. XVII, de várias mãos; anotações e letra (séc. XIX) e a letra de mão italiana.  
Contém poemas anónimos de várias autores: António Rodrigues Bacelar, António de Fontoura Pereira, António Fretes d'Almeida, António Galvão, P. e António Lopes, Bernardo Maria Simões, Conde de Alentejo, Conde de Palmela, P. e Diogo Lobo, Sebastião Soares, D. Francisco Manoel, Gregório de Matos, Jerónimo Viana, João Alves de Mousinho, João de Campes Barreto, Lopo de Vega, Luís da Ribeira, Luís Borges de Carvalho, Luís Botelho Fretes de Figueiredo, Lobo de Castro Faria, Manuel Sebastião de Fontoura Pereira, D. Maria das Neves, Moisés de Faria, Simão António da Silva, Catarina, Simão Barreto, D. Tomás de Sousa, Tomás Pinto Barcelho e Vítor Vitorino de Sá.  
Nota: Este dos volumes que faziam de 12 no arrolado da Coimra com indicações das leituras e paratextos que lhes competiam (f. 27). Anotação de uma de mão anónima sobre o verso do guardado do seu caderno, interrelacionada com uma grava de encadernação (f. 51); Carta Invectiva de Fr. Paulo de Sá a um seu amigo que lhe dá para Montemor-o-Novo (f. 47); Oração na entrada de Rainha de Luís Bragança II, Catarina, em Vila Viçosa (f. 157); Hieroglifos (f. 177); Poema anónimo, com vários pontos não identificados (f. 242).  
Exemplar estudado pelo investigador anónimo e de uma genitoria, adscrito ao P. e Sebastião Lourenço de Sousa. In *Biblioteca Bibliográfica*, Coimbra, 1975, p. 140-148.  
Augusto Páez Botelho - A invenção das apostrofes romanizadas, Évora, 1998.  
Cristina Machado de Albuquerque - D. Francisco Manoel de Melo. In *Biblioteca Bibliográfica*, Coimbra, 1974, vol. 1, p. 122.  
Catálogo de manuscritos, Coimbra, 1843, p. 129-130.  
Beirão, António Barbosa, 1820-1882, autor.  
Clayton, António das, 1821-1882, autor.  
Araújo, António Fretes de, autor.  
Sá, António do, 1820-1888, autor.  
Viana, António, 1808-1887, autor.  
Ribeira, Bernardo Viana, 1817-1887, autor.  
Silva, Cristóvão de Melo e, autor.  
Ferreira, Francisco Xavier de, 1879-1941, autor.  
Faria, João do, autor.  
Lobo, Diogo, autor.  
Neres, Estêvão, autor.  
Melo, Francisco Manoel de, 1689-1848, autor.  
Melo, Gregório de, 1822-1898, autor.  
Sá, António do, 1820-1888, autor.  
Neres, João Alves do, autor.  
Barreto, João de Campes, autor.  
Vega, Lopo de, 1582-1850, autor.  
Araújo, Luís do, 18 - 1888, autor.  
Carvalho, Luís Borges de, autor.  
Figueiredo, Lobo Botelho Fretes de, 1678-1720, autor.  
Faria, Lobo de Castro, autor.  
Pereira, Manuel Sebastião de Fontoura, autor.  
Soares, Sebastião, autor.  
Pinto, Tomás de, autor.  
Santa Catarina, Simão António de, fca. S. 1870-1788, autor.  
MOTILLO, SIMÃO, autor.  
Barreto, Tomás de, s. 1821, autor.  
Neres, Tomás Pinto, 1808-1741, autor.  
Sá, Vicente do, 1801-1882, autor.  
Sá, Pedro do, autor.  
875.134.2 - 3 "13" (S.1332)

Identificação	Local	Título em português	Idioma original	Outra Identificação
UC Biblioteca Geral	Ms. 502	Br. invicta de Coimbra, caderno interrelacionado com o de 875.134.2-3 "13" (S.1332) e com o de 875.134.2-3 "13" (S.1332) e com o de 875.134.2-3 "13" (S.1332). Contém poemas anónimos de vários autores: António Rodrigues Bacelar, António de Fontoura Pereira, António Fretes d'Almeida, António Galvão, P. e António Lopes, Bernardo Maria Simões, Conde de Alentejo, Conde de Palmela, P. e Diogo Lobo, Sebastião Soares, D. Francisco Manoel, Gregório de Matos, Jerónimo Viana, João Alves de Mousinho, João de Campes Barreto, Lopo de Vega, Luís da Ribeira, Luís Borges de Carvalho, Luís Botelho Fretes de Figueiredo, Lobo de Castro Faria, Manuel Sebastião de Fontoura Pereira, D. Maria das Neves, Moisés de Faria, Simão António da Silva, Catarina, Simão Barreto, D. Tomás de Sousa, Tomás Pinto Barcelho e Vítor Vitorino de Sá. Nota: Este dos volumes que faziam de 12 no arrolado da Coimra com indicações das leituras e paratextos que lhes competiam (f. 27). Anotação de uma de mão anónima sobre o verso do guardado do seu caderno, interrelacionada com uma grava de encadernação (f. 51); Carta Invectiva de Fr. Paulo de Sá a um seu amigo que lhe dá para Montemor-o-Novo (f. 47); Oração na entrada de Rainha de Luís Bragança II, Catarina, em Vila Viçosa (f. 157); Hieroglifos (f. 177); Poema anónimo, com vários pontos não identificados (f. 242). Exemplar estudado pelo investigador anónimo e de uma genitoria, adscrito ao P. e Sebastião Lourenço de Sousa. In <i>Biblioteca Bibliográfica</i> , Coimbra, 1975, p. 140-148. Augusto Páez Botelho - A invenção das apostrofes romanizadas, Évora, 1998. Cristina Machado de Albuquerque - D. Francisco Manoel de Melo. In <i>Biblioteca Bibliográfica</i> , Coimbra, 1974, vol. 1, p. 122. Catálogo de manuscritos, Coimbra, 1843, p. 129-130. Beirão, António Barbosa, 1820-1882, autor. Clayton, António das, 1821-1882, autor. Araújo, António Fretes de, autor. Sá, António do, 1820-1888, autor. Viana, António, 1808-1887, autor. Ribeira, Bernardo Viana, 1817-1887, autor. Silva, Cristóvão de Melo e, autor. Ferreira, Francisco Xavier de, 1879-1941, autor. Faria, João do, autor. Lobo, Diogo, autor. Neres, Estêvão, autor. Melo, Francisco Manoel de, 1689-1848, autor. Melo, Gregório de, 1822-1898, autor. Sá, António do, 1820-1888, autor. Neres, João Alves do, autor. Barreto, João de Campes, autor. Vega, Lopo de, 1582-1850, autor. Araújo, Luís do, 18 - 1888, autor. Carvalho, Luís Borges de, autor. Figueiredo, Lobo Botelho Fretes de, 1678-1720, autor. Faria, Lobo de Castro, autor. Pereira, Manuel Sebastião de Fontoura, autor. Soares, Sebastião, autor. Pinto, Tomás de, autor. Santa Catarina, Simão António de, fca. S. 1870-1788, autor. MOTILLO, SIMÃO, autor. Barreto, Tomás de, s. 1821, autor. Neres, Tomás Pinto, 1808-1741, autor. Sá, Vicente do, 1801-1882, autor. Sá, Pedro do, autor. 875.134.2 - 3 "13" (S.1332)	PT, PORTUGUÊS	NÃO AUTORIZADO

Página de resultados: 1-4 ANTERIOR | SEGUIR 4 >

RECORRER | GUARDAR RESULTADOS | FICHA DO LIVRO | OUTRA PESQUISA | (Filtrar por Pesquisa)

04/12/2020

<https://webopac.sib.uc.pt/search?por/a?a>. Acesso em: 02 dez. 2020, 9:33.

No manuscrito propriamente dito consta da sua primeira página, sem sumário, sem capa, o poema “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu fº”. Esta organização, própria de um volume, demonstra o trabalho executado pela

Biblioteca, que reuniu poesias várias, tendo como parâmetro a contemporaneidade e a condição de manuscrito.

A procedência do manuscrito traz informações sobre o espaço onde o documento pode ser localizado. No arquivo, obras encontradas são datadas dos séculos XVI e XVII, entre eles, manuscritos e impressos, os documentos são considerados raros e alguns deles inéditos, como é o caso do poema que estudamos. A respeito dos mantenedores dos arquivos:

Os Reservados da BGUC constituem um núcleo de espécies bibliográficas de maior valor bibliográfico e patrimonial, em permanente actualização. É constituído por manuscritos, incunábulo e impressos do séc. XVI a XVIII. Esta colecção começou a ser constituída antes da construção do actual edifício, sabendo-se apenas que estiveram depositados na Biblioteca Joanina até serem transferidos para o novo edifício em 1957-1958. É uma colecção em permanente actualização, onde ingressam obras que vão sendo consideradas particularmente raras e preciosas (cotas R e Cofre), simplesmente valiosas (cota RB) ou sobretudo ilustradas (cota RC). Recentemente, foram incorporadas importantes colecções de publicações periódicas antigas de Coimbra (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 2019, *online*).

Ainda de acordo com informações apresentadas no Catálogo Digital de Manuscritos da BGUC, o Ms. 392 se encontra na Sala de Reservados, o volume apresenta arquitetura de 21,3x14,5cm de altura e largura, respectivamente, encadernação de carneira<sup>5</sup> e quatro nervos na lombada<sup>6</sup>, as páginas são enumeradas<sup>7</sup>, o códice também traz três folhas de resguardo<sup>8</sup> ao final do livro.

Nas descrições do Boletim da Biblioteca da Universidade, os textos encontrados no Ms. 392 são caracterizados como “Papéis vários”, documentos de inúmeros autores do período, dentre eles alguns romances de Fonseca Soares, décimas de descrições burlescas, sonetos de variadas matérias, abundantes curiosidades em prosa, cartas, orações, hieróglifos, prosas amenas (poesias intercaladas), entre outras formas e gêneros literários. No que diz respeito ao

---

<sup>5</sup> Normalmente produzida manualmente em pele de carneiro.

<sup>6</sup> São as costuras para a ligação entre as folhas.

<sup>7</sup> Enumeradas a lápis por um punho diferente.

<sup>8</sup> Folhas em branco.

conteúdo, o manuscrito é repleto de poesias diversas, algumas são anônimas e outras assinadas:

Além de muitas anônimas, há poesias de António Barbosa Bacelar, António na Fonseca Soares, António Preto D'Araújo, António Solis, Cristóvão de Melo e Silva, Conde de Ericeira, Conde de Palma, Padre Diogo Lobo, Estêvão Nunes, D. Francisco Manuel, Gregório de Matos, Jerônimo Vahia, João Aires de Moraes, Julião de Campos Barreto, Lope de Veja, Luis da Ascensão, Luis Borges de Carvalho, Luis Botelho Frois de Figueiredo, Luis do Couto Félix, Manuel Sebastião da Fonseca Paiva, D. Maria das Saudades, Mendo de Foios, Simão António de Santa Catarina, Simão Barreto, D. Tomas de Noronha, Tomas Pinto Barreto, D. Tomás Noronha, Tomás Pinto Brandão, Sôror Violante do Céu (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, Ms. 392, *on-line*).

A respeito do material escolhido para transcrição, é nítida a degradação resultante da ação do tempo. Sendo assim, para que as condições desse acervo não fossem agravadas, optamos por pedir cópias digitalizadas pela própria BGUC.

Por fim, quanto às tintas usadas, no alto das páginas, foi apresentada a enumeração, único registro com tinta e caligrafia diferentes, sendo que o poema estudado aparentemente foi todo escrito pelo mesmo punho. O maior desafio do processo de transcrição esteve associado à leitura das margens, em virtude da degradação das folhas nas partes inferiores das páginas, nos extremos esquerdo e direito.

### *1.1.1 Da ficção à construção da persona António da Fonseca Soares*

A construção da persona de Fonseca Soares pelo leitor do século XXI pode ser iniciada pela “viagem” que é proposta por um outro autor português mundialmente reconhecido e premiado<sup>9</sup>, José Saramago (1922-2010). Embora se constitua como fonte quase terciária (segundo a arquivística, os dicionários e os

---

<sup>9</sup> Dentre os principais: Prêmio Camões de literatura em língua portuguesa, de 1988 (Disponível em: <https://www.bn.gov.br/explore/premios-literarios/premio-camoes-literatura>. Acesso em: 07 set. 2020, 10:05) e Prêmio Nobel de Literatura de 1998 (Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1998/8069-jose-saramago-1998/>. Acesso em: 07 set. 2020, 10:07).



verbetes se colocam nessa classificação), é importante que façamos uma ponte entre o poeta que aqui estudamos e a repercussão de sua obra, a fim de justificarmos a escolha do *corpus*.

Nesse sentido, escolhemos uma passagem da obra de José Saramago, *Viagem a Portugal* (1998), na qual são descritos lugares históricos da sua terra natal e, como bom augúrio para esta pesquisa, refere-se à associação entre um desses lugares (a Vidigueira) e a vida de António da Fonseca Soares, que passamos a apresentar na subseção seguinte.

Em *Viagem a Portugal* (1998), Saramago proporciona ao leitor o acesso aos relatos de uma viagem que realmente foi feita por ele às cidades do interior e grandes capitais de Portugal, o texto narra o caminho com suas belezas artísticas e traz à memória grandes nomes da história portuguesa, especialmente artistas. No âmbito literário, nomes como Luiz Vaz Camões, Padre Antônio Vieira são lembrados com destaque, assim como “o homem que o mundo chamou de António da Fonseca Soares” (SARAMAGO, 1998, p. 258).

Notoriamente, o reconhecimento da qualidade das obras de José Saramago legitima a escolha e acentua o contentamento presente na descoberta da referência ao autor António da Fonseca Soares, estudado nesse trabalho. De maneira que, apoia a justificativa e evidencia a atualidade de Fonseca Soares também aos olhos dos leitores contemporâneos.

Consoante as afirmações do autor José Saramago (1998), no capítulo “Entre Mondego e Sado, parar em todo lado”, é destinado um subcapítulo intitulado “O capitão Bonina” para descrever o encontro entre o protagonista e a pintura do Frei António das Chagas.

Porém, agora trata-se da Sala do Capítulo, que para o claustro dá. Em comprimento, largura e altura, é de rigorosa proporção. São excelentes os azulejos setecentistas. Por cima do silhar estão retratos de frades, e o viajante vai passando de um para outro, sem dar muita atenção a pinturas que no geral não são boas, quando de repente fica pregado ali no chão, tão feliz da vida que nem sabe explicar. Tem na sua frente, em admirável pintura, o retrato de frei António das Chagas, homem que no mundo se chamou António da Fonseca Soares, foi capitão do terço de Setúbal, matou um homem quando ainda não tinha vinte anos, viveu dissipadamente no Brasil em folguedos de arte amadora, e enfim

perdoado o seu crime da juventude veio a entrar como noviço na Ordem de S. Francisco, depois de outras não poucas andanças e algumas recaídas em tentações mundanas. Enfim, um homem de carne e sentidos que levou para a religião os seus arrebatamentos militares de escaramuça e guerrilha, e sendo grande pregador alvoroçava os auditórios, chegando a arremessar-lhes do púlpito o crucifixo, última e violenta argumentação que rendia de vez os fiéis, aos gritos e suspiros prostrados no pavimento da igreja. Chamaram-lhe capitão Bonina, e ao pregar, não tendo outros inimigos carnis à mão, dava a si mesmo violentas bofetadas, tais e tantas que um seu director espiritual lhe aconselhou moderação no castigo.

Tudo isto é barroco, contrário aos declarados gostos do viajante, mas este Frei António das Chagas, que no Varatojo morreu em 1682, tendo nascido na Vidigueira em 1631, foi homem inteiro e por isso excessivo, escritor gongórico, filho do tempo, lírico e obsceno, figura que nunca soube fazer nada sem paixão.

Para o fim da vida sofreu de vertigens e fluxos nasais, e desse continuado ranho, a que eruditamente chamava estilício, dizia impávido: o estilício é memorial do modo com que Vossa Mercê há-de aceitar o que lhe vem de Deus, ou seja mal ou bem. O estilício cai da cabeça no peito, e significa que o que lhe vem de Deus é cabeça nossa, deve Vossa Mercê meter no coração, que no peito tem o seu lugar. Com um homem que argumenta assim, ninguém se atreva a discutir. Fosse mau este retrato, e o viajante o contemplaria com a mesma fascinação. Mas a pintura, torna a dizer, é excelente, digna de museu e de lugar principal nele. O viajante sente-se feliz por ter vindo a Varatojo. Numa dessas celas morreu o fradinho, que assim lhe chamavam ao tempo. Na hora de morrer, madrugada de 20 de outubro, pediu ao companheiro que o assistia que lhe abrisse a janela para ver o céu. Não viu a paisagem nem o Sol que lhe alumiará os excessos. Apenas a grande e definitiva noite em que ia entrar.

.....

Vai sendo tempo de partir. O viajante sai da igreja, atravessa o claustro, olha uma vez mais o capitão Bonina («Ou morrer na empresa ou alcançar a vitória», são palavras dele), e enquanto desce a colina vai pensando que, se um dia se meter a frade, é à porta do Varatojo que virá bater. [...]

Em Aldeia Gavinha é que foi o bom e o bonito. Ido o viajante à busca de quem lhe abrisse a porta da igreja (sobre os diferentes modos de pedir uma chave poderia escrever um tratado), há um alvoroço na família, iam sair todos a passeio, mas um dos homens da casa põe-se ao serviço do viajante, vai com ele aonde a chave está, e depois acompanha-o, dá explicações sobre as imagens e o geral conjunto do templo, e enquanto estão nisto chegam duas mulheres das que iriam sair também, nada impacientes, abençoadas sejam, apenas para verem o forasteiro e auxiliarem no que fosse preciso. Dizer que a Igreja de Nossa Senhora da Madalena merece visita, seria dizer pouco. Os azulejos, amarelos e azuis, são dos mais belos, e o baptistério, todo forrado deles, dá vontade, pela lindeza que é, de voltar outra vez à pia baptismal. Intrigante é a imagem da padroeira: agora no interior da igreja, depois de ter passado longos anos no nicho da frontaria, tem os olhos baixos, fechados, se não se iludiram os do viajante. Ou está assim para melhor ver os impetrantes, ou recusa-se a ver o mundo, no que muito mal fará, pois o mundo tem boas coisas, como poderia explicar Frei António das Chagas.

.....  
 .....

O viajante é acompanhado na visita por uma irmã muito sorridente e distraída, que dá sempre as respostas certas, mas parece estar a pensar noutra coisa. Em todo o caso, é ela quem chama a atenção para um relógio de sol que a tradição diz ter sido oferecido ao convento por Damião de Góis. Não estava o viajante esquecido de que Damião de Góis nasceu e morreu em Alenquer, mas ouvir dizer-lhe ali o nome, pelos inocentes lábios desta freira, que continua a sorrir, como lhe hão-de ter recomendado para que à saída a propina seja certa, fez-lhe sério abalo, como se lhe falassem de um parente ou de alguém com quem muito privou. O viajante foi ao piso superior do claustro, a instâncias da irmã, que queria mostrar a Capela de D. Sancha, fundadora, e não lhe achou particular interesse. Andavam por ali dois velhos do asilo à espera da morte, um sentado num banco e olhando o altar, o outro cá fora, ao ar mais livre, ouvindo talvez cantar os pássaros. Ao lado está o cemitério. «É ali que está a Sãozinha», diz a irmã. O viajante acena compungido a cabeça e pensa: «Sim, Damião de Góis.» O que é um disparate, pois Damião de Góis não se encontra aqui.

Se ainda continua na Igreja de São Pedro, cem metros mais abaixo, isso não pode o viajante jurar, tantos são os baldões por que passam ossos. Pelo menos parece certo que aquela cabeça de pedra, mutilada, na parede por cima da lápide em latim que o próprio Damião de Góis escreveu, o retrata. Falta-lhe uma parte inferior da cara, mas vê-se que era, ao tempo, um velho robusto, claro homem da renascença no gorro e no penteado, no modo desafrontado de olhar. Alenquer viu nascer Damião de Góis e viu-o morrer. Há quem diga que acabou por causa duma queda que deu. Outros dizem que o mataram os criados, por cobiça de haveres ou a mandado de ocultas vontades. Não se saberá. Cá de baixo, o viajante saúda Damião de Góis, espírito livre, mártir da Inquisição. E sem entender bem o que poderá aproximar esses dois homens tão diferentes, pensa de si para consigo que também Damião de Góis poderia ter escrito aquelas palavras de Frei António das Chagas: «Ou morrer na empresa ou alcançar a vitória.» Enfim: vitória ou morte. Um grito que vem de longe e ainda não se calou (SARAMAGO, 1998, p. 262-266).

Partimos da leitura do excerto para compreender a importância que se pode atribuir à obra de António da Fonseca Soares, ao ponto de o autor ser mencionado e dar título a um subcapítulo, “O Capitão Bonina” (SARAMAGO, 1998, p. 258), como referência histórico-literária. A sua presença entre as referências saramaguianas são a um tempo ficcionalizadas e historicizadas comprováveis pela exatidão dos nomes citados: relato e testemunho de um tempo em Portugal, lembrado pelo narrador da *Viagem* a espaços não-literários como Vidigueira e Varatojo, que foram frequentados pelo personagem histórico.

A narrativa retrata a memória do autor com a imagem que faz o protagonista ficar pregado no chão a admirar o quadro de Frei António das Chagas. No texto, o

religioso é lembrado como um “homem de carne e sentidos”, as menções surgem em forma de breve biografia, que funde vida mundana e eclesiástica. O renomado religioso, conhecido pelas pregações passionais, visto e admirado pelo viajante, foi retratado, na imagem, como Frei António das Chagas, com destaque da forma como morrera, no claustro, em Varatojo, Portugal.

No texto de Saramago, podemos observar que o Capitão Bonina teve na farda um desígnio, lutando com o exército português contra os espanhóis, na Guerra da Restauração. Por outro lado, conhecido pela impulsividade, foi sob a proteção da farda que biógrafos afirmam que o poeta matou por amor e se notabilizou pelas obras amoroso-eróticas. Observamos no romance 54 do Manuscrito BGUC 2998, destacado no livro organizado por Moraes (2013, p. 55):

Sabe o Céu com quantas ânsias  
 Nos ermos da minha alcova  
 De não guardar dessas regras  
 Fez pertinência a memória

Mas hoje hei de ir vos ver  
 Anda ainda minha alma tão doida.  
 Que com ser toda cartuxa  
 se vai saindo das conchas

De volta a Portugal, reconhecido por seu alto desempenho militar, promoveram-no a capitão do Terço de Setúbal. A propósito do quadro, no texto saramaguiano, o viajante fica admirado com a bela pintura e, muito embora as obras do período barroco não lhe sejam de interesse, o quadro de Frei António das Chagas o atrai.

O retrato de alguém que viveu e escreveu de forma excessiva, desde a intensidade e o furor para apreciar a juventude, até o momento religioso, no qual uma das marcas era exatamente o estilo arrebatador de se ferir e flagelar-se durante os sermões, a figura de Chagas traz a história de um homem que escreveu o que viu e viveu, da doçura à acidez de seus romances e de suas pregações fortes

e persuasivas. Era mesmo “filho do tempo, lírico e obsceno, figura que nunca soube fazer nada sem paixão” (SARAMAGO, 1998, p. 263).

Nesse sentido, observamos que Saramago trouxe, de forma ficcional, em *Viagem a Portugal* (1998), traços da identidade portuguesa quanto à qualidade dos locais e tipos humanos. Essa representação é uma forma encontrada pelo autor para apresentar características que ampliam alguns tipos humanos por quadros que retomam figuras importantes para a história portuguesa, como o caso do Capitão Bonina. Dessa forma, uma nova viagem é multiplicada por cada leitor durante a leitura.

## 1.2 António da Fonseca Soares

Nesse momento da pesquisa *Viagem* se encerra. Entretanto, seguindo no propósito de apresentar o autor a quem o poema “A huma Dama [...]” é atribuído, propomos duas abordagens da vida de António da Fonseca Soares. A primeira trata da vida do homem que foi filho, militar e amante das mulheres; a segunda, de Frei António das Chagas, o qual é de muita importância para compor o voraz autor de inúmeras obras ainda desconhecidas.

Na qualidade de escritor, buscamos a construção desse homem que fez repercutir o que viveu e a forma com que viveu em seus poemas, principalmente na produção de romances, mas também, em menor número, nos poemas elogiosos às armas e à guerra, em alguns poemas jocosos, e, inúmeros textos religiosos.

### 1.2.1 O poeta

Após a *viagem* histórico-literária na forma de argumento de autoridade conferido a José Saramago, partimos para uma caminhada na direção biográfica. Nascido em 25 de junho de 1631, na Vidigueira, em Portugal, António da Fonseca Soares era o primeiro filho homem do fidalgo português António Soares de Figueiroa e Helena Elvira Zuñiga, membro da nobreza irlandesa. Segundo Pontes

(1953, p. 20), “o pai era da principal nobreza da vila e a mãe irlandesa, fugida à perseguição movida na sua pátria contra os católicos”, a origem de Fonseca Soares resulta da mistura do sangue irlandês materno e do sangue real português do pai. Pelas nomeações à Judicatura do pai, a família passou por diversas cidades de Portugal.

Ainda conforme Pontes (1953), a família do autor era grande, foram ao todo seis filhos, a mais velha se casou, logo após veio António da Fonseca Soares, em sequência, duas filhas que se tornaram dominicanas em Moura; dos mais novos, os gêmeos, um tomou o hábito de Franciscano, enquanto o outro, ficou conhecido como D. Frei João Soares de Figueiroa. Todos da família acompanharam o patriarca durante suas promoções na carreira de juiz, o contexto de alta classe e cultura que entornara Fonseca Soares ofereceu-lhe acesso às praticidades e particularidades da vida nobre.

Em decorrência do contexto em que viveu, Pimentel (2013) narra que o estudado escritor, desde a infância, manifestara envolvimento com as letras; durante a juventude cursou filosofia, latim e humanidades em Évora. Neste momento, percebeu suas predileções para a poesia. No entanto, as atividades intelectuais foram interrompidas junto com a maioria por conta de um episódio familiar, a morte do pai e o retorno à Vidigueira fizeram surgir a vocação aos trabalhos militares. Aos 19 anos, António Fonseca Soares estreou nas Guerras da Restauração. Nesse tempo, a juventude e a farda proporcionaram ao Capitão tudo o que um jovem português comum vivia, das festas até os amores, em semelhante proporção; fato que se associava à habilidade de produzir poemas sobre as pretendentes, temáticas corriqueiras e sociais.

Chamado de Capitão Bonina, era conhecido como quem chefiava a infantaria, além de poeta vulgar da época. Pontes (1953) e Pimentel (2013) enfatizam a presença do comportamento impositivo de Fonseca Soares em seus textos: “Espadachim, soldado, versejador namorado impenitente e ousado, Fonseca vivera furiosamente mil e uma aventuras” (PONTES, 1953, p. 2). O amor foi o motivo pelo qual matou um adversário, e também foi o primeiro passo para sua futura mudança.

Parece que um homicídio, que António da Fonseca Soares cometera na Vidigueira, teria origem na concorrência amorosa aos favores de alguma das moçoilas pletóricas de sangue minhoto (PIMENTEL, 2013, p. 40).

Diante da possibilidade da prisão, Fonseca Soares recorreu à sombra da família, que, como dito, fez pesar a carga nobre do sobrenome paterno, assim como aproveitou-se dos benefícios de suas habilidades com as armas; em virtude disso, foi promovido a Capitão do Terço de Setúbal, fatores que facilitaram a mudança do referido à colônia. Reitera Pontes (1953, p. 2), no fragmento em que comenta a estadia de Fonseca Soares no Brasil:

Fugido às justiças, ensanguentadas ainda as mãos com sangue de rival morto de duelo, desterrara-se para o Brasil. E foi lá, na cidade de S. Salvador da Baía, que a leitura das Obras Espirituais de Frei Luís de Granada o despertou para uma vida nova, feita de arrependimento e dor.

Conforme Pimentel (2013, p. 57), “embarcou para o Brasil na companhia de um desembargador seu parente, talvez porque as justiças da Vidigueira instassem pela condenação do homicida”, estima-se que na colônia passou três anos. Nesse tempo, continuou escrevendo obras literárias de teor profano, habitando os prazeres do mundo e a vida boêmia. Entretanto, não temos conhecimento a respeito da catalogação isolada das produções fONSEQUIANAS no Brasil.

Os relatos que tratam da vida de Fonseca Soares apresentam o Brasil como possível local de primeira tentativa para a conversão. As justificativas negativas entornam os erros do passado, os quais tomaram conta de seus pensamentos e levaram-no à religião como configuração de redenção. Entretanto, a Ordem de São Francisco não confiou, inicialmente, na construção de sua conversão, de modo a resultar no indeferimento do sacro pedido. Como afirmado por Pimentel:

Defrontou-se António da Fonseca Soares com a recordação dos seus erros e desvarios, e sorriu-lhe a ideia de uma reabilitação que lhe pudesse dar o Céu depois de haver gozado a Terra. Os contrastes são sempre impressionantes. Mas os gozos mundanos têm o que quer que seja de embriaguez: aborrecem depois que se libam copiosamente, e tentam de novo quando a gente imagina que a lição do aborrecimento lhe aproveitara (2013, p. 80).

Quando retorna a Portugal, desliga-se do voto religioso e retoma a vida de Capitão Bonina, nesse momento, retoma também os comportamentos mundanos dos quais, por tempo limitado, havia se distanciado. Era homem inteligente, admirado e bem quisto pelos lugares que passava, desfrutava da presença da família e dos amigos sempre que buscava descanso na Vidigueira (LOPES, 2012). As circunstâncias colocaram-no em vida dividida em meio a farda, poesias profanas e devassas, além dos conflitos psicológicos de corpo e alma, do fervor do pregador e da vida do homem mundano.

Antônio da Fonseca Soares foi um homem de extremos, quando estava no século desfrutou de tudo o que o mundo lhe oferecera. No exército, foi soldado exemplar e participou ativamente nas campanhas de restauração, chegando à patente de Capitão. Na vida religiosa, não havia de ser diferente. Percorreu Portugal de ponta a ponta, chegou a pregar treze sermões num dia. Sempre fiel ao voto da Ordem Franciscana, na religião, levou uma vida de humildade, criticando sempre a vaidade e a ostentação, praticadas pelos membros da corte e da própria Igreja (LOPES, 2012, p. 16).

O homem Fonseca Soares revela um perfil de extremos, ecoam as palavras de Saramago “figura que nunca soube fazer nada sem paixão” (SARAMAGO, 1998, p. 263). Enquanto homem comum viveu tudo o que o mundo ofereceu até completar 31 anos; contudo, ao ser acometido por séria doença, surgiu novamente a necessidade de buscar o perdão religioso, ao mesmo passo que a sociedade portuguesa se esqueceu dos erros sobrevividos. Pontes (1953, p. 37) aponta que, “nesta altura parece estar já livre do crime que fora impedimento à sua entrada em religião”. Logo, retoma o interesse pela vida eclesiástica, até converter-se e ordenar-se padre.

Em Lisboa, seguiu em conversas com religiosos que incentivaram tal transformação; passado um tempo, o hábito (que não lhe fora concedido imediatamente) lhe foi dado no convento de Évora. Em Lapa (1939), observamos que o período de 1662 a 1682 foi quando o Frei conquistou mais seguidores religiosos, sendo respeitado pela habilidade com as palavras e pela facilidade em



persuadir seus interlocutores. Durante a vida religiosa, continuou a escrever várias obras, dentre as quais as mais conhecidas são os *Sermões Genuínos* e as *Cartas Espirituais*. As obras do período em que Fonseca era o Frei António das Chagas foram publicadas em número exponencialmente maior que a obra de António da Fonseca Soares, homem secular.

Conta e tempo

[...]

O tempo me foi dado, e não fiz conta,  
 Não quis, sobrando tempo, fazer conta,  
 Hoje, quero acertar conta, e não há tempo.  
 Oh, vós, que tendes tempo sem ter conta,  
 Não gasteis vosso tempo em passatempo.  
 Cuidai, enquanto é tempo, em vossa conta!  
 Pois, aqueles que, sem conta, gastam tempo,  
 Quando o tempo chegar, de prestar conta  
 Chorarão, como eu, o não ter tempo...

*Frei António das Chagas, in 'Antologia Poética'<sup>10</sup>*

O momento histórico em que se encontram os textos de Frei António das Chagas indica diversas características que podem ser visualizadas no poema acima, o conhecido estilo “Barroco” da época, ainda que o termo não nos permita representar toda a riqueza e variedade de produções literárias do período, como forma de trazer as tensões entre a vida mundana e o plano religioso. Para Nogueira (2019, p. 29-30):

O século XVII foi uma época de crise a qual afetava o homem nas atividades econômicas, políticas, religiosas, sociais, culturais, e, por consequência desse momento turbulento, decorriam variações intensas em suas vontades e sensibilidades.

Sob forte influência humanista, o período seiscentista inicia-se difundindo o moralismo, como tendência a insistir no esforço pessoal, desafiando os vícios, os pecados e os defeitos advindos da vida terrena por meio de exercícios sistematizados das virtudes. Resultado da Contrarreforma, havia o incentivo de ações que refletissem penitências na perseverança pessoal de santificação. Assim, desponta uma literatura de produção de

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://bit.ly/2UfZElu>. Acesso em: 06 maio 2020, 19:00.

vários textos doutrinários, como sermões, cartas, poesias, tendo como base a religião.

Nesse contexto, Frei António das Chagas tentou mitigar sua história pecadora, seja por pedidos aos companheiros de hábito ou à família. Na posição de Frei, pregou por diversas localidades em Portugal; de forma vívida e inesquecível, como podemos observar no fragmento supracitado, aproveitou do dom da escrita para criar os sermões, os quais eram longos e originais. Tornou-se conhecido e respeitado como religioso. Incansável na prática da pregação, procurava nela enaltecer o nome de Deus a fim de diminuir o ódio entre os homens pelas reflexões das tensões por eles vividas.

### 1.2.2 A *persona*

Na literatura antiga, o termo *persona* designava a máscara que era usada pela personagem durante a representação de uma peça teatral. Aqui nesse estudo, trataremos a *persona* como a pessoa que escreve, em outras palavras, as facetas do autor por meio do eu lírico, de modo a explorar suas veias mundana, militar e religiosa. Um marcante questionamento de Pontes, estudiosa da obra de Fonseca Soares, foi acerca da sua ação:

Mas quem foi Antônio da Fonseca Soares? Antônio da Fonseca Soares vem à luz da ribalta, trazido por Frei Antônio das Chagas, que é o próprio Fonseca, ele mesmo, penitente, arrependido, ardente, apostólico, a arrastar as multidões, a quem pregava penitência e mudança de vida, a dirigir na austeridade, na finalidade a uma regra, freiras que por sua virtude eram, naqueles tempos, como oásis em deserto. E, se não fora o autor das *Cartas Espirituais*, talvez o moço irrequieto, espadachim, esbelto e facundo, verzejador inesgotável, fazedor de romances e sonetos que o Fonseca era, não tivesse conseguido remover o esquecimento, que o havia de confundir no anonimato, igualando-o tantos contemporâneos seus que, por obras valiosas, se não assinalaram (PONTES, 1953 p. 6).

No que toca à composição do autor, observamos a vastidão de produções divididas entre o cunho mundano e religioso. Enfatizamos aqui, os trabalhos do tempo em que assinava ainda como António da Fonseca Soares e a veia mundana,

1631 a 1662 (LAPA, 1939), um poeta de ampla produção, mas pouco reconhecimento. Nesse sentido, a falta de valorização às obras fonsequianas pode ser associada à ruptura com a vida mundana do autor, ou até mesmo pelo fato dos textos religiosos estarem nas bibliotecas católicas (LOPES, 2012).

Para Pontes, o autor apresentava um estilo de produção, enquanto homem do mundo, voltado aos romances de cunho vulgar, “mas até chegar o tempo de desengano, Fonseca, a quem sobejava tempo para versos e aventuras, escreveu romances sobre romances, sonetos e outras composições e levou vida de apaixonado valdevinos” (1953, p. 42).

Dentre as obras da faceta mundana, destaca-se “A huma Dama [...]”, poema analisado nesta dissertação, além de ensaios de poemas épicos e homenagens a alguns colegas de farda, em suma, composições de caráter circunstancial que costumeiramente se escreveram à época, tanto nas academias, nos salões de recitação e nas cerimônias oficiais, quanto individualmente, conforme destacado:

Soldado de guerras da Restauração, poeta épico como muitos dos seus contemporâneos, o Capitão Bonina pertenceu a uma geração de poetas-soldados. Proliferaram no seu tempo as gestas frustradas, os papeis de versos heroicos, que já aludi. *Mourão restaurado* e *Elvas Socorrida* entram, pois, no número das malogradas epopeias que as campanhas do Alentejo suscitaram (PONTES, 1953, p. 122).

Ademais, no que toca as obras mais comuns do período mundano de Fonseca, destacam-se grande número de romances, derivados das cantigas comuns da literatura trovadoresca, em que originavam predicados notáveis, os quais configuram a autenticidade da obra do autor, “mesmo os romances de amoricos, todos inconstantes, infidelidades, saídas e ausências, esperanças e dor, mesmo nestes romances se encontram pormenores curiosos” (PONTES, 1953, p. 48). Dentre os “pormenores” destacados por Pontes, o trato de temas comuns de forma aguda, bem como a crítica social a partir de sutilezas eram formas de trazer as temáticas chãs de forma notável.

A título de exemplo do detalhamento sutil dado a cada representação, na décima quinta estrofe do poema estudado, são manifestadas as caracterizações

que constroem os perfis dos julgadores da enforcada, pela perspectiva do eu lírico que busca elevar a temática chã através da elevação da Dama e questionar a autoridade julgadora:

Peza a tua beleza em cruel jugo  
a hum nefasto quando vi[]u ministro\*  
pareseo branco sisne junto a um corvo  
junto a hum fereo leopardo, hum branco arminho

Nos dois primeiros versos, surge a beleza da Dama em julgamento, como se essa beleza lhe acarretasse maior castigo; na contramão das belas feições surge a imagem de um ser nefasto, o dono da sentença criminal, aquela que colocaria fim à vida da mulher. Nos dois versos finais, as imagens criadas são paradoxais e sustentam a perspectiva que se apresenta favorável à condenada, *ut pictura poesis*<sup>11</sup>. Enquanto a ela é trazida à semelhança de um “branco sisne e arminho” imagens associadas à pureza; ao homem julgador, são atribuídas imagens como “corvo e fereo leopardo”, aludindo a agouro e à agressividade, em contraposição enfática à Dama. Tais pormenores trazidos pela escolha vocabular auxiliam na produção da narrativa e indicam a injustiça considerada a partir do ponto de vista do eu lírico.

A notoriedade trazida pela agudeza da escrita de António da Fonseca Soares levou-o a frequentar a academia dos Generosos<sup>12</sup>, uma das mais importantes do

---

<sup>11</sup> “No Renascimento, o símile horaciano, que continuou a conhecer grande divulgação sobretudo entre os humanistas, contribuiu para igualar em excelência ambas as artes, assim como para difundir a importância da componente pictórica na poesia, como o comprova o sucesso alcançado pela chamada poesia descritiva até meados do século XVIII. Leon Battista Alberti, um dos autores mais representativos da discussão que envolvia as duas artes no início do Renascimento, já irá desenvolver a questão não a partir do símile horaciano mas sim adaptando o modelo do orador de Cícero às artes visuais. A excelência do pintor, segundo Alberti, passa assim a estar directamente dependente da sua capacidade de impressionar o indivíduo, tal como o bom orador deve ser capaz de mover os seus ouvintes. Os teóricos maneiristas e neoclássicos deram grande importância a esta questão, dividindo-se as hostes em favor ora da poesia ora em favor da pintura, mas concordando na necessidade de delimitar os processos de imitação a que ambas as artes obedecem. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ut-pictura-poesis/>. Acesso em: 21 nov. 2020, 14:23.

<sup>12</sup> A academia dos Generosos, é a primeira conhecida em Portugal, posteriormente nomeada como Academia Portuguesa.

período seiscentista, local em que poderia demonstrar a qualidade de seus poemas.

Fonseca para ser bem do seu tempo, não podia deixar de frequentar academias. Doutorado já em amores vadios, procurou igual título no domínio das Musas, solicitando-o do Parnaso oficial, cujos interesses os acadêmicos geriam (PONTES, 1953, p. 62).

Conforme Tavares (1989), o culto à forma conduzia o homem à perfeição. Dessa forma, eram apreciadas, para a produção dos textos no período, características como a imitação dos antigos, idealismo centrado no trato das temáticas de forma a apresentá-las com engenho – que representa a construção do texto através de artifícios e mecanismos que introduzem um modo particular de escrever do autor, ainda que respeitando o decoro. Na fixação de gêneros, característica acentuada desde o classicismo até o período em que escreve Fonseca Soares, houve a marcação de particularidades estruturais pelas quais diferenciavam-se temáticas, decoro e gêneros. Tais abordagens dominaram o período em que foi escrita a obra estudada:

Simultaneamente, quase, começou a rever-se e a valorizar-se o barroco como período artístico, e, por extensão, esboçaram-se as primeiras reabilitações do seiscentismo como época literária (PONTES, 1953, p. 68).

Analisamos, nesse âmbito, que o ilustre poeta-capitão escreveu seguindo referências da fase clássica, observou regras do decoro, segundo os preceitos horacianos, mas trouxe também a engenhosidade setecentista ao manipular tensões e propô-las aos seus interlocutores. Para Penna:

O objetivo da análise dos poemas horacianos é verificar as implicações da métrica em seus poemas. O esquema métrico permitindo o jogo das palavras com seus sentidos, das frases com seus significados, impondo seu ritmo dentro do contexto estrófico e definindo a musicalidade do poema parece exercer também papel semântico (2007, p. 146).

Assim, o decoro horaciano se define por adequação necessária para a produção de um bom poema, podemos defini-lo, também, por agir com decoro<sup>13</sup> e adequação, regras que guiavam a produção poética do século XVII. Consideramos que o resgate do equilíbrio horaciano ofereceu, portanto, importantes contribuições para a literatura portuguesa e, de forma complementar, para a brasileira.

Cumprir destacar que alguns escritores do período produziram composições híbridas, as produções longas se expressavam em versos curtos, mais adequados à expressão lírica, enquanto as outras de menor fôlego vinham concorrer, de maneira mais difusa, com o soneto. No estilo, estão inclusas as questões de igual importância como a opção pelo gênero, a emulação<sup>14</sup>, as relações com a antiguidade clássica e com a religião, todas elas vinculadas a um fazer do próprio tempo da obra.

Poemas de outros gêneros, líricos, épicos, encomiásticos, principalmente os últimos têm destinatários que referem letrados do governo [...]. tanto pelo gênero quanto pela destinação prescrita no gênero, evidencia-se neles o padrão da escrita, escritas por um ator letrado para a leitura de personagens letradas. Contrastivamente, aplicando a caricatura de tipos para refletir pessoas do local, a sátira dirige-se sempre a um público que ela fantasia iletrado, tematizando os discursos locais em sua forma aberta (HANSEN, 1989, p. 39).

Em “A hume Dama [...]”, há diversas indicações da importância da leitura pública declamada, dentre elas: a posição do eu lírico e seu desejo expresso de convencer o ouvinte, o questionamento das autoridades e, por fim, a questão moralizadora por indicações dos vícios da sociedade vigente. Observamos na vigésima estrofe a máxima da morte do corpo para elevação da alma:

Sirva de bandida do triunfo,  
da piedade o brasão do zello digno

---

<sup>13</sup> “Guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta” (HORÁCIO, 1981, p. 57).

<sup>14</sup> Emulação: emulação. Estímulo que nos incita a obrar tão bem como os outros, ou melhor se for possível. Segundo os aristotélicos, distingue-se a emulação em duas; huma virtuosa, que procura imitar as boas acções de seus conhecidos; & outra viciosa, que não pode sofrer sua prosperidade, fortuna, honra, & gloria. Esta segunda emulação, he filha da enveja. Disponível em: <https://bit.ly/3bBs0CN>. Acesso em: 29 jul. 2019, 14:20.

se da morte do Corpo endosso claro  
Da vitória da alma serto indisio

No poema estudado, observamos a argúcia marcada que permite o entendimento dos recursos empregados, consoante as diversas expressões que representam a elevação da matéria. Conforme os conceitos tratados por Muhana (1997), para que se produza a emulação, propõe-se o estudo das práticas literárias vigentes na época, cujas características servem de base para produção de outras obras. A emulação vem atrelada à produção de uma obra modelar que será glosada, imitada e, finalmente emulada.

O texto em pauta, apesar de se desenvolver em versos heroicos, ocupa-se de matéria comum para romances do século XVII. Tratou-se de poesia circunstancial, aquela cujo objeto dialoga com assuntos do cotidiano; no entanto, Fonseca Soares usou ferramentas que representam características da retórica de Aristóteles, as quais demonstram a habilidade de avaliar, em cada caso particular, os meios específicos de se persuadir alguém.

Como escritor do século citado, António da Fonseca Soares tinha habilidades para usar dos discursos e instrumentos comuns à retórica, os “caracteres” e as “virtudes”, já que para Aristóteles (2012, p. 12) a retórica deve ser compreendida como “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir”. No caso no poema discutido “A huma Dama [...]”, constatamos que, como parte dos artifícios para a arquitetura do convencimento, o autor recorreu ao discurso judiciário, haja vista que o eu lírico do poema propõe também um julgamento do julgamento e, portanto, temos tanto a acusação como a defesa, aquela empreendida contra o próprio ato de julgar e esta voltada à Dama criminosa.

Em síntese, a *persona* António da Fonseca Soares é o misto de um homem letrado, que dedicou parte de sua vida à carreira militar e o final à vida religiosa e, no domínio da palavra, destacou-se por seus versos profanos e por sua oratória religiosa. Nas suas referências biográficas, conciliou o ímpeto da juventude com a conversão religiosa, ambos registrados pelo domínio da palavra, em verso, que lhe valeu a crítica de ter sido o melhor romancista do século XVII (premiado ainda que

sem nenhuma publicação impressa em vida) e um modelo de oratória religiosa contemporânea e concorrente, oposta à oratória do Padre Vieira (NOGUEIRA, 2019).

### **1.3 A transcrição do poema: “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>”**

A propósito de trazer o acesso ao poema para o leitor do presente trabalho, nesse momento, apresentamos a transcrição do manuscrito e salientamos que o método utilizado para a edição é o proposto por Moreira (2013), que foi concebido pelos grandes pesquisadores em torno do tema para o trato com manuscritos do século XVII, fator que será discutido na metodologia desse trabalho. Com a finalidade de ampliar as informações sobre o texto transcrito, os parágrafos que seguem tratam do poema de António da Fonseca Soares.

Nosso corpus se encontra na primeira página enumerada do Ms. 392 e recebe a didascália “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>” e o paratexto “Romance Heroyco”, que se encontram escritos no início da primeira página com a mesma tinta e a mesma escrevedura que o manuscrito foi apresentado. Vale ressaltar que por se tratar de um texto inédito e único, visto não ter sido encontrada nenhuma outra cópia, não foi possível comparar didascália e paratexto, ainda que, sobre o tópico, Moreira (2013, p. 326) saliente a importância para o historiador da leitura de investigar variantes de títulos e didascálias “porque nos subministram informação indireta sobre o direcionamento da construção do significado textual durante a leitura”.

O poema é formado por duzentos e trinta e seis versos, divididos em cinquenta e nove quadras, todos versos são decassílabos<sup>15</sup>. Ao poema é dada a nomenclatura de “Romance Heroyco”<sup>16</sup>, enquanto a didáscalia adianta as pretensões do autor pela percepção do copista. Também observamos, na

---

<sup>15</sup> As questões de versificação foram abordadas no capítulo 3.

<sup>16</sup> O termo será discutido no decorrer do trabalho.



perspectiva de Spina (1977), que a apresentação de cláusulas finais indica aos leitores do poema um momento de oração pela Dama retratada no texto, tal cláusula é espiritual, comum às cláusulas finais e somam quatro linhas do mesmo punho do copista de todo o texto.

**“A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>”**  
**Romance Heroyco**

1

Valhate Deus por Dama; e quem pudera  
Esqueserse do teu cruel destino  
que fas; **que** alnda se pague cuidadoso  
Que julguei de ver te compasivo.

2

Vi te morrer violento; e magoado,  
de **que** agora tristisimo me aflijo.  
E talvez no forsozo sentimento  
se te contemplo bem; perco o sintido.

3

Desta pena por ultimo sufragio<sup>17</sup>  
este pezar confuso te didico,  
e da dor natural por de dezafogo  
Asim canto, asim choro, asim suspiro

4

No orbicular<sup>18</sup> visório, ja da assombros  
fizeste o teu papel, tudo pordigios.  
primeira Dama na infiliz tragédia  
que hojy em ti representa o fado iniquo<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> “Toda a obra pia por alma dos defuntos”, isto é, refere-se à obra escrita para quem morreu. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/2/sufragio> Acesso em: 21 nov. 2020, 14:34.

<sup>18</sup> Definição: olhos.

<sup>19</sup> Contrário à equidade; injusto. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/iniquo> Acesso em: 21 nov. 2020, 15:23.

5

Na primeira jornada de domingo  
 fes primeiro galam marido digno.  
 porem nesta segunda, amor julgado  
 te comprou escrava de Cupido<sup>20</sup>

[1]

6

Na viuves, e na idade te desculpo.  
 porque humana te vi, bella te admiro:  
 porem só destruir do amor effeito.  
 como mais desumana te crimino..

7

Sega te julgo, fragil te desculpo:  
 E asim todo emclinado a genio pio  
 Enfelis. Como linda, te contemplo  
 porvida, Como pobre, te devizo<sup>21</sup> \_

8

Pera saiste de horroroso ergástollo<sup>22</sup>.  
**que** em luxuria he qual o do egipto.  
 dos criminosos terreal Inferno.  
 sivico progatorio dos dilitos

9

Quem ja vio prizioneira huã beldade.  
**que** não sintisse triste e compasivo  
 Ao ver presa sahir em duros ferros  
 quem foy branda prisão dos alvedrios<sup>23</sup>.

10

Quexouse ultragada a fremosura.  
 em lastimosos lugubres suspiros.  
**que** ferirão tristisimos os peitos  
 e **que** bradão os olhos, dos ouvidos.

---

<sup>20</sup> Para Chevalier e Gheerbrant (1998), o mito tem como símbolo Cupido – representante do amor as necessidades carnis – o corpo, que vê o amor em Psique a qual personifica a alma tentada a encontrar esse amor.

<sup>21</sup> “*de visu*: Rubrica: termo jurídico. Por ter presenciado (expressão usada em relação à testemunha visual)” (HOUAISS, 2009).

<sup>22</sup> Ergastulo: significa o lugar, em que antigamente os escravos estavam presos como cadeas. [...]. Disponível em: <https://bit.ly/3h1JTid>. Acesso em: 24 jul. 2019, 17:40.

<sup>23</sup> Mesmo que decisão própria, livre arbítrio.

11

Lamentava piedade em tristes Ecos  
da tua enffeliz sorte os desatinos.  
mas clamava a justiça em ferios brados.  
Contra a tua piedade os teus castigos

12

Horrisono clamor\* beijo\* Infame  
aos ares espalhava o teu dilito.  
Ay de quem de tal vos escuta o ecco<sup>24</sup>  
e he de oco tão vil no ar narcizo<sup>25</sup>

13

A cadeya\* que a teu Candido Colho<sup>26</sup>  
lhe servio de fatal, inproprio a linha.  
se algun dia foy prizão dos agrados  
hoje foy desagradados dos sentidos

14

serviate de sinta<sup>27</sup> hum duro ferro\*..  
e ouves sinta tão durá em brando sinto.  
porque não deu ar ao teu donayré<sup>28</sup>.  
sim hoje odezas<sup>29</sup> do seu castigo.

---

<sup>24</sup> Eco: ou Echo, ouy ecco, ou eccho. Deriva-se do verbo grego lchem, que vale o mesmo, que soar, ou retomar, & o eco, não é outra cousa, que repercussão da espécie do som, ou certo movimento tremulo, que do corpo folido, & alguma cousa côncavo reflete, & se propaga até ouvido, & das palavras repete última, ou fim dela. (...) Também se chama a fabulosa Nynpha, filha do ar, da qual diz ovidio, que em castigo de entreter com seus palavrios a Juno, para que não chegasse a apanhar de Jupiter, estando com suas Damas, foy condenada a não responder mais, que três ou quatro palavras, a quem lhe quisesse falar. Acrescenta pois, o dito poeta, que Eco, namorada de Narcizo, vendo-se desprezada dele, morreo & convertida em um penedo, só com a vos continuou a vida. Disponível em: <https://bit.ly/3cJ1at4>. Acesso em: 24 jul. 2019, 18:11.

<sup>25</sup> Narciso: flor branca, açafroada por dentro, & às vezes vermelha. Nasce de um talo oco, despido de folhas, & mais alto de hu palmo. Dá ao narciso folhas semelhantes ao porro, excepto que são muito mais pequenas e miúdas. O mancebo, chamado Narciso, fabuloso filho do rio Cephiso, & da Nynpha Liriope, he o que desprezou os amores de Eco, & namorado de si próprio, vendo-se em huma fonte, & querendo-se abraçar com a sua imagem, se deitou dentro da água, onde perdeu a vida, & foi mudado nesta flor, à qual deo o seu nome, segundo Ovídio no livro 3. Disponível em: <https://bit.ly/3cFzmWy>. Acesso em: 24 jul. 2019, 18:00.

<sup>26</sup> Cinto de castidade.

<sup>27</sup> Cinto de castidade, de ferro ou metafórico.

<sup>28</sup> Donayre: (...) Bom ar. Disponível em: <https://bit.ly/37bCUPk>. Acesso em: 24 jul. 2019, 18:15.

<sup>29</sup> Não foi encontrado a definição do vocábulo.

15

Peza a tua beleza em cruel jugo  
 a hum nefasto quando viu ministro<sup>\*30</sup>  
 pareseo branco sisne<sup>31</sup> junto a um corvo<sup>32</sup>  
 junto a hum fereo leopardo<sup>33</sup> hum branco arminho<sup>34</sup>

[3]

16

Deste emffiliz os tres primeiros passos  
**que** só foram perpasos bem sentidos  
 Porque os forçosos desalemtos  
 Forão Estes teus pasos foram parasismos<sup>35</sup>

17

Chamava o apostólico<sup>\*36</sup> disvello  
 de hum sosio de Jesus de Ignacio filho  
 de cujo zello o inextinguivel jogo  
 disparava em cada equo, hum rajo vicio

<sup>30</sup> Quem dá a sentença. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/ministro>  
 Acesso em: 21 nov. 2020, 14:47.

<sup>31</sup> Cisne: Da Grécia antiga à Sibéria, passando pela Ásia Menor bem como pelos povos eslavos e germânicos, um vasto conjunto de mitos, de tradições e de poemas celebra o cisne ave imaculada, cuja brancura, cujo poder e cuja graça fazem uma viva epifania da luz (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 257).

<sup>32</sup> Ao que parece, a conclusão a tirar de um estudo comparativo dos costumes e crenças de numerosos povos é que o simbolismo do corvo só tomou seu aspecto negativo há pouco tempo e quase que exclusivamente na Europa. Consideraram-no com efeito, nos sonhos, como uma figura de mau agouro, ligada ao temor da desgraça. É ave negra dos românticos, plantado por sobre os campos de batalha a fim de cevar a carne dos cadáveres (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 293-294).

<sup>33</sup> Leopardo: Os sacerdotes egípcios cobriam-se com uma pele de leopardo nas cerimônias fúnebres. Essa pele representava o gênio de Set, o Deus do mal, o inimigo, o adversário dos homens e dos deuses. Cobrir-se ridiculamente com ela significava que Set fora imolado, que o adversário estava vencido e que a pessoa trazia sobre si, a prova e a virtude mágica do sacrifício. Este resguardava os seres dos malefícios dos espíritos maus que vagam ao redor dos defuntos. Encontram-se práticas e crenças análogas entre xamãs da Ásia, bem como nas civilizações ameríndias (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 544).

<sup>34</sup> Arminho: Carnívoro de pelo branco imaculado. A túnica de Mozetta, o manto de pele de arminho, simbolizam inocência e pureza – na conduta, no ensino, na justiça (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 80).

<sup>35</sup> Hora de aflição. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/parasismos>  
 Acesso em: 21 nov. 2020, 15:30.

<sup>36</sup> Representante da igreja, o padre, e amante.

18

Ai Importante brado quando Justo  
 Reverente aplicasté o prunto ouvido:  
 Estanpando machiar<sup>37</sup> o fiel retrato  
 do ante Deus sagrado corsifixo

19

Atras hiã os dois juris consultos  
 equestres juises. selbery menistros  
 do supremo senado delegados  
 por legais assistentes do suplisio

20

Sirva de bandida do triunfo..  
 da piedade o brasão do zello digno  
 se da morte do Corpo endosso claro  
 Da vitoria da alma serto indisio

[4]

21

Poblicava o pregão: te dava morte  
 pella que deste a cruel a hum temrro filho  
 Felisidio<sup>38</sup> fatal que ofende o raro  
 ao natural, direito, e ao devino

22

Que se do divino Rey de bello sangue  
 Clamou da terra Comtra o fratrisidio  
 deste Ignocente o sangue ao Rey humano  
 Tambem clamou justiça, a mudos gritos

23

Que a porporção\*<sup>39</sup> da culpa fosse a pena  
 sentensie pordente aquelle juizo:  
 que se aos fios da corda o afogaste  
 te afogassem tanbem da corda os fios

---

<sup>37</sup> Machiar: o mesmo que degenerar, e ficar estéril. Diz-se da planta, que em certo modo se faz macho, quando cessa de produzir, & dar fruto. Disponível em: <https://bit.ly/3h111Y0>. Acesso em: 27 jul. 2019, 19:30.

<sup>38</sup> Filicídio: ato de matar o próprio filho. Disponível em: <https://bit.ly/2A2aSJY>. Acesso em: 27 jul. 2019, 19:38.

<sup>39</sup> Lei de talião – “A amputação de braços, pernas, olhos, língua, mutilações diversas, queima de carne a fogo, e a morte, em suas mais variadas formas, constituem o espetáculo favorito das multidões desse período histórico” (GUZMÁN, 1983, p. 77).

24

Justo rigor, se bem inuzitado  
 porque sempre o mais fragil teu asilo  
 porem não te valeu o privilegio  
 que já logrou o sexo<sup>40</sup> fiminino

25

Hoje em ti, por disgrassa do teu fado  
 de perverter tão piadozo estillo  
 ficando exemplo lugubre do sexo  
 espetacollo oRorozo do destino

[5]

26

De poder ordinario o soberano\*  
 juizar não podia o teu castigo:  
 E como almã do Rey, primite justo  
 o que o animo real reprima l muito

27

A munto custo o seu nobre genio  
 consente se castigue o teu delito  
 Porque se he no extrior justiniano  
 he no real intrior Andrade Pio.

28

Asim no considera, a experiencia  
 E tantos, grandes perdoados vimos  
 Pela sua real piedade suma  
 que exsede a de Ragano e a de Ponpillo<sup>41</sup>

29

Diria sertamente, como aquelle  
 embasador, que sedo lle perfiro  
 o frimar de huma morte o real decreto  
 digna satisfação de hum crime altivo

---

<sup>40</sup> Sexo: A alternâncias de sexo são bastante raras nas mitologias, mas não excepcionais. Na verdade, não é a realidade física do sexo que interessa ao simbólico, mas a significação que afeta o sexo na imaginação dos povos. Ora cada ser do ponto de vista histórico, traz em si ao mesmo tempo o masculino e o feminino, como o sol e a lua, o Yang e o Yin, o espírito e a alma, o consciente e o inconsciente. O sexo indica, não só a dualidade do ser, mas sua bipolaridade e sua tensão interna. Quando à união sexual ela simboliza a busca da unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do ser. Por isso os problemas místicos adotam a linguagem erótica para tentar expressar a inefável união do corpo e da alma de Deus (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 832).

<sup>41</sup> Numa Pompilio, rei piedoso e religioso de Roma (753 – 673 a.c.) (GRANDAZZI, 1997).

30

Dise o quem pesa Cargo tão violento  
 numca soubera, descrever o estilló  
 dito sempre imortal, ainda que o feito  
 fosse muito deversso deste dito

31

asim o nosso Rey sempre magnanimo  
 e alnda mais que aquelle compasivo  
 primite te castiguem, justiseiro  
 dezejando perdoaste emternesiado

[6]

32

Emfim como em teu mal não há remedió  
 Andando foste o mais cruel caminho  
 se pesa as tuas plantas todo abrolhos  
 Pesa os nossos olhos todo espinho

33

Teus brandos pes pizando os duros seixos  
 os deixavão de dor embravesidos  
 e a contato gentil dos pes descalço  
 Pululavão jasmins entre martirios

34

Partemse as pedras, por teus pes tocadas  
 quebramse os corações dos ays feridos  
 aquella é semsiveis naufragos  
 estes quaze emsensiveis nos deliquios<sup>42</sup>

35

Cho[r]javam Compasivas as deidades  
 dever huma deidade, em tal suplisio  
 aprendendo de ti, que ao duro fado  
 esta sugeito até o inperio lindo

36

A janellas a ver te vinhão muitos  
 mas vendo a tua casa co teu destino  
 os olhos que abrião de curiosos  
 por te não ver serravam de sentidos

---

<sup>42</sup> Mesmo que chagas; perda dos sentidos. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/DELIQUIO>. Acesso em: 21 nov. 2020, 15:14.

37

Roubastes muitas lagrimas aos olhos  
 porque foi teu aserrimo<sup>43</sup> castigo  
 de compaxão geral piedozo gesto  
 de hum univercal pesar justo motivo

38

Só arde\* cuja vida desafogo  
 escandallo he gloria dos genios pios  
 as pias regionais. figuras humanos  
 Vernais dargois liopardos femeninos

39

Aquellas em quem he vida o desafogo  
 Com que o despejo vil he exsersisio  
 Lingoas danadas que as do cam serbero  
 exsede no rigor sempre ferino

40

Ipo[crítas] da honra e da piedade  
 affetando lealdade aos maridos  
 Sendo talvez piores miretrizes.  
 Virão com complacencia, o teu suplisio

41

Dizey brabaras em pior das danarias  
 em que Libia nasestes, pois ouvimos  
 que mostrastes violentos, e inproprio Gosto  
 O dever vosso sexo asim punido

42

Mas Ja chega a Infelice fromozura  
 aquelle campo vil funesto sitio  
 anfitiatio funebre dos mortos..  
 orroroso pati[b]ullo dos vivos.

43

Deste tempo bramia um mar furiozo  
 as balizas pasando do sentido  
 trasladandose todo aos nossos olhos  
 na lugubres borrasca dos suspiros

---

<sup>43</sup> Mesmo que muito forte. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/2/acerrimo>  
 Acesso em: 21 nov. 2020, 15:17.



44

A terra disparava de'agoa os rayos  
 Quando aos ares tirou de crista[.]linos  
 Já elevado aos celestes polos.  
 Já abatido aos horridos abismos.

45

Soava o vento o mar alvorosando,  
 E entre o mar emcrespado e o vento riso  
 Sentimento do mar forão os roncoss  
 e solusos do vento os aso[b]ios

[9]

46

Tremeo a terra vendo lle cortavão  
 a melhor flor, que vio seus prados ricos  
 Athe mudou de esfera triste o fogo  
 queria es[ta]r nos peitos bem nascidos.

47

E louco O ceo, a agoa neste cazo  
 Agoa benta a julguei, cujos borrifos  
 Ou seria de aspergir de piedozos  
 ou lagrimas serão de enternecido.

48

Chegaste á escada a quem no[ssa] piedade  
 Julgava de Jacobi pois presumimos,  
 que por ella, a tua alma, como hu Anjo.  
 Subia a ver a Deus no ceo in espirto,

49

Tiranna escada, escada venturoza  
 agora te contemplo e te deviso  
 pois por ti sobe uma alma hu regio throno  
 Se por ti sobe hu corpo a hu vil castigo.

50

Já no sino da escada o algoz fero  
 na garganta te poem cordel indgno:  
 Quem ja mais vio emcolho tão fermoço  
 hu laso tão improprio, e tão esquivo

51

As mãos te aprizionou branco verdugo  
 prendendo-te os teus pes negro ministro:  
 pêns que para os seus passos forão soltos;  
 Sempre primeira os três passos são capitivos

[10]

52

Sobre os olhos teus cabellos bellos  
 forão desses dous sóis eclipses lindos  
 Ou nuvens, que o vel tando-lhe o lustrozo,  
 Mais lhe ilustravam seus reflexos finos.

53

Cahirente os cabellos sobre os olhos  
 foy de teu grande estrago hu claro indicio;  
 porque nas tempestades dos disgostos  
 servirão deses sois rayos cahidos.

54

Só para ver a Deos foste compollos  
 e mostrando ao concurso o rostro lindo,  
 foy em nos compaxão o dezalento  
 foy em ti compostura o desalinho

55

Jaculatorias de insensivel zello  
 te dectitava debaixo o fiel ministro  
 de Jezus, que com puros eccos gratos  
 Te animava a morrer a sacros gritos.

56

Já cubertos teus olhos, e vendados  
 pello preso da dor forão vendidos;  
 converteo nosso amor a gala em lutos,  
 póis lutto foy as vendas dos cupidos.

[11]

57

Do lince cego Deos foste retrato  
 porque, ainda que ao morcegos, vimos,  
 que lhe furtaste o arco para o triunfo  
 e elle a venda te deu primeira o suplicio

58

Aqui agora só fale o silencio;  
pois quem eu não posso ja, da dor vencido,  
formar mais rasgos, que os do terno peito  
nem buscar mais Conceitos, que os suspiros

59

Se na forza já morta te contemplo  
inmortal la na gloria te imagino  
he bem, que á minha penna o fim suponho  
Adonde a tua gloria tem principio

Amem

Pede o autor a quem ler ou ouviir este romance, pello amor de Deus hu Padre nosso e  
huã Ave Maria pella alma desta enforcada

Em suma, salientamos que o objetivo de edições e transcrições dessa natureza é, sobretudo, restituir o texto de forma confiável, a partir dos fundamentos da crítica textual e da filologia com o apoio de outras disciplinas norteadoras para evitar ao máximo interferências não autorais do documento, ainda que se trate de um apógrafo. Apesar da possibilidade da prática de erros cometidos pelo editor, embasados nos estudos de crítica textual (MOREIRA, 2013), o trato das questões técnicas e o rigor científico garantem que os problemas discutidos sejam minimizados.

Ressaltamos que não é nosso interesse principal apresentar um trabalho específico de edição, senão seguir os preceitos da crítica textual para permitir uma leitura mais acessível aos leitores não familiarizados com a escrita do século XVII do presente trabalho. Os objetivos foram, a partir da transcrição apresentada, discutir os preceitos clássicos da retórica e da poética que desempenharam a função de conjunto de regras para a escrita; tornar o documento passível de estudo da língua portuguesa e da literatura lusófona, por intermédio de reflexões que reverberam a cada leitura. Com isso, as tensões e intertextualidades aqui discutidas podem se revelar inesperadas para os leitores que atualizam a obra no tempo da

leitura e os ajudar a perceber como a organização da sociedade do século XVII tem muito a ensinar à sociedade do século XXI.

## **2 FUNDAMENTOS DA PESQUISA**

A pesquisa realizada para a produção do presente capítulo é dividida em três momentos. O primeiro é voltado para a crítica textual, está fundamentado em Febvre & Martin (2017), com o levantamento da relevância do estudo dos manuscritos e suas origens; em Cambraia (2005), Spaggiari e Perugi (2004), Spina (1997) e Azevedo Filho (1987), no que diz respeito ao trabalho com manuscritos; e em Borges e Souza (2012) e Souza (2007), na discussão dos produtos que resultam do trabalho da crítica textual.

O segundo momento apresenta os estudos que entornam os estilos diferentes da formação do gênero híbrido que trata da estrutura poética, sobretudo para a compreensão dos termos “Romance e Heroyco”, os quais fazem parte das investigações da teoria literária dos setecentistas pautados no decoro, comportamento poético comum à época. A contribuição das obras a seguir, são necessárias para a compreensão dos estilos de forma separada e das temáticas que se enquadram em cada um deles. Os textos são: Ramalho (2016), Curtius (2013), Moisés (2013), Moraes (2013), Hansen (2012), Aristóteles (2007), Said Ali (2005), Coutinho (2005), Spina (2003), Wellek e Warren (2003), Rosenfeld (2002), Zumthor (2001), Ilari (1999), Bosi (1994), Chociay (1993), Hansen (1989), Tavares (1989), Spina (1977), Chociay (1974), Moisés (1973), Diez Echarri e Franquesa (1970), Pontes (1953) e Horácio (1778).

Por fim, o terceiro momento trata da compreensão e da escolha de um método de manejo do manuscrito “A huma Dama [...]”, a partir de Hansen (2019), por intermédio do qual discutimos a relevância da reconstituição arqueológica de um manuscrito, e Moreira (2013), cuja contribuição teórica utilizamos para organizar e elencar critérios adequados para a transcrição de textos seiscentistas e setecentistas.

### **2.1 Crítica Textual**

O acesso às fontes de obras que complementam os estudos histórico-literários de séculos passados esbarra sempre na necessidade de interpretação desses documentos. Nesse sentido, o conceito *crítica textual*, de acordo com Cambraia (2005), diz respeito às formas de reprodução e apresentação de um texto (de tradição manuscrita e/ou impressa) sem que ele perca sua integridade. Trata da transmissão desse texto com nenhuma ou com o mínimo de interferências possíveis por parte do editor / pesquisador ao longo do processo de edição. O levantamento de critérios, métodos e princípios serve de apoio para que as transcrições, cópias e edições sejam fiéis aos manuscritos.

As transcrições e as edições são fundamentais, mas trazem intrinsecamente as dificuldades de, além da promoção do estudo dos seus conteúdos, promover-se o diálogo com a fidedignidade nascida da “decifração” desses documentos. A respeito, Cambraia (2005, p. 19) enfatiza que “com certeza a contribuição mais importante da crítica textual é a recuperação do patrimônio cultural escrito de cada cultura”, por oferecer um caminho mais seguro para o tratamento desses documentos.

A decifração e a reprodução de um documento podem ser realizadas com mais segurança e propriedade quando se tem consciência de como eram produzidos os documentos, em que classes se distribuíam e como se estruturavam internamente, sobretudo porque constantes formais em termos tanto estruturais quanto linguísticos (CAMBRAIA, 2005, p. 25).

Passamos, então a compreensão dos conceitos elementares da crítica textual: *manuscrito*, *fonte* e *filologia*, no âmbito do objeto de nosso estudo, o Ms. 392, no qual consta o poema dedicado à “Dama enforcada...”, atribuído a António da Fonseca Soares.

### 2.1.1 *Manuscrito*

Iniciamos o debate pelo conceito *manuscrito*<sup>44</sup>, que, para Cambraia (2005), é definido por conjunto de folhas com textos escritos à mão, que circulavam em duas formas: livros ou folhas avulsas, que ainda poderíamos subclassificar em autógrafos (originais ou cópias), apógrafos e ainda idiógrafos. Os manuscritos foram uma maneira de expandir pensamentos, teorias, textos religiosos e outros estudos considerados relevantes.

Mesmo depois da chegada dos livros impressos, a ampla produção manuscrita permaneceu pelo fato de a cultura livreira não ter sido difundida em Portugal como em outros países europeus. Quando se trata da prática escribal portuguesa, percebemos uma relevante produção manuscrita dos textos que retornavam à antiguidade clássica, de modo a seguir os manuais de retórica e respeitar os preceitos estabelecidos.

Nosso propósito é apenas o de mostrar, em algumas páginas, de que maneira, desde a metade do século XIII, mais ou menos, até o final do século XV, a produção do livro manuscrito organizou-se no ocidente, diante da crescente demanda, e indicar a que necessidades este se encarregava de responder quando o livro impresso veio substituí-lo” (FEBVRE; MARTIN, 2017, p. 55).

Para Febvre; Martin (2017), a história dos manuscritos foi dividida em dois grandes momentos, o primeiro, o “Período Monástico”, quando os textos existiram até o século XII, advindos de estabelecimentos eclesiásticos contendo conteúdos predominantemente religiosos (principal forma de circulação de livros e textos, até então). Ainda para os autores:

Essa literatura não se dirigia a eclesiásticos (embora fosse muitas vezes escrita por eles) e ia ser redigida sobretudo em língua vulgar. Obras originais, a princípio em verso, depois em prosa, remanejamento de obras antigas, traduções ou adaptações de obras latinas clássicas ou medievais iam em breve pulular. Para difundi-las, para satisfazer às exigências de um público cada vez mais vasto, tornar-se-ia necessária uma nova organização de livros (2017, p. 64).

---

<sup>44</sup> “Manuscrito – Lat. Med. Manuscriptus; manu, à mão, scriptus, escrito; scribere, escrever. Livro ou documento escrito à mão. Também se denomina manuscrito o original um livro que se envia ao editor. A rigor, o termo aplica-se a todo documento redigido com pena, pincel e derivados. De parte ficam os escritos sobre a pedra, tábuas, tijolos etc. Abreviatura: ms., singular, mss., plural” (MOISÉS, 2013, p. 283).

O segundo momento é conhecido como “Período leigo”, relacionado ao início do século XIII e à criação das universidades, quando, apesar de ainda sobre grande domínio religioso, o número de leitores foi ampliado e, conseqüentemente, observou-se a necessidade de aumentar o número de cópias manuscritas, além de ampliar os tipos e estilos de textos a serem criados ou copiados (FEBVRE; MARTIN, 2017).

### 2.1.2 Fonte

A propósito da definição do conceito fonte<sup>45</sup>, no contexto apresentado, diz respeito à origem do texto, isto é, tudo o que fornece informações sobre o seu ponto de origem ou de partida, situando-o no processo de diálogo com outros textos de igual teor. O estudo das fontes o situa também em relação ao contexto, ao estilo da época entre diversas questões que o circundam, como atestados de fidedignidade aplicáveis a esse texto a ser analisado. Dessa forma, além da reconstituição da tradição das suas versões ou cópias, são estudadas outras produções que citem ou pesquisem o mesmo assunto, autor, estilo e período.

Posto isso, entendemos que as matrizes e teorias apoiam a compreensão da tradição de um texto sob duas perspectivas:

[...] a tradição direta [que] compreende todos os testemunhos de um dado texto [...] a tradição indireta [que] compõe-se de todos aqueles testemunhos que não são propriamente registro literal do texto, mas estão interligados a ele (CAMBRAIA. 2005, p. 134).

Nesse sentido, ainda para Cambraia (2005), a primeira fonte à qual o filólogo tem acesso é, normalmente, o livro manuscrito ou impresso, enquanto outras podem ser cópias, edições, reedições, compondo um conjunto de fontes diretas;

---

<sup>45</sup> Pessoa ou situação da qual provém as informações referentes a um determinado fato: minha informação é de fonte segura; O texto original de uma obra ou do qual são retiradas informações para um trabalho; Princípio, origem, causa: a eleição é fonte do poder. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/fonte/>. Acesso em: 31 maio 2020, 9:00.



manuais de história e literatura, dicionários e escritos que organizam uma tradição de estudos que indicam as características do período ou debatem os conteúdos das referidas fontes e acabam por compor um conjunto de fontes indiretas.

No Ms.392, a tradição direta é composta apenas pela única cópia apresentada da 1ª à 13ª página numerada da coletânea e foi produzida por um copista. Em não havendo a explicitação de outra fonte direta anterior a esse manuscrito, tratamos uma possível versão original (produzida pelo próprio autor) como desconhecida. Quanto à tradição indireta, até então são desconhecidos documentos relacionados diretamente ao poema, embora a retomada do período seja possível por outros estudos relativos ao autor, à forma literária e à época.

### 2.1.3 Filologia

O termo filologia<sup>46</sup>, em Cambraia (2005), está associado ao estudo de textos, a partir de questões importantes para a interpretação adequada de textos literários, tendo como fonte o texto escrito para investigar as produções registradas. A filologia é considerada um “estudo global do texto”, que se dá desde o seu suporte material até as possíveis interpretações que foram dadas aos textos quando publicados.

Para Mattoso Câmara Jr. (1992), o conceito é bem objetivo: é o estudo da língua no texto literário. Segundo esta perspectiva, podem-se unir as abordagens linguísticas, literárias e mesmo de outras vertentes, como a histórica, por exemplo, dentro das quais o objeto – texto literário – é muito claramente definido, enquanto

---

<sup>46</sup> Houaiss (2001), estudo das sociedades e civilizações antigas através de documentos e textos legados por elas, privilegiando a língua escrita e literária como fonte de estudos. Estudo rigoroso dos documentos escritos antigos e de sua transmissão, para estabelecer, interpretar e editar esses textos. O estudo científico do desenvolvimento de uma língua ou de famílias de línguas, em especial a pesquisa de sua história morfológica e fonológica baseada em documentos escritos e na crítica dos textos redigidos nessas línguas (ex.: filologia latina, filologia germânica etc.); gramática histórica. Estudo científico de textos (não obrigatoriamente antigos) e estabelecimento de sua autenticidade através da comparação de manuscritos e edições, utilizando-se de técnicas auxiliares (paleografia, estatística para datação, história literária, econômica etc.).

o tratamento pode ser diverso, de acordo com as questões nascidas do contato com ele. Adotamos essa perspectiva para a presente pesquisa.

## 2.2 O Romance

O romance é visto como um gênero que surge no entorno da epopeia e, na antiguidade, não foi respeitado por ser reconhecido como algo de existência vulgar. Derivado da língua romana, foi usado no período medieval tanto como língua quanto como gênero literário. Para a compreensão real do romance, seu valor social deve ser analisado.

Os estudos em torno do termo romance se diferem por duas concepções, a primeira delas é a menos conhecida, pois refere-se ao gênero criado até o final do século XVII, enquanto a segunda, e mais comum aos leitores modernos, é aquela que trata dos romances de ficção criados a partir do século XVIII (MOISÉS, 2013). No presente trabalho, a discussão será a partir da concepção comum até o século XVII.

Preliminarmente, em âmbito público, os romanos eram difusores de um pensamento considerado certo, nobre e respeitado, usado em forma de comunicação oral e escrita<sup>47</sup> para documentos que seriam lidos pela elite. Enquanto os românicos, não eram romanos de nascimento, mas educados em latim vulgar<sup>48</sup>, tinham por sua língua grande desprezo social, tal forma de expressão foi comumente difundida pela oralidade, usada por indivíduos sem acesso à leitura,

---

<sup>47</sup> Diz-se latim clássico a língua escrita, cuja imagem está perfeitamente configurada nas obras dos escritores latinos. Caracterizava-se pelo apuro do vocabulário, pela correção gramatical, pela elegância do estilo, numa palavra, por aquilo que Cícero chamava, com propriedade a *urbanistas* (COUTINHO, 2005, p. 29).

<sup>48</sup> O saldo cultural mais importante da Renascença foi, indiscutivelmente, o reencontro da humanidade com a cultura greco-latina, adequadamente compreendida e estudada. Um aspecto deste fenômeno foi a grande voga dos estudos de grego e latim, que resultou na incorporação ao vocabulário e à sintaxe das línguas românicas de um número considerável de latinismos. Mas, por uma espécie de reação, a Renascença foi também um período de dignificação e valorização das “línguas vulgares” : não só remontam a esse período as primeiras gramáticas dessas línguas (escrever uma gramática implica reconhecer na língua vulgar um objeto de estudo tão legítimo e importante quanto as línguas clássicas...) mas são inúmeros os trabalhos que, desde o título, declaram o propósito de “ defender” e “ ilustrar” , isto é, “ caracterizar como ilustre, enobrecer” esta ou aquela língua românica (ILARI, 1999, p. 226-227).

como ferreiros e soldados. Compreende-se, assim, que a palavra romance deriva de duas vertentes: da língua falada e escrita pelos nobres, somada a ideia do falar românico que se difundia no latim vulgar com as formas da oralidade se estendendo também à escrita.

Nesse sentido, para Coutinho (2005), o nascimento de tal gênero se deu entre os séculos II e V, com os então chamados *romances gregos*. A definição inicial diz respeito às narrativas que traziam no enredo um casal apaixonado, comumente de procedência não conhecida, que tem a trama de seu relacionamento cercada de encontros e desencontros, bem como de dificuldades externas, de modo a criar a problemática da narrativa e atrapalhar a concretização do amor. No mesmo contexto, são propostas discussões de cunho filosófico, psicológico e social. As tramas em questão apresentavam o desenvolvimento definido pelo destino, pelas explicações mitológicas ou coincidências.

Já a propósito da compreensão do romance a partir do século XV ao XVII, Tavares (1989) afirma que o sentido da expressão era associado a uma forma poética, cuja matéria consiste em assuntos do cotidiano e temáticas vulgares ou burlescas, escritos em linguagem simples, em multiplicidade de redondilhas maiores (versos heptassílabos) ou em menor recorrência redondilhas menores (versos pentassílabos), como afirma no trecho a seguir:

Formalmente, os romances são poemas narrativos populares, de forma estrófica geralmente estíquia e de extensão indeterminada. Quanto à estrutura rímica, podem apresentar rimas assonantes ou consoantes, aparecendo também os versos soltos, quanto à métrica os versos de redondilha maior são mais freqüentes, seguidos dos decassílabos e os de redondilha menor (TAVARES, 1989, p. 238).

O culto à forma se reafirmava com a intenção de conduzir o homem à perfeição; para tanto, cultuavam-se características como a imitação dos antigos. Constatamos que a fixação de gêneros é comum nas produções setecentistas, pois os gêneros e subgêneros eram marcados por particularidades que serviam como fator de distinção e normas que fazem parte do decoro. No *corpus* desse trabalho,

observamos como o poema fonsequiano eleva a matéria até que ela seja compatível ao modelo que escolhe para criar a narrativa.

Definido por Diez Echarri e Franquesa (1960), como uma forma saudável de falar a respeito de qualquer assunto em verso, os romances seiscentistas e setecentista eram divididos em estrofes de quatro versos cada, tratavam na maioria das vezes de temas populares medievais e personagens e fatos reais. Constata-se a grande aceitação social, pois os textos faziam parte dos catálogos de leitura de pessoas da nobreza e eram recitados também à vileza.

As presentes concepções dominaram o período em que foi escrito o documento estudado, a compreensão do conceito de arte elevada é definida por Hansen (2012, p. 33) em:

Na constituição de um estilo superior, a poesia antiga foi imitada em gêneros oratórios e poéticos que figuram ações políticas, as eleições eróticas, os hábitos e a dicção dos “melhores” e, por contraste, dos vulgares de então. Os mesmos padrões retórico-poéticos constituem as academias luso-brasileiras do século XVII e XVIII como uma extensão da Corte caracterizada por dispositivos retóricos e teológico-políticos de representação da pessoa e da história em diferentes padrões iluministas e pós-iluministas.

Na leitura do trecho do Romance 3, apresentado em Moraes (2013, p. 73.), observamos que a linguagem é simples. Mesmo tratando-se de uma obra datada do século XVII, é possível identificar a oralidade dos versos heptassílabos e certa semelhança com o que é considerado corriqueiro para a época. Também fica nítida a presença de um lugar comum com apelo à imagem feminina, além de apresentar o respeito ao decoro e à herança clássica no que toca à forma associada ao conteúdo, isto é, versos heptassílabos para representar a mulher.

Amais vossa liberdade  
Certo que o sinto menina  
Pois vos não quero tão velha  
Quando vos suspeito minha

Em consequência disso, a definição do termo romance era atribuída a textos que foram escritos com a finalidade de serem recitados. Juntamente com a epopeia, o romance formava uma das ramificações do discurso narrativo do período. Entretanto, o estilo perdeu espaço a partir do século XV, pelo fato de ser diretamente associado às práticas orais, o mesmo reafirma-se em forma de escrita vulgar e marginaliza-se na cultura popular. Como reitera Zumthor:

Único - entre os gêneros poéticos cuja tradição não se atesta antes de meados do século XIII -, o “romance” tende, em sua especularidade, a dar-se por atividade, tendo em si próprio o fim. Explícita ou implícita, sua reivindicação de tal estatuto distingue-se de todas as outras artes desse tempo, cujo projeto fica inseparável das tensões e movimentos religiosos, políticos, familiares, interpessoais, em suma, de um projeto global de sociedade, em que se integram funcionalmente. Essa originalidade do romance parece, à primeira vista, menos clara em relação aos trovadores, na medida em que “o grande canto cortês” supõe jogo, desvio, artimanha discursiva, incessante malabarismo verbal e conceitual. Mas o malabarismo é uma das constantes de toda poesia, do século VI ao século XV e talvez o século XVI; e a intenção romanesca é menos gozar o mundo, a vida, a linguagem do que não os gozar para por último, substituí-los por um universo a mercê do homem. Por isso, só o “romance”, entre as práticas dos séculos XII, XIII, XIV ainda e, em medida menor, do século XV, entra (forçando um pouco, mas muito prejuízo) no quadro, ao mesmo tempo ideal ou pragmático, que designa o nosso termo literatura (ZUMTHOR, 2001, p. 276).

Em afirmações de Curtius (2013), o termo *romanice* designa a língua popular falada no período da difusão da língua românica e transforma-se em gênero literário no século XV. A construção do gênero é atribuída na compreensão do termo *romançar*, visto que, faz referência ao ato de transcrever ou traduzir romances orais em textos. Compreende-se, portanto, que, para o autor, o romance é que um gênero literário escrito em poemas para falar de assuntos comuns, afins aos falantes do latim vulgar.

Outro significado possível para o romance seria a escrita em versos, conforme apresentado por Moisés (2013). O autor constrói praticamente todo o verbete “romance” entorno da compreensão moderna do termo, no entanto, ao lembrar como eram escritos romances antes do século XVIII, enfatiza que tais composições narrativas eram produzidas, principalmente, em redondilhas maiores e traziam como característica uma narrativa de cunho simples e chão, de modo a

ficarem reconhecidas como aquelas que tratavam de assuntos populares e por diversas vezes de autoria anônima.

Compreendemos, que o romance é um gênero da literatura que circulava em textos narrativos. Definido de forma geral, por meio de uma sequência de eventos que envolvem um enredo, o objetivo de tal gênero de escrita é tampouco restaurar a realidade considerada imagem estática da realidade, mas sim efetivamente uma representação reinventada da questão exposta, por meio da qual o escritor apresenta seu olhar para a narrativa. Como observado em:

O conceito de Gracián, 'um ato de conhecimento que expressa a correspondência entre objetos', respalda ao mesmo tempo a concepção tanto lógica quanto elocutiva da forma poética de expressão. Tasso, atualizando o pensamento de Aristóteles, compreende que os conceitos são imagens das coisas pensadas, e que as palavras dependem dos conceitos, sendo a poesia imitação do verossímil que resulta dessa expressão. [...] O pressuposto primordial é que os conceitos recebem as formas das palavras mas, na medida em que as palavras representam imagens, estas devem permanecer muito próximas das coisas pensadas (HANSEN, 1997b, p. 456).

A proposta que envolve nosso objeto de estudo trata da fusão de “Romance” e “Heroico” em um texto criado por António da Fonseca Soares, no século XVII. Para a produção do estudo em questão, portanto, concentraremos as pesquisas em torno das concepções anteriores ao século XVIII, ou seja, aquelas que circundam especialmente a poesia do século XVII. Era comum que os romances tivessem berço na ficção, em fatos reais ou até mesmo num misto de ambos, esses textos narravam situações nas quais o escritor se propunha a cantar com liberdade a matéria e o estilo de escrita, características que serão discutidas na pesquisa.

Os preceitos apresentados na produção de um breve levantamento cronológico do romance como um gênero literário e sua evolução histórica até o século XVII servem de norteadores para a abordagem do “Romance Heroico”, de António da Fonseca Soares. Assim, é importante que tal percepção seja fundamentada à luz das definições do termo discutido, de modo a estabelecer que os *romances* são textos populares escritos em versos e de dimensão e estrutura

determinadas pelas regras propostas pelo decoro, com maior frequência de redondilhas maiores e menores.

Afirma Said Ali (2005), no que envolve a forma e a medida do romance, a arte da versificação traz a prosódia (a qual considera a quantidade de sílabas constituintes das palavras, dividindo-as em símbolos que indicam a morosidade ou a brevidade de sua pronúncia), a métrica (unidade de som do verso) e a divisão estrófica. Nas línguas românicas, a contagem das sílabas métricas nos poemas é discrepante da conhecida pelos estudos fonéticos, o motivo é a forma com que ela é feita – dos fonemas até a última sílaba tônica do verso.

Durante o século estudado, os pentassílabos e heptassílabos eram considerados para uso e trato de temas com reputação chã, isto é, de pouco reconhecimento social; já os decassílabos e alexandrinos traziam o prestígio das temáticas elevadas. Com essas considerações, cumpre destacar que grande parte da produção de Fonseca Soares em romances foi feita em redondilhas maiores, como observamos no trecho do romance 54, em Moraes (2013, p. 58) :

Sou no amar-vos um santinho  
E vós muito fogosa  
Lá na vossa Zombaria  
Jogais comigo a choça

Nesse caso, a leitura do recorte do poema traz acesso à linguagem chã e em momentos erótica, voltada para a oralidade e representada pela redondilha maior. De acordo com Spina (2003), o redondilho foi muito utilizado pelos trovadores do galego-português nas cantigas e poesia popular dos séculos XV e XVI. Representava o que era recitado e lido por diversas classes sociais, bem como compreendido por ambas. Reafirma-se em:

Nas cantigas satíricas, de escárnio e maldizer, o redondilho maior aparece com muita frequência, bem como nos cantares dos amigos mais antigos; com a imitação dos metros cultos provençais e franceses, o redondilho cedeu à competição – o decassílabo, por exemplo, superou-se consideravelmente; mas no fim do movimento trovadoresco (meados do século XIV), o redondilho readquiriu o seu prestígio primitivo (SPINA, 2003, p. 39).

Das formas poéticas de tradição clássica, a *redondilha heptassilábica* estabelece metros típicos no trabalho com a poesia de cunho popular, traz relatos reais ou fictícios e indica proximidade com a oralidade. Usada desde o século XV, foi constante na poesia galego-portuguesa<sup>49</sup>, trovas<sup>50</sup>, cantigas<sup>51</sup> que utilizavam frequentemente motes<sup>52</sup> e glosas<sup>53</sup> em tonicidade simples. Assim como declara Hansen:

[...] O verso de velha medida faz a narração e os diálogos fáceis de memorizar. Padrões fixos e muito redundantes indicam que um dos procedimentos de sua composição insiste em alinhar fragmentos de discursos sobre uma trama típica constituída por um conjunto de tópicos, montando-se muitas vezes uma relação mais ou menos exterior entre os fragmentos, na sequência temporal do discurso, mas não necessariamente, na sua consequência (1989, p. 42-43).

---

<sup>49</sup> Nos anos Setecentos, o binômio português-castelhano é complicado com o equacionamento do problema do galego. O padre beneditino Feijóo, de origem galega, reclama a inclusão do português e galego, entidades indistintas, no seio da família românica. Lembre-se que até então, por um critério arbitrário, apenas o espanhol, o italiano e o francês eram aí compreendidos. A atitude de Feijóo foi também uma resposta aos gramáticos castelhanos que reduziam o português a subdialecto, uma vez que o derivavam do castelhano. Ressurgem então as apologias da língua portuguesa, apanágio do quinhentismo” (ILARI, 1999, p. 233-234).

<sup>50</sup> “trobar leu, ligeiro (ou leugie, ou plan, ou clar), reunia poetas, como Jaufre Rudel e Bernard de Ventadorn, que defendiam uma expressão lírica direta, cristalina, simples, fácil, destituída de artificialismo ou pedantaria” (MOISÉS, 1973. p. 453).

<sup>51</sup> As cantigas medievais ficaram registadas em antologias chamadas cancioneros, embora só uma composição se apresente com o título de cantiga: as *Cantigas de Santa Maria*, coligidas por Afonso X, o Sábio, no século XIII. Durante o século XV, uma cantiga corresponde a uma composição curta, geralmente em versos de redondilha maior, alternando com redondilha menor, dividido em mote e glosa de oito a dez versos. O assunto da cantiga renascentista é invariavelmente o amor, a ausência e o sofrimento único do homem. Bernardim Ribeiro e Camões escreveram algumas das mais singulares cantigas portuguesas. Por força das suas influências cultas italianistas, a poesia maneirista recusou o modelo clássico da cantiga. Depois da tradição trovadoresca e dos registos clássicos, o vocábulo *cantiga* evoluiu para toda e qualquer composição poética, não muito extensa e de versos curtos, que se destina a ser musicada. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cantiga/>. Acesso em: 04 mar. 2020, 10:00.

<sup>52</sup> Termo que designa um conjunto de palavras, frases ou versos que contêm um pensamento representativo de uma pessoa, família ou nação. Na Idade Média denominava-se mote a divisa adoptada pelos cavaleiros. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mote/>-. Acesso em: 04 mar. 2020, 10:50.

<sup>53</sup> Seja como for, encontram-se com alguma frequência em manuscritos posteriores ao século VIII anotações na margem ou nas entrelinhas, em que se traduz alguma palavra pouco comum, para o romance ou para um latim considerado “mais fácil”, na verdade um latim mais próximo do romance local. A estas anotações, ou à sua edição moderna é que se tem dado o nome de glosas (ILARI, 1999, p. 204).



Na obra de Chociay (1974), a estrofe é a estrutura prévia em que os versos são medidos adequadamente em sílabas poéticas – organizações rigorosas no que toca à teoria geral do poema. Nesse sentido, toda a silhueta pré-estabelecida aos textos normatiza os poemas por períodos e estilos, já a tonicidade das sílabas considera: “a) força relativa; b) distribuição funcional no verso e na estrofe” (CHOCIAY, 1974, p. 5). Ainda de acordo com o autor, o estudo do romance heptassílabo como modelo permite diferentes estruturas quanto à tonicidade das sílabas, como em: “a) 1-3-5-7, b) 2-4-7, c) 2-5-7, d) 1-4-7” (p. 88), e tem a finalidade aumentar a musicalidade para facilitar a memorização.

O “Romance Heroyco”, *corpus* desta pesquisa, além de estruturar-se em versos decassílabos, não apresenta sílabas tônicas fixas, como observamos na primeira estrofe:

**Valhate Deus por Dama; e quem pudera**  
**Esqueserse do teu cruel destino**  
**que fas; que ainda se pague cuidadoso**  
**Que julguei de ver te compasivo.**

Sobre a estrutura do romance em heptassílabos em distinção ao em decassílabos, outro aspecto relevante é a notória utilização de linguagem popular de fundo barato e anunciado na narrativa, espera-se também que o ouvinte/leitor crie diversas possibilidades e expectativas para o documento, mesmo que previsíveis. A linguagem vulgar, do ponto de vista da oralidade costuma apresentar variações semelhantes à linguagem coloquial. Para tanto, a organização estrófica, a escolha da métrica e o conteúdo são fatores que criam ecos em diversas redondilhas, a ecolalia em questão ocorre pela fixação em repetições de rimas. Por Hansen:

A própria formação do romance, sua divisão de versos iniciais em que a persona fala como um arauto que anuncia publicamente o que tem a dizer, incorporando ao ato de fala um público produzido nele, evidencia a previsibilidade do anúncio: a persona vai falar do falado, que é a medida do falável. Esta circularidade é que faculta os procedimentos da metonímia, pelos quais a inclusão de mais um retalho de fala está prevista (1989, p. 40).

Os romances têm redundância própria da oralidade, geralmente não encontrável nos sonetos, dada a estrutura da demonstração destes: montam um intertexto pelas glosas e expressões estereotipadas que se repetem no poema particular ou de poema a poema. Têm formulação sintática menos complexa como se escreveu, orientando-se pela convenção retórica da clareza: “Quero das culteranias/ hoje o habito de enforçar”, diz-se num deles. São por isso, muito imediatos, como poesia quase “de gramática”, com pouca ornamentação, apresentando índices frequentes do receptor (1989, p. 42).

Pelo olhar de Pontes (1953), as obras de António da Fonseca Soares, enquanto capitão Bonina, eram chamadas de Romance, conforme o conceito do século XVII, ou seja, obras literárias que tinham circulação popular no período. Nesse contexto, o estilo de escrita escolhido pelo autor também era usado por outros poetas do período – semelhantes produções eram consideradas vulgares, pois escreviam de maneira simplista para, dessa forma, alcançar grande público, no caso de Fonseca Soares e da maioria dos poetas romancistas, a autora destaca que o corriqueiro se tornava sinônimo de “popular, familiar, chão correntio” (PONTES, 1953. p. 400).

Apreende-se que os romances fonséquianos consideravam a matéria corriqueira e o estilo popular, sem deixar escapar a riqueza de possibilidades e o engenho. Fatores que podem ser observados em “Erotismo e Religiosidade – Romances de António da Fonseca Soares” (2013), os romances “se distribuem em blocos temáticos que tratam do amor, do erotismo, da saudade, da saúde, do cotidiano e do rancor, fazendo, pois da relação humana o eixo de sua poesia” (MORAES, 2013 p. 25).

Ainda sobre a forma, constatamos que o autor se aproveitava de um tom de conversa para expressar sentimentos intensos de alegria e de tristeza, dessa forma compreendemos o sucesso social dos textos e porque era considerado exímio escritor. A fim de encontrar a aproximação com o vulgo, alegava principalmente temáticas voltadas às mulheres, com o mesmo propósito; outra mola inspiradora usada era o tratamento envolvendo a crise espiritual pela qual as sociedades portuguesa e brasileira passavam, seguindo as vertentes do período. Como pode ser comprovado em Nogueira (2019, p. 31):

A arte do momento deixou o equilíbrio, a simplicidade e a razão para dar espaço a uma literatura mais ardente e violenta, dessa forma, mostrando o estado de espírito conturbado, preso à dualidade conflituosa entre o mundo terreno e o mundo divino. Embora movido pelo racionalismo renascentista, o homem ainda era impulsionado pela fé e continuava à busca da religiosidade, pois encontrava-se atordoado pelas dúvidas existenciais – reflexo do contexto social e político – representadas nas obras de caráter religioso.

No plano formal do texto poético, isso pode ser visto a partir da minúcia empregada no ofício. A estrutura pré-estabelecida do gênero se dava em forma de poesia e servia como canal de expressão de seres humanos através do trabalho com as palavras. A fim de compreender tais proposições, consideraremos suas formas e hábitos de uso, denominado decoro para a criação de obras na literatura clássica.

Desconhecer o papel dos princípios básicos das disciplinas de Retórica e Poética é fatal quando se trata de compreender a prática de escrita da poesia barroca. Tanto a épica mais sublime, quanto o mais frívolo poema de circunstância até a mais desbragada sátira estão unidas por noções tais quais decoro ou agudeza, as quais estão inseridas numa tradição, ou seja, numa prática intertextual que guia e fixa limites (flexíveis) para o trabalho do engenho do poeta (D'ARCADIA, 2012, p. 54).

Na observação do estilo de escrita de António da Fonseca Soares, percebemos que D'Arcadia seguiu as referências de escrita da fase clássica da poesia portuguesa quanto às especificidades e às regras do decoro, consoante os preceitos horacianos. O decoro horaciano é definido pela adequação necessária para a produção de um bom poema, é possível também o definir como um agir com decência e respeito, segundo às normas morais e éticas previstas em uma sociedade, regras que também guiavam a produção poética do século XVII.

### **2.3 O Heroico**

Inicialmente, para falar do heroico, é imperativo apresentarmos a definição de epepeia:

Designação de origem grega para o género literário também chamado *poesia épica*, ou *poesia heroica*, ou ainda simplesmente *épica* (como substantivo), que denota um texto poético, predominantemente narrativo, dedicado a fenómenos históricos, lendários ou míticos considerados representativos duma cultura. O vocábulo pode igualmente estender-se a um conjunto de acontecimentos históricos percorridos por um determinado «ambiente» mitificador. O mais completo articulado luso-brasileiro desta segunda concepção foi desenvolvido por Fidelino de Figueiredo, mas ela abrange, de modo mais ou menos próximo e explícito, largas áreas ideológicas da abordagem literária, impulsionadas por um dos fundamentos retóricos do discurso histórico-épico de Camões (já patente na *Ásia de Barros*), a ideia de que a história nacional deve ser entendida como o florescimento duma epopeia fora do âmbito de qualquer textualização (ALVES, 2009, *on-line*).

Percebemos algumas semelhanças entre a descrição acima e o objeto de estudo, posto que o Romance Heroico manteve a conexão com algumas tradições da epopeia, como a leitura feita para grandes plateias. A narração, a partir da arte da imitação buscava apresentar a vivência de emoções que não eram comuns aos leitores ou ouvintes, pois, a partir da leitura do texto, explicitam-se o terror com o julgamento sumário e a compaixão do eu lírico com relação à Dama protagonista.

Além da estrutura elevada que percebemos pela utilização de decassílabos<sup>54</sup>, compreendemos a afinidade com a definição aristotélica de tragédia fator que contribui para a elevação do tema, “quanto à epopeia, por seu estilo corre parelha com a tragédia na imitação dos assuntos sérios, mas sem empregar um só metro simples e a forma narrativa” (ARISTÓTELES, 2007, p. 34). Assim, o emprego da imitação de ações importantes pode se dar na erudição aplicada à temática chã para o desenvolvimento da considerada “ação complexa”<sup>55</sup> e ser cantada em versos poéticos, pelo trágico fim pautado no destino da personagem. Para Aristóteles:

---

<sup>54</sup> Os versos de dez sílabas, normalmente não estróficos e narrativos, eram usados principalmente na Idade Média, nobre pelo metro, o qual apresentava cesura na sexta e décima sílaba. Para Chociay (1974, p. 104), “seu uso caracterizado pelo predomínio de realizações fundadas em 6+4, esquema fundamental 6-10, tipo denominado genericamente, de heroico”. Consoante a declaração do autor supra, Spina (2003, p. 47) também traz como tonicidade principal aquela nascida desde o século XIII, “A cesura mais frequente do decassílabo foi sempre aquela que ocorre após a 4ª sílaba acentuada; a cesura 6+4 foi pouco empregada, e num mesmo poema épico as duas cesuras nunca se misturam”.

<sup>55</sup> Ação complexa é aquela onde a mudança de fortuna resulta de reconhecimento ou de peripécia ou de ambos os meios (ARISTÓTELES, 2007, p. 46).

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa expansão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda da narrativa, mais por atores, e que suscitando a compaixão e o terror tem o efeito de obter a purgação dessas emoções. Entendo por um estilo “tornado agradável” o que reúne ritmo, harmonia e canto. Entendo por “separação das formas” o fato de estas partes serem, umas manifestadas só por metro, e outras ao contrário pelo canto. Como é pela ação que as personagens produzem a imitação, daí resulta necessariamente que uma parte da tragédia consiste no belo espetáculo oferecido aos olhos; vêm em seguida, a música e, enfim, a elocução. Por estes meios se obtém a imitação. Por elocução entendo a composição métrica, e por melopeia (canto) a força expressiva musical evidente para todos. Como a imitação se aplica a uma ação e a ação supõe personagens que agem, é absolutamente necessário que estas personagens sejam tais ou tais pelo caráter e pelo pensamento (pois é segundo estas diferenças de caráter e de pensamento que falamos da natureza dos atos), daí resulta naturalmente que são duas as causas que decidem dos atos: o pensamento e o caráter, e, de acordo com estas influências, o fim é alcançado ou falhado (ARISTÓTELES, 2007, p. 35-36).

A imitação dos amores e dos atos humanos, principalmente no que tange à alegria e à tristeza, é uma das formas de despertar os sentimentos nos leitores e no público. Majoritariamente, tratamos a mímese que se dá na imitação da vida utilizando a arte para trazer a semelhança, “mímese é imitação, não porém, no sentido de reprodução servil da realidade, mas no de ‘feitura’ por parte do artista, de algo que a ela está ligado, e de que alguma forma a reproduz” (CARVALHO, 1998, p. 24). O resultado provocado pela mímese é a catarse que designa prazer e conhecimento mediado pela arte, ou seja, tem efeito purificador das emoções.

Quando se observam os caracteres da personagem, compreende-se que existem componentes dessa poesia heroica que estão presentes no Romance Heroico, mas em outra configuração. O “mito” está ausente; todavia, prevalece a complexidade da ação que, nos termos aristotélicos (modelo para o desenvolvimento da poesia seiscentista) permite que a narração promova a reação de temor e compaixão no público leitor. Assim, a narrativa transita do anonimato feminino chão para a nobreza da epopeia e a comoção da poesia trágica. Esse percurso discursivo indica que a mesma preocupação dada a um tema elevado e colocada a termo dentro de um modelo classicizante pode ser proposta para a elevação da matéria chã aos padrões do decoro.

Sendo assim, o poema “A huma Dama [...]” apresenta características que elevam o conteúdo quando traz as ações mimetizadas por alguns elementos de ações complexas como peripécias<sup>56</sup>, reconhecimentos<sup>57</sup>, acontecimento patético ou catástrofe. Assim, o conjunto do conteúdo considerado trágico somado aos conceitos do poema épico<sup>58</sup> ou heroico<sup>59</sup> compõem um gênero de versos decassílabos<sup>60</sup>.

O teor do épico costuma propor a história de um povo ou nação, descrever a vida de heróis e seus feitos para uma sociedade, da mesma maneira que envolve a narração de aventuras, guerras, viagens, gestos notáveis de um grupo ou pessoa. Vista como a mais antiga das manifestações literárias, a epopeia é constituída de textos escritos para serem lidos em público, com o narrador presente para em determinados momentos manter contato direto com a plateia. Para Rosenfeld (2002, p. 24):

O gênero épico é mais objetivo que o gênero lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados da alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em um maior grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar de forma direta é ainda o narrador que lhes dá palavra, lhes descreve as reações e indica quem fala através das observações como “disse João”, “exclamou Maris quase aos gritos”, etc.

---

<sup>56</sup> A peripécia é a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre, como dissemos, em conformidade com o verossímil e necessário (ARISTÓTELES, 2007, p. 47).

<sup>57</sup> O reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas nas pessoas voltadas à felicidade ou ao infortúnio. O mais belo dos reconhecimentos é o que sobrevêm no decurso (ARISTÓTELES, 2007, p. 47).

<sup>58</sup> O poema narrativo caracteriza-se como a manifestação literária em verso na qual se realiza a narração ficcional de fatos ou de ações antropomorfizadas, com traços dramáticos, cômicos ou sérios. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epopeia/>. Acesso em: 13 mar. 2020, 15:10.

<sup>59</sup> Este soneto obedece ao modelo clássico. É composto em decassílabos e obedece ao esquema de rimas ABBA, ABBA, CDC, DCD. Isto permite a divisão do tema e a constituição de uma rica unidade sonora, na qual a familiaridade dos sons e a passagem dum sistema de rimas a outro ajuda ao mesmo tempo o envolvimento da sensibilidade e a clareza da exposição poética (proposição, conclusões). O decassílabo, como aqui aparece, é de invenção italiana, embora exista com outros ritmos na poesia de outras línguas. Verso capaz de conter uma emissão sonora prolongada, e bastante variado para se ajustar ao conteúdo. Disponível em: <https://bit.ly/2U5cAku>. Acesso em: 13 mar. 2020, 15:30.

<sup>60</sup> Chama-se decassílabo o verso com dez sílabas poéticas. O decassílabo nasce em Portugal no Classicismo.

Para Aristóteles (2007), a arte poética é um simulacro da representação da vida humana, dessa forma, é mimética. A mímese épica<sup>61</sup> serve-se do metro, caráter moral para compor hinos de elogio e louvor a seus heróis, tendo, portanto, obrigatoriedade de objeto elevado. O citado gênero se assemelha à tragédia, pois trata de assuntos afins; diferencia-se em forma, principalmente pela métrica decassilábica e extensão:

É muito curiosa a trajetória histórica descrita por este verso desde o seu nascimento até os nossos dias. Tendo feito sua aparição depois do verso octossílabo, isto é, em fins do século X ou princípio do século XI, o decassílabo encontrou um grande concorrente no metro alexandrino, ao longo da Idade Média e da própria poesia após a Renascença (SPINA, 2003, p. 45).

Em conformidade com os pensamentos aristotélicos, os códigos são fixados de forma concisa e respeitam guias para a produção do gênero heroico. Ao partir dos preceitos e do decoro dos clássicos, tais narrativas devem apresentar belas elocuições e prismas, possuir coerência no enredo, bem como ter a liberdade de narrar diversos episódios de feitos homéricos. Não pode ser confundida com a prosa ou poesia histórica, pois deve ser lida com o fito de exaltar ações consideradas únicas e não tempos considerados únicos. De modo que, independente do período em que este texto seja lido, é possível perceber e exaltar a grandiosidade dos feitos dos protagonistas.

Afeiçoado à tradição oral, o heroico tem alto reconhecimento tanto pelas ações narradas quanto pela eloquência dos caracteres. Nesse tipo de texto, o tom

---

<sup>61</sup> Segundo o que foi dito se apreende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto na perspectiva de verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; casos as obras de Homero fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia épica contém mais filosofia e circunspeção do que a história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. Entendo que tratar das coisas universais significa atribuir a alguém idéias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige; a poesia, desse modo, visa ao universal, mesmo quando dá nome a suas personagens. Quanto a relatar o particular, ao contrário, é aquilo que Alcebiades fez, ou aquilo que fizeram a ele (PLATÃO, 2000, p. 47).

é sublimado, a prática de escrita é reconhecida como superior às outras, o metro utilizado é de estilo nobre, apresenta matéria memorável a ser tratada em versos.

Se alguém compusesse um poema narrativo em qualquer outro metro ou em vários, pareceria inadequado pois o heroico é o mais solene e grave dos metros e, portanto, recebe mais facilmente palavras e metáforas emprestadas e ornamentos de todos os tipos (ARISTÓTELES, 2007, p. 24).

Na obra de Verney (1950, p. 264), apesar das críticas aos autores do século XVI e XVII, sublinhamos que, na “Carta Sétima”, as críticas apontadas ao autor Fonseca Soares o colocam como um dos mais importantes do século: “[...] escolhi este autor, porque é mui conhecido e louvado, e procurado de muitos; e assim quis apontar um, para exemplo. O que, porém, digo dele deve-se aplicar a todos os outros, que seguem o mesmo estilo”. Observamos, assim, a sobreposição das críticas implicando certo reconhecimento da importância do autor para os estudos e como o mesmo serve de modelo para os setecentistas.

Já de acordo com explicações de Wellek e Warren (2003), o poema épico encontra-se entre os gêneros puros, os autores preocupavam-se, para sua criação, com a forma e o conteúdo, de modo que se fazia necessário considerar a métrica e o indivíduo que seria retratado, por exemplo, assuntos do reino e da nobreza. A escrita era produzida para execução pública e não apresentava limites de extensão, algumas leituras levavam dias.

O trabalho produzido na criação de epopeias elevava a matéria e tornava o herói um ser diferente de homens reais, não chegava à dimensão de um ser mitológico, mas aproximava-os, tornando-o único e verossímil. As epopeias:

[...] diferem nos modos imitativos: a tragédia é dramática; a epopeia é narrativa e dramática, pois faz personagens falar diretamente, dotando-os de caracteres específicos para que seu discurso seja verossímil: Aquiles colérico, Nestor sábio, Ulisses astuto (HANSEN, 2012 p. 26).

Pelo exposto, observamos que o texto alicerçado na narrativa heroica utiliza de recursos particulares, a fim de tornar o protagonista inesquecível na história literária.



Nesse entendimento, o sistema ético para Curtius (2013, p. 221) elenca valores fundamentais que concretizam a imagem de um poema apto a se tornar um texto épico, são eles: “a santidade, os valores espirituais, a nobreza, o agradável”, para assim desenvolver um guerreiro como nos tempos antigos. Existem dois momentos diferentes para compreensão do herói, o inicial é o grego, que propõe narrativas, as quais têm como matéria a migração dos povos em cantos heroicos bastante extensos. Já o segundo momento fornece estruturas e base para os estudos literários do ideal heroico posterior, aquele que busca apresentar os heróis dignos do céu. Em “A humilde Dama [...]”, a condenada vincula-se ao segundo momento pela perspectiva do eu lírico.

Ademais, o poema heroico tem caráter alegórico, quer isto dizer, a incumbência de propor diferentes abordagens a um fazer, que pode inclusive ser histórica. O plano literário permite a liberdade de um tratamento artístico para os fatos e a reinterpretação abstrata da história. De acordo com Ramalho (2016, p. 26):

A inventividade do plano literário, no que tange à elaboração do plano histórico vai, por isso, abrir prerrogativas para a recriação da própria História ou, ao menos, para novos enfoques aos eventos tomados das leituras históricas tradicionais. Ao dialogarem com a História, um poeta e uma poetisa épicas definem linhas de empatia com historiadores e versões dos fatos históricos. Ao se analisar uma epopeia, não se está entrando, pois, em contato com a História de forma abstrata, mas com versões nas quais se basearam as linhas mestras do plano histórico no poema.

Poema Heroico ou Épico, em formato e substância, pode ser compreendido, segundo Curtius (2013), pela forma que apresenta o *herói* ou o *heroico* como ser incomparável, seres fixados na grandeza e em suas realizações, caracterizados pelos valores fundamentais, já citados. A idealização do herói também pode ser percebida no trato elevado que era dado aos textos dessa magnitude, eram produções maiores no que diz respeito à linguagem, à estrutura e à temática.

Quanto à forma e à linguagem, pela tradição épica, apresenta-se como forma a estrutura estrófica em versos decassílabos, linguagem culta, mais próxima

dos nobres e considerada superior ao latim vulgar. No que concerne aos conteúdos, eram elevados, os autores reverenciam as ações das personagens, além de um grandioso fato. Em adição, a composição poderia ser criada em prosa ou verso, o texto analisado, em verso, costumava ser comumente aplicado até o século XVIII, posterior a isso, surgiram poucas produções.

A propósito do conteúdo, costuma trazer um misto de fantasias e fatos reais, sendo que o narrador, nesse tipo de texto, coloca-se distante dos fatos narrados, em terceira pessoa, pois compreende como função do poeta também criar a representação exterior na apresentação de fatos históricos e feitos de heróis superiores aos homens comuns. A epopeia permite um nível superior de narração, costuma apresentar versificação regular, existe a liberdade para a extensão<sup>62</sup>, também é comum a busca por explicações e participação irracional, mitológica e celestial na busca de conceber um herói coletivo, aquele que se tornará o representante de uma era.

De contrato com afirmações de Teles (1973), sob a perspectiva de um importante poema heroico de período próximo ao objeto de estudo deste trabalho, a obra “Lusíadas”, de Camões, é um dos principais escritos portugueses, pois, apesar de trazer uma estrutura um pouco diferente no que faz referência ao enredo, ainda é considerada o épico português mais exaltado. Nessa lógica, é possível ainda perceber que, no século XVI, Camões expressava na narrativa épica um misto de história, mitologia, considerações pessoais e contagem da viagem de Vasco da Gama às Índias.

Percebemos assim, que os poemas heroicos dos séculos posteriores à criação de *Arte Poética* (335 a.C. e 323 a.C.) carregaram a maior parte das características de seus precursores. Seguem, como no passado, os moldes aristotélicos, pelo menos em sua maioria, de modo a ainda primarem pela descrição de acontecimentos exaltando o herói nos preceitos do decoro proposto por Horácio, e ainda mantêm o caráter elogioso pautado na retórica. Tal observação é

---

<sup>62</sup> São comuns os poemas heroicos muito extensos.

confirmada, mesmo com a percepção de uma crise do heroico, no século XVII, como salientado por Hansen (1989, p. 250-251):

A crise do mito heroico do século XVII e a concepção da invenção poética como ornato dialético ou silogismo retórico incluem, por exemplo, a reposição de *topoi* épicos e líricos como exercício do engenho poético, variação que leva a um fechamento da elocução, dada sobre determinação da agudeza em tais imitações: em termos horacianos, obscuridade. Aquilo que, segundo o *ut pictura poesis*, deve ser visto de longe, em função de apreensão da unidade do todo – por exemplo, Os Lusíadas – passa a ser retomado e variado como detalhismo ornamental, que deve ser visto de perto. Em outros termos, a poesia barroca mantém as tópicas da épica e da lírica e a preceptiva clássica, para transpô-las como incongruência anamorfose: o tema desenvolvido exige um ponto de vista artificialmente calculado. Arte cenográfica, visa antes o efeito fantástico das imagens proporcionalmente desproporcionais que a reprodução de uma imagem dicástica, clara e congruente.

Após anunciada a tradição do termo, coloca-se em análise o século XVII, no qual mais comumente encontramos textos em forma épica, em que o teor religioso se contrapõe ao burlesco, os fatores cristãos contestam a escolha da mitologia no curso das metáforas – as quais eram naturalmente empregadas em poemas da classe – a título de exemplo, lembramo-nos os versos camonianos, os quais recorriam frequentemente ao mitológico. Em contrapartida, o desestímulo ao uso do mito pode ser concebido por fazeres da Contrarreforma, tendo em vista a influência didática sob a sociedade, a razão estrutural pautada em aspectos morais controlava a produção épica em busca do elevado. Contudo, ao mesmo passo que são ampliados os números de textos da ordem, aflora a necessidade e interesse pela tradição oral, de modo a não abandonar a matriz de conteúdo e forma da epopeia.

Na poesia, a esse padrão ibérico dos séculos XVI e XVII corresponde a grande quantidade dos poemas de tema mitológico, principalmente romano, com deuses moralizados alegoricamente. Tais figurações acoplam-se à experiência presente, má e decaída, teatro do mundo, sonho e passagem, determinando a coexistência e conflito de pelo menos duas vozes. Uma delas é a das razões morais e políticas da persona dos poemas, figuradas na marca dos cultos da época, a agudeza que os fazem

solenes, eruditos, pesadões de alusão clássica alegorizante. A outra voz – que são muitas no referencial da cidade – só se deixa ouvir recortada na outra, surgindo pelo avesso e interstício das razões morais alegadas. Desenvolvendo a concepção da vida como desengano, o topos antigo da fugacidade do tempo vem entretecido de motivos religiosos que, embora fortíssimos, não o determinam como forma artística produzida diretamente pela Contra-Reforma, como é costumeiro ouvir e ler, dada sua anterioridade mesma. Os motivos religiosos reinterpretem o topos na propaganda da fé, não inventam (HANSEN, 1989, p. 152).

António da Fonseca Soares escreveu seguindo as referências da fase clássica da poesia portuguesa, quando as especificidades e as regras do decoro guiavam a produção poética do século XVII. Era necessário agir com decência e respeito às normas morais e éticas previstas pela sociedade, conforme defendido por Horácio (1778). Neste período, para Tavares (1989), o culto à forma se afirmava e conduzia o homem à perfeição, cultuavam-se características como a imitação dos antigos, o idealismo centrado no racionalismo e no universalismo. Todavia, a visão para o mundo racionalizado do homem antigo disputava espaço com a religiosidade conservadora e arraigada do homem medieval.

## 2.4 METODOLOGIA

A fim de justificar o método escolhido para a transcrição do poema, é necessária a elucidação de nosso objetivo principal: discutir as tensões que residem em todo o corpo do poema, desde seu paratexto, notadamente a partir da convenção de seu registro inicial, que se compõe de “didascália” (no caso do poema, “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu fº”) mais “gênero” (ou subgênero) escolhido – e eis aqui o ponto de tensão – Romance Heroico, passando pelo poema propriamente dito até o “pós-texto”.

A denominação Romance Heroico, de acordo com o decoro para a escrita do século XVII, faz concentrar grande contraste de escolhas, que pode ser lido como agudeza do autor e, a partir de uma análise mais detida, como “tensão” entre os gêneros. No que toca às questões encontradas no poema, optamos por discutilas segundo as tensões que aparecem ligadas ao contexto, tais como o julgamento,

o discurso, as relações estamentárias no/do julgamento, as imagens verbalizadas, culminando no pós-texto: um pedido de oração feito em prosa.

Os conceitos que se apresentam no *caput* são os pilares utilizados no tratamento do documento “A huma Dama [...]” que se apresenta nos fólhos iniciais do Ms. 392, da BGUC. O poema é atribuído a António da Fonseca Soares e narra a trajetória de uma mulher desde o julgamento por matar seu filho até a forca. Estruturalmente, o texto é apresentado na sequência didascália, seguida da indicação da forma poemática e, por fim, o poema, concluindo-se pelo comentário final, em prosa.

Para a execução da proposta, consideramos que, para a transcrição do manuscrito, é indispensável entendermos como se dava a transmissão desses textos, bem como a escolha de um método que fosse o mais adequado, levando em consideração os fatores que cercam o documento. Os subitens abaixo tratam desses fatores.

#### 2.4.1 *Transmissão de textos manuscritos*

Sobre a ampla produção de manuscritos na época e a figura do copista, Moreira (2013, p. 167) destaca:

A imprensa portuguesa da época, mesmo no que se refere a Portugal, não fez desaparecer a produção do manuscrito, nem levou a extinção da figura do copista. Como atestam os cancioneiros poéticos portugueses dos seiscentos e setecentos, depositados em inúmeras instituições bibliotecais europeias, a prática de formar coletâneas poéticas miscelâneas era comum em Portugal, como era na Espanha do mesmo período.

Assim, antes da transcrição de um manuscrito, é necessário discutirmos a forma de sua transmissão, isto é, quem eram os agentes responsáveis por copiar e compartilhar essas produções literárias, pois tal fator pode se dar de maneiras diferentes e, conseqüentemente, criar possibilidades para subsidiar os trabalhos do filólogo e do editor.

Cada registro de um texto escrito constitui um testemunho, que pode ter sido fixado pelo próprio autor (testemunho autógrafo), por outra pessoa, mas com supervisão do autor (testemunho idiógrafo) ou ainda por outra pessoa sem supervisão do autor (testemunho apógrafo) (CAMBRAIA, 2005, p. 63).

Quanto às formas de acessarmos aos testemunhos produzidos, conforme Cambraia (2005), os registros podem ser classificados como, *autógrafos* que são textos manuscritos produzidos pelo próprio autor da obra, os considerados originais. As cópias *idiógrafas* ocorrem quando a criação do manuscrito é produzida com a supervisão do autor, essa versão é de grande relevância para a crítica textual, pois é colocada a responsabilidade do autor. O *apógrafo*, por seu turno, é o escrito que não registra qualquer tipo de atuação do autor sobre ele – particularmente, o nosso caso<sup>63</sup>, ainda que um bibliotecário atribua a sua autoria – auxiliando, portanto, na tradição de proliferação de cópias ou de versões cujas origens são de comprovação bem mais difícil. O *apócrifo*, por fim, é o testemunho que não apresenta autoria e nem mesmo com a realização de pesquisa é possível descobri-la.

Com base nessa breve distinção, compreendemos a relevância dos estudos filológicos<sup>64</sup> para os estudos linguísticos, literários e históricos; além dos desafios encontrados para a recuperação dos manuscritos.

#### 2.4.2 Método de transcrição do poema

As ações segundo os métodos de trabalho da filologia, em conjunto com os métodos da crítica textual, permitem compreender a aplicação das diversas técnicas de fundamentação teórica do trabalho editorial, com o propósito de viabilizar o processo de tratamento de um texto desde o seu estado de manuscrito

---

<sup>63</sup> Por se tratar desse tipo de reprodução e não terem sido encontradas outras edições, não é possível determinar com precisão se houve alterações do poema feitas pelo copista, o que representa uma das dificuldades e desafios ao filólogo.

<sup>64</sup> “O filólogo não é um mero editor, mas hermeneuta, pois não é possível dissociar as operações críticas com vistas à edição de um texto da exegese histórica do texto a ser editado” (MOREIRA, 2011, p. 140).

até chegar às mãos do leitor final. Sendo assim, devem ser observadas as informações fornecidas pela BGUC.

Vários estudiosos do livro manuscrito enfatizam o caráter artesanal e, por conseguinte, pessoal que o tipifica, sendo fácil reconhecer, pelo trabalho personalíssimo de muitos escribas, os manuscritos que saíram de suas oficinas. A distinção que escribas conferem ao trabalho realizado e que permite a atribuição de manuscritos a determinadas oficinas ou a indivíduos não se restringe apenas aos produtos que representavam o luxuoso artesanato livreiro destinados aos mais abastados, como os livros de horas feitas na oficina dos irmãos (MOREIRA, 2013, p. 246).

Em Cambraia (2005), os tipos de transcrições e edições estão relacionados tanto a fatores internos ao texto quanto a questões relacionadas ao suporte, a fim de estruturar processos comparadores. Tais características podem ser categorizadas em endógenas, que são inerentes ao ato da cópia e dependem apenas de seu responsável (em categorias autorais e não-autorais), ou em exógenas, que estão ligadas à corrupção do material, tanto o tipo de produto em que é escrito o texto como o produto com que se escreve em tal material, a tinta. Ademais, mesmo que a obra seja reescrita pelo próprio autor pode apresentar interferências, “pois furos no suporte podem criar lacunas que exigirão o trabalho do crítico textual para serem preenchidas” (CAMBRAIA, 2005, p. 2).

Dentre os estudiosos que buscavam criar uma teoria metodológica fixa e, assim, alcançar a tradição textual do período, para Moreira (2013), destaca-se, inicialmente, Karl Lachmann, no século XIX, ao propor uma linha de procedimentos para a produção de um método básico, o qual tem início com a reunião de várias versões de um texto manuscrito, mesmo que nelas sejam apresentadas pequenas alterações e, a partir das edições criadas, é apresentada a proposta mais verossímil possível do documento.

Claro que Lachmann foi precedido por vários outros filólogos e eruditos da área protestante que, em medida variável, já tinham apontado os problemas maiores que Lachmann encarou. Mas ele foi o primeiro que propôs um método de edição crítica, com o intento declarado de eliminar a subjetividade do editor na reconstituição do texto original. Noutros termos, o objetivo de Lachmann era o de elaborar um método de edição científico, não aleatório, que desse como resultado – através de vários

processos e fases escrupulosamente efetuadas – a reconstituição objetiva, quase mecânica, do original perdido (SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p. 30).

Posteriormente, no século XX, há o método proposto por Joseph Bédier. A obra que segue os preceitos bédierianos é criada, conforme Cambraia (2005), com a produção de um documento visto como “bom manuscrito”, em outras palavras, um texto isento de retoques que apresente notas de rodapé com a finalidade de demonstrar as compreensões do editor.

Incluído na totalidade supostamente pacífica do *bem comum*, os autores, os discursos, os destinatários textuais, os ouvintes e os leitores empíricos dos manuscritos definiam como membros subordinados que deviam reconhecer sua posição subordinada. Assim, a representação de cada texto particular e o meio material que a comunicava reproduziam aquilo que cada membro do corpo místico da colônia já era, prescrevendo, ao mesmo tempo, que devia ser, ou seja, persuadindo-o a permanecer sendo o que já era (MOREIRA, 2013, p. 16).

Apesar de possuírem perspectivas diferentes no que concerne ao uso de diferentes fontes – Lachman acredita serem necessárias várias fontes para a criação de uma última mais confiável e Bédier defende a adoção de um único documento, um que seja considerado perfeito –, ambos os autores acenam à real introdução da crítica textual, da mesma maneira que traçam princípios criteriosos e conduzem, mesmo que de forma indireta, os estudos da crítica. As propostas teóricas têm similaridades na finalidade e buscam a perfeita compreensão de um texto, pautada na filologia, que é indispensável para a análise e a compreensão dos manuscritos por permitir a seleção de critérios estabelecidos para equiparar a versão original e a edição final.

Depreende-se, pois, a necessidade de fidedignidade, a qual deve estar contida na transmissão, em forma e conteúdo, do documento editado. Acerca dessas posições, Moreira observa:

Para Joseph Bédier, assim como para Karl Lachmann, o texto tem saído das mãos do autor, contrariamente àqueles que nos foram legados e que sofreram intervenções de toda espécie, porque produtos de mediações históricas que possibilitam a transmissão textual, era um texto que se



presumia livre de escolhos. Diante dos textos eivados de erros ocasionados pelas circunstâncias históricas que promovem sua transmissão, cabe ao filólogo determinar, antes da deliberação sobre quais meios serão adotados para a eliminação desses mesmos erros, que não podem, obviamente, ser imputados ao autor, se é factível a restituição do texto autoral (2013, p. 111).

Diante das possibilidades de edição e estudo da crítica textual, consideramos que o filólogo deve analisar o tipo de documento, a finalidade da publicação e os interesses do público receptor da obra antes de decidir o método que irá aplicar em seu trabalho. Dessa forma, as “mediações históricas”, conforme citado, são fatores a serem considerados como acréscimos de informações, as quais possibilitam ao editor proximidade do acesso total ao texto original, pois são os caracteres do momento que auxiliam o filólogo a fazer reviver o texto editado.

Nesse sentido, para Cambraia (2005), quanto mais ciente o crítico textual estiver das possibilidades de edição, tanto mais preparado estará para desvendar os mistérios da transmissão de cada texto. Por esse ângulo, o editor que faz uso dessa linha deve afastar-se de qualquer interferência de interpretação ou reconstrução documental. Sendo assim, é de extrema valia o lúcido estabelecimento dos fundamentos adotados, visto que os critérios de representação de um determinado texto intervêm no resultado obtido.

Para o autor, a crítica textual é o método mais utilizado para o trato com manuscritos, as edições são divididas e caracterizadas em dois segmentos, as *monotestemunhais*, que são produzidas a partir de um único testemunho do texto, e as *politestemunhais*, que confrontam vários testemunhos, permitindo assim comparações. A maioria dos textos que constituem o Ms. 392 são politestemunhais e os poemas que estão ali coletados fazem parte de uma coleção manuscrita que estava espalhada em diversas bibliotecas. Todavia, o foco de análise desta dissertação, o poema “A huma Dama [...]” é monotestemunhal, pois se trata de um único e inédito poema que não permite comparações por ser cópia única.

Por outro lado, conforme Moreira (2013), observamos que o estudo de tradições textuais e as transcrições são hipóteses verossímeis de edição. À vista disso, os textos editados devem refletir todas as características, como: erros de

grafia, dificuldade de compreensão de palavras (pela grafia usada ou por problemas advindos da deterioração do material, abreviaturas semelhantes à obra original), pontuação (uso adequado ou inadequado), especificidades<sup>65</sup> carregadas do momento literário e cultural, bem como o tom intencional próprio do autor.

Assim, para transferir a significação ao documento, a crítica textual precisa recorrer a outras áreas como a história e a religião, além de considerar o contexto e um conjunto de particularidades da localidade, que englobam não somente o escritor, mas os seus entornos.

A crença de que as edições filológicas de textos literários negam aos leitores acesso direto à literatura e aos autores mais importantes é uma das justificativas mais aduzidas por críticos costumazes da prática editorial filológica contra edições que miram à recuperação da historicidade de textos editados (MOREIRA, 2013, p. 141).

Pelo exposto, observamos que a conduta do editor, portanto, deve certificar o rigor nos estudos de filologia e crítica textual em direção à comprovação da autenticidade do texto<sup>66</sup>.

Nesse ponto, mostra-se oportuno apresentarmos alguns tipos de edição: iniciaremos pela *Fac-similar*<sup>67</sup>, a qual trata de testemunho mecânico, cópia como a

---

<sup>65</sup> “Outros sinais que também se encontram nos documentos medievais para indicar correções no texto escrito – e sinais que ainda hoje se usam como normas de correção tipográfica – são: a linha horizontal para eliminar palavras supérfluas, a sequência de pontos sobre as letras que deveriam ser suprimidas (*por ex: et non dederimus Bernardino = et dedimos Bernardo*); no caso de haverem omitido alguma palavra no texto, esta era colocada na entrelinha ou na margem com indicação formada por duas barras paralelas ou cruzadas em forma de V, como chamada no lugar em que ela devia figurar” (SPINA, 1997, p. 44).

<sup>66</sup> Como propõe Spina: “O estabelecimento da genuinidade de um texto é tarefa da filologia; mas a denominação de autenticidade (verdadeiro ou falso) compete propriamente à diplomática, da qual se serve a Filologia como uma de suas disciplinas auxiliares” (1997, p. 22). O fragmento acima apresenta a importância da genuinidade e autenticidade do texto, como responsabilidade do filólogo que, respaldado pela edição diplomática, confirma a extrema necessidade de efetivar a produção de textos fidedignos. Sendo assim, a partir das regras propostas por esse tipo de edição, é possível alcançar a produção de cópias, as mais semelhantes quanto possível, para criar uma edição confiável e assentada em critérios academicamente justificados de apresentação.

<sup>67</sup> *Facsimile* ou *fac-simile* (do latim *fac simile* = faz igual) é toda cópia ou reprodução que apresenta uma grande semelhança com o original. Uma edição facsímile ou facsimilar é uma edição nova (frequentemente de um livro antigo) que apresenta uma reprodução exata da edição original, incluindo fontes de letras, escala, ilustrações, diagramação e paginação. A palavra é usada atualmente no contexto da tecnologia das telecomunicações por fax. O desenvolvimento dos sistemas de transmissão por fac-símile de caráter realmente operacional, capaz de reproduzir fotografias transmitidas com detalhes, começou a aparecer no início do século XX o qual foi devido

fotografia; a *Diplomática*<sup>68</sup>, que expõe na transcrição exatamente o que se apresenta no documento, a saber, abreviaturas e pontuação original; a *Semidiplomática*<sup>69</sup>, que propõe abreviaturas desdobradas entre outros aspectos que tornam a leitura um pouco mais simples para um não especialista; por fim, a *Interpretativa*<sup>70</sup>, a qual se aplica um processo de uniformização gráfica, com a finalidade de trazer acessibilidade aos leitores.

Após a apresentação e definição de linhas e abordagens estabelecidas para a transcrição e edição de manuscritos, no presente estudo, seguimos as propostas de Moreira (2013, p. 163):

A história das condições de produção do discurso poético nos seiscentos e setecentos está vinculada às condições historicamente determinantes e variáveis de recepção dos discursos produzidos, o que nos levou a adotar como um pressuposto a relação entre a composição em performance, escrita e leitura/ audição como meio de compreender as manifestações poéticas na América portuguesa nos séculos XVII e XVIII, a partir de informações que nos são subministradas por documentos de variada natureza. Discutiremos, ao tratar das condições de produção e recepção do discurso poético nos seiscentos e setecentos, o papel dos agentes produtores de discurso poético escrito e sua relação com diferentes públicos consumidores de poesia.

Em primeiro plano, o *corpus* da pesquisa é o poema manuscrito do autor António da Fonseca Soares, em forma de Romance Heroico, escrito em meados do século XVII, cuja didáscalia é “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu

---

ao trabalho de vários pesquisadores. Disponível em: <https://bit.ly/2X9nHtc>. Acesso em: 13 mar. 2020, 13:12.

<sup>68</sup> Apresentação fiel de todas as características gráficas de um manuscrito substituindo apenas o texto desenhado por um texto tipografado, com renúncia, portanto, a qualquer esforço interpretativo ou reconstrutivo. Justifica-se quando o texto a editar tem um interesse eminentemente linguístico. Com as possibilidades modernas da técnica fotográfica, a edição fac-similada está a substituir cada vez mais a edição diplomática, sobretudo naqueles casos em que o texto editado tem um valor documental (MARQUILHAS, 2009, p. 1).

<sup>69</sup> Situa-se entre a interpretativa e a diplomática, sendo sua prática marcada pela ação menos interventiva que a interpretativa e mais interventiva que a diplomática. Comumente, faz-se pela intervenção do editor no sentido de desenvolver abreviaturas (BORGES; SOUZA, 2012, p. 32).

<sup>70</sup> A edição crítica de um texto de testemunho único; nesta situação, o editor transcreve o texto, corrige os erros por conjectura (*emendatioopeingenii*) e registra em aparato todas as suas intervenções. Edição de um texto de testemunho único ou de um determinado testemunho isolado de uma tradição, destinada a um público de não-especialistas: para além da transcrição e da correção de erros, o editor actualiza a ortografia e elabora notas explicativas de carácter geral (DUARTE [1997-], verbete, apud BORGES; SOUZA, 2012, p. 31).

f<sup>o</sup>”. A obra retrata características sociais, políticas, religiosas da época, participando do movimento seiscentista da literatura, com a exploração máxima da linguagem para tratar das temáticas escolhidas pelo autor. Por essa perspectiva, a fim de produzir uma transcrição adequada, foi necessária a ciência do maior número de vias percorridas pelo texto, desde a chegada dos manuscritos à biblioteca até as mãos dos leitores hodiernos.

Considerando que, após se ter restituído a forma genuína de um texto escrito, ele é, via de regra, publicado novamente, contribui-se, assim, para a transmissão e preservação desse patrimônio: colabora-se para a transmissão dos textos, porque, ao se publicar um texto, este torna-se novamente acessível ao público leitor; e contribui-se para a sua preservação, porque se assegura sua subsistência através de registro em novos e modernos suportes materiais, que aumentarão sua longevidade (CAMBRAIA, 2005, p. 20).

O *corpus* desse trabalho, retirado da BGUC, Ms. 392<sup>71</sup>, como a maioria dos manuscritos, é iniciado por uma didascália criada pelo copista, como se fosse um indicador de leitura do texto. Sendo assim, inicia-se com o registro ““A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>”, indicando-se, na sequência, a forma poemática “Romance Heroyco” e, por fim, inscreve-se o poema. Sobre a importância dos elementos iniciais considerados extratextuais, Moreira (2013, p. 327) afirma que:

[...] os títulos funcionando como protocolos de leitura, induzirão o leitor a criar expectativas que ele procurará realizar no ato de ler, ao construir significação a partir do que lhe é proposto como significado previamente constituído pelo título [...]. O subtítulo subministra ao leitor informação genérica sobre o significado do texto [...].

Dentre os códigos correntes da tradição manuscrita seiscentista e setecentista de Portugal, percebemos níveis no texto que são responsáveis pela adequação da apresentação do documento: no nível 1, indica-se a didascália (título); no nível 2, a forma “Romance Heroyco” (subtítulo ou indicação do gênero/subgênero poético); no nível 3, o poema em seus estratos narrativo e fônico; e finalmente o pós-texto, que é o pedido final de oração e compõe o epílogo.

---

<sup>71</sup> Cota dos Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Portugal. O poema é atribuído ao poeta português António da Fonseca Soares.

A propósito, destaca-se o compromisso com a reprodução da publicação, que deve ser a mais próxima possível do documento na forma em que se encontrava no poema original. Para Moreira (2013, p. 357):

É inegável que manuscritos e livros são objetos utilitários que servem de uma determinada função – veicular uma mensagem -, mas é igualmente inegável que a qualquer artefato são atribuídos valores e significados culturalmente determinados e, portanto, historicamente variáveis, que a história dos livros busca resgatar. A mensagem veiculada pelo manuscrito ou pelo livro deixa de existir como mera mensagem e passa a formar, como material que lhe serve de suporte, conformado especificamente para esse fim, uma unidade bibliográfica.

Entretanto, não é nosso objetivo concreto apenas o aprofundamento em análises dessa natureza, o real objetivo é trazer uma versão em que sejam revelados os recursos utilizados, a fim de tornar o texto cognoscível ao leitor do século XXI, sem desviarmo-nos das intenções e características do autor na obra primária.

Para tanto, faz-se indispensável compreender o contexto e a circulação do documento, mantendo em perspectiva o crescimento intelectual do período no cenário europeu com foco em um país e período, Portugal<sup>72</sup>, século XVII. Nesse momento, período em que textos não religiosos eram distribuídos na forma de manuscritos, a movimentação de escritos ocorria em folhas avulsas, folhetins, periódicos, manuscritos e com menos frequência em livros (MOREIRA, 2013).

Nesse contexto, os estudos realizados fornecem subsídios para a formulação de uma proposta editorial, a qual busca formas de reprodução de textos sem que eles percam sua integridade, em outros termos, é a transmissão de um texto com o mínimo possível de interferências ao longo do processo. Consideramos Moreira (2013, p. 359), para a produção da transcrição do poema adotando as seguintes normas<sup>73</sup>:

---

<sup>72</sup> De acordo com afirmações de Moreira (2011), a ampla produção manuscrita ocorre, pois a cultura livreira não foi tão difundida como nos outros países europeus. Quando se trata da prática escribal, em Portugal, percebe-se mormente a produção manuscrita dos textos relativos à “Antiguidade clássica”.

<sup>73</sup> Não estão citadas as normas que não se aplicavam ao manuscrito citado.

- a) foi mantida a ortografia do manuscrito sempre que possível;
- b) foram mantidos os sinais diacríticos (´, ^, ~);
- c) foram mantidas as maiúsculas e minúsculas conforme o uso do copista;
- d) foi mantida a versificação e estrofação dos poemas;
- e) a escrita das páginas dos códices foi numerada. Os números entre parênteses, no canto superior direito referem-se à paginação do manuscrito;
- f) as abreviaturas foram mantidas, exceto nos casos de difícil desdobramento;
- g) a letra “q”, escrita no códice usualmente de maneira abreviada, por meio da sobreposição de um traço, foi transcrita de maneira desdobrada, em negrito no presente trabalho (ex: **que**);
- h) Anotações marginais a lápis foram transcritas em itálico [...].

As presentes considerações discutem a importância e a finalidade de trabalhar com os princípios da crítica textual, a qual apresenta métodos para o tratamento de textos antigos. Não podemos negar que a finalidade de cada procedimento depende das questões que o manuscrito propõe ao filólogo como desafio para o trabalho editorial. Nesse âmbito, a fixação de estilos de abordagem reflete em transcrições verossimilhantes aos textos originais. Para tanto, adotamos como critérios editoriais quatro pilares: os estudos históricos; de retórica; decoro poético e a bibliografia da tradição do autor.

### 3 TENSÕES RETÓRICAS NO POEMA

Neste capítulo debatemos a relevância da retórica nas práticas letradas seiscentistas e setecentistas. A retórica da época consiste em um sistema ou conjunto de possibilidades de produção oral ou escrita, baseada nos modelos da Antiguidade Greco-Romana, que se exercita com o propósito de persuadir, quer pelo processo argumentativo (responsável por unir elementos internos e externos às regras de escrita/fala) quer pela representação / exibição de erudição / exercício de poder pelo saber, resultantes das aplicações das regras em função de um “ornato dialético”.

Nesse sentido, entende-se retórica como o conjunto de regras de produção, de ideias e conceitos internos e externos à língua propriamente dita, disponíveis para o letrado, aplicável com os objetivos de apresentar diversas possibilidades de emulação e demonstração de conhecimento, e compreendida pelos leitores / ouvintes como a arte do bem dizer, bem escrever, bem argumentar.

É, pois, evidente que a retórica não pertence a nenhum gênero particular e definido, antes se assemelha à dialética. E também evidente que ela é útil e que sua função não é persuadir, mas discernir os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso, tal como acontece em todas as outras artes [...] (ARISTÓTELES, 2012, p. 11).

De acordo com Aristóteles (2012), enquanto a retórica preocupa-se com a comunicação para obter o convencimento, a poética é a arte que tem fins na literatura. Para o autor, Aristóteles criou a “retórica da prova”, a saber, um método que considera premissas na direção da criação de um esquema retórico persuasivo. Para tanto, as formas de argumentação se dão por meio de entimemas<sup>74</sup>, compreendendo a necessidade da retórica para debater ambos os

---

<sup>74</sup> O conceito de entimema foi cunhado por Aristóteles (384-322 a. C) e deve ser considerado a partir da distinção que este filósofo faz entre o carácter constringente das provas lógicas que, operando segundo regras inferenciais que conferem às conclusões do raciocínio um carácter necessário, são por isso demonstrativas (e o seu modelo é o raciocínio silogístico) e as provas retóricas que se aplicam a «questões sobre as quais deliberamos e para as quais não possuímos artes específicas» (Retórica, 1357a), ou seja, em que o problema da deliberação se coloca num quadro em que não há regras sistemáticas. Assim, o entimema surge como uma espécie de silogismo, ou seja, como

lados de uma mesma questão, fundada em provas concretas e provas em condições artísticas e técnicas.

[...] como todos os oradores, quando elogiam ou censuram, exortam ou dissuadem, acusam ou defendem, não só se esforçam por provar o que disseram, mas também que o bom ou o mau, o belo ou o feio, o justo ou injusto, os grandes ou pequenos, quer falemos das coisas em si, quer as comparemos entre si, é evidente que seria também necessário ter premissas sobre o grande e o pequeno, o mais e o menos, tanto em geral como em particular; como, por exemplo, qual é o maior ou menor bem, a maior ou menor ação justa ou injusta; e o mesmo em relação às demais coisas (ARISTÓTELES, 2012, p. 24).

Compreendemos, portanto, que, dentre as regras de curso do discurso, o orador/ escritor deve elaborar algo que seja produzido racionalmente e chegue ao fim que se propôs, em outras palavras, a verdade. O autor, para tanto, vai pressupor as particularidades do auditório/ leitor – os seus afetos, as suas emoções, e os seus argumentos – e voltar aos recursos de persuasão favoráveis à verdade que quer sugerir.

Ora, sendo evidente que o método artístico é o que refere às formas por persuasão e que a prova por persuasão é uma espécie de demonstração (pois somos persuadidos sobretudo quando entendemos que algo está demonstrado), que a demonstração retórica é o entimema e que este é, geralmente falando, a mais decisiva de todas as provas por persuasão [...] (ARISTÓTELES, 2012, p. 9).

Conforme os autores clássicos, a elaboração de uma obra literária necessitava apresentar as habilidades do poeta de produzir seus escritos inseridos em arquétipos de decoro, ou seja, moldes para a adequação dos tipos de matérias em formas convenientes, com respeito a todas as produções e a todos os comportamentos que se faziam coerentes à era clássica. O trecho a seguir de Horácio (apud COSTA, 2012, p. 69, grifo do autor) resgata esse pensamento:

---

um «silogismo retórico», caracterizado não pelo certo, mas pelo provável. Esta dimensão de provável não significa que ele seja um parente pobre do silogismo demonstrativo. Quer antes dizer que se articula com as exigências práticas da comunicação e com os propósitos da retórica, definida como «a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir». Disponível em: <https://www.ruigracio.com/VCA/Entimema.htm>. Acesso em: 22 nov. 2020, 14:32.



Se não posso nem sei observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos gêneros, por que hei de ser saudado como poeta? Qual a razão por que prefiro, com falso pudor, desconhecê-los e aprendê-los? Mesmo a comédia não quer os seus assuntos expostos em versos de tragédia e igualmente a ceia de Tiestes não se enquadra na narração em metro vulgar, mais próprio dos socos da comédia. Que a cada gênero, bem distribuído ocupe o lugar que lhe compete.

Esse fragmento apresenta o desejo de que cada matéria fosse tratada de acordo com o formato indicado, isto é, assim, constatamos que a tragédia não poderia ser registrada como comédia, tampouco a comédia se adequaria à estrutura trágica. Consoante Aristóteles, as matérias idealizadas eram aquelas que se encontravam acima do bem e do mal, o racionalismo e o universalismo, singularidades do renascimento. Fundados no conceito de idealismo, os pensadores da época não buscavam apenas a arte acima do bem e do mal ou criar um homem de forma fantasiada, mas sim a fusão entre o ideal racional e o ideal passional.

Ainda de acordo ao que foi mencionado referente à retórica, definimos o século XVII e seus entornos como período a ser estudado. Dessa forma, notamos que, em um panorama de uso, a retórica permaneceu em segundo plano durante a Idade Média, porém do século XV até o século XVII houve um período de transformação, relativo à retomada dos preceitos aristotélicos. A retórica obteve ascensão justificada, inclusive, pelo emprego da oratória e valorização dos textos considerados clássicos (GARCÍA; HERNANDEZ, 1994). Destacam-se as conhecidas manifestações pós- renascimento, período quando se inicia e concretiza a expansão marítima, a criação da imprensa e a fortificação dos debates da Reforma e Contrarreforma.

Dentre as questões consideradas de maior valor, para além da forma e do decoro, temos as questões da retórica, posto que a análise proposta nesta dissertação é estruturada a partir dos conceitos dos discursos judiciário, por Aristóteles (2012). À vista disso, compreendemos o uso proposital da oposição entre a temática e a forma, com a finalidade de colocar em xeque a letra da lei presente na nomenclatura do poema. Em adição, a engenhosidade do autor é notável na ação mimetizada pelos recursos retóricos, os quais dispõem as palavras

de forma aguda, recorre aos gêneros do discurso, em especial ao gênero judiciário, à poesia heroica e à tragédia.

O discurso judiciário, para Aristóteles (2012), é aquele que acusa e defende.

A saber:

Para os que falam em tribunal, o fim é o justo e o injusto, e o resto também estes o acrescentam como acessório [...] o orador forense pode não negar que fez algo ou que agiu mal, mas nunca confessará que cometeu intencionalmente a injustiça, pois então não seria necessário o juízo (ARISTÓTELES, 2012, p. 22-23).

Dado o fim persuasivo, o poema de Fonseca Soares traz como estratégia argumentativa central expor tensões, a começar pelo registro da matéria chã com um modelo de escrita heroico, elevando sua matéria em uma criação singular para o momento de produção. Nesse sentido, faz-se necessário compreender a finalidade do discurso judiciário em “A huma Dama [...]”, utilizado para acusar e defender e centrado na quantidade e na qualidade das premissas necessárias a silogismos convincentes (ARISTÓTELES, 2012).

Portanto, os recursos retóricos e a agudeza discursiva utilizados para a produção do poema representam a relevância e a intencionalidade da elevação do tema, a ponto de torná-lo matéria coerente para a criação de um poema heroico, e assim, adequar-se ao decoro. Com a finalidade de observar como se dá a junção de dois estilos diferentes, neste momento, trazemos o confronto da análise formal que orienta a dialética Romance Heroico, a partir de fundamentos que alicerçam a poética lusitana do século XVII, somados à questão de um discurso predominantemente judiciário.

### **3.1 A retórica seiscentista: poema-discurso**

No poema “A huma Dama [...]”, são percebidas diversas tensões. No que toca à temática e à matriz poética, o autor reúne um sujeito “vulgar” (a Dama), objeto adequado a um Romance, à forma de narração “erudita” (versos

decassílabos), produzindo um discurso estruturalmente Heroico. Discutir a união desses diferentes usos, que contribuíram para a formação do (sub)gênero híbrido Romance Heroico, é parte dos estudos dos modelos de escrita seiscentistas e setecentistas, mantendo em perspectiva a pauta do decoro, que sugere a adesão a uma tipologia poética, em que se ajustam estrofação, métrica e temática com características atraentes para as expectativas de dois públicos: um popular, que se comove pelo componente patético do poema, outro erudito, que se deleita com a agudeza do poeta. A tensão, portanto, é programática, à medida em que trabalha com duas categorias previsíveis, mas de difícil conciliação.

Assim, os versos decassílabos, que eram adequados para narrar ações elevadas, confrontam a proposta vulgar, ao se utilizar desta métrica para cantar a história de uma mulher condenada à forca por matar o próprio filho. Entretanto, o seu uso proporciona uma série de elementos atraentes a um público exigente em suas expectativas, tais elementos demonstram a agudeza<sup>75</sup> do poema. Nesse caso, a indicação do gênero judiciário propõe um discurso escolhido de forma engenhosa, fator que torna o fazer incomum interessante e curioso para o poema dito de cunho popular.

Outra questão a ser colocada é o julgamento de um julgamento pelo eu lírico, inicialmente, por se discutir um veredito de ministros, reafirmado pelo rei, além da construção de uma narrativa com forma tão engenhosa a ponto de gerar justificativas textuais de elevação da matéria. Ao passo que os elementos populares encontrados são responsáveis pelo processo de comoção, como a Dama, figura que é caracterizada pela delicadeza e beleza, a fragilidade e a potencialidade do crime figurativizadas na imagem do filho; a compaixão do eu lírico, em confronto com o crime que ofende o raro, traduz em versos heroicos o desejo de elevação da matéria.

Desse modo, a proposição fonsequiana mescla elementos de caráter popular e elevado, justificados pelas escolhas da construção persuasiva, em

---

<sup>75</sup> “É definida como a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como ‘belo eficaz’ ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade” (HANSEN, 2000, p. 317).

especial, do discurso judiciário, fato que não era comum aos textos da época, pois não atendiam ao decoro proposto nos anos seiscentos e setecentos. No poema analisado nesta dissertação, António da Fonseca Soares usou ferramentas que representam características da retórica e, especialmente, do discurso judiciário, as quais demonstraram a habilidade de avaliar, em cada caso particular, os meios específicos de se persuadir alguém de algo.

Sabemos que as sociedades lusas seiscentista e setecentista apresentam uma expectativa de representação adequada/decorosa em relação aos poetas e as habilidades retóricas das quais fazem uso.

[...] a poesia também impregnou-se de espírito retórico. A retórica perdeu, destarte, seu sentido primordial, sua razão de ser. Por outro lado, penetrou em todos os gêneros literários. [...] Assumem os topoi uma nova função: transformam-se em clichês de emprego universal na literatura e espalham-se por todos os terrenos da vida literária (CURTIUS, 2013, p. 109).

Nas habilidades técnicas, envolvendo o estilo, estão inclusas as questões de igual importância como a opção pelo gênero, a emulação<sup>76</sup> e a mimesis<sup>77</sup>, com a finalidade de *mouere et delectare* – nas palavras de Horácio – os ouvintes por intermédio do contato com a obra. Nesse propósito, diversas associações podem ser concebidas durante a análise, dentre elas as relações com a antiguidade clássica e com a religião e a questão do tratamento dado às mulheres, aos crimes cometidos por elas e às penas, todas elas vinculadas a um fazer do próprio tempo da obra.

Conforme os conceitos apontados por Muhana (1997), para que se produza a emulação, propõe-se o estudo das práticas literárias vigentes na época, cujas

---

<sup>76</sup> Ação ou efeito de emular, de disputar a preferência de algo com alguém. Sentimento que faz com que uma pessoa tente se igualar ou superar alguma coisa ou outra pessoa. Competição justa; ação de disputar ou concorrer de maneira honesta. [Jurídico] Atitude que faz com que alguém, munido de um sentimento de rivalidade ou por competição, recorra a ação da justiça, buscando reivindicar um direito que não existe. [Informática] Ação ou consequência que faz com que um programa ao emular outro consiga os mesmos resultados deste. Etimologia (origem da palavra **emulação**). Do latim *a emulatio onis*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/emulacao/> Acesso em: 09 dez. 2020, 22:17.

<sup>77</sup> Retórica: Figura que se baseia no emprego do discurso direto e essencialmente na imitação do gesto, voz e palavras de outrem. Imitação. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/pesquisa.php?q=mimesis>. Acesso em: 09 dez. 2020, 22:17.

características servem de base para produção de outras obras. A emulação vem, portanto, atrelada à produção de uma obra modelar que será glosada, imitada e, finalmente emulada. A leitura da obra permite o acesso a um texto plural, a partir da observação atenta, aparentemente, o autor experimenta um novo fazer. A argúcia marcada no poema permite o entendimento dos recursos empregados, consoante as diversas representações que distendem a leitura e resultam na elevação da matéria.

Já o conceito de mimesis, fundamentado na Antiguidade Clássica, é resgatado de modo voluntário nos anos seiscentos e setecentos, percebido no fervor poético e na busca pelo ideal da verossimilhança poética que propõe materializar-se no efeito do encanto da imitação de imagens reais ou ocultas. Assim, na poesia é componente corrente entre a realidade e a obra imitada.

Se tanto a natureza como o poema são fruto de leis e proporções oriundas da *ratio*, e se a imitação é um processo de fazer como o da natureza, sem ser o mesmo ou cópia dela, a obra do poeta será uma semelhante à que existe na natureza, independentemente de nela existir ou não. É o que significa verossimilhança, conceito que corresponde à autonomia da obra poética em relação às coisas naturais (MUHANA, 1997, p. 44).

De acordo com Hansen (2012), a agudeza disponibiliza diversas possibilidades de representação do poeta/orador diante do público. Nesse sentido, é possível perceber, que a obra expõe a personagem feminina, que seria relegada a um plano desprezível ao imputar a ela um crime hediondo, de forma sublime, na medida em que as ponderações do eu lírico elevam-na, mesmo com a qualificação do crime, considerado *contra naturam*<sup>78</sup>. Assim, são gerados sentimentos conflituosos (o prazer do poema trágico e o impacto do patético), a partir de recursos discursivos que conduzem a compreensão e a compaixão sentidas pelos espectadores em contato com a narração.

---

<sup>78</sup> Os crimes *contra naturam* são aqueles que pervertem a ordem natural das coisas estabelecidas e são passíveis de vitupério na sátira. No entanto, na adesão ao gênero judiciário, a causa é igualmente censurável. Enquadram-se nesse tipo de matéria a sodomia, o incesto, a feitiçaria, o semi-tismo, o suicídio, matricídio, fratricídio e congêneres. Hansen (1989) trata da questão no capítulo “Os lugares do lugar”, em sua *Sátira do Engenho*.

A tensão estilística é matéria incomum para poemas heroicos, porém, em “A humna Dama [...]”, desde o paratexto, é perceptível a proposta de um gênero híbrido, no caso o Romance Heroico, no qual temos a tensão no fazer poético, quando o conteúdo vulgar é apresentado em métrica erudita. A escolha do autor por uma temática considerada baixa permite perceber o caráter transcendente da poesia, materializado como forma de trazer novos significados, tensões e perspectivas para os temas.

O poeta considera a temática passível de expressão por um metro elevado tornando a criminosa digna de um poema por estar envolvida pela ação trágica ou manipulada pelo destino, e, por esse motivo, também o eu lírico altera o foco da infração cometida pela protagonista – o delito de assassinar o filho –, cedendo espaço de questionamento/tensão para os caracteres da tragédia. Com este “dúbio”, a voz do poema enaltece a gravidade do sacrifício (o enforcamento) em detrimento do julgamento da gravidade do ato (o filicídio).

As formas de criar tensões recorrem às condições histórico-sociais do período valendo-se da técnica poética e do estilo de escrita com a intenção de ativar no leitor a tensão criada pelo eu lírico. Isso se dá pelo uso discurso judiciário enquanto recurso retórico que viabiliza o “debate poético”, a narrativa-julgamento, com argumentos e contra-argumentos. Nesse cenário, o desalinho do narrador pode ser percebido na estrutura textual, pois a confusão apresentada na terceira estrofe do poema indica a discordância da pena e traz sensações que nem mesmo ele consegue decifrar, como observa-se nos versos:

Desta pena *por ultimo sufragio*  
 este *pezar* confuso te didico,  
 e *da dor* natural por *dezafogo*  
*Asim* canto, *asim* choro, *asim* suspiro

Notamos também que autor considera o poema um texto aberto a várias perspectivas, pois, mesmo trazendo tópicos típicos à temática vulgar, pode ser discutido e questionado em uma estrutura heroica, ressaltando a nobreza da morte como punição, especialmente se considerarmos a morte trágica.

*Primeira* Dama na enfiliz tragedia;  
que hojy *emti* representa ofado iniquo.

Incomum também para o momento é o protagonismo feminino, que em diversos momentos tem a integridade discutida. Normalmente, para falar delas, a estrutura indicada era o romance, entretanto, o eu lírico propõe para sua Dama uma estrutura heroica, que era voltada para ações elevadas, como na quinta estrofe:

Na *primeira* jornada de domingo [†...]  
fis primeiro galam marido digno.  
porem nesta segunda, amor julgado  
te comprou escrava de Cupido

No que toca à estrutura social, quando se refere ao primeiro casamento, lembramos que as indicações de comportamento às mulheres, as regras propunham para o casamento respeito e submissão. Porém, tornando-se viúva jovem, a protagonista sucumbe ao amor furtivo, motivo pelo qual provavelmente comete um crime *contra naturam*, objeto do julgamento, é condenada pela estrutura social. Sobre o que era considerado adequado às mulheres, por Duby (2001, p. 158):

Os exercícios do amor, com efeito, servem também para preparar as mulheres. Esse é o último e mais forte ensinamento tratado. Ele estabelece um conjunto de preceitos adaptados à natureza feminina, e que devem levar as damas a se superarem, a se tornarem, também elas, “valorosas”. São as sensatas, as prudentes, as que sabem reprimir seu gosto por se comportarem como os machos, por se mostrar tão predadoras quanto eles. Honradas as que não concedem por dinheiro ou por presentes caros seus favores. Honradas, sobretudo, as reservadas que, livremente, “depois de madura reflexão”, escolhem um parceiro, um só, em relação ao qual sentiram que se mostrará *sapiens et geniosus amator*, que saberá conter-se no momento certo.

Na quinta estrofe, pode ser observado nos dois últimos versos, um amor que tornou a protagonista escrava, de modo a justificar o crime pelo qual a dama sofre a pena. Na ocasião, o leitor é remetido à imagem do mito do Cupido, o qual faz a

dama serva de um amor, tal como o referente clássico das tentações de Psiquê<sup>79</sup>. Assim, o eu lírico explica o crime da mulher, produzido em nome da cegueira ou manipulação amorosa.

Essas estratégias argumentativas alcançam a elegância retórica típica do discurso judiciário por intermédio da elevação dos intertextos com o trágico, contribuindo, assim, para enaltecer a matéria até torná-la heroica.

A concepção barroca do poético como ornato dialético mediante a agudeza implica, pois, no abandono ou a rejeição das tópicas tradicionais elencadas por temas, argumentos e gêneros, mas sua reelaboração em novos termos, que os hiperbolizam: simultaneamente, uma redução intensificada dos procedimentos e uma extensão da aplicação dos procedimentos reduzidos. Assim reelaboram-se as formas não miméticas da poesia do século XVI, corrigidas com a perspectiva clássica que reintroduz a mimese e, por consequência, a unidade, em termos restritos de uma retórica da elocução (HANSEN, 1989, p. 258).

Na observação do poema em pauta, consideramos a retórica aristotélica para propor uma linha de análise do enredo, a qual é fundamentada na predominância do discurso judiciário. Com esse propósito, os momentos de representação de um julgamento são destacados com a divisão da narrativa, conforme Aristóteles (2012): proêmio, narração, prova e demonstração, interrogação e epílogo.

A princípio, “a função do proêmio é tornar clara a finalidade do discurso [...] tornar claro seu objetivo, preparando os ouvintes para a narração e a prova” (ARISTÓTELES, 2012, p. 40). No poema “A hume Dama [...]”, o proêmio é observado nas três primeiras estrofes. Sequencialmente, a narração se inicia na quarta e estende-se até a décima primeira estrofe. Como sublinha Aristóteles (2012, p. 223), “esta consiste em demonstrar quer que ação se realizou, caso não seja crível, quer que ela foi de determinada qualidade ou ordem de grandeza, ou tudo isto ao mesmo tempo”.

---

<sup>79</sup> Neumann, Erich. **Eros e Psiquê: amor alma e individuação no desenvolvimento do feminino**. Tradução de Zilda Hutchinson. 2. ed. São Paulo: Cultrix. 2012.



A seguir, com as definições de Aristóteles (2012, p. 40), é momento de evidenciarmos prova e demonstração, “a prova é aqui tratada como parte fundamental do discurso oratório [...] comentam-se também as várias maneiras de apresentar o caráter do orador e estimular as emoções dos ouvintes”. Essa situação se dá concomitantemente à narração da décima segunda à décima quinta estrofe. A décima sexta quadra faz andar a narração com o início do caminho da condenada à força: “Deste emffiliz os três primeiros passos”. Sequencialmente, volta a prova e demonstração na décima sétima e décima oitava estrofes, com nova retomada da narração do julgamento e tomada de posição na décima nona e vigésima estrofes.

Há um momento com finalidade de prova e demonstração também na vigésima primeira quadra, seguida por duas estrofes de narração concernente ao julgamento do juiz. Prova e demonstração também se concretizam na trigésima sétima, trigésima oitava, quadragésima e da quadragésima terceira à quadragésima sétima estrofe.

Havemos de destacar também a contra-argumentação como materialização da interrogação, “discute-se o uso da interrogação na confrontação do orador com o adversário em tribunal. Acentua-se a conveniência de brevidade tanto na interrogação quanto na afirmação de entimemas”. Assim, em “A huma Dama [...]” temos a interrogação na vigésima quarta, vigésima sexta e da vigésima nona à trigésima primeira estrofe.

A narração prossegue concomitante (estrofes 25, 27-28, 32-36, 39, 41-42), e, inclusive também como estratégia, a alguns momentos de contra-argumentação, até que se chegue à patética cerimônia: descrição do patíbulo e do enforcamento, que se estende da quadragésima oitava à quinquagésima quarta estrofe.

Finalmente, a proposição do epílogo “visa dispor favoravelmente os ouvintes em relação ao orador e desfavoravelmente em relação ao adversário. Visa também à amplificação do assunto e o despertar da memória dos ouvintes para os argumentos fundamentais” (ARISTÓTELES, 2012, p. 40-41). Assim, a conclusão do poema é composta por epílogo, iniciado na quinquagésima quinta estrofe e estendido até o final dos versos. Por fim, em prosa, o encerramento do texto reitera o apelo do eu lírico para que o leitor/ouvinte faça uma oração pela Dama enforcada.

O epílogo, nesse caso, é a constatação final de que a alma da Dama está além do purgatório dos vivos, fator que a faz digna de oração, também como possibilidade de fazê-la transcender.

É importante mantermos sempre em perspectiva que todos os momentos do poema são notavelmente responsáveis pela persuasão do leitor, pois usam a narrativa para emocionar e convencer os leitores a terem um olhar compassivo pela enforcada. Ao mesmo passo, o próprio eu lírico conduz um julgamento do julgamento para um contraponto centrado nas regras da sociedade *estamentária* e de seus costumes.

Uma vez que a retórica tem por objetivo formar um juízo (também porque se julgam as deliberações e a ação judicial é um juízo), é necessário procurar não só que o discurso seja demonstrativo, mas também que o orador mostre possuir certas disposições e prepare favoravelmente o juiz. Muito conta para a persuasão, sobretudo nas deliberações e, naturalmente, nos processos judiciais a forma com que o orador se apresenta e como dá a entender sua disposição aos ouvintes, fazendo com que, da parte destes, também haja um determinado estado de espírito do orador. A forma como o orador se apresenta é mais útil nos atos deliberativos, mas predispor o auditório de uma determinada maneira é mais vantajoso nos processos judiciais (ARISTÓTELES, 2012, p. 83-84).

Nesse sentido, o julgamento é representação que coloca em cena não apenas ré e júri, mas todos os sujeitos envolvidos, inclusive a sociedade. As tensões que emanam desta disposição dão espaço a discussão do próprio julgamento que, ao ser exposto, passa a ser também réu no plano discursivo. “Toda a ação imposta por necessidade é naturalmente penosa”<sup>80</sup>, com esse entendimento, as tensões que se configuram no discurso judiciário exigem análise.

### 3. 2 Eu lírico julga o julgamento

De acordo com a proposta de análise do poema, muitas tensões emergem do texto tanto com relação à estrutura quanto à temática: vulgar e erudito; romance e heroico, ação criminosa e compaixão; indivíduo e sociedade; dedicatória e

---

<sup>80</sup> Pentâmetro atribuído a Eveno de Paros. In: ARISTÓTELES, Retórica, 2012, p. 56.

sentença; morte violenta e delicadeza poética; temática popular e elevação trágica; mulher protagonista e versos heroicos; corpo e alma. Além das tensões abundantes, que configuram a própria essência da condensação poética, as imagens mitológicas e os intertextos com tragédias gregas clássicas colaboram ainda mais para a ampliação de sentidos.

A ordem de ocorrências da composição, seguida nesta na análise, obedece à constituição das partes ordinárias de um discurso: proêmio, narração, prova e demonstração, interrogação, e, finalmente, epílogo. Dessa forma, a didascália<sup>81</sup> “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>” é o primeiro contato do leitor com o paratexto que, no caso do poema, já apresenta a morte duplicada, isto é, um crime de morte punido com a morte. Antes mesmo da leitura do poema, o leitor encontra nesse título a tensão entre dedicatória e sentença, já que conhece o delito e o desfecho da história.

Nesse ínterim, é oportuno destacarmos a importância da didascália em diversos manuscritos, sobretudo, no poema analisado, pois ela, apesar de ser criada por um copista, direciona a formulação de possibilidades de compreensão do assunto, ao fazer a vez de apresentação e síntese da matéria tratada. No primeiro contato com este paratexto, seguindo a nossa proposta de leitura do poema, segundo o modelo de um discurso judiciário, a didascália pode se apresentar ao leitor como um veredicto, o qual inevitavelmente direciona a leitura para o crime inaceitável socialmente. Nesse sentido, a indicação de leitura do copista, como veremos ao ler o poema, tensiona com a perspectiva do eu lírico e colabora para a evocação dos níveis de sentido do texto, especialmente, por ser um dos poucos momentos em que o crime é citado de forma direta, atuando no processo persuasivo de seus leitores, “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>” /Romance Heroyco.

A intervenção do copista por meio da didascália, por ser uma anotação objetiva de tomada de conhecimento do conteúdo do poema, parece ser menos

---

<sup>81</sup> “As didascálias dos manuscritos gregorianos, assim como *tituli* dos manuscritos “medievais”, reinserem o texto a figura do locutor-autor, figura também *in absentia*, que se presentifica no momento da leitura ou da enunciação por meio de dispositivos retóricos que simulam as condições empíricas, concretas, de atualização textual. Não se sabe se elocução e produção foram concomitantes ao caso em questão, entretanto a simultaneidade de ambos processos não infere com a proposição veiculada à didascália como protocolo de leitura. A didascália presentifica o ato elocutório, ao mesmo tempo em que se põe como discurso *sub specie preteritóriūm*. A exemplaridade do discurso encomiástico se acentua na medida mesma em que a elocução se torna memória a ser resguardada; é resguardada, contudo, ao constituir-se em *exemplum* para os vindouros, e por conseguinte, como discurso a ser emulado no momento em que se dá a acontecer, em que se reatualiza” (MOREIRA, 2011, p. 158).

compassiva que a condução do assunto pelo eu lírico, porque indica vias para a sua compreensão, a primeira é em forma de dedicatória e a segunda é a sentença que amplia a possibilidade do discurso judiciário, visto que são expostos crime e castigo severos. Em outras palavras, diante do erro irremediável cometido pela Dama é muito complexo discutir a pena, dada a impossibilidade de reaver a vida do filho.

O copista apresenta com cautela os vocábulos para clamar pela vida daquela mulher criminosa, ao chamá-la de “Dama”, aceno usual em didascálias, como foi feito em outros poemas para evocar a protagonista por suas funções ou até mesmo pelo nome, no caso dos personagens masculinos. Ao chamá-la de Dama, o copista é cauteloso por ter escolhido a mesma palavra empregada pelo autor do texto, normalmente em romances temos os vocábulos: “Dama”, “Senhora”, “Moça” ou “Rapariga”.

Após o contato com a didascália, é apresentada a tensão pela proposta de gênero híbrido com a fusão de dois gêneros de diferentes tradições, “*Romance Heroico*”, o Romance e o Heroico. Nesse caso, o locutor se aproveita do conteúdo comum aos romances, mas, por meio do tom trágico, tenta elevá-lo para atender à estrutura heroica, que era utilizada para comportar matérias superiores. A princípio, a situação colocada nesta terminologia confronta o que era considerado clássico e decoroso no período com uma forma incomum, só compreendida após a leitura do texto, quando são levantadas as tensões que adequam e justificam a temática ao gênero poético.

### 3. 2.1 Proêmio

Passando ao poema propriamente dito, as primeiras três estrofes compõem o proêmio com a evocação e a dedicatória confirmada. Nesse início, o eu lírico se dirige a uma mulher e pede a Deus por ela, antecipando o final patético destinado à narrativa sobre a Dama. Assim, mesmo com as objeções para com a cena, o eu lírico se propõe a cantá-la para perpetuar a história, e, provavelmente, promover a predisposição à leitura compassiva por parte leitores com relação à condenada. Em Aristóteles (2012, p. 215; 217):

O proêmio é o início do discurso, que corresponde na poesia ao prólogo e na música de aulo o prelúdio. Todos eles são o início e como que preparações do caminho para o que se segue. [...]

Nos discursos judiciários e nos poemas épicos, o proêmio proporciona uma amostra de conteúdo do discurso, a fim de que se conheça previamente sobre o que será o discurso e que o entendimento do auditório não fique em suspenso. Pois o indefinido causa dispersão. Aquele que coloca o início como que nas mãos do auditório faz que este o acompanhe no discurso.

Durante a leitura dessas primeiras estrofes, percebemos que a evocação é conceituada por um resgate voluntário da cena, na qual Dama vive seu destino cruel. Desde o início da leitura, observamos que a posição adotada pelo eu lírico é equivalente à de um advogado de defesa para uma ré já sentenciada; para tanto, adverte os leitores a fim de avivar a memória de todos e invocar sua compaixão. A seguir o trecho do poema:

1

Valhate Deus por Dama; e quem pudera  
Esqueserse do teu cruel destino  
que fas; **que** alnda se pague cuidadoso  
Que julguei de ver te compasivo.

2

Vi te morrer violento; e magoado,  
de **que** agora tristicimo me aflijo.  
E talves no forsozo sentimento  
se te contemplo bem; perco o sentido.

3

Desta pena por ultimo sufragio  
este pezar confuso te didico,  
e da dor natural por de dezafogo  
Asim canto, asim choro, asim suspiro

Por meio do uso de adjetivos no masculino singular “violento” e “magoado”, na segunda estrofe, também percebemos o sofrimento que a morte narrada suscita no eu lírico, pois, ao lembrar a cena para descrevê-la, relembra também a aflição tamanha que culmina na perda dos sentidos, como prova de reforço da violência expressa desde a didascália. Fica evidente a tensão entre a cena vista no passado (verbo ver, no pretérito perfeito) e os sentimentos ainda atuais do eu lírico

manifestos pelos verbos “aflijo”, “contemplo” e “perco”. O apelo ao recurso *ut pictura poesis* é “exemplar” para um defensor da causa:

Vi te morrer violento; e magoado,  
de **que** agora tristisimo me aflijo.  
E talvez no forsozo sentimento  
se te contemplo bem; perco o sintido.

A dedicatória consta, na terceira estrofe, como homenagem definitiva à Dama. No verso “*Desta pena por ultimo sufrágio*”, o vocábulo “pena” evoca diversos sentidos, como penalidade, sentença para um crime; instrumento de trabalho do poeta ou ainda como sentimento de pesar, que é expresso pelo eu lírico no poema diante da cena vista. A construção ambígua faz tornar irrefutável, portanto, que a penalidade imposta à Dama se estende aos que assistiram ao julgamento<sup>82</sup>, em especial, ao eu lírico. Consequentemente, ao leitor, cumpre o papel catártico que a cena patética deve exercer, segundo os preceitos aristotélicos de apresentação da trama complexa.

Ainda nesse trecho, a dor que o eu lírico demonstra é reconhecida por ele mesmo como confusa e segue representada na gradação descendente que compõe o final da estrofe, quando se refere ao ato de escrever o poema, como “canto”, “choro” e “suspiro”, o qual propõe o sofrimento pessoal do narrador, frente à descrição, até então retoricamente decorosa da cena. Dessa forma, os sentidos em negação enfatizam a violência da cena, que ao ser apreciada com tristeza e aflição, condicionam a contemplação gradual do canto que passa a suspiro; no entanto, mantém-se audível graças à escrita do próprio poema.

---

<sup>82</sup> [...] a Inquisição Medieval penetrou em vários países da Europa Ocidental, chegando a alguns países da Europa Oriental, mas foi na época Moderna, nos séculos XVI, XVII e XVIII, que ela atingiu o seu apogeu, estendendo-se inclusive às colônias. Bula *Cum ad nihil magis*, de 25/5/1536. Publ. In.: SOUZA, Antonio Caetano. Provas de História Genealógica da Casa Real. T II, p. 120.; Gavetas da Torre do Tombo vol. I II-2-8 p. 192-196. Acesso em: 21 dez. 2020, 7:00: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Historia\\_Genealogica\\_da\\_Casa\\_Real\\_Portuguesa\\_Tomo\\_5.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Historia_Genealogica_da_Casa_Real_Portuguesa_Tomo_5.pdf)

### 3. 2.2 Narração, Prova, Argumento, Contra-argumento, Interrogação e Desfecho

As características soam como estratégias eloquentes de um “orador arguto” ao expor a narração no plano da recitação. A persuasão pela evocação da memória e os consequentes sentimentos revividos contribui com a ideia de que o eu lírico “julga o julgamento”, ao deslocar os elementos discursivos do plano do enunciado escrito para o plano do enunciado utilizado com recursos dramatizados. Após a introdução do enredo, com as revelações dos sentimentos do narrador do texto, oferecem-se ao leitor a evocação e a dedicatória do poema, com poucas informações sobre o crime cometido ou sobre a pena aplicada.

Para Aristóteles (2012, p. 223), a narração no gênero judiciário:

[...] consiste em demonstrar que a ação se realizou, caso não seja crível, que ela foi de determinada qualidade ou ordem de grandeza, ou tudo isso ao mesmo tempo. É por esta razão que, por vezes, é conveniente não narrar tudo de forma seguida porque este tipo de demonstração é difícil de reter na memória. A partir de certos fatos, um indivíduo pode ser apresentado como valoroso, a partir de outros, como sábio ou justo.

O segundo momento do poema, trata da narração, o “estado da questão”, momento fundamental para as tomadas de decisão, seja no discurso judiciário, seja na narrativa. Inicia-se com a preparação:

4

No orbicular visório, ja da assombros  
fizeste o teu papel, tudo pordigios.  
primeira Dama na infiliz tragédia  
que hoy em ti representa o fado iniquo

5

Na primeira jornada de domingo  
fes primeiro galam marido digno.  
porem nesta segunda, amor julgado  
te comprou escrava de Cupido

6

Na viues, e na idade te desculpo.  
 porque humana te vi, bella te admiro:  
 porem só destruir do amor effeito.  
 como mais desumana te crimino..

7

Sega te julgo, fragil te desculpo:  
 E asim todo emclinado a genio pio  
 Enfelis. Como linda, te contemplo  
 porvida, Como pobre, te devizo\_

8

Pera saiste de horroroso ergástollo.  
**que** em luxuria he qual o do egipto.  
 dos crimosos terreal Inferno.  
 sivico progatorio dos dilitos

9

Quem ja vio prizioneira huã beldade.  
**que** não sintisse triste e compasivo  
 Ao ver presa sahir em duros ferros  
 quem foy branda prisão dos alvedrios.

10

Quexouse ultragada a fremosura.  
 em lastimosos lugubres suspiros.  
**que** ferirão tristisimos os peitos  
 e **que** bradão os olhos, dos ouvidos.

11

Lamentava piedade em tristes Ecos  
 da tua enffeliz sorte os desatinos.  
 mas clamava a justiça em ferios brados.  
 Comtra a tua piedade os teus castigos

12

Horrisono clamor\* beiço\* Infame  
 aos ares espalhava o teu dilito.  
 Ay de quem de tal vos escuta o ecco  
 e he de oco tão vil no ar narcizo

13

A cadeya\* que a teu Candido Colho  
 lhe servio de fatal, inproprio a linha.  
 se algun dia foy prizão dos agrados  
 hoje foy desagradados dos sentidos

14

serviate de sinta hum duro ferro\*..  
 e ouves sinta tão durá em brando sinto.  
 porque não deu ar ao teu donayré.  
 sim hoje odezas do seu castigo.



15

Peza a tua beleza em cruel jugo  
 a hum nefasto quando viu ministro\*  
 pareseo branco sisne junto a um corvo  
 junto a hum fereo leopardo hum branco arminho

16

Deste emffiliz os tres primeiros passos  
**que** só foram perpasos bem sentidos  
 Porque os forçosos desalemtos  
 Forão Estes teus pasos foram parasismos

17

Chamava o apostólico\* disvello  
 de hum sosio de Jesus de Ignacio filho  
 de cujo zello o inextinguivel jogo  
 disparava em cada equo, hum rajo vicio

18

Ai Importante brado quando Justo  
 Reverente aplicasté o prunto ouvido:  
 Estanpando machiar o fiel retrato  
 do ante Deus sagrado corsifixo

19

Atras hiã os dois juris consultos  
 equestres juises. selbery menistros  
 do supremo senado delegados  
 por legais assistentes do suplisio

20

Sirva de bandida do triunfo..  
 da piedade o brasão do zello digno  
 se da morte do Corpo endosso claro  
 Da vitoria da alma serto indisio

21

Pobicava o pregão: te dava morte  
 pella que deste a cruel a hum temrro filho  
 Felisidio fatal que ofende o raro  
 ao natural, direito, e ao devino

22

Que se do divino Rey de bello sangue  
 Clamou da terra Comtra o fratrisidio  
 deste Ignocente o sangue ao Rey humano  
 Tambem clamou justiça, a mudos gritos

23

Que a porporção\*da culpa fosse a pena  
 sentensie pordente aquelle juizo:  
 que se aos fios da corda o afogaste  
 te afogassem tanbem da corda os fios

24

Justo rigor, se bem inuzitado  
 porque sempre o mais fragil teu asilo  
 porem não te valeu o privilegio  
 que já logrou o sexo fiminino

25

Hoje em ti, por disgrassa do teu fado  
 de perverter tão piadozo estillo  
 ficando exemplo lugubre do sexo  
 espetacollo oRorozo do destino

26

De poder ordinario o soberano\*  
 juizar não podia o teu castigo:  
 E como almã do Rey, primite justo  
 o que o animo real reprima l muito

27

A munto custo o seu nobre genio  
 consente se castigue o teu delito  
 Porque se he no extrior justiniano  
 he no real intrior Andrade Pio.

28

Asim no considera, a experiencia  
 E tantos, grandes perdoados vimos  
 Pela sua real piedade suma  
 que exsede a de Ragano e a de Ponpillo

29

Diria sertamente, como aquelle  
 embaador, que sedo lle perfiro  
 o frimar de huma morte o real decreto  
 digna satisfação de hum crime altivo

30

Dise o quem pesa Cargo tão violento  
 numca soubera, descrever o estilló  
 dito sempre imortal, ainda que o feito  
 fosse muito deversso deste dito

31

asim o nosso Rey sempre magnanimo  
 e alnda mais que aquelle compasivo  
 primite te castiguem, justiseiro  
 dezejando perdoaste emternesiado

32

Emfim como em teu mal não há remedió  
 Andando foste o mais cruel caminho  
 se pesa as tuas plantas todo abrolhos  
 Pesa os nossos olhos todo espinho

33

Teus brandos pes pizando os duros seixos  
 os deixavão de dor embravesidos  
 e a contato gentil dos pes descalço  
 Pululavão jasmins entre martirios

34

Partemse as pedras, por teus pes tocadas  
 quebramse os corações dos ays feridos  
 aquella é semsiveis naufragos  
 estes quaze emsensíveis nos deliquios

35

Cho[r]avam Compasivas as deidades  
 dever huma deidade, em tal suplísio  
 aprendendo de ti, que ao duro fado  
 esta sugeito até o inperio lindo

36

A janellas a ver te vinhão muitos  
 mas vendo a tua casa co teu destino  
 os olhos que abrião de curiosos  
 por te não ver serravam de sentidos

37

Roubastes muitas lagrimas aos olhos  
 porque foi teu aserrimo castigo  
 de compaxão geral piedozo gesto  
 de hum univercal pesar justo motivo

38

Só arde\* cuja vida desafogo  
 escandallo he gloria dos genios pios  
 as pias regionais. figuras humanos  
 Vernais dargois liopardos femeninos

39

Aquellas em quem he vida o desafogo  
 Com que o despejo vil he exsersisio  
 Lingoas danadas que as do cam serbero  
 exsede no rigor sempre ferino

40

Ipo[critas] da honra e da piedade  
 affetando lealdade aos maridos  
 Sendo talvez piores miretrizes.  
 Virão com complacencia, o teu suplísio

41

Dizey brabaras em pior das danarias  
 em que Libia nasestes, pois ouvimos  
 que mostrastes violentos, e inproprio Gosto  
 O dever vosso sexo asim punido

42

Mas Ja chega a Infelice fromozura  
 aquelle campo vil funesto sitio  
 anfitiatro funebre dos mortos..  
 orroroso patij[b]ullo dos vivos.

43

Deste tempo bramia um mar furiozo  
 as balizas pasando do sentido  
 trasladandose todo aos nossos olhos  
 na lugubres borrasca dos suspiros

44

A terra disparava de'agoa os rayos  
 Quando aos ares tirou de crista[.]linos  
 Já elevado aos celestes polos.  
 Já abatido aos horridos abismos.

45

Soava o vento o mar alvorosando,  
 E entre o mar emcrespado e o vento riso  
 Sentimento do mar forão os roncoss  
 e solusos do vento os aso[b]ijos

46

Tremeo a terra vendo lle cortavão  
 a melhor flor, que vio seus prados ricos  
 Athe mudou de esphera triste o fogo  
 queria es[ta]r nos peitos bem nascidos.

47

E louco O ceo, a agoa neste cazo  
 Agoa benta a julguei, cujos borrifos  
 Ou seria de aspergir de piedozo  
 ou lagrimas serão de enternecido.

48

Chegaste á escada a quem no[ssa] piedade  
 Julgava de Jacobi pois prezumimos,  
 que por ella, a tua alma, como hu Anjo.  
 Subia a ver a Deus no ceo in espirto,

49

Tiranna escada, escada venturoza  
 agora te contemplo e te deviso  
 pois por ti sobe uma alma hu regio throno  
 Se por ti sobe hu corpo a hu vil castigo.

50

Já no sino da escada o algoz fero  
 na garganta te poem cordel indgno:  
 Quem ja mais vio emcolho tão fermoza  
 hu laso tão improprio, e tão esquivo

51

As mãos te aprizionou branco verdugo  
 prendendo-te os teus pes negro ministro:  
 pêz que para os seus passos forão soltos;  
 Sempre primeira os três passos são capitivos

52

Sobre os olhos teus cabellos bellos  
 forão desses dous sóis eclipses lindos  
 Ou nuvens, que o vel tando-lhe o lustrozo,  
 Mais lhe ilustravam seus reflexos finos.

53

Cahirente os cabellos sobre os olhos  
 foy de teu grande estrago hu claro indicio;  
 porque nas tempestades dos disgostos  
 servirão deses sois rayos cahidos.

54

Só para ver a Deos foste compollos  
 e mostrando ao comcurso o rostro lindo,  
 foy em nos compaxão o dezalento  
 foy em ti compostura o desalinho

55

Jaculatorias de insensivel zello  
 te dectitava debaixo o fiel ministro  
 de Jezus, que com puros eccos gratos  
 Te animava a morrer a sacros gritos.

56

Já cubertos teus olhos, e vendados  
 pello preso da dor forão vendidos;  
 converteo nosso amor a gala em lutos,  
 póis lutto foy as vendas dos cupidos.

57

Do lince cego Deos foste retrato  
 porque, ainda que ao morcegos, vimos,  
 que lhe furtaste o arco para o triunfo  
 e elle a venda te deu primeira o suplicio

58

Aqui agora só fale o silencio;  
 pois quem eu não posso ja, da dor vencido,  
 formar mais rasgos, que os do terno peito  
 nem buscar mais Conceitos, que os suspiros

59

Se na forza já morta te comtemplo  
 inmortal la na gloria te imagino  
 he bem, que á minha penna o fim suponho  
 Adonde a tua gloria tem principio

## Amem

Pede o autor a quem ler ou ouviir este romance, pello amor de Deus hu Padre nosso e huã Ave Maria pella alma desta enforcada

E se estende até a quinquagésima quarta, tendo alternados a ela a apresentação da prova e demonstração (estrofes 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 37, 38, 40, 43. 44, 45, 46, 47); interrogação (estrofes 24, 26, 29, 30, 31). Como parte integrante da narrativa, mas com certa mudança de tom, observamos a murmuração entre a trigésima segunda e trigésima sexta estrofe. Ao epílogo restam as cinco quadras finais com pedido de oração em prosa como último suspiro poético.

## Sobre a narração jurídica:

A noção de narrativa expressa a tendência humana de conferir sentidos aos diversos fatos que constituem a experiência pessoal e coletiva. Essa atribuição de significados acontece em função da associação desses acontecimentos por meio de parâmetros que expressam certos valores, fazendo com que eventos adquiram significações a partir da forma como são apresentados. Assim, o interesse na compreensão de decisões judiciais como narrativas culturais adquiriu grande importância em função da dimensão política do discurso jurídico [...]. Na verdade, um processo judicial pode ser um meio a partir do qual grupos sociais tentam universalizar seus projetos ideológicos [...]. Tendo em vista o fato de que a realidade social pode ser interpretada a partir de perspectivas distintas para produzir sentidos específicos, a narrativa deve também ser entendida a partir de uma de suas dimensões principais que é o discurso. Esse é o meio pelo qual nexos culturais são construídos dentro de uma sociedade por diferentes grupos. O discurso possui, assim, uma dimensão ideológica: ele expressa a compreensão que um grupo formula da experiência social. Ele passa a reger as relações entre as pessoas na medida em que seus membros conseguem transformá-lo em uma referência cultural (MOREIRA, 2017, p. 833).

Em determinados estrofes, percebemos a estrutura argumentativa dúbida, como se fossem blocos de significação de dois em dois versos, dos quais o eu lírico evoca sentimentos ambíguos. Por intermédio de tal compreensão, verificamos estrofes em que um bloco apresenta condutas adequadas da Dama e no outro a submissão à infeliz tragédia (cf. 4ª estrofe). A agudeza do poeta é também

sintaticamente marcada pelo uso de conjunções adversativas que dão luz à sua engenhosidade para sublinhar tensões (cf. 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 24<sup>a</sup>, 36<sup>a</sup> estrofes).

Essas passagens com tomadas de posição ambígua demonstram a estrutura de tensão produzida no poema em virtude das vozes que se alternam. O eu lírico masculino, que vê na delicadeza e na beleza feminina a atrocidade da pena *versus* o eu lírico social, que vê na condenação a reparação para o crime induzido que cometeu a Dama.

Entramos no plano do enunciado, altura em que a voz passa a “contar a história propriamente dita”. Durante a leitura do poema, o destino cego e cruel da Dama e a compaixão do eu lírico são reiterados em várias oportunidades. Nessa compreensão, por vezes, a engenhosa estrutura dupla se dá por meio da insistência discursiva de justificar o ato da Dama, visto que, diante do crime não existe a possibilidade do eu lírico manter silêncio. Assim, em onze das estrofes, observamos conjunções utilizadas como recursos que explicitam a persistência na justificativa do crime cometido (6<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup>, 24<sup>a</sup>, 27<sup>a</sup>, 37<sup>a</sup>, 49<sup>a</sup>, 53<sup>a</sup>, 56<sup>a</sup>, 57<sup>a</sup> e 58<sup>a</sup>) e, por consequência, conduzem o leitor a diminuição da culpa da ré em detrimento ao crime hediondo.

Nesse contexto, a imputação de uma forma de comportamento adequado às mulheres é representada no poema pelo passado da Dama. De acordo com DUBY (2001), desde o século XII é ensinado dentro das igrejas, pelos padres, um padrão de comportamento feminino considerado digno e respeitável. Assim, no primeiro bloco de versos da quarta estrofe, temos um narrador que demonstra o assombro causado pela cena e, em seguida, faz elogio à protagonista. Nesse caso, o tempo verbal usado é o pretérito perfeito, com a finalidade de marcar um período que terminou, ou seja, a vida prodigiosa da mulher, “No orbicular visório, ja da assombros/ fizeste o teu papel, tudo pordigios.”.

Entretanto, nos dois outros versos da citada estrofe, a personagem é chamada de “primeira dama da infeliz tragédia”, em outras palavras, a protagonista sofre as consequências da situação trágica em que se colocou – ou foi colocada pelo destino. Além disso, a tragédia é vista pelo eu lírico como algo que não é justo com a personagem, fato explícito pelo vocábulo “iníquo”. Esse é um dos vários

momentos em que o eu lírico toma partido diante da situação narrada, como se assumisse o papel de advogado de defesa da Dama, “primeira Dama na infeliz tragédia/ que hojy em ti representa o fado iniquo”.

No início da quinta estrofe, é descrita como digna a vida que a personagem teve no primeiro casamento, de forma a acatar o que se esperava por adequado às mulheres. Assim, restava a elas respeitar os tratados de comportamento e seguir as indicações religiosas e sociais, fatores que foram respeitados pela Dama<sup>83</sup>, na primeira jornada. Em contraposição, nos versos que finalizam a quinta estrofe, um segundo amor aparece, este a faz sofrer o julgamento, ponto em que a Dama acaba perdendo o controle de suas ações que são justificadas por indícios de participação de deuses mitológicos, pois foi flechada pelo Cupido<sup>84</sup>.

5

Na primeira jornada de domingo [†...]  
fis primeiro galam marido digno.

**porem** nesta segunda, amor julgado  
te comprou escrava de Cupido

6

Na viuves, e na idade te desculpo.  
porque humana te vi, bella te admiro:

**porem** só destruir do amor effeito.  
como mais desumana te crimino..

A primeira jornada de domingo, caracterizada pelo casamento com o “marido digno” está colocada em xeque pela segunda, enxovalhada pela interferência do deus Cupido, que figura, no contexto, como referência clássica, mas também como referência não-cristã. Do alto da posição de julgador, o eu lírico a “desculpa” com

<sup>83</sup> “Quando se aborda a questão do papel da mulher na sociedade, especialmente no passado – mas ainda bastante na atualidade – é sempre posto em destaque o papel que ela desempenha na família, pois a vida da mulher está ligada à vida doméstica: - filha, mãe, esposa, enfermeira, governanta, reprodutora – o seu mundo é a casa, a sua ocupação dir-se-ia mesmo, a sua profissão – é a família, o seu universo o da intimidade quotidiana” (HATHERLY, 1996, p. 24).

<sup>84</sup> Para Chevalier e Gheerbrant (1998), o mito tem como símbolo Cupido – representante do amor as necessidades carnis – o corpo, que vê o amor em Psiquê a qual personifica a alma tentada a encontrar esse amor.



argumentos “idade e beleza”, porém a “recremina” por destruir “desumana” os efeitos do amor.

Outra questão importante a ser discutida se refere aos vocábulos “domingo” e “segunda”. Na quinta estrofe, em “jornada de domingo” notamos significação dúbia, em outras palavras, o conceito da palavra “domingo”, “dies solis”, “dia do senhor” que pode ser associado a outros conceitos como: dia e casamento “santo”, no sentido de ser digno para Deus; o fato de o domingo ser dia comum para atos religiosos e penitenciais. Já para o vocábulo “segunda”, “dies lunae”, “segundo dia livre”, percebemos associações com a ideia de segundo relacionamento, mas também com os dias da semana que não são considerados dias santos. Dessa forma, por influência do catolicismo, os dias da semana, nos países falantes de língua portuguesa, tem sua denominação marcada pelos números ordinais, visto que os dias da semana criados por Deus não poderiam receber nomes pagãos.

Ainda na quinta estrofe, fica latente a possível existência de uma relação de adultério, implicando no julgamento, todavia, há diminuição da responsabilidade da Dama pelo amor inconsequente e crime cometido por determinação do Cupido<sup>85</sup>, como se a incorreção fosse justificada por uma força maior, a do deus que a fez escrava. Portanto, a paixão criminoso não foi sua vontade, mas destino imposto. Tal artifício é utilizado para justificar a inclinação da Dama ao amor criminoso, pois “se a intensão moral não resultar crível, então deve-se acrescentar a causa” (ARISTÓTELES, 2012, p. 225).

Notamos que, como estratégia para desfocar o crime, até o momento o eu lírico não o nomeia (o crime é citado apenas pelo copista na didascália). Nas estrofes anteriores é aventado o delito de forma superficial, inclusive como artifício argumentativo, de forma a fazer com que os leitores se distanciem do filicídio e aproximem-se do sofrimento feminino. Nesse âmbito, fica explícita a função em que se coloca o eu lírico na narrativa, a saber, de defensor da ré.

A respeito dos delitos e da gravidade, para Aristóteles (2012, p. 72):

---

<sup>85</sup> Dafne foi o primeiro amor de Apolo. Não surgiu por acaso, mas pela malícia de Cupido. (BULFINCH, 2002, p. 29).

O delito mais brutal é também o mais grave. Igualmente o mais premeditado. E o que inspira os ouvintes mais amor que compaixão. Os recursos retóricos são os seguintes: que o acusado ignorou e transgrediu muitas normas de justiça, como por exemplo, juramentos, promessas, provas de fidelidade, votos matrimoniais; pois é um acúmulo de muitas injustiças. [...] pode, contudo, argumentar-se de outra maneira que o delito é mais grave, se violar leis escritas; pois quem comete a injustiça que atrai o temor e envolve o castigo também cometerá a que não tem castigo a temer.

Nas estrofes que seguem (6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>), o eu lírico utiliza a antítese<sup>86</sup> e a epístrofe<sup>87</sup>. Na primeira parte da sexta estrofe, o eu lírico expressa o olhar dúbio à Dama, por meio da antítese com os verbos “desculpo e crimino”. Com a epístrofe traz a repetição do verbo “desculpo” em duas ocorrências que ampliam a expressividade do termo empregado indicando o predomínio da compassividade. Esses recursos retóricos retratam com palavras de forte significação a confusão assistida e a condição da mulher: “Na viuves, e na idade te desculpo”, nessa oportunidade a Dama é citada como uma jovem viúva, a qual no verso seguinte recebe o adjetivo “bela”<sup>88</sup>.

No entanto, em “humana te vi”, percebemos os primeiros indícios do delito cometido, pois ser reconhecida como humana é uma forma de propor a vulnerabilidade aos erros, diminuindo-a ao status de Eva<sup>89</sup>. Nos versos seguintes, em “destruir do amor efeito” e “desumana te crimino” existe a contraposição entre beleza/humanidade e desumanidade/destruição, que foi a consequência do amor sentido, justamente apontando que a escolha amorosa da Dama trouxe resultados irreversíveis.

Na sétima estrofe, segue a contemplação da protagonista ao mesmo passo que se julga o julgamento. O eu lírico se posiciona favorável, pois ao mesmo tempo em que se refere à cegueira (efeito do amor) e à fragilidade da dama reputa a essas características a visão “enfeliz”. Para Duby (2001 p. 31), “eu o conservarei e o

<sup>86</sup> Para Cherubim (1989, p. 15), o termo “salienta a oposição entre duas palavras”.

<sup>87</sup> Para Cherubim (1989, p. 34), “figura de sintaxe que consiste na repetição de uma ou mais palavras no fim do verso ou da frase”.

<sup>88</sup> Vocábulo que será usado por mais vezes no decorrer do poema, a fim de exaltar a imagem da protagonista.

<sup>89</sup> Mulheres que cometem pecados na sociedade.

enlaçarei [...] convém a boa esposa, carinhosa, consoladora, alegre, dócil Tétis aos pés de Júpiter bronze, imperioso] e lhe serei submissa, obediente e serviçal [...]”, esses são comportamentos acertados para o convívio com o marido. No poema fonsequiano, mesmo depois de conhecido o crime, o eu lírico se utiliza desses adjetivos para induzir a compreensão da possibilidade de inocência: “beleza”, “fragilidade” e “contentamento”. Do lado inverso, recai o efeito desfavorável do amor e dá luz à infelicidade, pobreza e desumanidade do crime que, novamente, não é citado em detalhes.

Dada a conduta da sociedade, corresponde às mulheres e ao período, como reitera Fedeci (2017, p. 174):

No entanto, a principal iniciativa do Estado com o fim de restaurar a proporção populacional desejada foi lançar uma verdadeira guerra contra as mulheres, claramente orientada a quebrar o controle que elas haviam exercido sobre seus corpos e sua reprodução. [...] essa guerra foi travada principalmente por meio da caça às bruxas, que literalmente demonizou qualquer forma de controle de natalidade e sexualidade não procriativa, ao mesmo tempo que acusava mulheres de sacrificar as crianças para o demônio [...].

A partir desse momento narrativo, é retratado o início da cena da saída da Dama de algo que se assemelha a uma prisão, “o ergastolo”. Nas duas próximas partes do canto, a abordagem é transformada e as metáforas<sup>90</sup> tomam forma obscura para representar a tristeza que a imagem traz. Nesse sentido, na oitava estrofe, o eu lírico descreve a prisão em que a mulher estava por meio de comparações negativas, para tanto, percebe-se uma construção predicativa<sup>91</sup>, como “egipto”<sup>92</sup>, ainda como forma julgadora e condenatória às mulheres.

<sup>90</sup> Por Cherubim (1989, p. 44), “é a figura de linguagem em que se dá a substituição da significação natural de uma palavra por outra em virtude de uma relação de semelhança subentendida” ou até mesmo, pelo uso de hipotiposes “descrição viva e animada de um objeto ou de ação, que apresenta à vista o que pretende significar” (p. 39).

<sup>91</sup> Que é própria da metáfora com a intensão de descrever o que é concreto por adjetivos abstratos.

<sup>92</sup> “A governante do Egito continua sendo influente, mais de 2 mil anos depois de sua morte. [...] Filha do faraó Ptolomeu 12, Cleópatra tinha 18 anos quando ele morreu. Deixou como testamento a ordem de que ela reinasse ao lado do irmão Ptolomeu 13, de 10 anos. A rainha seguiu a tradição e se casou com o irmão. Mas os tutores do garoto sabiam que o objetivo de Cleópatra era governar sozinha. Isolada, ela acabou no exílio. Podia ser o fim, se a rainha não tivesse conseguido se aproximar de Júlio César. Egípcia por criação, grega e macedônia por descendência, [...] César estava em Alexandria e ela se fez apresentar escondida em um tapete: quando ele foi desenrolado aos pés

Para as deformidades do que se retratou, o local foi chamado de “horroroso”, “terreal Inferno” e “purgatório dos delitos”, proporcionando ao leitor a abordagem que remete ao obscuro na cena. Dessa forma, fica explícita a ampliação do local de julgamento em desigualdade com os elogios ofertados à protagonista, os adjetivos negativos estão entre os recursos persuasivos escolhidos.

Sobre o uso das metáforas de Fonseca Soares (LOPES, 2012, p.140):

A metáfora seiscentista torna possível a visualização de conceitos abstratos por meio de imagens que descrevem ações ou sentimentos. Assim, o poeta é capaz de expressar o sofrimento de um eu lírico que clama pela ausência da amada, ou dar vida, utilizando o recurso da personificação, a suspiros ou ânsias. Se o sofrimento é desolador, como o da morte, por exemplo, as hipérboles amplificam as imagens já assustadoras, potencializando o efeito catártico do tema. Sendo assim, a *evidentia* ou a metáfora de hipotipose estão sempre presentes nos romances em maior ou menor recorrência, sem exceção.

Além de metáforas intensificadoras do peso do pecado em “duros ferros”, na nona estrofe, o orador incita a tribuna: “Quem já viu prisioneira huã beldade/ que não sentisse triste e compassivo”. Os significados de algumas palavras se opõem, em forma de antíteses, para explicar como, na visão do eu lírico, o castigo é inconcebível àquela Dama. Dessa maneira, tais recursos se encontram no confronto das palavras “prisioneira” e “beldade”, “triste” e “compassivo”, inclusive, na oposição entre os significados de perspectiva negativa dada a prisão na estrofe anterior, e, os da ótica positiva ao cárcere em que a Dama prendeu os admiradores em seus encantos. Assim, os admiradores e expectadores se confundem diante do julgamento.

As latentes expressões metafóricas são recursos utilizados pelo eu lírico, que nesse momento da argumentação, deixa de evocá-la pelo vocábulo “Dama” e apenas se refere a ela de forma elogiosa por termos como, “beldade” ou “formosura”. O uso da sinestesia<sup>93</sup>: “em lastimosos lúgubres suspiros/ que ferirão

---

do imperador, lá estava a rainha. César ajudou Cleópatra a retomar o controle sobre Alexandria, a capital de seu país. Ela teve que se casar com outro irmão, Ptolomeu 14 (que morreria envenenado), mas agora era a única governante de fato”. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/mulheres-que-marcaram-a-historia-cleopatra-7a/>. Acesso em: 13 nov. 2020, 12:03.

<sup>93</sup> Por Cherubim (1989, p. 62), “é a evocação de impressões sensoriais através da palavra”.

tristíssimos os peitos/ e que bradão os olhos, dos ouvidos” indica a busca por expressar a transcendência da dor do eu lírico por meio da fusão dos três sentidos empregados e constitui-se como engenhoso recurso retórico, com a finalidade de incitar esses mesmos sentidos em seus leitores. À vista disso, as estratégias escolhidas ampliam a significação da cena quando propõe ao leitor sentir.

Os preceitos retóricos repetidos na produção de textos manuscritos constituíam destinatários de textos tipificados intelectualmente como discretos, conhecedores dos preceitos e capacitados a avaliá-los, e julgares ignorantes deles, levados pelo “tropol das vistas”, como dizia Vieira. O texto punha em cena as tópicos corporativas do Estado católico como “corpo místico” em que as vontades dos destinatários textuais eram figuradas como posições estamentais subordinadas ao rei no pacto de sujeição (MOREIRA, 2013, p. 17).

Na décima primeira estrofe do canto, a partir de metonímia<sup>94</sup>, no primeiro e terceiro versos “Lamentava piedade em tristes Ecos / [...] / mas chamava a justiça em fereos brados”, traz aos leitores a percepção da ferocidade dada aos ecos dos gritos da protagonista, como forma de representar a amplitude e a repetição de sua súplica.

11

Lamentava piedade em tristes Ecos  
da tua enffeliz sorte os desatinos.  
**mas** clamava a justiça em ferios brados.  
Contra a tua piedade os teus castigos

Com os mesmos recursos, confronta a piedade causada pela infeliz sorte, mas evocada pela justiça contra os castigos que a ação mereceu. Nesse sentido, aparentemente, o narrador usa da metonímia para trazer a Dama apenas por sua voz, de maneira a enfatizar o seu lamento e pedido de piedade aos espectadores, na contramão da justiça clamada por eles. Para mais, pela primeira vez, a Dama é

---

<sup>94</sup> Em Cherubim (1989, p.46), “na metonímia, a palavra é empregada no lugar de outra que sugere, ou seja, em vez de uma palavra emprega-se outra com a qual tenha qualquer relação por descendência de ideia”.

vista no poema como uma imagem distante da figura de beleza e calma, de modo a simbolizar o desespero e destempero que a proximidade da morte pode gerar.

Na décima segunda estrofe do poema, já expondo “prova e demonstração”, a partir do uso de metonímias, o eu lírico apresenta ao leitor quem eram as pessoas favoráveis àquela punição. Em expressões como “beijo infame” é retratada a forma como os defensores da pena são vistos pelo eu lírico, de modo a injuriar a sociedade do período aos leitores do poema.

Na estrofe que segue, décima terceira, o eu lírico emprega novamente metonímia para apresentar o “Candido Colho”, que trouxe a fatalidade à Dama, pois o colho que já foi uma imaculada prisão para os amores, agora a faz sofrer com o castigo. Percebemos, assim, o jogo de palavras encontrado no agudo leque de recursos retóricos fonsequianos, pois o “colho”, nesse caso, é palavra de ampla significação, “colho” conceituado como cinto de castidade, vocábulo que será retomado por sinônimos no decorrer da décima quarta estrofe, como “sinta”, relacionado ao substantivo cinto de castidade; com o verbo “sentir”; com o “sinta” como o “duro ferro” que a aprisiona.

Os jogos de palavras colocados em contraponto formam uma manipulação conceitual e retórica quando trata “duro ferro” / “Brando sinto”/ “donayre”/ “odezas”, tais escolhas vocabulares remetem à imagem danosa da penalidade que servirá como punição ao corpo da Dama. Em contrapartida, a beleza exaltada dá acesso a características positivas como a possibilidade da elevação da alma, após a condenação do corpo. Tal artefato é usado de forma proposital, a fim de exaltar a delicadeza da condenada e a salvação de sua alma em detrimento da agressividade daqueles que lhe deram a sentença.

Nesse estágio do poema, décima quinta estrofe, ainda “prova e demonstração” do processo retórico aristotélico, o eu lírico continua a tratar da pena da Dama, exaltando sua beleza como peso ao julgamento e as declarações que desqualificam a prisão e seus participantes. Assim, para Aristóteles (2012), os recursos retóricos presentes na oratória, “fala de forma a suscitar emoções, narrando tanto as consequências que os ouvintes conhecem como os aspectos singulares que correspondem quer a si próprio, quer ao opositor” (p. 226).

Igualmente, observamos a argumentação apresentada na narrativa, em que o eu lírico alcança e estimula emoções nos leitores considerando as particularidades, assim como no discurso judiciário, pela oposição entre o bem e o mal, o justo e o injusto, dama e julgamento: “branco sisne/ corvo”, “branco arminho/ fereo leopardo”.

Em Aristóteles (2012, p. 227 e 228):

É necessário que as provas sejam deliberativas. Visto que os pontos de debate são quatro, é útil formular a demonstração sobre o ponto que está em questão. Por exemplo, se a questão em causa for relativa à negação da ocorrência de algo, é necessário no julgamento antes de mais nada, sua demonstração; e se for que não causou prejuízo, ou que não foi grave ou que foi justa, ela deve recair sobre esses aspectos; de modo idêntico, se o ponto em questão for sobre um fato que efetivamente ocorreu. Porém, devemos não esquecer que apenas no debate sobre esse último ponto é forçoso apresentar o opositor como de mau caráter, pois a ignorância não é a causa do seu ato, como seria se o que tivesse em questão fosse justo ou injusto. De tal forma que neste ponto o orador deve demonstrar-se, mas não nos outros.

No trecho discutido, levanta-se um debate, a diferença entre o discurso judiciário e o epidíctico. Para Aristóteles (2012), o gênero judiciário, versa sobre o que é justo e o epidíctico trata do discurso laudatório. Tal questionamento é proposto para compreendermos que apesar do eu lírico abordar o tema, em diversos momentos, pela perspectiva passional, é nítida a defesa da Dama como se lutasse pelo que considera justo. Posiciona-se, portanto, como o julgador de um julgamento já concluído.

Prosseguimos a narração com “os três primeiros passos” (cf. 16ª estrofe) que iniciam a caminhada da protagonista à forca. Por meio da metonímia, o eu lírico oferece a compreensão da estreita afinidade entre os passos (do caminhar) e o ato interromper a pausa textual realizada para descrever os ministros, expectadores e beldade. Ademais, o uso da assonância<sup>95</sup> “s” reforça a lentidão do caminhar que amplia o sofrimento da Dama.

Pela única vez no texto, na décima sétima estrofe, é citado o homem com quem a Dama teve a relação clandestina, e, para a surpresa dos interlocutores, era

---

<sup>95</sup> Para Cherubim (1989, p. 10), “consiste na incidência ou retirada de fonemas consonantais idênticos, ou: repetição de fonemas no início, no meio e no fim dos vocábulos próximos”.

um “apostólico”, provavelmente uma pessoa da religião, padre ou alguém que ocupava cargo do seguimento. Dentre os atributos deste amante, personagem secundária, em contraponto, aponta os vocábulos “zelo” como “jogo” culminando em “vício”. As relações entre padres e mulheres, tanto viúvas como casadas, não eram raras na época, visto serem os sacerdotes as visitas permitidas às Damas para que pudessem confessar seus pecados. Assim, justificando os relacionamentos adúlteros desse tipo, como reitera Hatherly (1996, p. 271):

A esse respeito são elucidativas as observações de alguns estrangeiros letrados que visitaram Portugal nos séculos XVII e XVIII, que nos seus escritos põem em destaque a vida de clausura que as mulheres casadas levavam, sempre fechadas em casa e ameaçadas pelos ciúmes dos maridos, que não lhes consentiam que convivessem com nenhuns homens, mesmo que fossem da sua família. A única excepção era o confessor - daí talvez os muitos casos de adultério com religiosos, que esse contacto único e supremamente íntimo permitia.

Após apresentar a relação clandestina, o eu lírico retoma a narração da caminhada, na décima nona estrofe. O veredito será dado pelas autoridades, assim os julgadores eram pessoas da nobreza chamados por seu alto cargo, “equestres juízes” ou “celebres ministros”; em contrapartida, foi lembrado o “suplísio” que repete a execução. Nesse sentido, na vigésima estrofe, a morte da Dama serviria de exemplo dos pecados mundanos e, é proposta a viabilidade da salvação alma, a punição a um erro imperdoável pela justiça dos homens, seria depois o triunfo para alma da Dama, “se da morte do Corpo endosso claro /da vitória da alma certo indisio”. Assim, reafirma o ideal católico da morte e do arrependimento para a possibilidade de perdão e redenção.

Na vigésima primeira estrofe, o leitor tem acesso à sentença completa. Assim sendo, a mulher é condenada à morte por ter matado o filho, “pella que deste a cruel a hum temrro filho/ Felisidio fatal que ofende o raro”. A respeito das práticas abortivas, é importante compreendermos como essa ação era vista na época e quem eram considerados os responsáveis.

Se aos olhos modernos contracepção, aborto e infanticídio aparecem bem distintos, durante séculos constituíram um acervo inseparável devido também às escassas informações devido também a anatomia e a fisiologia



femininas. [...] A interrupção desse processo natural da mulher permanecia geralmente um problema de foro privado que se verifica em situações de pobreza, como consequência indesejada da prostituição ou resultado de tentar salvar a vida da mãe, assumindo uma conotação social um pouco mais ampla em relações consideradas ilegítimas ou criminosas – adultério, concubinato, violação -, quando era praticada para violar os interesses econômicos ou como vingança para privar o marido de uma descendência - o que justifica o anátema de tais práticas que acabavam por ser sinônimos de costumes devassos. (GALEOTTI, 2007, p. 31-32).

Na vigésima terceira estrofe, a “culpa” foi sentenciada pela “pena”. Nesse cenário, o eu lírico já comentara o quanto o ato infanticida “ofende o raro/ ao natural [...]” (cf. 21ª estrofe), possivelmente relata-se um aborto ou assassinato de um recém-nascido. Dá-se, portanto, a apresentação da problemática em torno da qual circula o enredo. Dentre as questões inquisitórias, conhecidas desde o século X, existiam quarenta e oito questões costumazes às mulheres, diversas delas a respeito do aborto ou filicídio e prováveis justificativas para tal crime. Sobre o questionário inquisitorial direcionado às mulheres:

As mulheres desfrutam de seu corpo, estão acostumadas também a brincar com a morte, e em primeiro lugar com a de seu filho. Desde a sétima pergunta o confessor preocupa-se com isso: “fizeste o que certas mulheres têm o hábito de fazer, quando fornicam e querem matar sua ninhada?”. Elas agem para expulsar o feto da matriz, seja por malefícios, seja por ervas. Assim, matam e expulsam um feto, ou se ainda não conceberam, fazem de tudo para não conceber. No entanto, o “médico da alma”, mais sábio que Reginon Prum, convida a distinguir bem: “É por pobreza, por dificuldade de alimentar o filho, ou por fornicação e para ocultar o pecado?”. Da mesma maneira, considera a falta menos grave se o embrião antes de “ter sido vivificado”, antes que tenha “recebido o espírito”, que se tenha sentido mexer. Mais culpada, em compensação, é a que ensina a amiga como sair disso. Depois do nascimento, o filho não está fora de perigo. “Mataste voluntariamente seu filho ou filha?”, ou então “negligente, tu o deixaste morrer?”. “Deixaste muito perto de um caldeirão de água fervente?”. “Sufocaste teu filho com o peso de tuas roupas[...]? Encontraste-o enforcado perto de ti na cama onde te deitas com o teu homem? Não se pode dizer se ele foi sufocado por teu homem ou por ti, ou se morreu de morte natural, mas não deve ficar tranquila nem sem penitência.” Pois a mulher é sempre desmiolada e cabe-lhe “vigiar o filho até sete anos” (DUBY, 2001, p. 23).

Entretanto, após esse momento ocorre a ruptura dos assuntos crime e pena, e, o eu lírico volta a narrar a caminhada da Dama no cenário fúnebre. Agora, descreve o julgador “Rey de bello sangue”, que clamou contra sua própria morte “a

mudos gritos”, a expressão demonstra o desespero do rei diante da situação da mulher que vai à morte.

Sobre o juízo e o julgamento, pode ser considerado tanto para o rei como julgador quanto para o eu lírico, julgador do julgamento, em Aristóteles (2012, p. 144):

Portanto, é assim que os oradores devem falar, não tomando como ponto de partida todas as opiniões, mas só certas e determinadas, por exemplo as dos juízes ou as daqueles que gozam de reputação; e o fato é que a coisa aparece mais clara, ou a todos os ouvintes, ou a maior parte deles. E não se deve tirar conclusões somente a partir das premissas necessárias, mas também das que são pertinentes na maior parte das vezes. Primeiro, convém saber que o assunto sobre o qual se vai falar ou raciocinar – quer se trate de um silogismo político ou de um gênero qualquer – tem necessariamente de contar com argumentos pertinentes, se não todos, pelo menos alguns; porque, se não dispomos deles, não teremos nada donde retirar uma conclusão.

Nesse sentido, o símbolo envolve a questão do enforcamento e as presumíveis explicações da forma como o filho foi morto. Constatadas nos dois últimos versos da vigésima terceira estrofe, “que se aos fios da corda o afogaste/ te afogassem também da corda os fios”, tal trecho permite-nos inferir que o filho morreu afogado ou enforcado, assim, existe a possibilidade da associação com a “Lei de Talião”<sup>96</sup>, e, portanto, a Dama criminosa terá como castigo o enforcamento.

O trecho abaixo apresenta as quatro espécies de assassinatos de filhos, para Duby (2001, p. 23-24):

Trata-se basicamente de quatro espécies de assassinios: o aborto, evidentemente; o infanticídio, (supõe-se então que o cadáver do filho, a priori considerado como fruto de cópulas ilegítimas, esteja oculto na terra ou na água); o assassinio do marido, “por ervas venenosas ou bebidas mortíferas” (o da mulher, observamos, também é punido, mas é apenas se o esposo não pode provar qu'elle avait la cuisse légèrè\*); assassinio, enfim, da criada ( é o chefe da casa que normalmente mata os escravos masculinos, a dona da casa as moças de serviço, não agindo desta vez, por veneno, insidiosamente, como para suprimir os homens, mais fortes do que ela, mas servindo-se aqui de suas próprias mãos, como para os

<sup>96</sup> Qual é o conceito jurídico da Lei de Talião? A expressão vem do latim *Lex Talionis* (*lex* = “lei” e *talis* = “tal, de tal tipo”) e consiste na justa reciprocidade do crime e da pena. Esta lei é freqüentemente simbolizada pela expressão “olho por olho, dente por dente”. O Código de Hamurabi, escrito em acádio ou babilônio antigo (1750-1730 a.C.), tratando sobre delitos e penas [...]. *MEISTER FIDES REFORMATATA XII, Nº 1* (2007): 57-71

folhos recém-nascidos). Como se pode ver claramente, a mulher inquieta os homens, em primeiro lugar, por ser portadora da morte. Um filho morre nascido, ou por nascer, só pode ser a mãe; descobre-se de manhã um marido morto em sua cama, só pode ser a esposa, por drogas misteriosas cujas receitas ela conhece”.

Logo, o narrador faz uma nova mudança de abordagem e surge com a contra-argumentação que por Aristóteles (2012, p. 230):

Os elementos contra-argumentação do oponente não representam uma espécie diferente, mas pertencem a provas que refutam quer por meio de uma objeção, quer por silogismo. Seja em situação deliberativa, seja judiciária (...). Porém, se for o último a falar, deve-se falar primeiramente contra o discurso do adversário, refutando e opondo silogismos, sobretudo se o que tiver sido dito tiver tido bom acolhimento. Pois tal espírito não é receptivo a um homem que foi anteriormente censurado, do mesmo modo, não o é para um discurso se o adversário parece ter falado bem. Deve-se, portanto, criar espaço no ouvinte para o discurso que seguirá.

Na vigésima quarta estrofe, notamos a interrogação (ARISTÓTELES, 2012), em que é versado o “rigor” incomum e “inusitado” com que o Rei sentenciou a Dama, pois sempre das damas fora defensor. O questionamento circunda os motivos que o levaram a usá-la como símbolo do “fardo” do pecado ou como “exemplo lugubre do sexo” (cf. 25ª estrofe).

24

Justo rigor, se bem inuzitado  
porque sempre o mais fragil teu asilo

*porem* [†...] não te valeu o privilegio  
que já logrou o sexo feminino

Também o rigor justo, embora inusitado por não ter sido aplicado ao homem é questionado pelo eu lírico, como forma de defesa pela prerrogativa (inócua) de a ré pertencer ao sexo feminino. Prosseguem, nas estrofes seguintes, questionamentos quanto à decisão real de condenação e execução, como resultado do julgamento:

25

Hoje em ti, por disgrassa do teu fado  
de perverter tão piadozo estillo  
ficando exemplo lugubre do sexo  
espetacollo oRorozo do destino

26

De poder ordinario o soberano\*  
juizar não podia o teu castigo:  
como [†...] almã do Rey, primite justo  
o que o animo real reprima l muito

27

A munto custo o seu nobre genio  
consente se castigue o teu delito  
Porque se he no extrior justiniaro  
he no real inriour ande Dio.

28

Asim no comsidera, a experiencia  
[†...] tantos, grandes perdoados vimos  
Pela sua real piedade suma  
que exsede a de ragano e a de ponpillo

Observamos, portanto, que as interrogações feitas pelo eu lírico discutem a postura do Rei, isso se dá alicerçado nas partes do discurso, introduzindo um tipo de interrogação incomum, pois o questionado no texto é o Juiz / Rei. Em Aristóteles (2012, p. 232 e 233):

No que diz respeito a interrogação, é oportuno formulá-la sobretudo quando, depois de o oponente responder a uma de duas perguntas, se é formulada então a outra pergunta, resulta uma resposta absurda [...]

Em segundo caso é quando, das duas respostas, uma é evidente e quanto à outra é obvio que o oponente com ela concordará quando se formula a pergunta. E obtendo a admissão dessa premissa, não se deve interrogar o que é evidente, mas estabelecer a conclusão [...]

Outra situação é aquela em que se procura mostrar que o orador adversário possui elementos contraditórios ou fora do senso comum. Uma quarta circunstância é quando não é possível àquele que deve responder refutar a argumentação a não ser de forma sofisticada: pois, se responde dizendo que é mas não é, ou que umas vezes sim e outras não, os assistentes fazem uma pateada porque o orador não encontra saída.

Da vigésima quarta estrofe à trigésima primeira foram apresentados os questionamentos que não são respondidos, encontra-se subjacente a compreensão. Verifica-se uma possível oposição do Rei à pena, em: “A munto

custo o seu nobre gênio/ [...] Porque se he no extrior justiniano/ he no real inrior Andrade Pio”, de forma a demonstrar e justificar o interesse de dar outra pena à Dama, e, o quanto aparentou ser custoso aceitar o clamor popular pela execução.

Ainda considerando o posicionamento do rei, é importante ressaltar o bom senso apresentado e elogiado na narração, o qual cumpriu sua função mesmo, aparentemente, discordando da pena. Constatamos mais uma forma de confirmação da escolha do eu lírico pelo discurso judiciário, desde a forma como elenca, nesse poema narrativo, os argumentos a favor da Dama, até os questionamentos por ele propostos. De modo a gerar o compadecimento do leitor pela imagem da mulher, o eu lírico o envolve na cena do julgamento, de maneira que todos os julgadores da trama também possam ser julgados.

Entretanto, o Rei piedoso decreta à morte: “o frimar de huma morte o real decreto/ digna satisfação de hum crime altivo” (cf. 29ª estrofe). Sequencialmente, fica clara a impossibilidade de reverter a condenação, e o rei “primitte te castiguem, justiceiro/ dezejando perdoaste emternesiado” (cf. 31ª estrofe). E o leitor/ouvinte segue observando o caminho da Dama.

Para os discursos de Aristóteles (2012, p. 148):

Outro é o que procede das relações reciprocas: se praticar uma ação bela e justamente pertence a um dos termos, o cumpri-la pertence a outro; e, se uma pessoa tem direito de as cumprir; [...]com efeito, se alguém sofreu justamente um castigo, justamente o sofreu, mas talvez não imposto por ti. Por isso, convém examinar à parte se o paciente merecia tal castigo e se o agente agiu justamente, e em seguida aplicar ambos o argumento apropriado.

Após os questionamentos, a narrativa segue com a murmuração<sup>97</sup>, pois o eu lírico se dá por vencido e são findadas a argumentação, contra-argumentação e interrogação. Agora, por meio de metáforas, o eu lírico parece assimilar a pena e reforça seu pesar ao afirmar que “se pesa as tuas plantas todo abrolhos/ Pesa os nossos olhos todo espinho” (dois últimos versos 32ª estrofe). Assim, segue o

---

<sup>97</sup> Momento de murmuração: Ocorre desde a trigésima segunda estrofe até a quadragésima segunda.

caminho a condenada com passos lentos, por onde os pés passavam nasciam jasmims em meio a dor (33ª estrofe).

Também é proposto pelo eu lírico que o leitor compadeça da dor daqueles pés, que ferem os corações dos espectadores, como indicação de mais recursos retóricos na trigésima quarta estrofe, "Partem-se as pedras, por teus pes tocadas/ quebram-se os corações, dos ays feridos.".

Na trigésima quinta estrofe, o narrador apresenta o julgamento das outras mulheres para a ré, compreendendo o peso do fardo feminino, de modo a expor a lucidez diante do tratamento discrepante dado a homens e a mulheres, como um fardo do sexo feminino. O discernimento do eu lírico a respeito de que a morte injusta atinge qualquer tipo de mulher, inclusive, as tão lindas como a Dama enforcada.

Cho[r]avam Compasivas as deidades  
dever huma deidade, em tal suplisio  
aprendendo de ti, que ao duro fado  
esta sugeito até o inperio lindo

Já na trigésima sexta estrofe, é possível perceber a expressão da curiosidade e do sofrimento por parte da sociedade. O narrador continua revelando o sofrimento geral com o espetáculo, entre a razão coletiva e a dor individual. Apesar de questionar os comportamentos das testemunhas em: "as pias regionais figuras humanas/ vernais dragões leopardos femininos" (38ª estrofe), em que ajuíza suas falas por meio de metáforas agressivas, as quais caracterizam a falta de domínio das paixões pelas mulheres.

No trecho, "Lingoas danadas que as do cam serbero exsede no rigor sempre ferino", além de considerar as mulheres que julgam a Dama mais condenáveis ou pecadoras em mesma proporção que a enforcada, fator percebido na quadragésima estrofe:

Ipo[crítas] da honra e da piedade  
affetando lealdade aos maridos  
Sendo talvez piores miretrizes.

Virão com complacência, o teu suplísio

Os engenhosos recursos utilizados têm a intenção de trazer o ódio que o eu lírico sente da sociedade que julga ou permanece inerte em contraposição à compaixão que quer construir, ambos recursos para enfatizar essas emoções nos leitores/ouvintes.

O tempo pode curar a cólera, mas o ódio é incurável. A primeira procura despertar dó, o segundo procura fazer o mal, já que o colérico deseja sentir o mal que causa, mas ao que odeia isso nada importa. As coisas que causam pena são todas sensíveis, mas as que causam maiores males são as menos sensíveis [...] (ARISTÓTELES, 2012 p. 99)

A justificativa da escolha de vocábulos vistos na leitura do poema, desde o princípio, é gerar a emoção, conceito discutido por Aristóteles (2012), e interfere no entendimento e na persuasão dos interlocutores, de forma favorável à “verdade” narrada.

[...] é necessário procurar não só que o discurso seja demonstrativo e digno de crédito, mas também que o orador mostre possuir certas disposições e prepare favoravelmente o juiz. Muito conta para a persuasão, sobretudo nas deliberações e, naturalmente nos processos judiciais, a forma como o orador se apresenta e como dá a entender as suas disposições aos ouvintes, fazendo com que, da parte destes, também haja um determinado estado de espírito em relação ao orador. A forma como o orador se apresenta é mais útil nos atos deliberativos, mas predispor o auditório de uma determinada maneira é mais vantajosa nos processos judiciais (ARISTÓTELES, 2012, p. 83-84)

Na quadragésima segunda estrofe, inicia-se a cerimônia, momento que se estenderá até a quinquagésima quarta. Nesses versos, o leitor pode sentir a intensificação da tensão por meio das forças da natureza. Tal reforço de tensão ocorre com a chegada da Dama ao palco da morte, “Mas Ja chega a infelice fromozura” ao “anfítatro funebre dos mortos” para cumprimento da sentença.

A tensão dramática cresce na medida em que o eu lírico identifica as forças da natureza com as suas próprias emoções, como forma de realçar o patético da cena. Assim, compara as forças naturais, o mar furioso, a tempestade com raios, o

vento ruidoso, com o quadro posto, como se a natureza também reclamasse em soluços e a terra tremesse como forma de manifestar a discordância entre forças maiores: Deus (católico) contra os Deuses (mitológicos). Supõe-se que a Dama seria queimada, porém a chuva foi a responsável por apagar o fogo em:

47

E louco O ceo, a agoa neste cazo  
 Agoa benta a julguei, cujos borrifos  
 Ou seria de aspergir de piedozo  
 ou lagrimas serão de enternecido.

Finalmente, a Dama chega à escada da forca (48ª estrofe), o patíbulo. As duas estrofes que encerram esse momento narrativo caracterizam a subida para a morte e o leitor é levado ao clímax na quadragésima nona estrofe, momento em que o eu lírico amaldiçoa até mesmo a escada pela qual sobe a mulher, porém, demonstra a esperança de ver a protagonista receber o perdão da alma.

Tiranna escada, escada venturoza  
 agora te contemplo e te deviso  
 pois por ti sobe uma alma hu regio throno  
 Se por ti sobe hu corpo a hu vil castigo.

Trata-se da máxima tensão narrativa que se estende até a quinquagésima quarta estrofe, pois o eu lírico canta o momento da morte da Dama condenada. Nesse sentido, intensificam-se as emoções, as imagens voltam a se contrapor a fim de elevarem a tensão como absoluta. Sendo assim, a beleza e a identificação dos predicados femininos se fundem com as extravagâncias da natureza, em pactos agudos que trazem a sensação de que o sol será coberto com eclipses, pela morte da mulher.

52

Sobre os olhos teus cabellos bellos  
 forão desses dous sóis eclipces lindos  
 Ou nuvens, que o vel tando-lhe o lustrozo,  
 Mais lhe ilustravam seus reflexos finos.



Por fim, dá-se o desfecho da narração, entre a quinquagésima quinta e quinquagésima nona estrofes, o epílogo (ARISTÓTELES, 2012). Dessa forma, visualizamos a encomenda da alma da Dama, quando só resta ao eu lírico e leitores, orações. Esse desfecho traz mais uma iniciativa do eu lírico em diminuir a pena da Dama, por meio de nova referência ao Cúpido como responsável por vender a Dama impelindo-a ao amor clandestino. Assim sendo, o eu lírico salienta que a venda posta pelo Cupido culminou na submissão da protagonista a um destino cego (56ª estrofe), inclusive, para justificar que a Dama era merecedora dos caminhos do céu, já que não errou por sua vontade, mas induzida pelo deus pagão:

Já cubertos teus olhos, e vendados  
pello preso da dor forão vendidos;  
converteo nosso amor a gala em lutos,  
póis lutto foy as vendas dos cupidos

Como últimos versos, o canto do eu lírico enfatiza novamente a tensão entre o corpo e a alma e a transcendência do corpo pecador/ castigado para a alma inocente/ libertada, além de sublinhar a imortalidade dada a Dama também por seu canto, em expressão ambígua e metalinguística contida em “penna”, posto que a mesma pena (instrumento de escrita do poema) que registra a história da dama é a que manifesta a pena (compaixão) do eu lírico:

Se na forca já morta te comtemplo  
inmortal la na gloria te imagino  
he bem, que é minha penna o fim suponho  
adonde a tua gloria tem principio.  
Amem

A partir dos versos finalizados, o autor, em terceira pessoa, termina o poema: “Pede o autor a quem ler ou ouviir este romance, pello amor de Deus hu Padre nosso e huã Ave Maria pella alma desta enforcada”. Tal pedido de oração tem a finalidade de reforçar a abordagem compassiva que espera dos leitores (ainda como recurso retórico) além do tempo e do espaço. Para mais, constata que se a

morte do corpo condenado é inevitável, o perdão para a alma é afago à Dama enforcada, ao narrador e aos leitores.

### **3.3 A intertextualidade trágica**

O poema estudado permite ao leitor perceber possíveis intertextualidades com textos trágicos e tais diálogos colaboram para a elevação da matéria. Com essa compreensão, buscamos tragédias com personagens femininas marcantes, mulheres que nos chamaram a atenção pela semelhança com a Dama enforcada. Nesse sentido, os caminhos retratam mulheres injustiçadas ou que tiveram punições cruéis para seus crimes, tal qual é proposto pelo eu lírico do poema fonsequiano.

Nessa perspectiva, duas possíveis compreensões se destacam de acordo com Nietzsche (2001). Em fontes da Antiguidade, como na mitologia grega, duas potências inspiram os autores baseadas em princípios opostos, a visão apolínea e o impulso dionisíaco. A primeira faz referência ao deus Apolo, no espaço artístico, como representante da racionalidade exposta de maneira harmoniosa, serena e adequada às regras. Enquanto a segunda se associa a Dionísio que, na arte, representa o descontrole, seja gerado pela paixão, pelo vinho ou pelos prazeres sexuais.

Ainda para o filósofo, o artista sábio era aquele que tinha condições de criar obras dúbias, as quais articulavam razão e impulso mesmo quando se tratavam de esferas rigorosamente opostas. Assim, o fazer artístico, para ser íntegro, não deve ser puro (aquele que se encontra assentado em apenas uma das vertentes discutidas), concebido apenas na harmonia e no encanto ou na desordem e na embriaguez, o primeiro como representação do belo e o outro do fértil (NIETZSCHE, 2001).

Sob essa perspectiva, o Romance Heroico se confirma como arte superior, pois a dicotomia apolíneo e dionisíaco é apresentada em forma de tensão, a qual

se dá na fundição causadora de desordem, no que antes se propôs, como concebido na poesia clássica, pariforme.

A princípio, compreenderemos o conceito de tragédia, para Vernant e Naquet (2011, p. 1), como um gênero literário com regras e características distintivas que o torna:

[...] um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável. Gênero trágico, representação trágica, homem trágico: sob esses três aspectos o fenômeno aparece com caracteres irreduzíveis.

Dessa forma, as diferentes perspectivas vistas na tragédia podem ser observadas por oposições “solidárias”, como a relação entre o coro e a personagem trágica, ele como representação coletiva disfarçada, ela como personagem individualizada, mas inserida por sua máscara humana na categoria dos heróis (VERNANT; NAQUET, 2011, p. 2). Para além das máscaras, a tragédia toma o homem como parte de si e vive o que permite aos espectadores a experiência de todos os sentimentos ambíguos, as instabilidades, os mistérios e as formas de decifrar a trama. Como reiteram os autores:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos conjuntos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sobre a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e nas mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro; ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Mas, se a tragédia parece assim, mais que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a, apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática. O drama traz à cena uma antiga cena de herói. Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo, para que entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cessem de fazer-se. (VERNANT; NAQUET, 2011, p. 10).

Nesse cenário, o poema estudado, de António da Fonseca Soares, propõe uma composição que indica semelhanças com tragédias como *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles; *Medeia*, de Eurípides; *Éros e Psiquê*, de Apuleio e Eneida, de Virgílio. Tais textos trazem à luz mulheres, seus atos e os julgamentos conhecidos pela voz do coro. Assim, ao propor a leitura de “A huma Dama [...]”, conduziremos o reconhecimento do leitor quanto às semelhanças do poema e com as tragédias clássicas como meio de elevação da matéria.

Em *Édipo Rei*, da submissão ao destino cego às cordas do enforcamento, Jocasta e seu marido Laio receberam do oráculo uma previsão que o filho mataria o pai. Tentando evitar o acontecimento, Laio entregou o bebê para que fosse morto na floresta, porém o primogênito acaba sendo criado pelo Rei Políbio. Já na vida adulta, Édipo recebe a profecia de que mataria seu pai e casaria com sua mãe, também tentando evitar o destino, foge e, durante a viagem, mata Laio sem saber que era seu pai. Chega em Tebas, assume o trono após decifrar o enigma da esfinge e casa-se com sua mãe, Jocasta. Quando descobre a verdade, fura seus próprios olhos por não ter conseguido reconhecer a mãe. Enquanto Jocasta, sentindo-se culpada, enforca-se como um castigo para seu crime.

O destino de Jocasta é nosso foco como intertexto proposto referente à mulher trágica:

Arauto:

Ela mesma. Ignorais, porque não o vistes, o que nisto o que sinto há de mais horrível; mas vou dizer-vos tudo o que me lembrar do seu infeliz destino. Mal penetrou o vestíbulo, cheia de desespero, foi direita ao quarto nupcial, arrancando os cabelos com as mãos; depois de entrar, fechou violentamente as portas por dentro e invocou Laio, morto há muito, e a recordação do casamento que saiu este filho que deveria matar seu pai e ter filhos com a mãe, em vergonhosas núpcias. Chorou sobre o leito que, duplamente infeliz, teve um marido dum filhos e filhos dum filho. Depois não sei como morreu; sei apenas que Édipo se precipitou gritando e que não pude ver o fim de Jocasta, porque olhava para ele que corria de um lado para o outro. Ia e vinha, a clamar por uma espada, a procura da mulher que não era sua mulher, mas sua mãe e mãe de seus filhos. Algum dos deuses lhe alumiu a loucura, porque nenhum de nós o fez; com gritos medonhos e, e como se lhe tivesse mostrado o caminho, atirou-se de encontro às portas, arrancou os batentes dos gonzos e lançou-se no quarto, onde vimos sua mulher suspensa da corda que a estrangulava. Ao vê-la assim, o desgraçado estremeceu de horror e desprende a corda; a infeliz caiu. [...] A desgraçada não caiu só sobre um dos esposos; os dois uniram os seus males. Tiveram, de fato, uma felicidade verdadeira, em

outros tempos; hoje porém, nada falta em desventura, lamentos e desastres, mortes e desonras (SÓFOCLES, 1988, p. 83, 84).

O final da vida de Jocasta se assemelha com o que é dado ao poema da Dama enforcada, pois as mortes têm equivalência em forma e teor trágico, ambas ocorrem por crimes que envolvem relacionamentos clandestinos. Na renomada obra trágica, Jocasta comete suicídio por enforcamento pelo incesto cometido e, na obra fonsequiana a Dama é enforcada em praça pública por possivelmente ter cometido aborto, fruto de relação com um padre.

O intertexto com Antígona, mulher julgada por honrar o sangue do mesmo ventre, constitui-se pela ação de realizar o que julga correto. Filha da trágica união entre Jocasta e Édipo, Antígona era mulher de caráter leal, viu os irmãos criarem a proposta de reinar alternadamente e matarem-se. Após mais essa tragédia familiar, viu seu tio Creonte assumir o trono e proibir que o irmão dela, Polinices, fosse sepultado dignamente, porém a dama da tragédia não aceitou a restrição e sepultou o irmão. Em “A hume Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>”, vemos que a Dama anônima é julgada e condenada à forca pelo aborto de um filho gerado em relação com um padre. Já na tragédia grega, como pena para o crime de desobediência ao Rei, Antígona é condenada a ser enterrada viva, porém tanto uma quanto outra protagonista demonstram a elevação do feminino por suportarem condenações extremas.

Em *Éros e Psiquê*, de Apuleio, Psiquê é a mais bonita das três filhas do rei, donzela contemplada por todos os homens. A dama era tão bela a ponto de gerar fúria em Afrodite, deusa da beleza que manda o filho Éros (Cupido) fazer a humana se apaixonar pela criatura mais feia da terra. No entanto, o ocorrido foi o oposto, o jovem deus do amor foi acidentalmente espetado por uma de suas próprias flechas e se apaixonou pela beldade, e os dois passam a viver um amor clandestino, já que envolve um deus e uma mortal.

Os intertextos entre a obra mitológica e o poema fonsequiano são observados tanto na nítida ação dos deuses para a indução desse amor como na exaltação de uma beleza feminina que nos remete à pureza da alma em “Mas não

havia linguagem humana que pudesse descrever ou pintar primorosa e majestosa formosura da filha caçula” (APULEIO apud NEUMANN, 2012, p. 13). No mito, Psiquê é castigada por sua beleza, tal qual a Dama do poema de Fonseca Soares, sobre a qual “Peza a tua beleza em cruel jugo” (cf. 15º estrofe).

Ademais, apesar dos desfechos distintos, percebemos correspondência na concretização de um amor proibido pela posição ocupada pelos sujeitos. Dessa forma, por duas vezes, o eu lírico de “A huma Dama [...]” se refere ao Cupido responsabilizando-o por ser o causador desse amor em “te comprou escrava de Cupido” (cf. 5º estrofe), ou culpado da morte em “póis lutto foy as vendas dos cupidos” (cf. 56º estrofe), fator que pode ser percebido também no mito grego:

E, imediatamente, chamou seu filho, esse moleque alado e incrivelmente audacioso, de maus hábitos e que com completo e evidente desprezo pela disciplina, anda armado com chamas e dardos pelas casas alheias durante a noite, no intuito de desmanchar casamentos e que, impune, comete as mais vergonhosas ações, além de não fazer nada de bom. Embora por natureza ele já seja malcriado, Vênus o atíça ainda mais com palavras, [...] para apontar-lhe Psiquê [...] (APULEIO apud NEUMANN, 2012, p. 15)

Sobre o amor julgado citado no poema fonsequiano (cf. 5ª estrofe), é observado o intertexto por se tratar do relacionamento proibido, no poema entre Dama e Padre, enquanto na obra mitológica entre uma humana e um Deus:

Na verdade, minha ingênua Psique, sem seguir as prescrições da minha mãe Vênus, que me ordenou que te acorrentasse a uma união com o mais pavoroso dos monstros e que te fizesse gozar das paixões mais inferiores de um casamento, preferi aproximar-me de ti como teu amado. Fiz isso por pura levianidade, pois fui atingido pela minha própria flecha e te tomei minha esposa [...] (APULEIO apud NEUMANN, 2012 p. 40).

É possível, ainda sobre o padecimento da Dama enforcada, comparar seu sofrimento com o de Dido. No caso da epopeia, *Eneida*, de Vergilius (30-19 a.C.), é narrada, em versos<sup>98</sup>, a história da criação de Roma. No quarto canto, a rainha Dido, apaixonada por Eneias, junta-se a ele em uma caçada e durante a noite, na

<sup>98</sup> Semelhança com o poema fonsequiano estudado.

caverna, os dois têm uma noite de amor; entretanto, após receber um aviso de Mercúrio o herói mítico abandona Dido que não aguenta tal situação e, por conta do sofrimento, comete suicídio. Podemos com essa epopeia encontrar relação com o suplício da dama homenageada por Fonseca Soares: “dever huma deidade, em tal suplício” (cf. 35º estrofe), “Virão com complacencia, o teu suplício” (cf. 40º estrofe), e, “elle a venda te deu primeira o suplicio” (cf. 57º estrofe). Sobre a dor de Dido:

Dido, convulsa e obstinada no seu tenebroso projeto,  
virando os olhos sanguíneos, manchadas as lívidas faces,  
a palidez do trespassse futuro na cute mimosa,  
pelo interior do palácio irrompeu e postou-se, iracunda,  
no alto da pira, sacando da espada do chefe dardânio,  
prenda jamais destinada para uso de tanta fereza.  
(VERGILIUS, 1983, p. 663-664)

Outro intertexto trágico importante estabelecido pelo poema é com *Medeia*, pois assim como a Dama enforcada de Fonseca Soares, a protagonista grega comete filicídio. *Medeia* é considerada uma das personagens mais perigosas e fascinantes da literatura, envolta em uma trágica trama de amor, traição e vingança, a dama mitológica mata seus dois filhos por vingança, como percebido na fala do coro:

[...] Mas como a cidade  
Dos rios santos, chão abrigo  
Dos deuses, a ti, infanticida,  
abrigará?  
A facínora das cidades?  
Imagina os golpes nas crianças?  
imagina que chacina construída!  
Não! Aos teus pés! Nunca.  
(EURÍPEDES apud RIBEIRO, 2013, p. 107)

Tanto nas cenas trágicas como no poema, as damas mataram seus filhos por decorrência de uma cegueira. Na primeira situação, *Medeia* o faz por vingança com o intuito de causar dor ao companheiro Jasão que a traiu; enquanto a dama anônima do poema provavelmente comete o crime pelo filho ter origem em relação

proibida. Na compreensão dos dois textos, percebemos um amor doentio - um que resulta em vingança, o outro na morte do filho e da mãe.

Pelo exposto, fica claro que as intertextualidades com cenas trágicas da cultura greco-romana atuam na elevação da matéria do poema de Fonseca Soares, uma vez que o crime imputado à dama anônima é alvo da punição extrema de seu corpo o que leva à purgação e à expiação de sua alma.

### **3.4 Tensão na forma poemática “Romance Heroico”**

Nos anos seiscentos e setecentos, vários autores procuraram demonstrar agudeza combinando novas práticas poéticas sem perder as referências consideradas clássicas e decorosas. Nesse âmbito, a partir de estudos dos preceitos da época, constatamos que Fonseca Soares atribui ao conteúdo do texto em análise, forma que difere da proposta do decoro clássico, qual seja, o romance. No entanto, a tensão do intitulado “Romance Heroico” existe, pois a forma conduz a características de dois gêneros, e, por meio de denominações das duas estruturas e concepções poéticas distantes, as quais conciliam o clássico da forma ao popular da matéria. Assim, a proposta de levantar as tensões que o Romance Heroico carrega, em outras palavras, a forma de trazer a intencionalidade do autor diante da produção de uma obra múltipla.

Nesse sentido, constatamos que no século XVI e XVII, comumente, utilizava-se romances para estruturar textos de conteúdo chão, situação em que eram aplicadas e experimentadas a simplicidade da linguagem popular, além da expressão em tom claramente emocional. Como forma, as redondilhas menores e maiores eram as mais usadas na produção lírica, em especial, construções em versos curtos, por meio de expressão menos objetiva e de linguagem simples. Entretanto, existem algumas possibilidades para criação dos romances somados a outros gêneros do período, a saber:

As transformações do pensamento crítico mostrariam cada vez mais que o romance é sobretudo um certo teor e um certo modo do discurso, e que



a sua validade deve ser discutida nestes termos, em função da coerência interna. A partir daí é possível, inclusive, refluir sobre o aspecto mimético e estudá-lo como componente de um tipo especial de mensagem. No século XVII, a **consciência crítica** das articulações internas do discurso ficcional (coerência) apenas se esboçava; por exemplo, nos momentos em que os autores estudavam a ligação do romance com outros gêneros e, conseqüentemente, perguntavam qual seria o tipo de linguagem a ser usada. Esboçava-se, ainda, no juízo sobre a pertinência das ações e dos sentimentos, isto é, na decisão sobre quais seriam os tipos de ação e de sentimento mais adequados à organização de um dado romance, no quadro da espécie a que pertencia (pastoral, heróico, histórico, cômico, etc) (CANDIDO, 1972-73, p. 74-75, grifo nosso).

A “consciência crítica” citada por Candido (1972-73) é percebida para o relato romântico do poema “A huma Dama [...]”, no qual é exposto um grau de verossimilhança por meio de estratégias retóricas com a finalidade de persuadir e gerar o compadecimento dos leitores. Os citados fatores tornam o conteúdo do romance digno de ser considerado superior em relação aos romances comuns do período, que tratavam informalmente tais temas.

No decorrer da pesquisa, fomos em busca de poemas de semelhante classificação, a saber, Romance Heroico, entretanto, não encontramos nenhuma versão com nomeação semelhante em livros portugueses do período. Todavia, na obra *O movimento academicista no Brasil* (CASTELLO, 1969-1971), há diversos poemas com a mesma classificação, e, apresentamos essas informações nos parágrafos que seguem, a fim de compararmos as temáticas oferecidas nas didascálias e dedicatórias. Escolhemos um levantamento feito com as composições produzidas para as conferências da Academia Brasílica dos Esquecidos:

A Academia Brasílica dos Esquecidos, criada em 1724, na Bahia, foi uma extensão da Academia Real da História Portuguesa. Sem Estatutos, todavia com informações de uma Ata de Fundação, a ABE tinha como finalidade elaborar uma história da América Portuguesa para complementar os objetivos da academia lisboeta.

Primeira academia do Brasil proveniente do sistema apresentado acima, a ABE, funcionou pelo período de aproximadamente um ano, período no qual apresentou poemas, a grande maioria de caráter histórico e laudatório, além de orações acadêmicas e quatro conjuntos de dissertações históricas, que figuraram como documentos importantes de realização da tarefa de escrita da história do Brasil, como parte da história de Portugal [...] (BELINE, 2017, p. 29).

Dentre os romances da Academia, encontramos sete poemas com a classificação Romance Heroico, distribuídos ao longo dos seus quatro tomos, que apresentamos a seguir.

No primeiro tomo, na décima sétima página temos um poema na modalidade Romance Heroico, o qual tinha como assunto “Ao Doutíssimo Senhor Douro José da Cunha Cardoso, digníssimo Secretário da Academia Brasílica orando na sua primeira conferência” e recebia a didascália “Ao Presidente”, o texto foi escrito por Caetano de Brito e Figueiredo, o qual apresenta como versos iniciais:

Se a noite triste com Opacas Sombras  
cobria ao resplendor deste Hemisfério  
(Caetano de Brito e Figueiredo apud CASTELLO, v. 1. t. 1, p. 7).

Nesse caso, quanto ao conteúdo, o texto retrata uma ação elevada e é dedicado ao presidente da Academia, assim existe a diferença entre a temática do poema supra e o fonsequiano, pois em “A huma Dama [...]” além de o texto ser escrito e dedicado a uma mulher a temática é nitidamente diferente.

Já no segundo tomo, há três ocorrências. A primeira é “Primeiro assunto. Foi o primeiro assunto a morte da Excelentíssima Senhora”, o texto tem como didascália “Sentimentos na Morte da Excelentíssima Senhora Marquesa Aia, a Senhora Dona Teresa de Moscoso” o primeiro deles escrito pelo acadêmico Caetano de Brito e Figueiredo, e, tem início com os versos:

Que horror, que confusão, que sentimento,  
Enchem de luto o Ar, ao Céu de espanto!  
(Caetano de Brito e Figueiredo, apud CASTELLO, v. 1. t. 2, p. 141).

Dessa forma, temos um poema dedicado a uma mulher, o qual tem como assunto a morte de uma senhora da alta classe da sociedade, no caso, uma “Marquesa”; diferentemente do poema de Fonseca Soares, há a nomenclatura do cargo da mulher, fator que eleva a temática de forma direta, como semelhança percebemos ocorrência do trato com a mulher.

Ainda no mesmo tomo, a modalidade de Romance Heroico se repete duas vezes, com redação de acadêmicos diferentes e assuntos afins. No primeiro e no segundo poemas, o assunto é o mesmo “Segundo assunto. Foi o segundo assunto [a] Excelentíssima senhora Marquesa de Gouveia Dona Inácia Rosa, que deixando o mundo se recolheu em um convento”. O primeiro poema apresentado está na centésima septuagésima página, proposto pelo acadêmico José da Cunha Cardoso e inicia-se com os seguintes versos:

Marquesa augusta, ínclita heroína  
Astro brilhante neste Céu da Europa,  
(José da Cunha Cardoso apud CASTELLO, v. 1. t. 2, p. 170).

Enquanto no outro caso, na centésima octogésima nona página, o acadêmico Sebastião da Rocha Pita traz nos primeiros versos:

De Távora a luz flamante  
de Gouveia o Esplendor  
(Sebastião da Rocha Pita apud CASTELLO, v. 1. t. 2, p. 189)

Nesses poemas, apesar de novamente a temática ser feminina, constatamos a reincidência do trato de uma Dama com título de nobreza, a qual recebe a nomenclatura de “Marquesa”, novamente com a finalidade explícita de elevar a matéria.

O quarto episódio de Romance Heroico, no terceiro tomo, é fruto do trabalho do acadêmico José da Cunha Cardoso, na septuagésima quinta página, o assunto é “Primeiro assunto. Foi o primeiro assunto o valor e o zelo, com que o Excelentíssimo Senhor Vice-Rei Vasco Fernandes César de Meneses acudiu pessoalmente apagar o incêndio, que já estava ateado nas paredes, e teto da Casa, e oficina da pólvora, em que se achavam mais de 400 barris dela”, a didascália “Ao primeiro assunto”. Destaca-se, portanto, o feito heroico e o protagonismo masculino, iniciando-se com os versos:

A vós, famoso herói, César invicto

Que de virtudes sois prodígio raro  
 (José da Cunha Cardoso apud CASTELLO, v. 1. t. 3, p. 75)

No quarto tomo, o primeiro Romance Heroico tem como assunto: “Segundo assunto. Foi o segundo assunto Anaxarte convertida em pedra”, enquanto a didascália “Anaxarte convertida em pedra”, escrita pelo acadêmico Caetano de Brito e Figueiredo, e seus primeiros versos:

Em pedra justamente transformada  
 ó Anaxarte, mais que as pedras duras  
 (Caetano de Brito e Figueiredo apud CASTELLO, v. 1. t. 4, p. 62)

No poema que trata de “Anaxarte”, presumivelmente, há temática compatível com o poema de António da Fonseca Soares “A huma Dama [...]”, pois tratam diretamente de mulheres nas didascálias, não consideram seus cargos sociais e referem-se a punições (petrificação e enforcamento); entretanto, diferem-se pelo fato de, no segundo caso, a Dama não ser exposta pelo o nome, e, pela questão da transformação em pedra dita na didascália de “Anaxarte”, a qual prevê o sobrenatural no decorrer do poema da academia.

O último Romance Heroico, ainda no mesmo tomo, repete por duas vezes na ducentésima vigésima nona e, posteriormente, na ducentésima trigésima primeira, traz a temática “Primeiro assunto. Foi o primeiro assunto as Damas de Cartago dando as tranças de seus cabelos para enxárcias de uma armada contra seus inimigos”, como didascália “Faltando cordas para apresentarem as Naus Cartaginesas deram e cortaram as Damas de Cartago os seus cabelos para suprirem a falta”, os primeiros versos eram:

Já de Cartago a belicosa Armada  
 de Tétis as Cerúleas Ondas sulca  
 (Caetano de Brito e Figueiredo apud CASTELLO, v. 1. t. 4, p. 62)

Na última aparição do Romance Heroico dessa coleção de livros, observamos como semelhança o vocábulo Dama na didascália, entretanto é

indicado que o poema é dedicado, na ocasião, aos homens da armada. Ademais, as Damas são citadas de forma heroica por terem contribuído com a armada; desencontra-se, assim, com a matéria do poema fonsequiano com protagonista criminosa.

Após a discussão sobre as ocorrências de Romances Heroicos n'O *movimento academicista* (op. cit.), a compreensão das questões que tornam as duas formas poemáticas distintas, o decoro que acompanha os gêneros e, os fazeres literários do período; procuramos rastrear os fatores responsáveis pelas tensões que tornam a temática escolhida por Fonseca Soares digna de ser relatada em versos heroicos.

A formalidade das sessões acadêmicas permitia um espaço lúdico de composição entre o grave e o descontraído (observe-se a distinção das partes das conferências: dedicatória ao presidente – tema gravíssimo; primeiro assunto – tema grave, em geral histórico, político e, quando literário, do gênero épico; e segundo assunto – tema mais leve, em geral lírico, amoroso, jocoso e, quando literário, tratando de assuntos mais pessoais e menos formais). Os romances, nesse sentido, estavam hierarquizados aos graus de formalidade que obedeciam a esta organização macro e, portanto, combinavam igualmente as tensões entre o erudito e o popular.

Na obra analisada de Fonseca, por seu turno, são apresentados entraves, no que toca à temática e à matriz poética, o autor aproveita da junção entre o vulgar e culto, de modo a unir fatores tão distintos em uma inusitada produção. Assim, os embates propostos mesclam elementos de cunho popular e erudito, os quais não eram comuns em textos da época.

A tensão primeira se estabelece pelo evento do trato da matéria popular em escrita heroica. Isso possivelmente ocorreu pelo fato de o poema não parecer discorrer a respeito de comportamento feminino de forma ampla, uma vez que, nesse século, os poemas não costumavam considerar todas as pessoas de diferentes grupos sociais em uma mesma forma poética, normalmente, os romances como forma poética propunham falar das classes inferiores da sociedade.

Consequentemente, a leitura do “Romance Heroyco” proporciona aos interlocutores acesso à narrativa da morte de uma mulher que parece merecer esse texto de defesa elogiosa mesmo após sua morte. Acreditamos, portanto, na possibilidade de tratar-se de uma dama do topo da sociedade, inclusive, pela forma como se aplica o substantivo escolhido pelo eu lírico e copista, pois, consoante as afirmações de Duby (2001), os textos antigos falavam aos nobres, não do povo.

Nesse sentido, diferentemente do tratamento dado a maior parte das mulheres, o narrador justifica o erro por predestinação mitológica, distanciando-se assim do olhar ofertado às Evas<sup>99</sup>. Ainda de acordo com Duby (2001), comumente, até mesmo as atitudes inadequadas dos homens são explicadas por erros cometidos por mulheres, já que é delas que brotam os ódios, as sementes da guerra, além de muitos dos vícios e destemperos atribuídos ao embelezamento, à rebeldia e ao adultério delas.

No caso da tensão expressa, a mistura dos dois gêneros é vista a partir da projeção argumentativa do discurso judiciário, e, como dito anteriormente, a postura tomada pelo eu lírico como advogado de defesa da Dama. As associações trágicas, a escolha por ofertar o mitológico, o uso do discurso e a utilização de *ut pictura poesis* propõem uma projeção imaginativa que se dá pela amarração dos fatos com o julgamento em si, de modo a instalar seus leitores em um júri, ouvindo a arguição. Com esses recursos, o eu lírico atinge o grau de subjetividade e conquista a elevação narrativa à heroica, respeitando o decoro proposto.

Nos inúmeros conflitos de representação poética em que os letrados desse tempo se desqualificam uns aos outros, esforçando-se em ostentar a representação de “melhores”, os usos do termo pressupunham o engenho dos autores e a agudeza de sua arte como o diferencial intelectual da qualidade superior que era alegada. Invariavelmente os letrados afirmam que têm o juízo perfeito e, representando-se a si mesmos como “entendidos” ou tipos capazes de produzir as aparências adequadas a todas as ocasiões de hierarquia, constitui o pedantismo de outros letrados como falta de decoro. A discricção, formulada em estilos agudos, era um saber ou uma técnica da imagem regrada como representação distintiva da posição superior do letrado na hierarquia das letras (HANSEN, 2012, p. 39).

---

<sup>99</sup> Mulheres, tanto no período em que o poema foi escrito quanto nos anteriores (DUBY, 2001).

O uso proposital da oposição entre a temática e forma é expressa com a finalidade de colocar em xeque a letra da lei, apresentada no discurso escolhido e na nomenclatura do poema, por intermédio da ação imitada na obra com o uso das ferramentas fornecidas pela escrita fonsequiana. De acordo com Hansen (2012), a agudeza em uma sociedade civil disponibiliza diversas possibilidades de posturas críticas frente à sociedade, de modo a gerar sentimentos a partir de recursos retóricos e garantir a compreensão e a compaixão sentidas pelos espectadores da narração.

No caso, o poeta é antes de tudo aristotélico, que inventa o poema especificando o gênero, as espécies, os indivíduos, os acidentes e as diferenças do tema. Depois de analisar ou classificar o tema, figura os temas obtidos com metáforas, que divide e dispõe em pares de opostos. Reclassificando os termos opostos com outras metáforas de conceitos cada vez mais distanciados da imagem inicial, o poeta expande o discurso para zonas laterais e inesperadas de significação que exigem a interpretação ativa do destinatário. A poesia confere distinção pois, ao entender a harmonia dissonante das relações metafóricas estabelecidas entre conceitos distanciados, o destinatário é tão engenhoso agudo e discreto quanto o poeta. Como resultam da aproximação de conceitos distantes, as metáforas são imprevistas e tendencialmente herméticas (HANSEN, 2012, p. 45-46).

A propósito, o juízo remete à Dama, cuja ação trágica e a compreensão de herói/ personagem trágica, se faz digna de um poema para tratar de sua morte, por esse motivo a temática se faz sublime ao poeta. Assim, permite que Fonseca diminua a infração cometida pela personagem – o delito de assassinar o filho – perde espaço para as características estéticas da protagonista e enaltece a gravidade do sacrifício em detrimento dos atos.

A racionalidade, por sua vez, expressava-se na relação com a nobreza da forma e do objeto da poesia. Postos em evidência, quer as ações, quer as pessoas passaram a protagonizar a modalidade de poesia heroica, cujas principais características eram cantar as coisas elevadas que destacavam o homem no seu meio. Esse tipo de poesia propiciava, especialmente, a produção dos épicos, longos poemas narrativos, cuja forma exigia versos de maior duração para expressar sua grandeza.

Ainda para o heroico, a maioria dessas composições, de acordo com o decoro proposto, era composta por decassílabos em quadras ou oitavas. Assim, mesmo com estruturas e temas diferentes, tanto os romances quanto os poemas heroicos eram formados de métricas fixas de grande repercussão e sucesso entre os escritos publicados e inéditos registrados pela literatura luso-brasileira do momento.

Os conceitos agudos de Frei António das Chagas dramatizam justamente a capacidade intelectual de determinar a natureza e o valor das trocas simbólicas da racionalidade de Corte Portuguesa do século XVII. [...] As agudezas são sempre inventadas racionalmente, como ligação inesperada dos conceitos de uma experiência social comum partilhada, retratada e interpretada pelo poeta e por seus públicos segundo várias posições de hierarquia (HANSEN, 2012, p. 45).

Consoante a afirmação de Hansen (2012) e considerando todo o engenho aplicado para a criação de “A huma Dama [...]” como Romance Heroico, em posse de atributos decorosos do romance de divertir, edificar e instruir, devem ser destacados os recursos e artifícios empregados para transcender o primeiro gênero e fundir-se com o segundo. Para tal proposta, faz-se indispensável retomar o que assegura a legitimidade do considerado adequado para o metro heroico, seus constituintes são fundamentados no belo, nobre e digno.

Logo, além de o poema “A huma Dama [...]” trazer características dos dois gêneros, o eu lírico fez uso das tensões de forma tão ampla e aguda que ao leitor cabe o desvendar de várias camadas de sentidos. Ao mesmo passo, que o poeta faz uso da retórica e do discurso judiciário, de modo a relatar o acontecido por meio do discurso que propõem julgar um julgamento, também o leitor pode revisitar o tempo e espaço imortalizado pelos versos.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos produzidos a respeito das tensões encontradas em “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu f<sup>o</sup>”, proposta como “Romance Heroico”, de António da Fonseca Soares, apresentam uma forma poética híbrida que mescla a matéria de romance da chamada poesia vulgar da época e a métrica heroica comum para narrativas de temas elevados. Tal feito significou, de certo modo, repensar as habilidades para o fazer poético do período seiscentista e a capacidade autoral de adequação às normas vistas como decorosas na época.

Várias são as justificativas de adequação de uso do gênero pelo poeta, que vão desde a sua fama como melhor romancista do século XVII; passam pela extensão do seu *corpus* poético, composto predominantemente de romances; corrobora-se com a sua passagem pela Academia dos Generosos; alterna-se com seu fazer poético em modelos graves, cujos resultados principais foram *O Mourão restaurado*, *Elvas socorrida* e *Fílís y Demofonte*; finda com uma obra poético-retórico-religiosa de proporções imensas.

A combinação Romance Heroico, assim, coloca em xeque duas formas distintas que não costumavam ser associadas. Nessa concepção, isso se torna possível por meio da construção de uma série de tensões que combinam estratégias de escrita, as quais envolvem fatores como: a agudeza do autor, os pressupostos da retórica e do discurso judiciário propostos por Aristóteles, bem como os intertextos com tragédias clássicas.

A proposta de levantar as tensões no poema da Dama enforcada carrega, em outras palavras, a forma de trazer a intencionalidade do autor diante da produção de uma obra múltipla. Após visualizarmos a síntese do poema, muitas tensões emergiram do texto como a estrutura textual e a temática; o erudito e o vulgar; a mulher e o heroico; o crime e a compaixão; o descontentamento e a ação criminosa; a postura do eu lírico e o olhar da sociedade; o filicídio e o enforcamento; a morte violenta e a delicadeza na escrita de um poema; o rei enternecido e o julgamento cruel; a ofensa ao raro e o pedido de oração; a letra da lei condenando o corpo e as orações elevando a alma.

Para o estudo das tensões indicadas no paratexto “Romance Heroico”, foi necessário refletir, inicialmente, a respeito da reconstrução da fortuna crítica de António da Fonseca Soares como relevante referência literária ainda para o século XX, sua formação de homem e religioso, para, finalmente, conceber a *persona* poética. Consideramos também, o fato de as poesias escritas na fase mundana do autor, por momentos, terem sido esquecidas e consideradas poesias de menor valor.

Foram estabelecidos, no decorrer das seções, critérios para o trato com os manuscritos e sua transcrição, considerando os manuscritos e impressos do século XVII, além de conceituar as questões que entornam o paratexto como forma poética com elementos do Romance e do Heroico enquanto gêneros. Para tanto, buscamos o entendimento das diversas possibilidades do trabalho da crítica textual e optamos pela linha que se assemelha a de Moreira (2013), momento em que elencamos alguns critérios para tornar o texto mais próximo possível do original e acessível aos leitores hodiernos.

Transcrito o “Romance Heroico”, de Fonseca Soares, compreendemos a conceituação do termo romance por meio da construção desse conceito até o século XVII, na qual demonstramos seu caráter e suas especificidades desde suas primeiras aparições até o período em que o texto estudado foi escrito. Por intermédio dessa apuração, o tipo de matéria comum aos poemas desse seguimento pôde ser compreendido. Posteriormente, definimos o heroico o que lhe era adequado como forma e todas as indicações para o seu emprego decoroso, com adequação às narrativas de grandes feitos em verso decassílabo. Esse levantamento foi de suma importância para a ilustração da forma híbrida Romance Heroico e as possíveis motivações de Fonseca Soares para a concepção do poema nessa estrutura.

A partir do percurso definido por esses dois fazeres poéticos nos séculos XVI e XVII, compreendemos os artifícios usados por Fonseca para adequar-se ao decoro, termo tão caro aos preceitos seiscentistas e setecentistas. Dessa maneira, empreende-se o decoro como modo adequado para a criação de poemas em métrica determinada, de forma a contribuir com a primeira tensão gerada pela fusão

do Romance (esfera popular) e o Heroico (âmbito erudito). Assim, o poema é composto considerando o que é decoroso e a adequação, a fim de conquistar a esperada elevação da matéria, de modo a se tornar apropriado para a estrutura empregada.

A proposta de elevação do conteúdo do poema se deu por intermédio do emprego de várias técnicas centradas em tensões múltiplas as quais permitem que uma temática corriqueira para o período seja considerada de maior valia. Tal habilidade corrobora para a importância e competência do fazer poético de António da Fonseca Soares.

Preliminarmente, percebemos que a tensão indica o realce da matéria, a qual está ligada à questão do trato da morte em um poema narrativo, que utiliza do verso decassílabo heroico (como métrica mais adequada a narrar esse enredo), essa já é uma maneira de fazer sobressair um poema de homenagem, mesmo que seja para uma mulher, figura considerada de menor valia na sociedade do período.

Outra tensão colocada a princípio demonstra a possibilidade de projeção do conteúdo, a didascália, a qual representou a morte dupla proposta pelo copista no título, como forma de antecipar a inquietação gerada pelo texto antes mesmo da leitura propriamente dita. A propósito, durante a leitura da didascália, o leitor espera um texto que seja acusatório, mas, em contrapartida, quando a leitura se efetiva, o oposto se configura, na forma de um poema em defesa da “Dama enforcada”.

Em conformidade com a perspectiva dada ao Romance Heroico e à narração na poética conceituadas, temos o entendimento de que, caso o autor estivesse criando uma epopeia utilizaria a invocação de musas e temas tradicionalmente elevados; se estivesse compondo uma peça teatral, daria voz aos personagens, porém opta pela lírica para intensificar o olhar pessoal sobre a história registrada, além de uma ordenação que propõe o discurso judiciário como mobilizador. Assim, o autor envolve pressupostos de três diferentes gêneros, além de uma forma de discurso retórico como recurso para conduzir o leitor na evolução do relato, inclusive, na insatisfação e no sofrimento gerados pela situação que narrou, ao mesmo passo que justificou a construção da narrativa como uma forma de homenagem à Dama.

## REFERÊNCIAS

ALI, Manoel Said. **Versificação portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 2005.

ALVES, Hélio. Epopeia. 2009. *In: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epopeia/>. Acesso em: 20 nov. 2018, 18:00.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Marcelo Silvano Madeira. São Paulo: Rideel, 2007. (Coleção Biblioteca Clássica).

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (Obras Completas).

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. **Iniciação em crítica textual**. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Presença, 1987. (Coleção Atualidade).

BELINE, Heloísa Viccari Jugeick. **A(s) censura(s) nas práticas letradas da Academia Brasileira dos Esquecidos**. 2017. 135 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo Sacramento de. Filologia e edição de texto. *In:*

BORGES *et al.* **Edição de texto e crítica filológica**. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-59.

BOSI, Alfredo. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAMARA JR., J. M. **Estrutura da língua portuguesa**. Petrópolis: Vozes, 1992.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, Antonio. Timidez do romance: estudo sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII. **Alfa**, Marília, v. 18/19, p. 61-80, 1972-1973.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Interpretação da poética de Aristóteles**. São José do Rio Preto: Rio Pretense, 1998.

CASTELLO, J. A. **O movimento academicista no Brasil. 1641-1820/22**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Esportes e Turismo, 1969-1971, 3 vol. 11 tomos.

CEIA, Carlos. Mímesis ou Mimese. 2010. *In: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: <https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/>. Acesso em: 20 nov. 2018, 15:10.

CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de figuras de linguagem**. São Paulo: Pioneira, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHOCIAY, Rogério. **Os metros do Boca**: teoria do verso em Gregório de Matos. São Paulo: Unesp, 1993.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COUTINHO, Israel de Lima. **Gramática histórica**. 19. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2005.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e idade média latina**. Tradução Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; EDUSP, 2013.

D'ARCADIA, Luís Fernando Campos. **Ut pictura poesis: a poesia vulgar "pintada" por Antônio da Fonseca Soares**. 2012. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2011.

DUBY, Georges. **Eva e os padres**: damas do século XII. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DIEZ ECHARRI, Emiliano; FRANQUESA, José Maria Roca. **Historia de la literatura española e hispanoamericana**. Madrid: Aguilar, 1960.

EURÍPIDES. Medeia. Tradução Tereza Cristina Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Hery-Jean. **O aparecimento do livro**. Tradução de Henrique Tavares e Castro. São Paulo: EDUSP, 2017.

FEDECI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto de Marise M. Curioni; Tradução das poesias de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALEOTTI, Giulia. **História do aborto**. Tradução Sandra Escobar. Rio de Janeiro: Edições 70, 2007.

GARCÍA, María del Carmen; HERNANDEZ, José António. **Historia breve de la retórica**. Madrid: Síntesis,

GRANDAZZI, Alexandre. **A fundação de Roma: mito e história**. New York: Cornell University Press, 1997.

GUZMÁN, Luis Garrido. **Manual de ciencia penitenciaria**. Madrid, Edersa, 1983.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HANSEN, João Adolfo. As líras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca. In: **Via Atlântica**, n.1. USP/São Paulo, mar. 1997, p. 41-53. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/48669/52740>. Acesso em: 20 Ago. 2014

HANSEN, João Adolfo. Introdução. In: PÉCORA, Alcir. **Poesia seiscentista**: Fênix Renascida e Postilhão de Apolo. São Paulo: Hedra, 2012.

HATHERLY, A. Tomar a palavra aspectos de vida da mulher na sociedade barroca. In: **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, n. 9, Lisboa: Colibri, 1996, p. 269-280.

HORÁCIO, Quinto Flaco. **Arte poética**. Tradução de Cândido Lusitano. 2. ed. Lisboa: Of. Rollandiana, 1778.

ILARI, Rodolfo. **Linguística românica**. São Paulo: Ática, 1999.

LAPA, M. R. Prefácio. *In*: CHAGAS, Frei António. **Cartas espirituais**. Lisboa: Sá da Costa, 1939.

LOPES, André da Costa. **Da agudeza às metáforas**: romances de Antônio da Fonseca Soares. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/94031>. Acesso em: 18 abr. 2020, 18:10.

MANUSCRITO 392. Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

MARQUILHAS, Rita. Edição diplomática. 2009. *In*: **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/edicao-diplomatica/>. Acesso em: 20 nov. 2018, 15:10.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. [S.l.: s.n.], 1973.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORAES, Carlos Eduardo Mendes (org.). **Erotismo e religiosidade**: romances de Antônio da Fonseca Soares sobre mulheres. São Paulo: Unesp, 2013.

MOREIRA, Adilson José. Direito, poder, ideologia: discurso jurídico como narrativa cultural. **Revista Direito e Práxis**, v. 8, n. 2, 2017, p. 830-868.

MOREIRA, Marcello. **Crítica Textualis In Caelum Revocata?**: uma proposta de estudo da tradição de Gregório de Matos Guerra. São Paulo: EDUSP, 2013.

MUHANA, A. **A epopéia em prosa seiscentista**: uma definição de gênero. São Paulo: Unesp, 1997.

NEUMANN, Erich. **Eros e Psiquê**. Tradução de Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Cultrix, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOGUEIRA, A. S. V. **O conselheiro/orientador espiritual Frei António das Chagas nas *Cartas Espirituais***. 2019. 331 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, SP, 2019.

PENNA, Heloísa Maria Moraes Moreira. **Implicações da Métrica nas Odes de Horácio**. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2NceE6s>. Acesso em: 18 abr. 2020, 18:00.

PIMENTEL, Alberto. **Vida mundana de um frade virtuoso**. Edição digital – Zero papel, out. de 2013, baseada na edição de 1889.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. **Frei António das Chagas: um homem e um estilo do séc. XVII**. Lisboa: Sa da Costa, 1953.

RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2016.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da literatura**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. **Fundamentos da crítica textual**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPINA, Segismundo. **Cartas de Garrett, de João Baptista Leitão de Almeida Garrett**. São Paulo: Humanitas, 1997.

SPINA, Segismundo. **Introdução à edótica: crítica textual**. São Paulo: Cultrix, 1977.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2003.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.



TELES, Gilberto Mendonça. **Camões e a poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Casa Rui Barbosa/MEC-DAC, 1973.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA. **Reservados**. 2019. Disponível em: <https://www.uc.pt/bguc/DocumentosDiversos/Reservados>. Acesso em: 22 jul. 2019, 19:40.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA. **Catálogo de manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra**. Ms. 392. Disponível em: <http://web.bg.uc.pt/cman/show.asp?i=392>. Acesso em: 17 jul. 2019, 19:53.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Antiguidade**. Tradução de Anna Lia de Almeida Prado *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

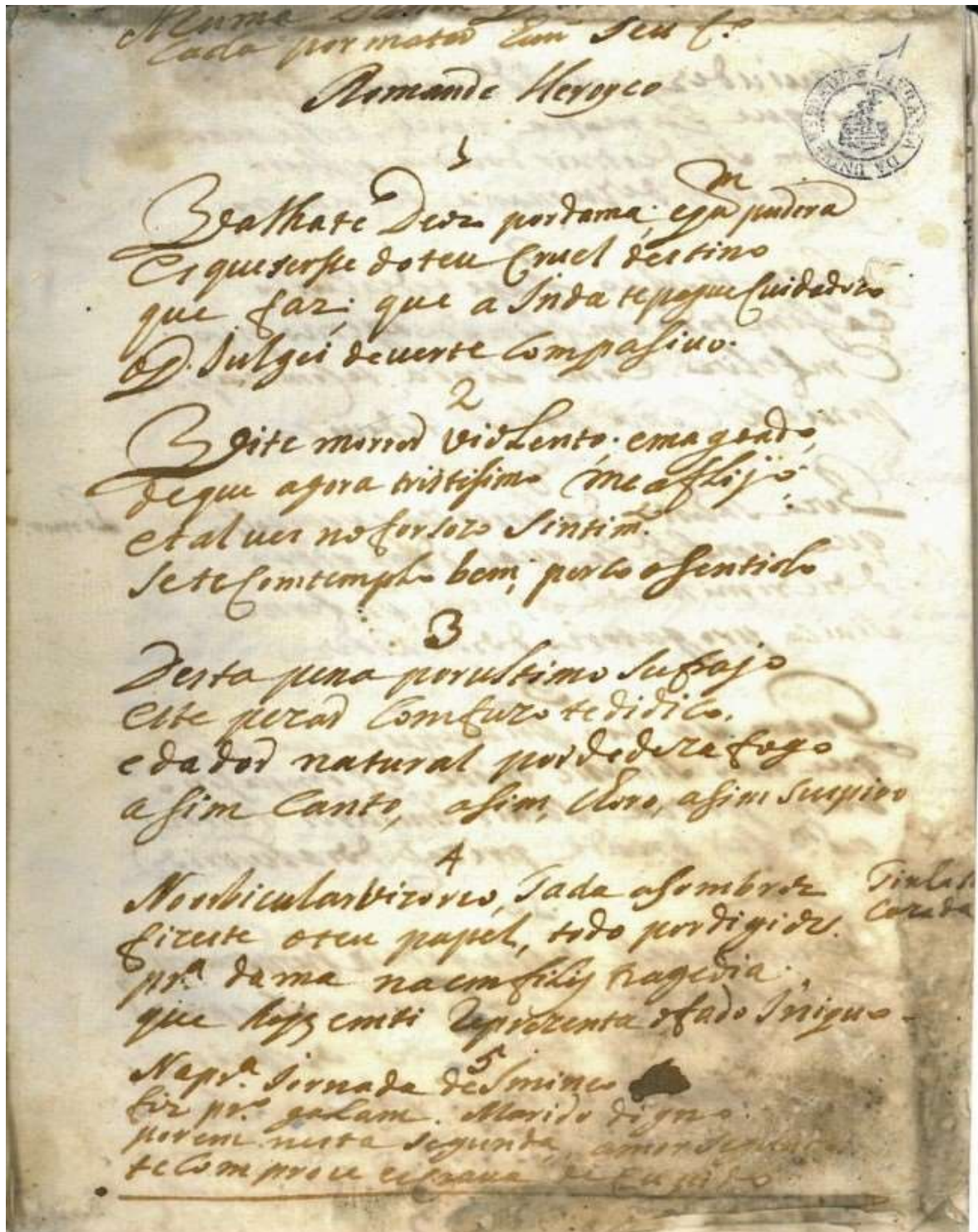
VERNEY, Luís. Antônio. **Verdadeiro método de estudar**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1950. v. 2.

VERGILIUS, Maro, Publius V497a **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília, DF: Editora UnB; São Paulo: A Montanha, 1983.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jesura Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ANEXO – Manuscrito: “A huma Dama [...] [Enfor]cada por matar o seu fº”  
Romance Heroyco



57  
 Que Linee cego Deus forte Retrato  
 por que a in clau que ao flor cego, vi mor,  
 que se quer taite carlo para o triunfo,  
 e esse a uenda redem p' osuplido

58  
 Aqui agora si fale o silencio;  
 por que eu naq' p'roja, de dor veniu d,  
 formar mais castor, q' ordo eterno ceito  
 quem bus car mais com leito, q' os sup' p'iro

59  
 Sena forca ja mostra te com tempo,  
 in mortal ta na gloria te imagino,  
 e se bem, que a minha penna o fim p'uada  
 adonde a tua gloria tem principio

Amem

Deo e Autr ag. <sup>m</sup> Ser ou ouuir e de  
 Romanee, p'ito amor de Deus Eu Pa.  
 Dre N'osso eua eua Maria p'ita a lona  
 desta e m'forada