

LUÍS FERNANDO CAMPOS D'ARCADIA

**O *DECORO VULGAR* DO SOLDADO POETA:
a prática do romance por Antônio da Fonseca Soares**

**Assis
2019**

LUÍS FERNANDO CAMPOS D'ARCADIA

**O *DECORO VULGAR* DO SOLDADO POETA:
a prática do romance por Antônio da Fonseca Soares**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

(Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes.

Bolsista CAPES

Assis
2019

D999p D'Arcadia, Luís Fernando Campos
O *decoro vulgar* do soldado poeta:
a prática do romance por Antônio da Fonseca Soares/ Luís
Fernando Campos
D'Arcadia. – Assis, 2019-
272 p.

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes

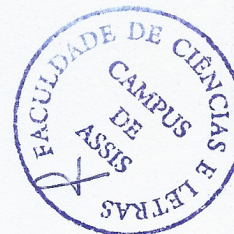
1. Literatura Portuguesa. 2. Filologia 3. Romance. I.
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo autor.
Essa ficha não pode ser modificada.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: O DECORO VULGAR DO SOLDADO POETA: a prática do romance por Antônio da Fonseca Soares

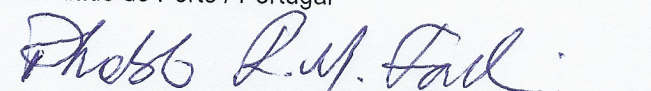
AUTOR: LUIS FERNANDO CAMPOS D'ARCADIA
ORIENTADOR: CARLOS EDUARDO MENDES DE MORAES

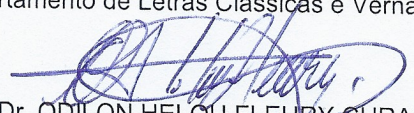


Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:


Prof. Dr. CARLOS EDUARDO MENDES DE MORAES
Departamento de Linguística / UNESP/Assis

Prof. Dr. FRANCISCO JOSÉ DE JESUS TOPA
Universidade do Porto / Portugal


Prof. Dr. PHABLO ROBERTO MARCHIS FACHIN
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas / USP/FFLCH-São Paulo


Prof. Dr. ODILON HELOU FLEURY GURADO
Departamento de Linguística / UNESP/Assis


Profa. Dra. CARLA CAVALCANTI E SILVA
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Assis, 11 de fevereiro de 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Antonio D’Arcadia e Claudete Maria de Campos D’Arcadia, também a minha irmã, Mariana Campos D’Arcadia, pelo apoio durante os anos de pós-graduação.

Agradeço ao meu orientador, Carlos Eduardo Mendes de Moraes, pelo excelente apoio e relacionamento durante os mais de doze anos de trabalho.

Estendo agradecimentos também aos professores Sílvia Maria Azevedo e Francisco Alves pelos apontamentos durante o exame de qualificação. Aos professores Sandra Ferreira e Márcio Roberto Pereira, por seu trabalho durante as disciplinas que ministraram e pelo auxílio durante o estágio de docência.

Agradeço aos servidores da UNESP - Faculdade de Ciências e Letras, especialmente aos do Programa de Pós-Graduação, dos departamentos de Língua e Literatura e da Biblioteca, pelos inúmeros auxílios prestados em todos os anos de estudo.

Agradeço aos colegas do grupo de pesquisa *A escrita no Brasil colonial e suas relações*, pelas interações frutíferas durante o estudo.

Por fim, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, instituição à qual estendemos agradecimento. Agradeço também à FAPESP (projeto 2016/17138-3), pelo auxílio na aquisição dos manuscritos que constituíram parte relevante do *corpus* desta tese.

D'ARCADIA, Luís Fernando Campos. **O decoro vulgar do soldado poeta**: a prática do romance por Antônio da Fonseca Soares. 2019. 272 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciência e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2019.

RESUMO

O poeta português Antônio de Fonseca Soares (1631-1682), também conhecido como Frei Antônio das Chagas, tornou-se célebre por sua prática de *romances*, poemas em quadras assonantes de redondilhas maiores com temática variada. Pelo testemunho de contemporâneos, Fonseca é uma autoridade na prática dessa forma poemática com uma grande produção em fontes manuscritas. Essa forma poemática recebe o mesmo nome das línguas “vulgares”, ligada a uma sensibilidade que chamaríamos hoje de ‘popular’. Durante o século XVII, entretanto, essa sensibilidade ‘popular’ foi também apropriada por letrados, o que levou à diversificação do romance como receptáculo de tópicos e estruturas mais eruditas, tais como poemas de luto (endechas) ou a lírica amorosa relacionada à poesia de retrato. Procura-se aqui descrever essa prática seiscentista à luz dessa relação entre a elocução e invenção vulgar e sua apropriação por letrados como Antônio da Fonseca Soares, configurando um “decoro vulgar”. Para o estudo dessa prática, em primeiro lugar, apontam-se alguns pressupostos metodológicos, como as noções de autoria e atribuição na cultura manuscrita seiscentista. Coube examinar, ainda, um aspecto relacionado à oralidade, que trabalha a sonoridade do verso e variação estrófica e a relação com expressões populares. Além disso, procurou-se compreender aspectos do decoro vulgar fonsequiano, em dois aspectos, um, que é uma manifestação engenhosa, que trabalha o conceito em construções ornadas e, o segundo, uma manifestação epistolar, por meio dos romances-carta. Essa manifestação de um conjunto de temas (invenção) e sua organização (disposição) configuram uma noção mais clássica de ‘gênero’. Em uma única variável, a forma poemática, diferentes tipologias textuais e gêneros se manifestam como estruturas previsíveis, porém complexas. Esse reexame da forma poemática, tal como praticada por Antônio da Fonseca Soares, servirá para auxiliar a recuperação de princípios de composição (Retórica, Poética, *Ars Dictaminis*) que guiaram a apropriação que dele fizeram os letrados do século XVII.

Palavras-chave: Antônio da Fonseca Soares; Barroco; Poética; Retórica; Romance.

D'ARCADIA, Luís Fernando Campos. **Vulgar *decorum* of the poet and soldier**: Antônio da Fonseca Soares' poetic practice. 2019. 272 pages. Thesis (PhD in Language and Literature). Faculdade de Ciência e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2019.

ABSTRACT

The Portuguese poet Antônio de Fonseca Soares (1631-1682), also known as Frei Antônio das Chagas, became famous for his practice of *romances*, poems constituted by assonant quatrains (*redondilhas maiores*) with varied themes. According to the testimony of his contemporaries, Fonseca is an authority in the practice of this form with a multitudinous production found in manuscripts. This poetic form receives the same name from the vulgar languages, linked to a sensitivity that we would call "popular" today. During the seventeenth century, however, this 'popular' sensibility was also appropriated by learned men, which led to the diversification of the *romance* as a receptacle of topical and erudite structures, such as poems of mourning (*endechas*) or amorous lyric related to the poetry of portrait. It is sought here to describe this seventeenth-century practice in the light of this relationship between elocution and vulgar invention and its appropriation by literates like Antônio da Fonseca Soares, configuring a "vulgar *decorum*". For the study of that practice, in the first place, it is important to point out some methodological assumptions, such as the notions of authorship and attribution in the seventeenth century manuscript culture. One should also examine an aspect related to orality, which is related to the poem's sonority and strophic variation and the relation as popular expressions. In addition, an attempt was made to understand aspects of ordinary Fonseca's *decorum*, in two respects, one that is an ingenious manifestation, which works the *concept* in ornate constructions, and the second, an epistolary manifestation, through letter-romances (*romances-carta*). This manifestation of a set of themes (*inventio*) and their organization (*dispositio*) constitute a more classic notion of 'genre'. In a single variable, the poetic form, different textual typologies and genres manifest themselves as predictable but complex structures. This reexamination of the poetic form, as practiced by Antônio da Fonseca Soares, will serve to aid the recovery of principles of composition (Rhetoric, Poetics, *Ars Dictaminis*) that guided its appropriation of the seventeenth-century scholars.

Keywords: Antônio da Fonseca Soares; Boroque; Poetics; Rhetoric; Romance.

Lista de Abreviaturas

BGUC - Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

BA - Biblioteca da Ajuda

GPEBC - Grupo de Pesquisa "A escrita no Brasil Colonial e suas relações"

BNL - Biblioteca Nacional de Lisboa

BNP - Biblioteca Nacional de Portugal

Sumário

Introdução	17
1 A constituição da <i>persona</i> poética de Antônio da Fonseca Soares, a fama do homem de Letras e Armas	27
2 Entre a Filologia e Literatura: a convenção do “vulgar” no <i>corpus</i> atribuído a Fonseca Soares	49
2.1 Romanceiros e romancistas: autoria e edição de obras seiscentistas . .	49
2.2 O “vulgar”: apontamentos sobre o popular e a oralidade no romance seiscentista de Antônio da Fonseca Soares	67
3 A convenção do <i>decorum</i> na prática do romance seiscentista de Antônio da Fonseca Soares	83
3.1 Entre o vulgar e o erudito: a poesia de Antônio da Fonseca Soares e modo de escrita seiscentista	84
3.2 O <i>decorum</i> vulgar do romance-carta	115
3.2.1 Cartas em tercetos: explorando o sublime do “desengano do mundo”	135
3.2.2 Cartas a militares: a conversação e o <i>decoro vulgar</i>	140
Considerações Finais	153
Referências	157
Apêndices	163
Apêndice A – Cartas 49-III-82	165
Apêndice B – Cartas 49-III-83	225
Apêndice C – Retratos 49-III-82	239
Apêndice D – Retratos 49-III-83	253
Apêndice E – Retratos 49-III-49	267
Apêndice F – Sonetos 49-III-84	269

Introdução

Os estudos a respeito da poesia seiscentista e do português Antônio da Fonseca Soares efetuados pelo autor deste trabalho desenvolveram-se no âmbito do grupo de pesquisa A escrita no Brasil colonial e suas relações. Iniciaram-se com atividades de iniciação científica, com o projeto intitulado *Estudos Filológicos de Língua Portuguesa dos séculos XVII e XVIII: Romances 73 a 108 do Padre Antônio da Fonseca*. Nessa pesquisa, o trabalho foi centrado na aquisição de noções básicas da Crítica Textual, assim como de princípios relacionados aos estudos das disciplinas de Retórica e Poética. Efetuaram-se também a transcrição e o comentário de 35 poemas do manuscrito 2998 da sala de reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, atribuídos ao referido autor. Os estudos então continuaram durante o mestrado com a mesma metodologia e *corpus*, culminando na defesa da dissertação intitulada *Ut pictura poesis: a poesia vulgar pintada por Antônio da Fonseca Soares*. No mestrado, a pesquisa procurou aprofundar-se nos aspectos da prática de escrita encontrada naquele mesmo manuscrito, especificamente os fundamentos retórico-poéticos da descrição que se manifestavam na poesia de retrato.

Essas atividades revelaram um grande volume da produção seiscentista que poderia ser objeto de estudos, tanto de Antônio da Fonseca quanto de outros autores. Constataram-se, pelo menos, produções poéticas que se beneficiariam de um reexame à luz de novas metodologias de estudos. Especialmente diante das novas leituras teóricas da produção poética dos séculos XVII e XVIII - na classificação periodológica, conhecidos como “barroca” ou “neoclássica” -, novas abordagens e linhas de estudo surgiram a partir das décadas de 70 e 80 do século passado. Análises centradas em estudos biográficos ou que pautam pela classificação periodológica, que

é a tendência mais tradicional desde o século XIX, revelam-se insuficientes diante do grande universo que informa a composição e recepção no século de Antônio da Fonseca. Por um viés filológico, ainda, constata-se também um grande volume de manuscritos que merecem transcrição e divulgação.

Quanto a questões de ordem filológica, a primeira, pode-se dizer, é criada pela própria lacuna material em torno da produção seiscentista. Grande parte dela havendo circulado em um ambiente de uma cultura manuscrita, permanecendo assim, está obviamente vulnerável à corrosão do tempo. A obra de (ou, pelo menos, atribuída a) Antônio da Fonseca Soares e contemporâneos é uma grande fração dessa lacuna. Dar continuidade aos estudos desses autores a partir das fontes primárias apresenta-se, portanto, como a motivação e justificativa dos trabalhos que aqui se apresentam. A importância igual, senão maior, da transcrição desse material manuscrito e de maior trabalho filológico em relação às análises literárias mais elevadas é algo sobre o que os estudiosos das Letras também devem refletir.

Um outro aspecto do problema filológico é de natureza teórica e metodológica. Principalmente depois da segunda metade do século XX, alguns métodos e conceitos básicos da Filologia e da Crítica Textual sofreram uma série de revisões e questionamentos a partir das obras de estudiosos como Paul Zumthor, Bernard Cerquiglini e linhas de estudo como a *New Philology*. Surgidos em primeiro lugar no âmbito dos estudos do *corpus* manuscrito medieval, com a tomada de consciência da sua relação com a poesia popular e de natureza oral, esses questionamentos envolvem conceitos como os de autoria, textualidade e originalidade. Principalmente com a obra de Paul Zumthor sobre as práticas manuscritas medievais, tornaram-se importantes as considerações a respeito de uma autoria difusa e de espírito coletivo - e até, por certo viés, colaborativo -, além do reconhecimento de que, naquele contexto manuscrito específico, a linguagem escrita tinha uma natureza secundária e posterior, antes da invenção da imprensa. Esses são fatores problemáticos não somente aos medievalistas, mas a qualquer um que estude textos oriundos de ambientes onde a circulação oral e a manuscritura são práticas coexistentes. Para o estudo do século XVII, portanto, vê-se igualmente a necessidade de uma abordagem que reconheça as idiossincrasias trazidas pela própria materialidade do texto seiscentista. De certo

modo, com as devidas ressalvas, deve-se seguir os passos já traçados por aqueles estudiosos medievalistas. No Brasil, por exemplo, essa linha de estudos manifestou-se nos trabalhos do professor Marcello Moreira, em obras como a *Critica Textualis in Caelum Revocata*, que reexaminou os pressupostos de edições das obras do poeta baiano Gregório de Matos e Guerra.

O caminho literário, por sua vez, é igualmente marcado por inovações teóricas e metodológicas do final do século XX no que diz respeito aos estudos da produção do século XVII. Especialmente na academia brasileira, os trabalhos de estudiosos como João Adolfo Hansen, Alcir Pécora, Adma Muhana e Ivan Prado Teixeira, por exemplo, estão mais diretamente interessados pela historicidade e materialidade da produção poética seiscentista. Nesse contexto, como já comentado, as abordagens tradicionais, que privilegiavam aspectos biográficos e periodológicos, dão lugar a leituras que visam à recuperação de práticas daquele tempo. Essas práticas seiscentistas estariam codificadas, por exemplo, em princípios de Retórica e Poética, disciplinas herdadas do mundo clássico, mantidas durante a Idade Média, revitalizadas pelos letrados do Renascimento, mas que, com o advento das revoluções burguesas e o Romantismo Literário, perderiam o caráter abrangente que um dia chegaram a manter. Diante disso, a crítica literária tradicional vê-se agora, muitas vezes, sob acusação de transistórica ou anacrônica. Durante os estudos de mestrado e iniciação científica do autor deste trabalho, esses aspectos também foram abordados, principalmente na metodologia de estudos, no sentido de recuperar os princípios que guiavam as práticas do procedimento descrição poética na obra de Fonseca. As leituras dos romances do manuscrito 2998 BGUC foram feitas à luz de princípios retóricos tais como a *evidentia* e a poesia de retrato, compreendida no âmbito de uma prática genérica daquele período, emanando da coletividade de autores e receptores de então. Aqui, como o título infere, a prática da forma poemática do romance de Fonseca apresenta-se como um objeto de estudo que seria beneficiado pelo tratamento de tal linha metodológica.

De certa forma, esses dois caminhos de estudo mencionados, o filológico e o literário, são inseparáveis. Como bem expressou o medievalista francês Bernard Cerquiglini, “a crítica textual, disciplina rigorosa e austera, é a praxis não dita da teoria literária (1989, p. 73). Com subsídios fornecidos por essa disciplina “auxiliar”, é que

consideraremos os textos atribuídos a Antônio da Fonseca Soares (1631-1682).

As fontes primárias selecionada para o *corpus* são manuscritos obtidos por meio de auxílio referente ao projeto temático “*Recensio* e edição de poemas de António da Fonseca Soares / Frei António das Chagas com auxílio das compilações de António Correia Viana (1777-1783)”, a saber, os de cota 49-III-82 e 49-III-83 da Biblioteca da Ajuda. O primeiro, cujo título é *Obras Portuguezas de Antonio da Fõnseca*, de punho regular e aparentemente profissional, possivelmente já do século XVII, contém uma coleção variada de romances e outras formas como tercetos e sonetos, organizados por vezes por ordem de gênero, como no caso das cartas. No entanto, na compilação também estão uma série de poemas de circunstância, cada um deles, como era a prática naquele tempo, detalhados cada um por uma didascália. O manuscrito com cota 49-III-83, por sua vez, é intitulado *Obras Varias de F. Antonio das Chagas, que no seculo se chamava Antonio da Fonceca Soares, eas compos sendo ahinda secular*. Das variadas obras de circunstância compiladas nesses livros manuscritos, foram selecionadas para a transcrição as que carregavam a indicação de gênero explícita na didascália. Nesse caso, por gênero, como detalhado adiante, tem-se a intenção de indicar as tipologias de texto poético lírico comumente praticadas, tais como retratos, endechas e cartas.

Nesse contexto, a compreensão da autoria da obra atribuída não ocorreu como um ato pessoal e intransferível, mas como uma entidade autoral, que emana de suportes e de um ambiente de troca de texto que está confortável com um caráter difuso e coletivo de composições. Isso é algo que emana da própria prática, testemunhada pelos manuscritos em si, dentro de uma tradição de quase coletividade da produção poética, como já demonstrado por Paul Zumthor e outros estudiosos da poesia do medievo europeu. Antônio da Fonseca Soares, assim como os demais autores que igualmente são nomes frequentes nas compilações manuscritas do século XVII e nas compilações posteriores, tais como a *Fênix Renascida* ((1717), 1^a ed.; e (1746), 2^a ed.), foram prolíficos quanto à forma poemática em quadras assonantes, denominada como “romance”. As questões de atribuição e edição do *corpus* se mostram, pelas razões já mencionadas, algo que merece um exame mais profundo.

Pelo viés teórico e literário, obras semelhantes sofrem de uma acusação

crítica da chamada “poesia vulgar”. Fútil, frívola, pornográfica, excessiva, prolixa, não literária, chula, todas essas são qualificações já aplicadas à poesia de Antônio da Fonseca e companhia em prefácios, manuais e histórias de literatura portuguesa. Esse julgamento crítico, evidentemente, é pouco produtivo no sentido de compreender as práticas de produção e recepção literárias daquele tempo.

Complementando esse *corpus*, a continuidade ainda do estudo do manuscrito 2998 BGUC, tendo como uma fundação os estudos já efetuados pelos colegas do GPEBC, é também uma das propostas. Esse manuscrito diferencia-se dos códices da Ajuda no sentido de ser uma coletânea de atribuída pelo compilador a um autor único e, fator importante, dedicada a uma única forma poemática: o romance. O códice é uma das evidências do *status* de autoridade que o nome Antônio da Fonseca Soares adquiriu especificamente na produção da referida forma poemática. Procurando complementar os estudos sobre o mesmo *corpus*, já mencionados acima, a abordagem aqui será o estudo do romance como uma prática difusa e cuja compreensão será possível somente pelos textos. Nesse sentido, será feita ainda a comparação da prática dos manuscritos já mencionados, assim como a de coletâneas impressas oriundas de academias e da *Fênix Renascida*. Esse vetor comparativo pode fornecer subsídios para esclarecer aspectos que se mostram essenciais na prática do romance como, por exemplo, o uso do *decorum* poético em diversas situações comunicativas.

Uma tese, então, se propõe, que impinge ao romance seiscentista de Antônio da Fonseca Soares três vertentes, que apresentam diferenças quanto ao decoro (formais e temáticas) que podem ser resumidas nas seguintes linhas: um romance lírico ligado à declamação e à musicalidade do texto poético; o romance erudito, centrado no exercício cortesão da poesia aguda; e o romance-carta, ligado ao pragmatismo da comunicação, de um período em que o discurso poético compreendido pela sensibilidade romântica não o limitava à expressão emocional. Todas essas modalidades se encontram no desenvolvimento de um decoro retórico-poético que se propõe como *vulgar*. Há momentos em que as quadras assonantes em redondilhas apresentam um padrão consistente, há momentos em que esse ritmo é interrompido por algum refrão ou estribilho. Há momentos em que o romance irrompe na brincadeira burlesca, há outros em que o romancista tem a feição cruel do sátiro, havendo ainda

um caráter melancólico da elegia nas endechas. Por vezes, ainda, os romances também constroem imagens envolvendo conceitos desenvolvidos de maneira complexa, mas também por vezes o romancista pinta imagens simples, com o discurso de quem conversa com um amigo. Todos esses aspectos são parte de uma célebre idiossincrasia atribuída ao romance, aspecto sempre lembrado pela história e crítica da forma poemática.

A começar pela irregularidade estrófica. Seria ela um sinal de uma incapacidade inerente da poesia “popular”? Sinônimo da expressão baixa? Acumulação de erros de copistas e imitadores? Falta de cuidado? Todas essas questões já foram colocadas de uma forma ou de outra por estudiosos dos romances de Fonseca e do barroco nos últimos 300 anos. No entanto, a já referida relação do romance com a poesia de expressão oral é algo que merece um exame detalhado, em conjunto com o esclarecimento a respeito do termo vulgar, classificação que o acompanha desde o século XVII e que foi tomada para si por críticos iluministas, românticos e modernos.

Por outro lado, temos uma linha de romances ligados à frivolidade, obsessivos na construção de trocadilhos e comparações exageradas. Muitas vezes elas ocorrem em uma cadeia complexa, em função de um tema aparentemente inócuo. Tal exercício é também um tipo de produção que vem sendo resgatado pelos estudos recentes do barroco, em uma dinâmica social cortesã. Romances provenientes de sessões acadêmicas, como as da Academia dos Singulares (1665), assim como das compilações manuscritas e da *Fênix* traduzem essa “modalidade” de poesia “vulgar” que circula nos ambientes elevados da sociedade portuguesa de então. Essa prática muitas vezes converge com o gênero de composições estudado em nosso trabalho de mestrado, os retratos. A expansão do *corpus*, incluindo mais fontes impressas contemporâneas a Fonseca e outras obras mencionadas pode contribuir para contextualizar essa modalidade poética.

Por último, há que se examinar a natureza epistolar, com a presença constante tanto de um “eu” quanto de um interlocutor, seja ele metafórico, mitológico ou literal. Esse referido “eu”, ainda, é pessoa cujo estudo, em particular no contexto do século XVII, já se mostrou como criadora de controvérsias, como demonstraram as polêmicas em torno da figura de Gregório de Matos desde o século XIX. O uso dessa

pessoa, ocorrendo tanto nas composições mais “vulgares” quanto em ambientes de decoro erudito, como na poesia circunstancial das Academias Literárias, não deve ser confundido com mero coloquialismo.

Para explorar o uso retórico desse “eu”, o primeiro capítulo é dedicado à figura de Antônio da Fonseca Soares, procurando discutir um elemento recorrente em sua crítica, que é a dualidade da *persona* poética. Construída primeiramente como a imagem de um soldado cortesão proficiente tanto em Armas quanto em Letras, o leitor encontra a figura denominada de “Capitão Bonina”. Essa mesma narrativa biográfica então parte no sentido de representar um pecador em busca de redenção, como o demonstram as biografias de caráter hagiográfico da figura de Antônio das Chagas. Este, por sua vez, pregador - cujos feitos apostólicos rivalizam e até superam os feitos militares do herói da Restauração -, faz uso do mesmo engenho do poeta nos seus sermões e cartas, mas renega e procura destruir seus escritos seculares.

O segundo capítulo comporta duas partes, sendo a primeira dedicada a questões filológicas e de transcrição textual. A intenção dessa seção do texto é argumentar a favor de uma noção da autoria de Fonseca ser lida mais como uma construção retórica do que uma autoria propriamente empírica. Importante acentuar que essa afirmação não implica uma negação da autoria, mas sim consiste em uma recomendação ao leitor contemporâneo para que não carregue em uma leitura do século XVII concepções modernas desse conceito.

A segunda seção do segundo capítulo é um ensaio de diálogo com obras como a de Maria Lourdes Belchior Pontes, *Frei Antonio das Chagas: um homem e um estilo do século XVII*, assim como com outros teóricos que estudaram a obra de Fonseca e o barroco, será uma parte essencial de nosso trabalho. Em particular no que diz respeito ao termo *vulgar*, que é para a professora portuguesa, sinônimo da obra de Fonseca antes da conversão. A autora parece usar o termo como mecanismo de comparação da poesia manuscrita à poesia dos salões. Como fazer, entretanto, quando a poesia dos salões aparece nos códices da cultura manuscrita? Como explicar, então, essa poesia com tom popular advinda de um ambiente cortesão? Uma redefinição do vulgar sob a luz das práticas de escritas pode elucidar essas questões, procurando um decoro vulgar, que mostra como um exercício erudito de imitação do

popular.

Por fim, o terceiro capítulo se propôs como uma série de exercícios de análise dos poemas selecionados no *corpus*, iniciando-se pelos romances que, pela escolha temática, se mostraram mais eruditos, principalmente também os que se desenvolvem nas práticas do retrato e os romances de luto, como é o exemplo de um dos poemas mais difundidos de Fonseca, com o *incipit* “Ídolo posto em sombras”. A seleção desse *corpus*, como já mencionado, é centrada no uso que compiladores faziam da didascália, com explícita menção de nomes dos gêneros e tipologias textuais, como a carta (Apêndices A, B e E) os retratos (Apêndices C, D).

Serão palavras-chave nas discussões “decoro” e “gênero”. Esses termos pressupõem uma aceitação coletiva e difusa de princípios e tradições pelos letrados do século XVII, presente desde a poesia dos mundos antigo e medieval. O estudo das noções de decoro e de gênero pode permitir a identificação de lugares (não determinados pela “inspiração”, mas pela tradição), vozes (“eus”?), construções retóricas como *personas*. Em resumo, trata-se de convenções e não do gênio, esta uma figura romântica e posterior ao século XVII. Nesse sentido, a produção barroca é mais similar à literatura antiga greco-romana do que à poesia da atualidade. A menção de nomes importantes das disciplinas de Retórica e Poética, tais como Aristóteles, Horácio e Cícero, além tratadistas da poesia do período como Emanuelle Tesauro também será necessária para situar essa prática.

A discussão sobre as cartas ainda será dividida em duas, uma vez que há uma produção de cartas disposta em *terza rima* que se contrapõe às cartas em romance, fator que exige uma leitura detalhada e comparação. Constata-se aí que o decoro vulgar, noção que se pretende central neste trabalho, fica transparente quando o romance é comparado à forma erudita e elevada por excelência, que são as cartas em *terza rima* encontradas no manuscrito 49-III-83 da Biblioteca da Ajuda.

Enfim, o objetivo deste trabalho é desenhar um mapa que permita uma maior compreensão dos romances seiscentistas encontrados neste limitado *corpus* do chamado barroco português. Para tal, reitera-se, é proposta a tese de que esta manifestação poética possui como fator central a construção de um decoro vulgar, por meio do qual um público erudito procura emular uma voz popular. Nos romances

de Fonseca, esse decoro se manifesta de modo engenhoso/dialético, por meio da construção barroca da metáfora, além de práticas de composição genérica como o romance epistolar.

Capítulo 1

A constituição da *persona* poética de Antônio da Fonseca Soares, a fama do homem de Letras e Armas

Antônio da Fonseca Soares¹ nasceu em Portugal, na Vidigueira, em 31 de junho de 1631, filho de Antônio Soares da Figueiroa e Dona Helena Elvira de Zuniga. Sua mãe era uma católica irlandesa, enviada a Portugal pela família engajada nos conflitos contra os protestantes naquele país durante as primeiras décadas dos anos Seiscentos. O pai, por sua vez, era um magistrado pertencente à fidalguia local. Antonio Soares Figueiroa morreu em 1649, o que levou o filho, Antônio da Fonseca Soares, a abandonar os estudos de Latim e Filosofia na Universidade de Évora e a retornar à Vidigueira para cuidar de suas irmãs e mãe.

É nesse período que Antônio da Fonseca se envolve em um duelo - acontecimento nada incomum naquele tempo -, matando seu desafiante, de nome João Sanches.² O crime leva Fonseca a alistar-se em Moura como soldado, no momento

¹Esta será a grafia escolhida para este trabalho, em detrimento da portuguesa – António da Fonseca Soares. Ainda, é comum a troca dos dois últimos nomes (Antônio Soares da Fonseca). Em fontes mais antigas pode ser encontrada a grafia sem acentos e também a grafia 'Afonseca' para o sobrenome.

²Maria de Lourdes Belchior Pontes (1953, p. 11) obtém o nome de João Sanches a partir da biografia de Frei Rafael de Jesus. O biógrafo Alberto Pimentel (1889, p. 10), por sua vez, obtém o nome das memórias do bispo do Grão-Pará, Frei São José de Queirós; este último no entanto, afirma erroneamente que o homicídio teria acontecido no Brasil, algo repetido por Camilo Castelo Branco em seu **Curso de Literatura Portuguesa** (1876, p. 110).

em que Portugal lutava por sua independência da Espanha. Nesse período compõe, em espanhol, o poema épico-amoroso em oitavas, de grande circulação manuscrita, intitulado *Filis e Demofonte*. Essa obra é dedicada ao jovem príncipe D. Teodósio, figura que tinha grande estima dos soldados portugueses, sobre o qual há rumores de que visitou a linha de frente sem a permissão real. Fonseca permaneceu durante três anos em Moura, partindo para o Brasil em 1653, acompanhando um familiar, provavelmente em razão dos desdobramentos gerados pelo crime que cometeu.

Datam de sua estadia no Brasil poemas circunstanciais dedicados à morte precoce do príncipe D. Teodósio.³ É no Brasil que Fonseca faz a leitura da obra mística do Frei Luís de Granada, fator que, segundo o consenso dos biógrafos, levou-o à conversão à religião católica. Em 1656, retorna da Bahia. Durante a viagem, conforme o documento real que lhe concederia a patente de capitão⁴, o general da frota, ao saber da sua presença, conhecendo a fama de seus feitos em Moura, convidou-o para comandar a guarda do castelo de proa da nau Capitânia.

Em Portugal, convicto da vocação religiosa, Fonseca tenta ingressar na ordem de São Francisco mas tem seu pedido negado, sendo ele ainda assombrado pela reputação do crime cometido. Impedido de começar a vida monástica, parte para o Alentejo, então principal palco do teatro de conflitos da Restauração portuguesa. Desse período datam seus poemas *Mourão Restaurado* (1658) e *Elvas Socorrida* (1659). O primeiro, um poema épico constituído de em 62 oitavas, oferecido ao Tenente General João Mendes de Vasconcelos; o segundo, um Panegírico a Antônio Luís de Menezes, em 48 oitavas. Conforme informações do biógrafo Alberto Pimentel (PIMENTEL, 1889, p. 74), em 20 de janeiro de 1661, Fonseca recebe a patente de Capitão do terço de cavalaria de Setúbal. Aproximadamente um ano depois, é admitido no convento de Évora, para, no dia 19 de maio de 1663, na Capela dos Ossos, ser ordenado Frei. Nessa data, para todos os efeitos (principalmente os poéticos e retóricos) morre Antônio da Fonseca Soares e nasce Frei Antônio das Chagas.

O clérigo levou uma vida de peregrinações e pregações constantes. Em

³Um soneto a respeito da morte do príncipe atribuído a Antônio da Fonseca, de grande circulação manuscrita, é reproduzido por Pimentel (1889, p. 158)

⁴A carta é transcrita por Alberto Pimentel (1889, p. 74).

1676, seu prestígio era tal que lhe são oferecidas posições de bispo, as quais recusou. Uma, inclusive, partindo do príncipe D. Pedro II, que na época procurava legitimação após um golpe de Estado contra seu irmão Afonso VI.⁵ Os mais de 15 anos de vida apostólica culminam, em 1678, com a fundação do seminário de Varatojo, cuja direção assume em 1680. Sempre mantendo uma produção constante de sermões e cartas, após um ano de peregrinação pelo Algarve, relatou vertigens em uma carta datada de 9 de janeiro de 1682. No dia 20 de outubro do mesmo ano, em Varatojo, o Frei Antônio das Chagas morreu.

No manuscrito 50-III-1 da Biblioteca da Ajuda (p. 8), sua morte é lembrada em um soneto de circunstância anônimo:

Fama póstuma do Venerável Padre Frei Antônio das Chagas
Soneto

Na carreira dos anos, que hás vivido,
três profissões lograste felizmente;
pois na das Armas, foste Raio ardente,
pois na das Musas, foste Sol luzido,
Quem contigo, Soldado há competido
Quem contigo, Poeta foi decente?
Deixaste, ou já Discreto, ou já Valente,
o Mundo dos Lauréis empobrecido.
Foi a terceira escola da tua vida,
chorar pela passada amargo pranto,
já bem ganhada, se antes mal perdida
Oh Pasma Português! do Mundo Espanto
Tomaste a três caminhos a medida,
e escolheste o melhor, pois foste Santo!

Essa obra anônima demonstra bem as diferentes dimensões da voz poética de Antônio da Fonseca Soares: não somente como manifestações biográficas do indivíduo, mas como construções retóricas. Seguindo tópicos caras ao homem barroco, em sua vida secular, Fonseca seguiu as “Armas e Letras”, demonstrando virtudes de soldado (Valente) e de cortesão (Discreto). O terceiro caminho, o da vida monástica, foi marcado pela negação dos pecados da vida anterior. O soneto ainda, de certa forma, foi prelúdio da recepção crítica e histórica de Antônio da Fonseca, considerando o viés religioso de sua obra sempre melhor. Ao folhear-se histórias da literatura

⁵Conflito político mencionado por Pimentel (1889, p. 90-91).

portuguesa, o poeta secular é sempre relegado a notas de rodapé, sendo os capítulos e verbetes dedicados ao homem santo. Da mesma maneira, obras que se divulgaram em caráter impresso também representam o Frei, deixando de lado o Soldado e o Poeta.

Voltando aos dados biográficos, temos, de um lado, de fontes como as próprias *Cartas Espirituais* (1684) e documentos, como uma carta escrita a D. Francisco de Souza, datada de 1663, cuja fama é evidenciada pelas muitas cópias manuscritas que circularam⁶. Por outro lado, Diogo Barbosa Machado (MACHADO, 1759, p. 674-675), na *Biblioteca Lusitana*, lista duas biografias do Frei Antônio das Chagas: uma da autoria de Pe. Manoel Godinho, *Vida do V. P. Fr. Antonio das Chagas* (1687) e outra de Frei Rafael de Jesus, intitulada *Vida do V. Fr. Antonio das Chagas*⁷.

Manoel Godinho, por sua vez, é também notório por ser o primeiro organizador das edições de Frei Antônio das Chagas. Já em 1684, a epistolografia devota do Frei é reunida por Godinho nas *Cartas Espirituais* (CHAGAS, 1684). Além da mencionada edição de 1684, é possível encontrar uma edição das *Obras Espirituais* em duas partes, datada de 1688⁸. São tratados em prosa com caráter engenhoso, porém, como escreve Godinho no prefácio, em termos horacianos, o útil se mistura com o doce, “o honesto se conserva com o deleitável, o sal no talher do açúcar, o agulhão da abelha mestra no mel da sua doutrina, nas flores de tanta descrição, e discrição” (CHAGAS, A. d., 1688). Sendo explicações de trechos da Bíblia, o caráter do texto é educativo. Mesmo ornados, os discursos de Antônio das Chagas, dispostos por Godinho⁹, não se podem demorar na obscuridade, pois têm a intenção de, em pri-

⁶Obtivemos acesso a uma das fontes primárias, o manuscrito 345 BGUC. Ainda, Maria de Lourdes Belchior Pontes editou-a, com os seguintes critérios: “Na transcrição modernizamos a grafia; apenas nas cartas autógrafas mantemos o original, desenvolvendo, no entanto, as abreviaturas e pondo a pontuação necessária.” e “As variações não são importantes; reconstituímos a carta, servindo-nos das manuscritos 1088 e 1504 da BGUC e 8576 da BNL, que cotejamos ainda com o ms. 345 da BGUC”(PONTES, 1953, p. 462).

⁷Segundo Pontes (PONTES, 1950, p. 8), a obra do Frei Rafael de Jesus encontra-se em estado manuscrito e fragmentário.

⁸Obra contou com edições posteriores, como, por exemplo, uma edição de 1762 sob o mecenato de D. Maria Sofia (CHAGAS, Frei Antônio das, 1762).

⁹Aparentemente a disposição dos textos é do próprio Godinho e não de Fonseca, se assim pudermos interpretar o prefácio – “Foi porém Sua Majestade, que Deus guarde, servido de me mandar preparar essas Obras para que se dessem à impressão conforme as minhas ideias”. Godinho ainda afirma que o fez do seu modo pois seria incapaz de fazer conforme o Original (“E posto que me não sentia com engenho para as dispor, com paciência para as decifrar do Original, com força para as tresladar, nem

meio lugar, ensinar. O primeiro grupo de discursos são “gemidos”, que são a glosa de trechos bíblicos (“golpes”); o segundo são “clamores”, exegeses de trechos bíblicos chamados de “toques do instrumento”; e o terceiro é um “despertador celestial da alma adormecida”, composto por uma única homilia.

Retornando à questão da *Vida* composta por Godinho, sabe-se, pela leitura dos prefácios e licenças, que a obra foi encomendada pela Coroa e pelos religiosos de Varatojo. O termo “biografia”, ainda, talvez seja inadequado, uma vez que a *Vida* foi escrita segundo um modelo textual de hagiografia, apresentando a ideia do Frei como intercessor perante o Eterno Pontífice. Nela, Manoel Godinho é o primeiro a dividir categoricamente as duas figuras de Fonseca-Chagas, fazendo-o logo no preâmbulo:

Sai à luz esta terceira Vida do Venerável Antônio das Chagas. Terceira lhe chamo, porque nos justos, e grandemente virtuosos, considero eu três vidas: uma da Natureza, e é a Humana: outra da Graça, e é a da Memória: contrapostas a outras três mortes, da Natureza, da Graça e da lembrança. E três vidas é bem que tenha quem tantos serviços fez a Deus e a esta Coroa! Nem sem que fizesse conta de que tinha mais vidas encurtaria Frei Antônio a sua com tantas penitências e abstinências. Na primeira vida favoreceu, e patrocinou V. Majestade seus bons intentos neste Reino, e também com o Pontífice em Roma: Na segunda vida é ele o que intercede e agencia com o Eterno Pontífice do Céu, e da terra os aumentos de V. Majestade, e sua Real Casa. [...] Nesta terceira satisfazem os religiosos de Varatojo ao soberanos desejos de V. Majestade, que como se fosse tornar este servo de Deus à vida o escrever-lha, desejou V. Majestade logo que ele morreu, que se escrevesse a vida¹⁰ (GODINHO, 1687, p. i-ii).

A metáfora das muitas vidas de Fonseca, que seria recorrente nos comentários da obra do poeta, como o soneto já comentado, é utilizada por Godinho. Alegorizando tais vidas, cada uma é representada por conceitos iniciados por letras maiúsculas: Natureza, Graça e Memória. Natureza foi quando Fonseca serviu à coroa, Graça quando serviu a Deus, a Memória é a *Vida* composta por Godinho, assim como sua imagem que persistiu na história da literatura.

Nessa última vida, Godinho dedica os três primeiros capítulos do Livro I a Antônio da Fonseca Soares. Começa enfatizando as origens fidalgas, tanto de sua

com espírito para as entender; achei, que tudo se achava em obedecer ao meu Rey”).(CHAGAS, A. d., 1688)

¹⁰Ortografia dessa obra atualizada deste ponto adiante.

mãe, membro da nobreza católica irlandesa expatriada, quanto seu pai, magistrado de boa reputação. Esse apelo à origem é preparação para o uso, no capítulo 2, da tópica das Letras e Armas “[...] a Arte o fez insigne na Poesia; e ele feito Alexandre com uma mão na espada, outra na Odisseia [...]” (GODINHO, 1687, p. 11). A partir da narrativa de Godinho é que se inicia a construção da imagem do soldado convertido que se tornaria onipresente na fortuna crítica, dos comentaristas novecentistas até a publicação do livro de Maria de Lourdes Belchior Pontes, na década de cinquenta do século XX. “Apenas Antônio da Fonseca entrou em casa, quando, encostando a espada, e puxando por uma cadeira, tornou a fazer emprego de seus olhos o livro, que lhe roubara o coração” (GODINHO, 1687, p. 13). Tal livro era aquele de Luís de Granada, responsável pela conversão de Fonseca durante sua estadia no Brasil.

O terceiro capítulo da *Vida*, composta por Manoel Godinho, último a tratar do Fonseca antes da conversão, menciona um tempo de retorno ao pecado, tanto entre os soldados seus camaradas, quanto na Babilônia da Corte: “de dia se propunha soldado de Cristo, à tarde se alistava na companhia do demônio” (GODINHO, 1687, p. 20). O registro desses tempos em cartas também serão cobertos neste trabalho.

O episódio entre Jesus Cristo e o Centurião narrado no evangelho (Mateus 8:10) é então escolhido por Godinho como exemplo, passagem na qual o soldado reconhece a autoridade divina de Cristo como maior que a autoridade de Roma. Manoel Godinho, portanto, constrói o paralelo bíblico do soldado que se transforma em homem santo, o capitão Antônio da Fonseca é o Centurião romano que se submete a Cristo, repetindo-se a história, em sua concepção cíclica da teologia de então:

Livre já dos crimes, & alçada Patente de Capitão de Cavalos por despacho de seus serviços, fez segunda súplica ao sobredito Provincial, pedindo-lhe trocasse aquela Patente de Capitão por outra de Religioso de seu P. S. Francisco: que como ele só isso queria ser, não lhe servia Patente de mandar, senão de obedecer; & se a procurara fora para qual outro Centurião Comandante dos Soldados no Evangelho, ceder a Cristo todo seu mando. Admirou ao Provincial esta valerosa, quanto pia resolução; (já Christo se admirara da fé do Centurião) & com lhe mandar passar a Patente para tomar o Hábito no Convento de Évora, passou a Antônio de Afonseca da terra para o Céu, do mundo para o Paraíso, do cativo à liberdade, do mar ao porto, do golfo ao sossego, da bandeira do demônio à de Cristo, de filho das trevas a filho de luz, de escândalo da Igreja a um dos melhores exemplares dela (GODINHO,

1687, p. 23).

O século XVIII, por sua vez, não produziu nada inédito em termos de material biográfico, havendo, no entanto, uma edição dos *Sermões Genuínos* (GODINHO, 1762) e reedições das *Cartas Espirituais* e compilações impressas como *Fugida para o deserto, e Desengano do mundo* (1756). Sua celebridade ainda se estendeu a um caráter hagiográfico, sendo um dos acontecimentos marcantes o furto de sua mandíbula por parte de religiosos do Convento de Brancanes. Registra-se, também, o surgimento de obras apócrifas, como cartas de caráter moralizante atribuídas a ele, mesmo após a sua morte.

Essas edições são a porção impressa. Quando se trata dos séculos XVII e XVIII, pensar na circulação de textos somente na esfera da imprensa é um problema metodológico relevante. O texto manuscrito, mais que mero ensaio ou rascunho, era uma modalidade de troca de textos essencial, tanto ou mais importante que o texto impresso. A fortuna crítica de Fonseca - aliás de qualquer autor período chamado "barroco" -, historicamente sofre de certa negligência ao considerar a dimensão manuscrita. Considerem-se, por exemplo, comentários como os de Pimentel (1889, p. 145): "No século XVII era costume galante fazer circular de mão em mão as poesias inéditas; os autores pareciam lisonjear-se mais com essa propaganda, para que o sexo feminino muito contribuía, do que com a vulgarização pela imprensa." As afirmações de Alberto Pimentel reproduzem uma concepção editorial do século XIX, em que o manuscrito existia como a preparação para o impresso. Entre os séculos XVI e XVIII, entretanto, a manuscritura constituía um suporte em si mesmo e convivia em pé de igualdade com o impresso.

Por que trazer essa discussão essencialmente filológica - ou seja, a discussão das práticas editoriais e de divulgação -, em um momento em que se abordam os subsídios biográficos de um autor? O principal motivo é que essa tensão entre as obras manuscrita e impressa informa a atividade crítica e de análise de Antônio da Fonseca Soares como autor. Ela está nos fundamentos da relação do homem com a obra que lhe é atribuída. As didascálias produzidas pelos compiladores do *corpus* manuscrito, por exemplo, continuaram a construção da *persona* poética do bom sol-

dado e do homem santo. O biografismo do século XIX interpretou tais dados como transmissão informativa, sem considerar circunstâncias como a cultura manuscrita e as peculiaridades de uma obra coletiva e difusa. Esses aspectos do suporte, principalmente relacionados a elementos paratextuais, tem a função de estabelecer protocolos de leitura, na terminologia de Roger Chartier¹¹, e, em consequência, não são dados necessariamente confiáveis no sentido da verdade positiva das informações¹².

Um exemplo é a didascália ao manuscrito 2998 BGUC, o punho assim o indica. Entretanto, nenhuma outra referência permite ao pesquisador avançar na solução do problema, por segurança, opta-se por seguir o protocolo de leitura proposto pela didascália/título do livro: *Romances portugueses de Antonio d'Afonseca, q depois se chamou Fr. Antonio das Chagas*. Essa didascália, que cumpre a função de título, aponta dois momentos distintos da obra do poeta, distinguindo de modo claro duas vozes para o leitor. O nome do Frei é lembrado em um conjunto de romances “vulgares”, remetendo ao decoro esperado tanto da persona lírica quanto do conteúdo que o leitor do livro manuscrito tem em mãos. Mais do que mera anotação ou detalhe que se destaca ao transferir o manuscrito ao impresso, a didascália, como paratexto, informa como o texto ao qual está ligada deve ser lido. Os poemas desse manuscrito possuem algumas referências biográficas, como o romance 73, que menciona a cidade da Vidigueira, sua vila natal:

Por meus pecados fui hoje
ver a Deus a Vidigueira
(Manuscrito 2998 BGUC, f. 46)

Além da menção da cidade natal do poeta, a menção recorrente de nomes como Leonor e Brites - inclusive já indicados como sendo irmãs do poeta por biógrafos

¹¹O termo é utilizado no artigo “Práticas de leitura”: “Os atos de leitura que dão aos textos significações plurais e móveis situam-se no encontro de maneiras de ler, coletivas ou individuais, herdadas ou inovadoras, íntimas ou públicas e de protocolos de leitura depositados no objeto lido, não somente pelo autor que indica a justa compreensão de seu texto, mas também pelo impressor que compõe as formas tipográficas, seja com um objeto explícito, seja inconscientemente, em conformidade com os hábitos de seu tempo.” (CHARTIER, 2001, p. 78)

¹²No Brasil, essa questão metodológica foi a origem de uma polêmica literária nas décadas de 1990 e 2000, a respeito da atribuição da obra de Gregório de Matos e Guerra, principalmente a partir da publicação de *A Sátira e o Engenho*, de João Adolfo Hansen (1989) (cf. Campos (1996) e Pécora (2011)).

como Alberto Pimentel -, também é comum no *corpus* atribuído a Fonseca. Enfatiza-se aqui, entretanto, que o ms. 2998 BGUC, como acontece à maioria esmagadora dos livros manuscritos com obras de Antônio da Fonseca, é transcrito e compilado por um terceiro de nome desconhecido.

O romance 11 da mesma coletânea, por sua vez, de conteúdo mais ‘fescenino’, apresenta o poeta como um soldado. Aqui se retoma o que Godinho menciona a respeito da Babilônia frequentada por Fonseca, tanto no período em que serviu em Moura, quanto no período após o retorno.

Depois de soldado velho
quando aposentar me quis
os prêmios que em vós achai
agravos são que sentis
(Manuscrito 2998 BGUC, f. 12)

Esse trecho é parte de uma invectiva do poeta à figura mitológica do Cupido. Fonseca, portanto, ou um personagem que se encaixa na percepção que os escribas e compiladores do século XVIII tinham do capitão Bonina, anuncia a sua aposentadoria, que deixaria Cupido agravado, ou seja, Fonseca se coloca já na posição de penitente. Aqui a imagem do soldado namorador e penitente muito provavelmente retroalimenta a atribuição da autoria.

Por outro lado, ainda pelo viés filológico, a questão de manuscritos apócrifos não é válida para todas compilações manuscritas, uma das mais notáveis nesse sentido é a compilação de Antônio Correa Vianna, de meados do século XVIII, que compreende cinco códices na Biblioteca da Ajuda.

Retornando à fortuna crítica de Fonseca publicada durante o século XVIII, ele foi mencionado por José Leitão Ferreira na *Nova Arte de Conceitos*, por Francisco José Freire (Cândido Lusitano), em sua *Arte Poética* e ainda, bastante relevante, no *Verdadeiro Método de estudar*, de Luís Antônio Verney. Este possui um ataque direto a Fonseca, sendo o autor considerado o exemplo maior da má poesia conceptista. Fonseca é tido como o símbolo de o que havia de pior na poesia barroca: o “conceptismo” é má influência espanhola e lembra a subjugação política, o “conceptismo” é o discurso obscuro e inverossímil contrário às Luzes, um período em que o *docere*

era subjugado ao *delectare*, havendo, portanto, da parte de críticos como Verney uma motivação programática para a rejeição de poetas como Fonseca.

No século XIX as histórias da literatura continuaram a mesma tendência de representar o poeta como um soldado poeta e como um pecador em busca de redenção. José Maria da Costa e Silva produziu um perfil que aparece no décimo tomo de seu Ensaio *biographicoecritico sobre os melhores poemas portuguezes* (1835). Costa e Silva faz um bom apanhado de opiniões setecentistas a respeito de Fonseca, “Poucos poetas terão conseguido tamanha estima dos seus contemporâneos, como Fonseca Soares” (1835, p. 10). Essa obra foi a primeira a tratar da épica de Fonseca, inclusive transcrevendo grande parte do *Mourão Restaurado* e da *Elvas Socorrida*. Em dois capítulos, o segundo tratou da obra lírica, fazendo a leitura de tercetos e romances. A crítica de Costa e Silva segue uma tendência de crítica à produção seiscentista de bom poeta, mau estilo, que existe desde o século anterior.

Não será muito para sentir que um homem, que possuía esta abundância, e facilidade nascesse em século tão corrompido de gosto? Não aflige vê-lo tanto a miúdo malograr as forças de um Hércules, em equilíbrios de volteador, e saltos de volantim? Se Antônio da Fonseca Soares tivesse tido a fortuna de nascer no tempo da Arcádia, rivalizaria de certo com os seus pastores mais afamados, a quem não cedia nos dotes da natureza. (COSTA E SILVA, 1835, p. 34)

É evidente a concepção da poesia seiscentista como a poesia do inverossímil, que teve início, como já comentamos, com as críticas tecidas por Luís Antônio Verney. “Um século corrompido de gosto”, o século em que Portugal havia sido submetido à união ibérica e onde o maior influenciador literário (Luís de Góngora) era um espanhol. Para o leitor do século XIX, pressupondo um programa romântico de afirmação nacionalista, a rejeição do “século barroco” é uma posição previsível. Costa e Silva lamenta um talento perdido para a poesia frívola e superficial que se assemelha a “saltos de volteador, e saltos de volantim”. Essa crítica da “artificialidade” (como se toda arte não fosse também artifício) denuncia o princípio romântico da função poética como expressão do “eu”, e seu desprezo pelo exagero. Vê-se que a hierarquia dos gêneros e o decoro retórico-poético são elementos já não considerados pelo projeto daquele momento.

Camilo Castelo Branco (1876), juntamente com suas edições de outros poetas portugueses dos séculos XVI e XVII, escreveu um perfil de Antônio da Fonseca Soares. A atenção de Camilo ao Fonseca autor de romances reforça a importância da prática desse gênero no século XVII.

Nas décadas finais do século XIX é composta outra biografia relevante de Antônio da Fonseca Soares, *Vida Mundana de um frade virtuoso*, de Alberto Pimentel (1889). O livro se propõe como perfil histórico, utilizando-se de fontes manuscritas e de biografias existentes. De início, Alberto Pimentel comenta a questão dos freiráticos em Portugal,

Antônio da Fonseca Soares tinha também as suas freiras. Uma delas chamava-se Brites e estava em Chelas, donde, doente de cama, lhe escrevera em sexta-feira santa mandando-lhe pão de ló. E Fonseca respondeu com um romance [...]. (PIMENTEL, 1889, p. 21)

Pode-se observar que o uso epistolar dos poemas recebe destaque. A questão da circunstancialidade da poesia no Antigo Regime aparece como um auxiliar da construção biográfica. De Pimentel ainda se destaca a menção da poesia que o crítico do século XIX chama de pornográfica ou fescenina, às quais Pimentel teve acesso por meio do “manuscrito que o dr. Garcia Peres possui”:

São de uma licenciosidade escabrosa essas poesias, que, pela abundância das cópias que corriam manuscritas, Antônio da Fonseca Soares não pudera aniquilar depois que tomou o hábito. A musa de Bocage não foi mais desbragada. Não me é lícito, por amor da decência, reproduzir algumas dessas poesias como por exemplo a que se intitula *A uma pescaria*. A epígrafe que ela tem no manuscrito de Coimbra denuncia claramente a obscenidade do assunto. Os equívocos metafóricos salgam de chistes acres toda essa composição, cuja graça a mais que muito duvidosa (PIMENTEL, 1889, p. 53-54).

Durante o século XX, merece destaque uma seleção das *Cartas Espirituais* (1957) organizada por Manuel Rodrigues Lapa, a qual veio acompanhada de um preâmbulo bibliográfico. Nesse século, no entanto, a obra de Maria de Lourdes Belchior Pontes foi a mais numerosa e mais significativa para os estudos do poeta. Primeiramente, o levantamento bibliográfico em *Bibliografia de Antônio da Fonseca Soares* (Frei Antônio das Chagas), de 1950, apresenta um grande trabalho de *recensio* da

obra do poeta português, de todos os poemas avulsos de 21 códices de diferentes bibliotecas portuguesas.

Em 1953, Pontes publica a obra intitulada *Frei Antonio das Chagas: um homem e um estilo do século XVII*, sua tese de doutoramento, a qual é sem dúvidas o maior estudo até o momento da obra de Fonseca/Chagas. Não obstante a obra ser dedicada preferencialmente ao Frei, também faz um estudo volumoso da produção do Soldado. O exame da obra secular inclui comentários a respeito de sua vertente mais erudita, como a “Filis e Demofonte” e sua obra mais elevada, como os sonetos da Academia dos Generosos e os já mencionados “Elvas Socorrida” e “Mourão Restaurado”. Quanto ao romanceiro fonssequiano, a obra de Maria de Lourdes Belchior Pontes continua a tendência de análise literária das gerações anteriores, no sentido em que tece críticas de caráter moralista e mantém um certo sentimento anti-barroco. Mesmo assim, a obra de Pontes se mantém a mais abrangente a respeito de Fonseca e seria inevitável a qualquer estudioso do barroco português ou de Antônio da Fonseca Soares não se referir a esta obra.

Há exceções quanto ao fato de Pontes ter herdado somente a crítica de viés negativo, uma vez que românticos como Costa e Silva já efetuavam elogios relutantes aos romances fonssequianos:

Os romances de Antônio da Fonseca Soares não cedem a palma a nenhum dos seus contemporâneos, nem em número, nem em merecimento; há neles muita variedade, graça, ideias engenhosas, estilo galante, e versificação harmoniosa, que é dote particular deste poeta em tudo quanto saiu da sua fecunda pena. Há deles sérios, amorosos, joco-sérios, e familiares, e em todos eles deixou o poeta alguns, que podem servir de modelo (COSTA E SILVA, 1835, p. 46).

Esse julgamento positivo, entretanto, é raro. O consenso crítico a respeito de Antônio da Fonseca (assim como para seus contemporâneos) caminhou para o aspecto negativo. Quanto à crítica de viés mais moralista, ela já se havia iniciado na crítica do final do século XIX, como se pode constatar em Alberto Pimentel, devendo-se principalmente ao vocabulário chulo, assim como pela “frivolidade” que a glosa de temas considerados ‘baixos’. Pode-se acrescentar à crítica iluminista de Verney tal viés moralista da crítica, somando-se a tendência já existente de privilegiar a figura

religiosa vindo do tom hagiográfico de Godinho. Essa junção de fatores torna compreensível uma rejeição crítica dos romancistas fonsequianos como a de Pontes:

Mas a praga dos poetas romancistas, que invadiu o Parnaso do século XVII, dificulta a tarefa de atribuição do seu ao seu dono; são, porém, tão miseráveis as produções poéticas de seus romancistas que quase não vale a pena gastar tempo e esforços naquela tarefa. (PONTES, 1953, p. XV)

Essa crítica é encontrada frequentemente na história literária direcionada a poetas do período que praticaram gêneros “mais baixos”. A própria análise literária é considerada como um esforço perdido, dada a má qualidade das obras. Por um lado, é compreensível, se considerarmos o contexto afastado no tempo da análise da professora portuguesa; por outro, trata-se de um momento da crítica a Antônio da Fonseca Soares e ao barroco que se deve apontar, como um alerta para se manter a neutralidade da pesquisa sobre o assunto.

Outra produção que ainda se destaca é o artigo de Eunice Gates, intitulado “Antônio da Fonseca Soares, imitator of Góngora and Calderón” (GATES, 1941). O artigo, como o nome sugere, procura indicar paralelos entre as obras dos autores seiscentistas mencionados, aproximando-se muito da questão das denúncias de plágio, que é bastante comum a autores do período. Nosso Gregório de Matos e Guerra, por exemplo, no início do século XX, foi acusado de plágio pelo crítico Sílvio Júlio. Rogério Chociay, na obra *Os metros do Boca* (1993, p. 146), de modo exemplar já comenta esse tipo de crítica quando direcionada a autores dos Seiscentos:

Sílvio Júlio [...] manobrava não apenas com os dados obtidos do confronto dos poemas e com seu conceito de plágio, mas também com um “conceito” de seu próprio tempo, a partir do qual enquadrava Gregório como um poeta-padrão de 1930 [...] (CHOCIAY, 1993, p. 146).

Esse fato apontado por Chociay indica um dos problemas mais comuns a todos os estudiosos que tratam de matérias distantes no tempo: a questão do anacronismo.

Retomando, entretanto, a linha cronológica dos estudos sobre Fonseca, na segunda metade do século intensificam-se estudos de viés acadêmico. Pelo lado

dos estudos literários, uma obra importante é um dos capítulos de Christopher Lund, em seu livro *Conceptismo in three seventeenth-century Portuguese poets: António Barbosa Bacelar, Jerónimo Baía and António de Fonseca Soares* (LUND, 1974). Com tal estudo comparativo, a fortuna crítica de Fonseca começa a abandonar a crítica moralista e o aspecto secular do poeta é abordado de modo mais objetivo.

Pelo lado mais filológico, uma contribuição importante foi a dissertação de mestrado de Maria Clotilde de Oliveira Maciel Almeida, de 1992, que empreendeu uma *recensio* do material manuscrito na Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL), com o título de *Romances de ausência e de saudade de Antônio da Fonseca Soares*.

No século XXI, a produção acadêmica no âmbito do grupo de pesquisas “A escrita no Brasil Colonial e suas relações” é responsável pela produção acadêmica a respeito da obra de Antônio da Fonseca Soares, a saber, a dissertação de mestrado de 2005, de Gelise Alfena, *Santinho do Pau Oco*; de Heloiza Brambatti Granjeiro; *A figura feminina na obra de Antônio da Fonseca Soares*, a de André da Costa Lopes, de nome *Da agudeza às metáforas*; assim como o trabalho de mestrado deste autor, mencionado na introdução a este trabalho (cf. 17). Essas obras, seguindo a linha de estudos mais recentes dos estudos a respeito dos séculos XVII e XVIII no Brasil, fazem a leitura dos romances pelo viés retórico-poético e filológico.

É a partir dessa tendência que também se guia este trabalho, a de que a poesia do século XVII é um exercício que tem pressuposto em princípios das disciplinas de Retórica e Poética. Qual seria a função, então, dos comentários de caráter biográfico a respeito do autor? Eles se justificam, pensamos, para a compreensão do “eu”. Antes do século XVIII e da revolução dos “eus-poéticos” românticos, os “eus” do Antigo Regime tinham uma outra conotação.

No caso da prática de romances de Antônio da Fonseca Soares, há a predominância da primeira pessoa nas práticas retórico-poéticas, como a carta ou como a endecha. Essa voz poética não pode ser compreendida sem uma reunião de fatores “biográficos” e “teatrais”. O primeiro encontra-se entre aspas, uma vez que não se trata de uma biografia como se entende hoje, mas sim de elementos que repercutiam em sua “fama” como soldado e como poeta: Antônio da Fonseca Soares, afinal de contas, não é um romântico. A Fama, a deusa com mil bocas que sopram mil clarins,

encontra um paralelo nas mil “atribuições” a Fonseca de romances em que o personagem principal é um soldado lamentando a rejeição de uma dama ou a carta a um camarada dos campos da Guerra da Restauração. Os fatores “teatrais” retomam a ligação visceral dessa arte com a poesia que remonta à Poética aristotélica. No período barroco, mais do que em qualquer outro, o teatro do mundo é um lugar comum vivo. A máscara usada por Fonseca, a *persona* que funciona como uma caixa de ressonância para as palavras de seu ator, é um elemento essencialmente poético, tecnicamente construído. O “autor” em si e sua manifestação dentro da poesia confundem-se.

Essa concepção não possui somente consequências poéticas, mas políticas. Em tempos em que a etiqueta era mais que mero gesto de afetação, sob a crença de que o corpo do Estado constituía uma ordenação sobrenatural, o autor do século XVII produz conforme seu papel social esperado. “Capitão Bonina”, uma das alcunhas pelas quais ficou conhecido, não era uma denominação casual: era a máscara a partir da qual a tradição “fonsequina” efetuava a prática de seus romances. Nas palavras do próprio Antônio da Fonseca Soares, a vida militar era o elemento que compensava as boninas do pecado:

Contudo, como era minha profissão o serviço das Majestades e as liberdades desta vida objeto de minhas desenvolturas, continuei assaz contente daqueles mesmos estorvos de que eu me achava mal sentido e como o agrado universal, que em mim foi benção das estrelas o já morgado da fortuna, me grangeou a pouco custo o aplauso de todo o exército, e a estimação dos generais, não só me avultaram em breve tempo préstimo, que não era muito, mas me livraram em breves dias de crimes, que não eram poucos; obrando estes benefícios o favor de Sor João Mendes, a quem devo bastante créditos, e do meu General, a quem confesso iguais apoios. (Manuscrito 345 BGUC, p. 44a)

Prezando sua função como homem de armas, Fonseca, nessa carta redigida meses antes de sua ordenação, aparece constrangido pelas “liberdades desta vida”, recordemos que o serviço militar o livrou da condenação pelo crime capital “livraram em breves dias de crimes”. No trecho, já se mostra penitente, prevendo o papel de Frei que está para cumprir, mas já evidenciando que o homem de letras e armas tentará frequentar a Igreja para se redimir. Estende o panegírico a João Mendes de Vasconcelos, o mesmo dignatário ao qual havia composto o “Mourão Restaurado”.

Como pecador, o Frei reconhece que sua atuação como Soldado não foi a parte condenável de sua vida pregressa.

Essa relação entre letras, armas e religião aparece na lírica amorosa atribuída a Fonseca. No contexto do imaginário e o vocabulário universo católico, a metáfora bélica como representação da relação amorosa são elementos que, poeticamente, realizam a máscara poética do homem de Letras e Armas. O romance 73 do manuscrito 2998 BGUC é um exemplo disso:

Romance 73

Por meus pecados fui hoje
 ver a Deus a Vidigueira
 pois para escapar de uns olhos
 lá me não vale a Igreja
 Uns olhos me assaltaram
 Deus nos livre de maneira
 que em fim se Deus não me acode
 Eu morrerei desta feita
 Uns olhos são Deus nos livre
 tão más almas, tão más peças
 que sem ter fé com viva alma
 nada lhe [para] na terra
 Sem temor de Deus a moça
 com um olhar que atravessa
 a vida me atravessaram
 fazendo as pestanas setas
 O coração pelos olhos
 me tiraram sem consciência
 pois deles cada menina
 os olhos d'alma lhe dera
 Tais olhos mais que de Horodes
 têm cruel a natureza
 pois destas pobres meninas
 não perdoa as inocências
 De fazer me esta injustiça
 a Deus dará conta [estreita]
 pois a Deus misericórdia
 metem deixado sem ela
 Não há justiça no mundo
 pois campando por su estrela
 e andando cheios de Mortes
 zombam de achar quem os prenda
 Eu daqui perante Deus
 não quero [perdoa] lhe esta
 que quem de matar faz graça
 culpa fara da indulgência

Quem quiser ter vida
 velhos não queira
 que morre por velhos
 quem a vê-los chega

O conflito entre soldado, clérigo e o poeta é bem nítido nesse romance, sendo um dos pouquíssimos com uma referência direta à vida pessoal de Fonseca, com a menção da Vidigueira, sua cidade natal. A imagem do pecador em busca da redenção abre a peça, seguida de um chiste a propósito do ataque dos olhos da dama: “uns olhos me assaltaram”. “Morrerei desta feita”; se por acaso as armas da Espanha em Mourão ou Elvas não o conseguiram fazer, os olhos de uma dama esquiva o farão. A partir dos arcos dos olhos, as pestanas são setas, atravessando o poeta, com a crueldade de quem “não tem temor de Deus”. No universo em que a *Bíblia* é o intertexto onipresente, a imagem da crueldade não é definida de modo satisfatório sem a referência ao rei Herodes, com os olhos matando a inocência das próprias meninas.

O poema é encerrado com uma falsa rigidez, contrariando o princípios cristãos do perdão. O soldado-poeta lembra que seu dever é não oferecer indulgência a um inimigo cruel. Tal inimigo cruel zombaria da graça de uma indulgência, caso concedida. O poema é encerrado em uma quadra em redondilhos menores, que reforça seu tom musical, com a repetição de “ver”, ecoando a metáfora central de todo o poema, os olhos.

Apreendem-se desse poema elementos para a reconstrução da voz poética. Essa voz lírica é construída a partir de uma prática e de uma tradição que já possuía como um lugar-comum a mulher como inimiga. No caso de Fonseca, pode-se armar um esforço especial quanto a construí-lo como uma autoridade no uso desse tipo de poesia. Afinal de contas, essa associação à figura de um soldado-poeta reforçaria a autoridade na composição desse tipo de poema, fator que certamente influenciou a seleção do compilador anônimo do manuscrito 2998. É nesse momento que fatores retóricos, poéticos e filológicos encontram uma intersecção.

Outra consequência da construção da persona poética do soldado-poeta é a recorrência da metáfora bélica do amor. Um exemplo é o romance atribuído a

Antônio da Fonseca, que no *Códice BA 49-III-83* possui a didascália “Sitio amorozo, que a uma alma poem a Beleza”. Na *Fênix Renascida*, é atribuído a um anônimo com a didascália “Sitio amorozo” e no manuscrito 2998 BGUC é indicado como “Romance 90”. Esse romance é uma construção alegórica em que a beleza ataca e impõe um sítio a uma alma, contando, no entanto, com a dicção em redondilhas do romance:

Romance 90

Toquem arma as liberdades
 ponhaçe auida emdefença
 que contra a praça de hũa alma
 sahe a campanha a beleza

Despede por batedores
 aquella uista traussa
 que a tiros de luzes chocao
 dos olhos cõas sentinellas

A ganhar os postos sahem
 humas raras altiuezas
 contra quem não uale nada
 as mayores eminências

Os mouimentos atacao
 huma escaramunça fresca
 pois athe ferindo fogo
 Que matão de ar se experimenta

Como achão numa uontade
 citio para tanta empreza
 no primeito asalto dalma
 a bizarria se empenha

A bateria aos sentidos
 pos a fermuzura que era
 general da artelharia
 que he quem tudo poem por terra

Dentro na praça o juizo
 seruia de inteligencia
 com que dobrando os auizos
 foy fomentando a entrega

Feyta primeiro a chamada
 de huma hypocrita demença
 (a)quem forão dando auizos
 huns suspiros e ternezas

Poruer que se não rendia
 ao partido das finezas
 enuestio a escala uista
 todo o exercito de prendas

Ja por toda a parte o dão
 os alentos, e as cruezas
 chouendo de huns olhos rayos

e de humas pestanas settas
 Ja se perde a contra escarpa
 porque na estrada encorberta
 de hú coração se fes forte
 huma galharda uiolença
 Pellas portas de hum sentido
 faz em logo as uistas brecha
 por onde ja lhe não para
 couza emfim que uiua seja
 Nas muralhas do aluedrio
 anda a uontade suspenssa
 de uer que os seus rendimentos
 se apurão na rezistença
 Sobre as ruinas, e estragos
 uendo as minas que estao feitas
 intentão fazer sortidas
 as ultimas lauaredas
 Mas como o peito oprimido
 ardendo em fogo rebenta
 Pertende nas cortaduras
 deter de seu mal a defença
 Não lhe derão fogo as iras
 com que a prezunção soberba
 nas batarias não para
 nas auansadas não cessa
 Vendosse emfim reduzida
 a ultima indeferença
 e as forças deste inimigo
 que a fogo, e sangue fas guerra
 Sobre a(o) menagem daançia
 da pas tremulla a bandeira
 com que as uozes de hum gemido
 a pedir quarteis comessa
 Estribilho
 Bom quar tel porque huma alma
 rendersse intenta
 a fermozura os olhos
 parece suspenda
 que sao tiros ociozos
 Aquem se entrega

O romance desenvolve-se como a narração de um ataque, que se inicia pela descrição da escaramuça feita pelos olhos da dama, as sentinelas do inimigo, seguida pela investida de baterias comandadas pelo general da formosura. Na praça da alma, o juízo, sob ataque, indica a intenção de se render. Impaciente, a beleza

intensifica seu ataque, enviando todo o “exército das prendas”. Por fim, o ataque é bem sucedido, beleza se aproveita de uma brecha nos sentidos da alma e esta é derrotada. Trata-se, evidentemente, de uma alegoria aproximando as ideias distintas de ação militar e da conquista amorosa. O poeta encerra o poema indicando seu estribilho, demonstrando a natureza também musical do romance. Pode-se notar que o estribilho possui os conceitos-chave a ser desenvolvidos durante o poema, possuindo uma função temática além de formal.

Ao lado do uso dessa temática no romance vulgar, o elemento que marca mais a centralidade das armas e letras como uma tópica central na construção da persona fonsequiana é certamente a poesia produzida em circunstância dos conflitos da Restauração Portuguesa. Como já mencionado acima, partes das obras de Antônio da Fonseca que receberam edições são *Mouram Restaurado em 29 de outubro de 1657 oferecido ao senhor Joanne Mendes de Vasconcellos, Tenente General da Provincia do Alemtejo (1658)* e *Panegyrico ao Excellentissimo Senhor Dom Antonio Luiz de Menezes, Conde de cantanhede, Governador das Armas da Provincia do Alemtejo por Antonio da Fonseca Soares em applauso da gloriosa victoria das Linhas de Elvas em 14. de Janeiro de 1659 (1659)*. O “Mourão Restaurado” é um poema com descrições de batalhas e do triunfo português, com elementos da poesia épica, como, por exemplo, a invocação da musa. A invocação mencionada à deusa Fama, como já armado um lugar comum no período, acontece, por exemplo, na proposição do poema:

Estas de heróico assunto altas memórias,
 Que Euterpe ao som das armas canta altiva,
 E as grandezas, triunfos, e victórias
 São de bronze imortal lâmina viva:
 A vós, que a Hesperia medo, a Luso glórias
 Dais, (ó grão General) e à planta esquiva
 A honra de coroar-vos eminente,
 Quem admirado as viu, vota obediente (SOARES, 1658, p. 2).

A Fama que aqui exalta as memórias de João Mendes de Vasconcelos na vitória de Mourão é a mesma tópica, porém regulada, pelas normas do decoro, ao heróico assunto. Registrada no bronze da batalha e da poesia, conforme a tópica horaciana do *aere perennius*, João Mendes merece a coroa da planta esquiva, ou

seja, a folha de louro, como relatou a metamorfose ovidiana de Dafne (OVÍDIO, 2004, cf. 48-51).

“Elvas Socorrida”, por sua vez, possui um caráter encomiástico, colocando a narrativa em um plano secundário, nomeando-se um panegírico. É uma temática que marcou os Seiscentos em Portugal, e talvez um elemento que contrarie a imagem do século como um de dominação espanhola. *A Fênix Renascida* (1743), além de conter reedições de “Mourão Restaurado” e de “Elvas Socorrida”, contém uma grande coleção de poemas desse período (ou que pelo menos explicitamente se refiram a ele). Um dos exemplos é uma “Canção heroica à magestade do invicto Monarca Dom Afonso VI”, de Jerônimo Baía (SILVA, 1746c, p. 290). Com cerca de 250 versos, é consideravelmente menor que as obras de Fonseca sobre o mesmo assunto.

Considerando-se o momento crítico que foi a independência do reino português por ocasião do conflito da Guerra de Restauração, a poesia encomiástica à aristocracia vitoriosa é uma de suas manifestações no campo da cultura. A voz de soldado-poeta, portanto, que acompanhou a poesia de (ou atribuída a) Antônio da Fonseca Soares é uma construção primeiramente retórico-poética e em segundo lugar filológica, sendo a base a partir da qual o compilador de coletâneas como o manuscrito 2998 dispôs os poemas.

O aspecto de como a imagem de Antônio se cristaliza em torno do homem de Letras e Armas é uma noção importante para a compreensão do romancista fonsequiano na prática poética. Ao procurarmos entender algumas dimensões filológicas dessa prática (capítulo 2) e as consequências literárias (capítulo 3), a compreensão da voz poética como um artifício será fundamental.

Capítulo 2

Entre a Filologia e Literatura: a convenção do “vulgar” no *corpus* atribuído a Fonseca Soares

Como já mencionado nas discussões a respeito da constituição da *persona* poética de Antônio da Fonseca Soares, a justificativa de nossa pesquisa é abordar dois aspectos principais que emanam de sua fortuna crítica. O primeiro contém considerações de cunho mais filológico, sobre a questão da atribuição de autoria e. O segundo aspecto trata da questão da “poesia vulgar”, conceito que permeou a fortuna crítica a respeito do poeta.

2.1 Romanceiros e romancistas: autoria e edição de obras seiscentistas

Antes de se comentar o romanceiro produzido por Antônio da Fonseca Soares, é importante revisitar alguns conceitos básicos, como autoria e a textualidade. Ao recorrermos a coletâneas como a *Fênix Renascida* ou a documentos manuscritos como o Manuscrito BGUC 2998 ou os códices BA 49-III-49, BA 49-III-82, BA 49-III-83, devemos recordar que, mais que meros suportes do texto, constituem artefatos bibliográficos. Em primeiro lugar, a questão da atribuição da autoria nessas coletâneas

é problemática. Poemas encontrados nesses livros manuscritos, por exemplo, podem ter aparecido como atribuídos a anônimos em outras coletâneas. Em coleções de textos mais tardias, como a própria *Fênix*, a “falta de critério” nas atribuições da autoria é um fato notório e frequentemente mencionado por estudiosos e historiadores da literatura.

Essa questão dissemos ser filológica, uma vez que se trata de como atribuir textos aos seus respectivos possíveis produtores, assim como do modo como esses textos serão coletados, editados e tornados públicos. Essas questões sempre estiveram presentes nos estudos sobre o barroco português, sendo encontrada, por exemplo, em obras de caráter literário, como em *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, no qual crítico português Vítor Manoel de Aguiar e Silva ressalta que os problemas relacionados à atribuição se devem à “[...] ausência de preocupações de rigor histórico e textual e, não poucas vezes, a deficiente probidade dos editores de tais cancioneiros e coletâneas” (1971, p. 51-52). Por “ausência de rigor histórico e textual”, Silva refere-se a atribuições duvidosas, assim como à ausência de atribuição, ou até mesmo, no caso específico da *Fênix*, à inclusão de textos que não seriam do século XVII, além de gralhas e erros de transcrição; enquanto a “deficiente probidade” refere-se claramente à censura e “correções” efetuadas pelo editor por razões moralistas, entre outras. Esses “defeitos”, atribuídos por Aguiar e Silva à probidade individual de Matias Pereira da Silva, devem ser compreendidos a partir das práticas de trocas e de “publicização” de textos na época. No caso específico da bibliografia de Antônio da Fonseca Soares, a questão é também levantada por Maria de Lourdes Belchior Pontes:

Embora Matias Pereira da Silva afirme ter conferido com cuidado muito manuscrito (F. R. II, p[g]. 136) e diga que lhe foi necessário ver e conferir muitos traslados [...], a verdade é que o cuidado posto no cotejo dos ditos manuscritos e na conscienciosa entrega do seu a seu dono parece ter sido anal bem diminuto. E a prova temo-la, evidente, na incerta atribuição de autores de que a *Fênix* testemunha. Assim, o soneto que o tomo II (ed. de 1746) insere a [sic] páginas 26 é o mesmo que o tomo IV, da referida edição, transcreve na página 398; ora no segundo tomo o soneto é dado como sendo de Francisco de Vasconcelos e no volume IV o referido soneto inclui-se numa colecção de sonetos encabeçados pela rubrica seguinte: “Sonetos vários de hum anónimo” (PONTES,

1950, p. XII). . (PONTES, 1950, p. XII)

A confusão entre o poema atribuído a um autor nomeado e o anônimo é um problema frequente no século XVII. Ainda, é evidência do *status* diferenciado dessa categoria no que diz respeito à edição, produção e compartilhamento de textos. E esse fenômeno ocorre no romanceiro atribuído a Antônio da Fonseca Soares. Por exemplo, quanto a romances constantes do manuscrito BGUC 2998, o romance 75 aparece na segunda edição da Fênix em uma sessão intitulada “Poesias varias de hum anonimo” (1746a, p, 387). O ms. BGUC 2998, comentado por Maria de Lourdes Belchior Pontes, foi também estudado por este autor e colegas do grupo de pesquisa GPEBC. Sobre esse documento, afirma a autora:

Vale como documento da época, vale como repertório de regionalismos, castelhanismos e locuções que interessam à história da língua, vale como testemunho da crise do Parnaso, como sinal do gosto poético de seiscentos, mas não acrescenta nenhuma glória à poesia portuguesa. Leiam-se como prova do que afirmo alguns dos Romances Portugueses de António da Fonseca Soares que constituem volume manuscrito, recentemente adquirido pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Neste volume o copista parece ter caprichado em reunir os mais corriqueiros e banais romances do capitão Bonina; muitos são autêntica versalhada de copista, que improvisava quadras e quadras e as alinhava umas às outras, em romances dengosos e tier-nos... É verdade que são todos romances portugueses, e no romanceiro de Fonseca só alguns, dos cento e tal romances castelhanos, se salvam. (PONTES, 1953, p. 99)

Um exemplo de coletânea manuscrita produzida entre os séculos XVII e XVIII, o manuscrito BGUC 2998 é também, como se pode constatar pelos comentários de Pontes, um caso exemplar de livros manuscritos contendo a chamada poesia vulgar. Os poemas nessa coletânea, ainda, são amostras daqueles que, por sua virtuosidade formal ou temática, seriam relacionados à figura de Fonseca, cuja fama possivelmente havia se cristalizado como uma autoridade, a voz do “Capitão Bonina”. Nessa coletânea, um dos romances, que pinta o retrato de uma dama por meio de comparações a títulos nobiliárquicos portugueses, além de exercitar-se em uma prática poética já convencional, destaca-se pela virtuosidade no uso delas. O romance

75, tal como apresentado nessa coletânea, possui a seguinte redação ¹:

Romance 75

Posto sejam Titulares
 as prendas de Lize bella
 hoje se han de descubrir
 como se forão pequenas
 O Cabelo que de rayos
 he golfo em felis tromenta
 conde de Prado se julga
 porque todo em ondas quebra
 A testa jardim neuado
 Onde Venus se [recreja]
 porque duas fontes logra
 he de Fontes a Marqueza
 Da corrente de seus rayos
 sendo arco as sobrancelhas
 condessa da Ponte são
 seruindo de ponte a testa
 As pestanas praça de armas
 do Deos que tras arco e exa
 por praça de armas de amor
 são Marquezas de Tronteira
 Dos seus olhos as meninas
 por alegres, e traueças
 qualquer dellas por fermoza
 he de Alegrete condeza
 As duas Rozas das faças
 sendo de amor primeueças
 condessas de uila Flor
 me parece qualquer dellas
 Por ser no mar de seu Rosto
 O naris ilha perfeita
 conde da Ilha parece
 sendo uisconde dAsseca
 Porque da arrochella o porto
 em breue barca nauega
 condessa de Portalegre
 a boca se considera
 A graganta onde a neué
 fas perpetua sentinela
 he condessa de Atalaya
 onde sempre o amor peleja
 Fazendo feira de flores
 as suas maos de asusenás
 tao bem na corte de Flora

¹Transcrição efetuada durante nossa pesquisa de mestrado (D'ARCADIA, 2017).

serão condessas da Feira
 o pe por ser de Solar
 inda que pequeno seja
 por conde de uilla Pouca
 o tem qualquer que o penetra
 Para acabar a pintura
 De Lizes pede liçença
 quem hoje por senhorias
 pintou suas excelências

Esse mesmo romance aparece atribuído a um anônimo na *Fênix Renascida*. Uma diferença significativa entre as duas lições do poema é - além, obviamente, da atribuição da autoria -, a presença de uma quadra a mais na versão transcrita por Matias Pereira da Silva:

A barba, porque termina
 Do rosto a brilhante esfera,
 He Condeça do Redondo,
 Tendo para tudo queda.
 (1746c, p. 270)

Considerando que o romance se manifesta como um retrato, essa estrofe é adequada tanto quanto em forma e prosódia quanto ao aspecto temático, fazendo parte da enumeração das partes do corpo. Tal enumeração é parte que se pode considerar obrigatória nas poesias de retrato, uma vez que esses poemas, como se irá discutir, seguem a convenção de uma divisão tripartida: *propositio*, *narratio* e *conclusio*. A estrofe incluída na versão atribuída a anônimo é, portanto, independentemente das circunstâncias responsáveis pelo seu acréscimo, adequada no sentido do decoro retórico-poético. A engenhosidade de se comparar cada parte do corpo feminino a um título da sociedade de Corte portuguesa é um dos elementos que torna o romance merecedor de integrar a seleção de Matias Pereira da Silva. Além de trabalhar a engenhosidade das comparações utilizando nomes de casas importantes, essa engenhosidade ainda serve à política da mesma Corte, levando o Capitão a também, possivelmente, angariar prestígio junto a essas casas, uma vez que as comparações atuam como encômios. A morada da Marquesa da Ponte é comparada aos jardins de Vênus, a boca da dama é comparada à Condessa de Porto Alegre pela elegância, por exemplo. Como se apreende do registro manuscrito, a atribuição da autoria desse

poema é fluida; no entanto, é verossímil que, por tratar-se de uma peça excepcional, a atribuição seja feita à autoridade do nome do Capitão Bonina. Ao contrário do que Pontes havia afirmado anteriormente, o manuscrito BGUC 2998 provavelmente não seja somente uma coletânea de poemas improvisados com quadras compostas enquanto se transcreve. O ms. BGUC 2998 mostra-se como uma seleção dos melhores poemas que estão adequados ao decoro das poesias de tipologia do retrato, quanto esta utiliza a forma poemática do romance. Seguindo as convenções dos poemas de retrato, abre-se o poema com uma proposição e se continua com a descrição de partes seccionadas do corpo feminino, a saber, o cabelo, a testa, as sobrancelhas, as meninas dos olhos, as rosas da face, o nariz, a boca, a garganta, as mãos e por fim, os pés. Em uma outra versão, dentro da fluidez das lições manuscritas, a interferência textual ocorre com uma adesão que respeita o gênero do retrato: a inclusão da estrofe ocorre com a descrição da “barba”, ou seja, a região do rosto abaixo das rosas. A menção da “barba” como região do rosto, não como necessariamente a barba masculina (BLUTEAU, 1728c, p. 42) é parte das convenções da poesia descritiva do retrato, que efetua a descrição de cima a baixo da mulher, geralmente iniciando pelo cabelo até os pés. No caso, sendo o retrato produzido com o fim de louvar a nobreza e fidalguia da mulher, provavelmente recitada nos círculos da corte e, como dão a entender as múltiplas lições manuscritas, lidas como poesia de boa qualidade, o decoro omite partes mais erotizadas do corpo como seios, quadris ou pernas.

Essa fluidez em que poemas são reorganizados na cultura manuscrita daquele período foi comentada por Moreira (2011), que partiu da estudo da *dispositio* desses romances nos códices que compõem o *corpus* de Gregório de Matos e Guerra. Segundo o autor,

Normalmente, os poemas são agrupados, nos códices seiscentistas e setecentistas, que formam a tradição poética de Gregório de Matos e Guerra, conforme os seguintes critérios: 1) grandes recortes temáticos (formação dos volumes temáticos no interior das coleções: obras sacras e obsequiosas, obras satíricas etc.; 2) forma poética (oitavas, décimas etc.): vigente como critério de disposição em códices únicos, como o Lamego e 3) agrupamentos temáticos hierarquicamente inferiores aos discriminados em 1 [...]. Faz-se necessário, também, estudar comparativamente as formas de organização dos textos no interior dos códices, pois aqueles que fazem parte de coleções compostas de

quatro volumes apresentam um princípio organizativo dos poemas que não é operacional nos códices únicos: o recorte temático. Nos códices únicos, o princípio organizativo que nos parece sobrepor-se aos demais seria aquele que agrupa os poemas segundo suas afiliações genéricas: sonetos, oitavas etc. (MOREIRA, 2011, p. 173)

O ms. 2998 BGUC é intitulado “Romances portugueses de Antonio d’Afonseca, q também se chamou Antonio da Chagas”. Atentando ao protocolo de leitura dado pelo referido paratexto, percebe-se uma ênfase no critério da forma poemática/gênero (romance) e da língua. Percebe-se ainda, manifestada pelo compilador, a bifurcação secular-devota relacionada ao duplo nome do autor, como que pressupondo na expectativa do leitor a figura do “capitão-pecador agora santo”. O nome de Antonio d’Afonseca e a fama a ele associada podem, portanto, ter influenciado o autor da compilação do ms. BGUC 2998 como um dos critérios organizativos que dirigiram sua *dispositio*, assim como a forma poemática do romance e os subgêneros que se utilizaram dela. Como Moreira menciona, essa racionalização do processo de construção de livros manuscritos, atribuição de autoria e reescritura é algo já presente no pensamento filológico:

Remanejamento pode ser entendido como uma prática que pode ser subsumida tanto no conceito zumthoriano de *mouvance* quanto no de *variance*, de Bernard Cerquiglioni, já que ambos são operacionais e teoricamente válidos para explicar fenômenos de recomposição e reescritura de textos poéticos nos séculos XVII e XVIII [...]. (MOREIRA, 2011, p. 517).

Já a presença do poema na *Fênix Renascida*, atribuído a um anônimo, testemunha que se identificou nele uma qualidade excepcional. Nessa publicação, o critério escolhido é o da forma poética: “Romances atribuídos a um anônimo”, a ênfase sendo no romance e peças que apresentam especial virtuosidade, a metáfora pelos títulos um procedimento incomum e engenhoso. Antônio da Fonseca Soares, tal como descrito por seus comentaristas e biógrafos posteriores, será o homem de letras e armas corrompido pelo mundo, que, ao se converter, emprega os talentos para o serviço de Deus e da Igreja. A construção, que remonta até a sua primeira biografia, escrita pelo padre Manoel Godinho com intenções quase hagiográficas, no entanto, não deve

ser interpretada como simples testemunho factual, mas sim uma manifestação de uma entidade retórico-poética, uma *persona*, que emana dos textos, independente do rigor com que a autoria é atribuída pelos compiladores de sua obra. A presença do nome do autor nos manuscritos é, pode-se afirmar, mais um elemento de organização dos textos do que propriamente uma atribuição de autoria como a entendemos hoje. Isso não é uma negação da autoria, insinuação de plágio ou positividade literal e empírica de romances “atribuídos” ao indivíduo físico Antônio da Fonseca Soares - o qual indubitavelmente existiu e certamente deve ter composto muitos desses textos. Essa afirmação é, sim, um convite aos leitores de Fonseca para atentar ao ambiente no qual escreveu e publicou, e, principalmente, para levar tal fato em consideração ao ler romances distribuídos em tais condições de publicação. Para a compreensão dos romances como prática poética em seu contexto, questões tais como direitos autorais, aqui anacrônicas, também devem ser deixadas de lado, em detrimento de outros fatores que letrados do século XVII considerariam mais relevantes, como a questão do tipo e do gênero textual e do uso da autoridade clássica para composição, o que implica, no final, mais em “deveres” autorais.

Essa ressalva, a questão do rigor na atribuição, merece esclarecimentos, tendo em vista alguns questionamentos a respeito da cultura manuscrita e da cultura literária do século XVII. Problemas na atribuição geram, em primeiro lugar, um problema para se estabelecer o *corpus*. Afinal de contas, sem a entidade autoral (jurídica e histórica), como diferenciar esse conjunto de textos de uma coletânea aleatória do período? Ainda, para os fins da análise literária, o autor, muitas vezes, é um guia que mostra uma continuidade de sentido entre obras de caráter diverso. Ela é, muitas vezes, o ponto sobre o qual se apoiam análises mais abrangentes. Por fim, do ponto de vista do crítico literário, sem um autor, quem o juízo recomenda, quem se louva e quem se censura?

Quanto à primeira questão, devemos considerar o quão historicamente determinada é a noção de autor ou os critérios de atribuição. Sobre a manifestação da autoria nos paratextos durante os séculos XVII e XVIII, Gérard Genette, no contexto de sua obra *Paratextos Editoriais*, comenta:

[...] o nome de autor quase não era usado fora do teatro e da poesia heroica, e muitos autores, nobres ou plebeus, não se sentiam inclinados a declará-lo, ou mesmo teriam julgado uma imodéstia ou uma inoportunaidade fazê-lo. Veja-se Boileau, que assina “sieur D****” até à edição “favorita” de 1701, do “sieur Boileau-Despréaux”, ou La Bruyère, que assina seus Caracteres somente na sexta edição de 1694, ao acrescentar seu discurso na recepção da Academia. (GENETTE, 2009, p. 43)

A atribuição feita por terceiros, incerta, por meio dos paratextos, é algo a ser esperado para autores do século XVII, especialmente considerando os fatores inerentes à cultura manuscrita anteriormente mencionados. Segundo uma tópica que vem da Antiguidade, a Fama possui mil bocas, de cada uma delas, mil trombetas, para anunciar quem merece o louvor. Pela sua fortuna crítica, um dos principais consensos a respeito de Antônio da Fonseca Soares é o de sua fama. Alberto Pimentel, em seu perfil de 1889, já afirma “A grande vulgarização que tiveram as obras de Antonio da Fonseca Soares ou Frei Antonio das Chagas, tanto impressas como inéditas” (PIMENTEL, 1889, p. 148). Em sua dissertação de 1992, Maria Clotilde Almeida menciona que essa tendência existe desde os produtores das compilações manuscritas seiscentistas.

Antônio da Fonseca Soares é um dos poetas mais fecundos do período barroco, como o atesta a abundante produção poética que dele se encontra dispersa pelos inúmeros códices ainda existentes. São evidentes os elogios que, no seu tempo, acompanham o nome, como tivemos ocasião de verificar em alguns manuscritos que consultámos. A título de exemplo veja-se o códice 6269 de Biblioteca Nacional de Lisboa, onde pode ler-se: “Romances dos mais glorioso aluno de Apolo / do mais discreto amante das Muzas e dignissimo/ Corifereo (sic) das Graças / Antonio da Fonseca Soares”(p. 318). O códice 9322 da mesma Biblioteca abre com "OBRAS /DO INSIGNE POETA / PORTUGUÊS / Antonio da Fonseca Soares. São comuns adjetivos como grande, glorioso, ilustre, discreto, insigne aplicados a Fonseca Soares. Nas suas Cartas, o Padre Antônio Vieira define-o como “grande poeta vulgar”. (ALMEIDA, 1992, p. XXX)

Todos esses adjetivos destacados por Almeida representam virtudes e características do cortesão seiscentista que se propõe também como poeta. Contrastam com a imagem de “poeta vulgar” que a crítica posterior construiu, indicando que sua fama em seu tempo era devida à virtuosidade na composição. Sua popularidade,

ainda, pode ser constatada por menções em obra de referência como o dicionário elaborado por Raphael Bluteau. Por exemplo, o verbete “pechelingue” (BLUTEAU, 1728a, p. 342) (às vezes com a grafia “pechitingre”) cita a quadra do romance 11 do ms. BGUC 2998. O verbete “treze”, ao definir a expressão “aos treze”, cita o trecho de “certo Autor de romance”, e cita uma quadra do romance-carta que é atribuído a Antônio da Fonseca no fólio 37 do manuscrito 82-III-49 da Biblioteca da Ajuda. A expressão “plus ultra” é explicada no dicionário de Bluteau com o uso de exemplos de “versos de certo romance”, e tal romance é atribuído a Fonseca no fólio 137 do mesmo manuscrito.

Retornando a questões de caráter teórico, os estudos de cunho filológico mais recentes, especialmente a respeito de poesia medieval, tais como os empreendidos por Paul Zumthor, são relevantes, assim como os estudos de Bernard Cerquiglini, e nele inspirados, seguido pelos filiados à corrente da *New Philology*. No Brasil, essas novas linhas de estudo são também consideradas por autores como João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. A presença desses estudos é um fato que compele a que questões da atribuição e da autoria sejam tratadas em qualquer discussão que envolva *corpus* difuso como o de Antônio da Fonseca. Ao tratarmos desses conceitos, no ambiente do século XVII nas literaturas portuguesa e brasileira, já existe um caso semelhante, que é o estudo da obra atribuída a Gregório de Matos e Guerra. No viés literário, a análise de Hansen em *A sátira e o engenho* (1997) é fundamental para a compreensão da separação entre autor como indivíduo físico e psicológico e a entidade retórico-poética que emana dos textos.² Esse viés de estudo, conforme descrito por Ivan Teixeira, é tributário de uma corrente internacional de estudos conhecida como “*new historicism*”: “a primeira grande diferença entre o historicismo tradicional e o novo historicismo consiste na incorporação da idéia de história como discurso: a história não é o fato, mas o registro dele” (TEIXEIRA, 1988, p. 33). No âmbito filológico, a obra de Marcello Moreira, intitulada *Critica Textualis in Caelum Revocata* (2011), contextualiza a obra de Gregório de Matos e Guerra no ambiente de uma cultura manuscrita de troca de textos, cuja natureza é um fator fundamental. Todos os

²Notavelmente essa nova abordagem gerou uma polêmica entre o autor e críticos literários como Haroldo de Campos (cf. (CAMPOS, 1996), (PÉCORA, 2011))

autores seiscentistas compartilham de um certo “caos” material.

No caso de Antônio da Fonseca Soares, assim como acontece com Gregório de Matos, foram empreendidas recensões da obra e estudiosos sempre atentaram para a necessidade de edições críticas. Desde a obra de Maria de Lourdes Belchior Pontes (1950), com uma contribuição de Vítor Manuel Aguiar e Silva nos anexos ao seu *Maneirismo e Barroco na literatura portuguesa* (1971), procurou-se reunir a obra atribuída a Fonseca para uma possível edição crítica. No ambiente do grupo de pesquisas *A escrita no Brasil colonial e suas relações*, ainda, as pesquisas também se direcionam no mesmo sentido. Pode-se constatar nosso uso de termos como “atribuído a”, “tradição”. Para quem está distante das práticas de escrita e de trocas de textos dos século XVII, ao deparar-se com o uso daqueles termos, uma pergunta é inevitável: obra é de Antonio da Fonseca ou não? A resposta não é simples e é impossível respondê-la com “sim” ou “não”. A partir das leituras, podemos dizer que o questionamento da noção de autoria para esse período possui dois vetores: um literário (no vocabulário seiscentista, retórico e poético), outro filológico.

A autoria é questionada pelo viés retórico quando, a partir da base retórico-poética que o período pressupõe, entende “eu” poético como uma construção retórica. Como já discutimos, a entidade autoral não se pode confundir com o autor empírico, uma vez que vozes poéticas, no tempo de Fonseca e de Gregório de Matos, adequam-se a pressupostos de gênero, forma poética, construindo-se a partir de um decoro, mais do que expressando ideais e sentimentos de um autor com um sentido psicológico. Se pudermos estabelecer um ponto de partida para o questionamento filológico da atribuição da autoria, podemos apontar o exame que Paul Zumthor fez da poesia medieval. Este exame estabelece a necessidade de se compreender a prática poética românica como sendo de autoria distribuída, que envolve tanto um código linguístico quanto um código cultural próprio. Zumthor enfoca a distribuição oral da poesia, tomando essa oralidade como seu estágio principal e primário. À poesia medieval bastava a performance do poeta e sua memória, e a memória coletiva de seu público. A própria pessoa do autor, muitas vezes, é definida mais por uma filiação a uma categoria sociológica mais ampla,

la personnalité des auteurs ne nous est, très imparfaitement, accessible de façon collective, qu'au niveau des catégories sociologiques. Nous sommes, en effet, parfois en mesure de déterminer avec probabilité l'appartenance de l'auteur à la classe des jongleurs, de ménestrels, de chevaliers-trouvères, de bourgeois, des clercs [...] ³ (ZUMTHOR, 1972, p. 67)

Isso, certamente, é válido para textos cuja distância no tempo impede que o analista obtenha mais informações de autoria. Quanto ao século XVII de Portugal e seus territórios, como demonstrou Marcello Moreira (2011), as circunstâncias de produção e troca de textos manuscritos reproduzem também essas condições de “incerteza” quanto à atribuição textual. A transcrição e a distribuição, seja manuscrita, seja editorial, é, para a poesia medieval, secundária e acessória. A poesia do século XVII, como demonstrou o autor, também apresenta a troca oral de textos como relevante. Além da oralidade, ainda, o professor brasileiro demonstrou a existência de uma cultura primariamente manuscrita. Os casos de Antônio da Fonseca Soares e seus contemporâneos, entretanto, possuem algumas diferenciações se o compararmos ao brasileiro Gregório de Matos. Fonseca, diferentemente de Gregório de Matos, deixou cartas onde há registros que ligam sua figura a romances diretamente. É parte da biografia do Frei, portanto, após a conversão, a proposta/ideia de destruição da obra profana produzida enquanto Soldado. A biografia de Fonseca, mesmo que tenha sido construída pelo viés quase hagiográfico, possui uma “solidez” maior em relação à de Gregório, uma vez que conta com testemunhas contemporâneas e múltiplos relatos, que incluem os do próprio autor.

Considerando esses fatores, a obra manuscrita dispersa no caos dos cancioneiros seiscentistas, os “repertórios de cultonaria”, na expressão de Belchior Pontes (PONTES, 1953, p. 156), pode ser com segurança atribuída a Antônio da Fonseca Soares? Diante do estado atual dos estudos filológicos, a conclusão a que se chega, pelo menos quanto à compreensão e interpretação dos romances, é a de que não cabe tal pergunta. As marcas paratextuais nos cancioneiros não podem ser interpretadas como a atribuição segura de autoria. O que essas marcas indicam são a

³[...] a personalidade dos autores é-nos acessível somente, muito imperfeitamente, no nível de categorias sociológicas. Nós estamos, com efeito, talvez por determinar uma provável filiação do autor à classe dos jograis, dos menestrels, dos cavaleiros trovadores, dos burgueses, dos clérigos [...].

intenção de criar um efeito discursivo, de relacionar o texto, a partir do paratexto, a uma figura de peso - o santo Frei Antônio das Chagas, antigo capitão de cavalos herói da Restauração. Uma atribuição a Fonseca indica que o poema que segue vale a pena ser lido pois a autoridade do bom compositor de romances o garante. Bernard Cerquiglino em seu ensaio “Modernité Textuaire”, de 1989, menciona os anacronismos em que riscam incorrer quem discute autoria no período do antigo Regime e anterior:

L'auteur n'est pas une idée médiévale. Nous y reviendrons, et, même si l'on peut faire apparaître, dès le XIVe siècle, la figure et la pratique d'un écrivain, un anachronisme que l'on dirait fonctionnel s'attache à l'expression "auteur médiéval". Comme pour imprimerie, la Renaissance met en place, sûrement mais dans un demi-jour, des idées nouvelles. L'émergence de la notion d'auteur, du XVIe au XIXe siècle, est un phénomène complexe, mais bien connu. Il relève de ce que l'on pourrait appeler l'"histoire littéraire interne". L'on peut citer, à ce sujet, l'importance de la notion postclassique de "Belles Lettres", qui apparaît sur la fracture de l'ancienne rhétorique. Ayant perdu tour à tour la pronuntiatio et la memoria (au profit du théâtre), puis l'inventio et la dispositio (passés à la logique), réduite à l'elocutio, c'est-à-dire à un art de pur ornement, la rhétorique, devenue les "Belles Lettres", met en valeur le talent singulier de celui qui sait dire comme pas un ce que tout le monde pense. Le phénomène relève à l'évidence, également, de l'histoire littéraire externe. Et l'on doit rappeler le lent déclin du mécénat royal, les aléas du mécénat privé, les premières revendications, dans les années 1720, en faveur d'une économie financière, voire professionnelle, issues principalement de la modeste piétaille de gens de plume, qui demandent tout au plus à tirer profit de la vente de leurs livres, les liens conflictuels avec la corporation des libraires, enfin l'obtention (mais pas avant le dernier quart du siècle) de droits sur les tirages et éditions ultérieurs. ⁴ (CERQUIGLINI, 1989b, p. 25-26)

⁴ O autor não é uma ideia medieval. Nós o encontramos lá, e até mesmo podemos fazer com que apareça, desde o século XIV, a figura e a prática de um escritor, um anacronismo que se pode dizer funcional, ligado à expressão autor medieval. Como que pela imprensa, a Renascença coloca, à meia luz, ideias novas. A emergência da noção de autor, do século XVI ao XIX, é um fenômeno complexo, mas bem conhecido. Ele emana do que se pode chamar de história literária interna. Pode-se citar, a respeito disso, a importância da noção pós-clássica de Belas Letras, que apareceu sob a fratura da antiga retórica. Havendo perdido, aos poucos, a *pronuntiatio* e a *memoria* (em favor do teatro), depois *inventio* e a *dispositio* (passadas à lógica), reduzida à *elocutio*, ou seja, a uma arte de puro ornamento, a retórica, tornada Belas Letras, valoriza o talento singular aquele que sabe se expressar de maneira extraordinária. O fenômeno coloca em evidência, igualmente, a história literária externa. Deve-se lembrar o lento declínio do mecenato real, o azares do mecenato privado, a primeiras reivindicações, nos anos de 1720, em favor de uma economia financeira, mesmo profissional, advinda principalmente da gente da pena, que exigia acima de tudo obter o lucro da venda de seus livros, as relações conflituosas com a corporação dos livreiros, enfim a obtenção (mas não antes do último quarto do século) de direitos sobre as tiragens e edições posteriores.

A questão aqui é a evolução da figura do autor como se deu na França. Em Portugal e no Brasil, no entanto, pode-se dizer que esse processo foi mais lento, devido à predominância do mecenato real e ainda diante das restrições à imprensa apresentada pela Contrarreforma Católica. Com a censura exclusivamente nas mãos da Igreja, não havendo ainda sido criada a Real Mesa Censória por ocasião do Iluminismo Pombalino, é compreensível ainda o fato de as obras do Frei receberem edições encomendadas por vezes pela própria realeza, enquanto a obra vulgar se mantém restrita aos “livros de mão” como o manuscrito 2998 BGUC. Esse ambiente de predominância da Retórica, antes de sua “diluição”, como mencionou Cerquiglioni, também é característica do Barroco. Cerquiglioni, ainda, no mesmo ensaio, o atenta para um “très singulier anachronisme” (CERQUIGLINI, 1989b, p. 26) da moderna ciência filológica nascida no século XIX, e suas acepções, não somente para o conceito de autoria mas também de texto.

*La génétique littéraire est fort représentative de la conception moderne du texte ; elle explore l'activité d'écriture polymorphe que précède le geste ultime de la main, par lequel la conformité de l'épreuve est souverainement attestée, et est permise, mais sans intervention possible, la reproduction. Le bon à tirer sépare l'écriture et le texte, l'écrivain et l'auteur, la liberté et le droit ; ligne de faite du processus littéraire, dont la génétique sonde l'ubac, toujours plus ténébreux et profond.*⁵
(CERQUIGLINI, 1989b, p. 19)

Como leitores da atualidade, a existência de uma “finitude” do texto ligada à imprensa é uma ideia comum a nós. No ambiente da cultura manuscrita, no entanto, o “imprima-se” não existe e autores e copistas se revezam em um contínuo processo de transmissão textual. Cerquiglioni ainda aponta mais fatores que devem ser lembrados durante o trabalho filológico do texto manuscrito advindo desse tipo de cultura: a noção das origens da Filologia como disciplina ligada à edição do texto bíblico, no qual a existência de “erros” é por definição impossível, e como a produção profana é separada da edição e cópia do texto sagrado, mostrando-se a reprodução de um e de

⁵ A genética literária é uma forte representante da concepção moderna de texto; ela explora a atividade de escritura polimorfa que precede o gesto último da mão, pela qual a conformidade da prova é soberanamente atestada, e é permitido, mas sem intervenção possível, a reprodução. O “imprima-se” separa a escritura do texto, o escritor do autor, a liberdade e o direito; a criste da montanha do processo literário, cuja genética sonda ao lado distante do sol, sempre sombrio e profundo.

outro processo essencialmente diferentes:

Entendemos que o termo texto não seja aplicável a essas obras. Há somente um texto na Idade Média. [...] Esse texto é a Bíblia, palavra de Deus, imutável, a qual se pode glosar mas não recriar. Enunciado estável e finito, estrutura fechada: *textus* (particípio passado de *texere*) é o que é tecido, trançado, entrelaçado, construído; é uma trama. Forma completa do verbo tecelar, *textus* possui uma conotação de fixidade, de completude estrutural [...]. A escritura medieval em comparação é uma retomada; ela desfaz, tecelar novamente e perpetuamente as obras, obra sem fim [...]. ⁶ (CERQUIGLINI, 1989c, p. 59)

O direito de autor, a partir do século XVIII, de certo modo, recupera essa noção de “autoridade divina”, sendo cada autor o deus de sua própria Bíblia. A cultura manuscrita dos Seiscentos, entretanto - pode-se dizer -, ainda mantém a noção medieval mencionada por Cerquiglioni e Zumthor do texto líquido, centrado na oralidade, na variação e na memória. Afinal de contas, o trabalho de Cerquiglioni é a continuação do trabalho de Zumthor. A Filologia, ainda, por outro lado, principalmente nas noções criadas em meados do século XIX, estaria contaminada pela fantasia romântica do gênio, evidentemente incompatível com a interpretação retórico-poética da prática literária:

[...] a ideia da degradação linguística implica em uma origem impecável: o autor não tem direito, pelo menos não mais, à incorreção, à tentativa, desejar a diversidade em seu falar. A filologia, no processo, junta-se subrepticamente a uma teoria literária que é a do gênio. Ela mantém juntas uma teoria autoritária do sujeito (mestre do sentido como do significante que o exprime), a ideia da origem e a noção de estabilidade textual, engrandecendo um autor transcendente. Onda incomparável, o autor, grande por definição, oblitera absolutamente, pela unidade de sua conceituação, a opacidade de sua obra (argumento da *lectio difficilior*) [...] ⁷ (CERQUIGLINI, 1989b, p. 90-91)

⁶No original: *Il n'est qu'un texte au Moyen Age. (...) Ce texte, c'est la Bible, parole de Dieu, immuable, que l'on peut certes gloser mais non pas récrire. Énoncé stable et fini, structure close : textus (participe passé de texere) est ce qui a été tissé, tressé, entrelacé, construit ; c'est une trame. Forme accomplie du verbe tisser, textus possède une connotation de fixité, de complétude structurelle à laquelle la pensée textuaire donnera une pleine vigueur sémantique, c'est-à-dire dénotative. L'écriture médiévale en revanche est une reprise ; elle raboute, tisse à nouveau et perpétuellement des oeuvres, oeuvre sans cesse (...).*

⁷No original: *[...] l'idée de la dégradation langagière implique une origine impeccable: l'auteur n'a pas droit, non plus, à l'incorrection, à l'à-peu-près, voire à la diversité de sa parlure. La philologie, ce faisant, s'adjoint de façon subreptice une théorie littéraire qui est celle du génie. Elle fait tenir ensemble une théorie autoritaire du sujet (maître du sens comme du signifiant que l'exprime), l'idée de l'origine et la*

Neste ponto, Cerquiglioni atribui às variações dos textos escritos uma equivalência à *mouvance* do texto oral, a qual Paul Zumthor havia adotado como um elemento da poesia medieval. Essa adaptação de Cerquiglioni é uma mudança importante no pensamento filológico, cuja aplicação também à circulação manuscrita dos textos dá início aos estudos da *New Philology*. As variações nas atribuições e nos textos em si encontradas na cultura manuscrita dos seiscentos são elementos inerentes ao suporte, sendo caso materialmente semelhante às práticas medievais de escrita. Aplicando esse arcabouço teórico ao contexto Barroco, as palavras de João Adolfo Hansen a respeito da tese de Moreira (2011) indicam uma íntima relação entre os critérios de organização de códices e noções como a autoria ou a prática de determinado gênero ou tipo de texto:

Quando se examinam os códices manuscritos [...], a autoria aparece como uma função classificatória constituída como um ponto de convergência das versões contemporâneas de poemas que realizam como auctoritas do gênero do qual cada um deles era, para quem os juntou em códices nos séculos XVII e XVIII, outras aplicações. Ou seja: nos códices, a autoria aparece não como realidade psicológica do poeta autor, mas como dispositivo discursivo de classificação dos gêneros. Ela decorre de preceitos retóricos, pressupostos como o regramento dos gêneros poéticos pela recepção contemporânea, ao menos pela recepção contemporânea letrada e discreta, que produzia e lia manuscritos. (HANSEN, 2011, p. 38)

As afirmações de Hansen convergem com a ênfase dada ao sistema retórico-poético enfatizado por Cerquiglioni, assim como no questionamento da noção de autor como realidade psicológica. Base também para o primeiro capítulo deste trabalho, essa noção de que a retórica suplanta o talento individual e a expressão do eu é fundamental para a compreensão da poesia atribuída a Antônio da Fonseca Soares dispersa nos códices. Marcello Moreira, nesse mesmo contexto, inova ao postular a tese de uma cultura manuscrita de natureza própria para explicar o caos envolvendo autoria e lições diversas em coletâneas, conceituações que servem para explicar tanto o Manuscrito 2998 BGUC, quanto derivados tardios, como é a própria *Fênix Renascida*

notion de stabilité textuelle, en magnifiant un auteur transcendant. Amont incomparable, l'auteur, grand par définition, tranche absolument, par l'unicité de sa conception, l'opacité de son oeuvre (argument de la lectio difficilior).

e a coletânea de Antonio Correia Viana. Um dos conceitos redefinidos por Marcello Moreira para explicar o ambiente manuscrito seiscentista é o de ‘genuinidade’, quanto aplicado ao corpus atribuído a Gregório de Matos:

[...] proposta de estabelecimento da genuinidade do texto depende do tratamento a ser dispensado às formas textuais que chegaram até nós, o conceito de genuinidade passa a operacionalizar as etapas do método de Lachmann com vistas à reconstituição do texto autoral. Não nos garante Antônio Houaiss que os códices constituintes da tradição de Gregório de Matos e Guerra são apógrafos, isto é, não compostos pelo autor, mas por copistas e que, conseqüentemente, se são cópias, devem haver sido copiados de um original, autoral, está claro -, e o conceito de genuinidade apresenta-se-nos como um instrumento analítico-interpretativo cujo estatuto epistemológico não foi questionado. (MOREIRA, 2011, p. 53-54)

Quando aplicada aos casos como o de Antônio da Fonseca Soares, as flutuações quanto a atribuições podem ser consideradas da mesma maneira. O exemplo do romance 75, o do “Retrato por Títulos”, que apresenta tanto a autoria de Fonseca quanto a autoria anônima, é um exemplo de que a “genuinidade” textual da filologia novecentista, como afirmou Marcello Moreira, não é uma base suficiente para se compreender o texto seiscentista.

Os testemunhos primários que serão fonte das análises textuais neste trabalho tratam de documentos produzidos a partir do discutido aqui. O primeiro é o já mencionado 2998 BGUC, contendo 104 romances de Fonseca. Ainda, são consultados os manuscritos da Biblioteca da Ajuda de cota 49-III-82, intitulado “Obras metricas portuguezas de Antonio da Fõseca”, e o de cota 49-III-83, intitulado “Obras Uarias de F. Antonio das Cha / gas, que no seculo sechamaua Antonio / daFonseca Soares, eas compos sendo ahin / da secular.” Por fim, serão consultados os cinco tomos da segunda edição da *Fênix Renascida* (1746a), especialmente pelo tomo que contém romances de um anônimo, alguns dos quais atribuídos também a Fonseca. Durante as transcrições, procuraremos dar um cuidado maior para o tratamento da didascália dos poemas. Com uma função estrutural fundamental para a cultura manuscrita, esse papel fundamental do paratexto já foi tratado por Moreira (2011), como comenta João Adolfo Hansen:

Quando a crítica também não considera as didascálias, os textos escritos pelos compiladores como paráfrases dos poemas e explicações sobre as circunstâncias de sua invenção, lê os poemas isolados em sua forma impressa como obras autônomas [...]. (HANSEN, 2011, p. 41)

Na prática das edições de Antônio da Fonseca Soares, essa questão da “descaracterização” do paratexto do suporte manuscrito ocorreu, assim como ocorre à maioria das edições de manuscritos seiscentistas. Por fim, para estudar a prática do romance nos séculos XVII e XVIII são necessários a consciência das noções de autoria, texto e autenticidade, e ter em mente o papel da materialidade dessa obra. Entidades retóricas são essenciais para a leitura desses textos, sendo essa a melhor maneira de os ler que leve em consideração o tempo em que foram escritos. A análise da prática de alguns autores, no sentido de identificar diferentes construções da voz poética é apresentada a seguir.

Por fim, as transcrições efetuadas nos Apêndices a este trabalho serão apresentadas nos moldes de uma edição semidiplomática⁸. Essa decisão foi tomada considerando a natureza monotestemunhal da edição, procurando aproximar o leitor do estado manuscrito do texto. Alguns critérios adotados para a transcrição:

- manutenção da pontuação original;
- manutenção da divisão vocabular;
- não se desenvolveram abreviações;
- trechos ilegíveis indicados entre colchetes;
- grafemas identificáveis porém ilegíveis são marcados com um asterisco (*);
- mudanças de fólhos são indicadas nas margens, precedidas pela letra ‘p’, quando o verso da folha não é numerado, adotou-se a convenção da letra ‘v’ posterior ao número do anverso (ex.: p. 3v);
- a convenção manuscrita de indicar o primeiro vocábulo da página seguinte no rodapé, quando ocorre, foi omitida da transcrição.

⁸Cf. Cambraia (2005, p. 95).

Na apresentação dos Apêndices, ainda, adotou-se uma divisão entre a prática genérica, respeitando-se as didascálias. Essa decisão deve-se à natureza das análises efetuadas no capítulo terceiro deste trabalho. Transcrevem-se cartas e retratos em seu próprio Apêndice, sendo que cada manuscrito também recebe seu próprio apêndice.

2.2 O “vulgar”: apontamentos sobre o popular e a oralidade no romance seiscentista de Antônio da Fonseca Soares

Quando se fala de romance como forma poemática - ou seja, poemas formados de quadras assonantes cujos versos podem apresentar-se como redondilhas menores e a maiores -, evoca-se tanto a dicção, quanto vocabulário e temáticas mais populares e, em consequência, relacionadas ao universo “baixo” da poesia.

O termo popular, aqui, pode ser entendido tanto por aquilo que está relacionado ao povo quanto no sentido de oposto ao erudito. Veja-se a versificação de crônicas escritas nas línguas vulgares, por exemplo, pelo espanhol Lourenço de Sepúlveda, que ocorrem em romance. Publicado em 1551, a obra de Sepúlveda se intitula “Romances nuevamente sacados de la cronica de España” narra “historias gentiles y prophanas” em “en metro Castellano y en tono de Romances viejos, que que es lo que ora se usa” (SEPÚLVEDA, 1551, p. 2). Como se pode ver, de fato, a natureza não-religiosa e relacionada à história profana é uma das razões de o autor ter escolhido a forma poética do romance.

Em uma carta datada do século XV, de autoria de Iñigo Lopez de Mendoza, o primeiro Marquês de Santillana, endereçada ao condestável de Portugal, o letrado espanhol utiliza o termo em relação ao vulgar:

Cómo, pues, ó por quál manera, Señor muy virtuoso, estas sçiençias ayan primeramente venido en menos de los romançistas ó vulgares, creo seria difícil inquisiçion é una trabajosa pesquisa.

⁹ (MENDOZA, 1852, p. 7)

Esse parágrafo, composto no contexto em que o poeta apresenta a um jovem de origem nobre bons poetas, serve como uma introdução que se anexava à coletânea de obras de Mendoza escritas em ‘vulgar’ – e pretende recomendar o jovem condestável os melhores nomes àquela época da disciplina a “qual em nosso vulgar gaia ciência chamamos” (MENDOZA, 1852, p. 3). No texto é dada ênfase à poesia escrita em ‘vulgar’, e em dado momento o Marquês de Santillana enumera ao condestável regiões dos autores que comentou:

Pero de todos estos, muy manífico Señor, asy itálicos proençales, lemosis, catalanes, castellanos, portugueses é gallegos, é aun de qualquier otras nasçiones se adelantaron é atepusieron los gállicos cesalpinos é de la provinçia de Equitania en el solepniçar é dar honor á estas artes. ¹⁰ (MENDOZA, 1852, p. 18)

Vê-se, assim, que a relação entre o “baixo” e o “vulgar” se dá por motivos retórico-poéticos, no esforço de se adequar a matéria à forma. Coloca-se a questão, então, de se, no contexto de uma sociedade cortesã, como se interpreta o envio de uma obra “vulgar” a um futuro chefe de estado. Tal envio de obras “vulgares” ao condestável, o exemplo do Marquês de Santillana demonstra que a prática de poesias como o romance se concretiza a partir de um prisma “erudito”. O poeta “imita” o linguajar e os temas “populares” dentro de um esquema de recepção e produção já convencionado.

Acrescido a esse aspecto retórico-poético, a confluência de ‘romance’ e ‘vulgar’, é também de caráter primeiramente linguístico. Com efeito, as primeiras coletâneas de um romanceiro em português, por exemplo, o *Cancioneiro geral*, de Garcia de Resende (RESENDE, 1904), cuja primeira edição é de 1516, reúne obras compostas na língua portuguesa, independentemente de sua forma ou conteúdo.

Quanto a Antônio da Fonseca Soares, nosso objeto de estudo, é sabido

⁹Como, pois, ou por qual maneira, Senhor mui virtuoso, estas ciências hajam primeiramente vindo aos meios dos romancistas ou vulgares creio seria difícil inquisição e uma trabalhosa pesquisa. [Tradução nossa]

¹⁰Mas de todos esses, mui magnífico Senhor, assim itálicos, provençais, limusino, catalães, castelhanos, portugueses e galegos, e ainda que quaisquer outras nações de adiantaram e antepuseram os gállicos cesalpinos e da província de Equitânia o solenizar e dar honra a essas artes. [Tradução nossa.]

que era chamado de poeta “vulgar”. Sua maior estudiosa, Maria de Lourdes Belchior Pontes, na obra *Frei Antônio das Chagas: um homem e um estilo do século XVII*, menciona que o padre Antônio Vieira em uma carta classificou Fonseca como grande poeta vulgar. Escreveu a autora:

Poeta vulgar equivalia, pois, a poeta que escrevia em romance, e a designação distinguia-o dos que compunham versos na língua do Lácio, o que foi corrente entre nós, no século XVII. Em muitas academias, nas dos Singulares e noutras, versejava-se em latim, e Vieira foi um razoável poeta latino. (PONTES, 1953, p. 70)

Maria de Lourdes Belchior Pontes, ao estudar a parte da obra de Antônio da Fonseca Soares que chamou de “exercício infra-poético”, faz uma referência constante a essa denominação usada por Vieira. Cabe ainda apontar que a língua latina, foi, como comenta Paul Zumthor, na tradição da literatura europeia, praticamente sinônimo de língua escrita, e seu uso, mesmo já no século XVII, é esperado, e não mera corrente, como aponta a autora. A estudiosa, continua a comentar o sentido do termo:

Mas entre os poetas vulgares (na acepção de Vieira), havia os cultos, os que por qualquer modo seguiam a moda espanhola, gongórica ou conceptista, e os que, em estilo corriqueiro, em xácaras e romances, se entregavam a uma espécie de exercício infra-poético. Os primeiros cultivavam uma poesia uma poesia de irrealidade, criavam um mundo poético, imaginado e etc. Os segundos escreveram uma poesia (?), plena de realidades, adstrita à vida, enxameada de alusões concretas, ruanesca e chã. A estes chamo poetas vulgares e à sua poesia vulgar. Chamar-lhe poesia joco-séria, corriqueira? Mas nem todas as composições, que os poetas vulgares escreveram, são joco-sérias. . . ; algumas nada têm que ver com o chiste ou a paródia. Aceite-se a designação. Poesia vulgar significa poesia em estilo corriqueiro, e era poesia de coplistas. O Parnaso seiscentista, tão artificialmente fechado à vida pelos cultos, abria-se às escâncaras para o real, para o concreto, com que os poetas vulgares o invadiam e devassavam. (PONTES, 1953, p. 70)

Pontes aponta a existência de uma divisão no decoro, em poetas “cultos” e os que se “entregavam a um exercício infra-poético”. Pelo uso desse termo já se vê uma distância entre o pensamento de Pontes e as práticas poéticas do século XVII. Primeiramente, por utilizar o termo “poético” como sinônimo de “qualidade literária”, noção que não é compatível com um estrutura de composição que aceita gêneros

e formas que incluam o “estilo corriqueiro”. Em seguida, a estudiosa explicitamente redefine “vulgar” para abarcar, além forma, um conteúdo. No entanto, a autora aborda esse conteúdo de modo moralizante (“enxameada de alusões concretas, ruanesca e chã”).

Além disso, sinaliza um “realismo” intrínseco ao romance e ao vulgar. A autora aponta, logo em seguida, essa poesia como uma predecessora (mal sucedida) da poesia realista do século XIX: “os poetas ‘vulgares’ não souberam, contudo, encontrar autênticos caminhos para a poesia, que só mais tarde, no século XIX, se vieram a definir” (PONTES, 1953, p. 70-1). Essa visão, que atribui a uma prática seiscentista (ou até anterior) fins anacrônicos – no caso, a criação de um movimento –, é fruto de uma hermenêutica que, em busca de um ‘estilo’, se apresenta em vários sentidos não histórica.

Ao se procurarem estudos imediatamente anteriores a Pontes, no âmbito da cultura ibérica, o estudo do tipo de poesia de tradição semelhante ao romance seiscentista aparece em obras de caráter histórico-literário, os então chamados romances velhos. A discussão bifurca a análise em duas linhas, uma na oralidade, outra no estudo dos ciclos de temas e assuntos recorrentes. Um aspecto marcante nas primeiras histórias e críticas aos romances velhos, logo após sua recuperação por autores românticos do início do século XIX, foi a questão da “degeneração” causada pela oralidade e pela “musa popular”:

O apregoado sabor arcaico, e aquela pureza genuína que a princípio surpreendia e encantava os apreciadores estrangeiros, iludidos pelos romances que Almeida-Garrett havia retocado com gosto tão delicado, deixaram também de ser o característico real e privativo dos romances de cá: tantas são as versões e variantes incompletas e rebaixadas, desconexas e deturpadas, quanto à forma e à essência; tantos e de tal ordem são os vulgarismos modernos que se infiltraram nos textos; tal é também a contaminação e fusão com assuntos análogos. [...] Demonstram frequentemente ad oculos como é que a gente-povo deteriora e vulgariza verdadeiras obras de arte, sempre que não haja circunstâncias peculiares que as preservem do estrago. (VASCONCELOS, 1935, p. 3-4)

As afirmações de Carolina Michaëlis de Vasconcelos apontam alguns fatos importantes a respeito dos primeiros estudos dos romances velhos: 1) há uma pres-

suposição de um ‘estado puro’, em que o romance popular é uma ‘verdadeira obra de arte’; 2) mesmo proveniente de uma ‘musa popular’, a transmissão oral ‘contamina’, ‘rebaixa’ e ‘deteriora’ esses poemas. Quanto ao primeiro aspecto, a autora comenta uma suposta “pureza genuína” que os “retoques” de o editor Almeida-Garrett fez simular uma autenticidade popular aos apreciadores estrangeiros. Isso leva ao segundo aspecto, que trata de uma compreensão negativa da cultura manuscrita, como uma forma de troca de textos incompleta, rebaixada, desconexa, deturpada e outros adjetivos que a qualificam em um viés negativo. Como se pode inferir, tal julgamento permanece na crítica e história literárias portuguesas.

Algumas das primeiras recolhas da chamada “poesia popular” – relevantes para a compreensão da evolução da crítica da poesia “vulgar” de Fonseca – ocorreram na forma de transcrições da tradição oral, assim como da recolha de obras recorrentes na tradição manuscrita desde o *Cancioneiro Geral*. Essas primeiras recolhas serviram ao projeto romântico e foram efetuadas primeiramente por poetas como Almeida-Garrett, continuando a partir da compreensão novecentista de ‘folclore’, que informaram a recolha de textos da tradição oral por parte de eruditos como Teófilo Braga e Vitor Hardung.

Com efeito, umas das teorizações mais relevantes para o estudo da poesia portuguesa relacionada ao termo ‘romance’ no sentido de poesia popular advém da obra *Poesia Popular Portuguesa* (1867). Nessa obra, Teófilo Braga apresenta uma influência romântica, além de alguns elementos mais relacionados ao positivismo científico da época. Por exemplo, aponta algumas “Leis da Formação Poética”, que indicam uma natureza coletiva do ‘povo’: “I - Os povos são como as famílias; procuram remontar-se à mais alta antiguidade, e descenderem de uma origem divina” (BRAGA, 1867, p. V). Na obra de Braga, o povo português é relacionado, em um sentido biologizante (à moda dos positivistas), aos povos do Meio Dia, incluindo a Península Ibérica, Itália e o sul da França (região da Provença), célebre por seu legado de poesia trovadoresca desde a formação das línguas vulgares.

A inspiração vem-lhe de dentro e não do alto. A unidade dos povos do Meio Dia da Europa revela-se à medida que estudamos a sua poesia anônima; um mesmo gênio imprime fatalmente um idêntico carácter

em todas as criações. (BRAGA, 1867, p. 66)

Para autor novecentista, seguindo uma tendência romântica, o povo é ao mesmo tempo uma entidade 'infantil' e 'irracional', ("O povo acredita tudo que sente [...]") (BRAGA, 1867, p. 64)) e coletiva. Tal coletividade é um elemento diluidor que corrompe o trabalho dos verdadeiros poetas, dentre os quais o maior seria Gil Vicente (BRAGA, 1867, p. 62). Aqui, novamente, a noção de que a disseminação oral e manuscrita tem efeitos negativos sobre o texto. Esse conjunto de obras individuais seria diluído pelo trabalho de "jograis", o equivalente português dos jongleurs provençais. Uma 'teoria do autor' de Teófilo Braga, que envolve elementos românticos e um determinismo positivista, pode ser inferida:

Três fases se determinam na formação da poesia popular: primeiramente o poeta, segundo a inspiração e gosto individual, ou tirando-o da crônica, compõe o romance, talhando à vontade a extensão da acção e das descrições; depois o jogral, mercenário, de condição inferior, vulgariza-o, vai-o rusticando pela recitação fragmentada daquelas partes que lisongeiavam [sic] mais as localidades por onde passa. É neste ponto que o povo absorve o romance na tradição oral, conservando apenas as partes e situações dramáticas, como as encontramos em todos os romances recolhidos. A exageração da poesia popular nasce desta tendência para se apropriar dos traços gerais. (BRAGA, 1867, p. 36-37)

A essa entidade autoral da poesia popular, segundo Teófilo Braga, atribui-se uma natureza por um lado coletiva, mas também pode advir do talento de alguns indivíduos excepcionais que de alguma maneira permaneceram anônimos. A "degeneração" dessa poesia pela divulgação popular ocorreria por meio da "exageração" de trechos que seriam os melhores e perder-se-ia, assim, uma obra maior, acabada e definitiva. Na segunda metade do século XX, no entanto, essa noção foi desconstruída por teóricos como Paul Zumthor e Cerquiglini, sendo essa noção compreendida como uma particularidade do modo de troca mesma dos textos, não considerado mais um defeito. As "três fases" aqui mencionadas, a saber, o poeta, o jogral e o "povo", ignoram as práticas de trocas textuais daquele período, como já discutido nas seções anteriores. Mesmo assim, Braga pelo menos reconhece o fenômeno do anônimo:

Todas as grandes descobertas sem as quais a vida se tornava impossível, todas as instituições em que se funda a sociedade, todas as criações sublimes em que os sentimentos eternos da humanidade se traduzem, saem d'uma elaboração lenta e obscura da inspiração anônima. Quem, primeiro, ergueu a ponta do véu misterioso? O homem, ignorando o poder da coletividade, reduzindo tudo à imagem de si, inventou o semi-deus, Pan que descobre o pão, Triptólemo o arado, Baco a vinha, Orfeu a sociedade, Prometeu a liberdade, Apolo a lira e a lei. Assim, sem o saber, fazia a apoteose de si mesmo. Quem era pois o anônimo? Todos. (BRAGA, 1867, p. 1)

Braga, com essa constatação e teorização do fenômeno do anônimo, de certo modo, antecipa elementos que a Filologia do século XX iria apontar - ou seja, a inerente coletividade da poesia dita popular. A atribuição de grande parte da obra, no ambiente de trocas manuscritas, tanto a Antônio da Fonseca Soares quanto a anônimos é, portanto, um fato que Teófilo Braga compreenderia como um momento de inversão dessas fases. O estudioso novecentista já observou um fenômeno semelhante, dessa vez na obra de Gil Vicente, autor para o qual essa atribuição flutuante entre o próprio e o anônimo também ocorre, gerando, para Filologia tradicional, grandes problemas de atribuição. Braga comenta Gil Vicente na seguinte passagem, trecho que esclarece sua compreensão do conceito de autoria, assim como de sucessores do início do século XX:

Gil Vicente querido do povo, conhecendo-lhe os tesouros de sua poesia, a que pede emprestado muitas das jóias que o tornam rico de verdade, mereceu esta honra de confundir-se no anônimo. A variante é um dos modos, o mais usual na criação poética popular; é a assimilação reduzindo o traço individual à generalidade do tipo. (BRAGA, 1867, p. 62)

Aqui, aparentemente, Braga inverte a ordem antes dada da criação da poesia popular, poeta > jogral > povo, aponta a possibilidade do talento individual de um autor emprestar diretamente do povo, sendo o povo cristalizado em uma pseudo-individualidade representada pela entidade do anônimo. Entende, no entanto, como negativa a prática, “reduzora”. O “tipo” em vez de ser parte de um repertório de lugares comuns, é uma redução e assimilação que diminui a criação individual.

A crítica do romance, portanto, durante os períodos romântico e positivista,

estava centrada no estudo da entidade “povo”, assim como dos “gênios” que criavam as obras que a coletividade e o “anônimo” iriam corromper. Tal leitura influenciou de certa maneira o método de abordagem de Belchior Pontes a respeito da poesia de Fonseca e dos romancistas seus contemporâneos .

Paul Zumthor demonstrou, por outro lado, em seus trabalhos a respeito da produção poética medieval, a existência de uma maneira própria de produção e distribuição literárias, a qual envolve um papel essencial de variações no texto, fenômeno causado por fatores como a memória e a expressão oral, chamado de ‘movência’.

Como já mencionado, a poesia em romance, no sentido de poesia em língua vulgar, não em latim culto, possui, historicamente, uma forte ligação com a música, seja no âmbito religioso, nos registros das *sequentiae*, seja, nos séculos posteriores, na poesia dos goliardos. Acrescenta-se ainda uma tradição ibérica do verso octossilábico (na classificação castelhana), como menciona Braga:

Na poesia popular as composições mais extensas, ou rimances, são apenas resadas [sic]; quase sempre entre o povo a poesia e a música não se separam, o repentista improvisa cantando. A redondilha octossilábica é de todos os metros o mais frequente, porque nunca sai fora do compasso pela adjunção das neumas; a musa popular não conhece metrificação mais natural. (BRAGA, 1867, p. 92)

A essa teoria do verso heptassílabo (classificação portuguesa) como natural contrasta-se uma linha de estudiosos que atribui ao romance velho uma origem na épica francesa:

[...] os romances dividiram em dois versos curtos o longo verso da gesta, isto é: os trovadores passaram a escrever separados os heptassílabos da gesta original; sucedeu daí que só os hemistíquios pares (4 , 6 , etc.) rimam entre si, ficando sem rima os hemistíquios ímpares. (SPINA, 2003, p. 190)

Essa finalidade musical sobrevive até os dias atuais em práticas como o cordel e na poesia popular das nações lusófonas. Como já afirmamos acima, entretanto, um poeta seiscentista como Antônio da Fonseca Soares, ao utilizar-se de quadras assonantes e do verso de sete sílabas, o faz como um artifício retórico. Ainda, devemos recordar que a predominância da língua escrita na divulgação poética é um

fenômeno historicamente recente na cultura europeia. A poesia declamada ou cantada, ao contrário do que ocorre a um poeta moderno, não é um fenômeno acessório ou casual. Era o modo esperado para a troca desses textos. Mesmo em contextos mais formais, como o das Academias Literárias, a declamação é o meio principal da divulgação e troca de textos. Para se compreender essa prática, uma leitura especificamente seiscentista do fenômeno do romance pode contribuir bastante.

Marcello Moreira, ao estudar o romanceira atribuído ao poeta Gregório de Matos e Guerra, menciona a relação entre romances e um outro gênero primeiramente musical que o estudioso nomeia, conforme as didascálias dos manuscritos seiscentistas, de tonilhos:

Os tonilhos em análise são uma unidade poemática composta de quadras em redondilhos maiores. O esquema acentual dominante é o prescrito pela tradição para esse metro tipicamente peninsular pertencente à medida velha: 2, 5 e 7. Há, contudo, variações acentuais, que podem ter sua origem no processo transmissional do poema ou na ruptura deliberada como o ritmo dominante. O heptassílabo assonantado é, por conseguinte, o verso típico dos tonilhos, como o é também dos romances, igualmente constituídos de quadras. É o redondilho maior o verso mais bem representado no corpus poético colonial seiscentista e setecentista atribuído a Gregório de Matos e Guerra. (MOREIRA, 2011, p. 353-354)

De fato, a relação da poesia “em romance”, não só a própria forma poemática “romance”, sempre esteve relacionada à música. O próprio estudioso de Gregório aponta que a distinção entre romance e tonilho só pode ser deduzida pela presença de elementos paratextuais. Tais elementos, como postula a tese do próprio Moreira, não se trata de mera anotações à margem ou elementos acessórios. O paratexto na forma das didascálias é a linha pela qual o compilador cria a coerência de um códice ou coletânea. Por tal razão, o autor questiona se a anotação que diferencia explicitamente o “romance” de um “tonilho”, escolhida pela figura enigmática que é o compilador dos séculos XVII e XVIII, realmente denota uma diferença para a produção e recepção de tais poemas:

Os romances não representam nenhuma diferença formal que permita ao estudioso da literatura seiscentista diferenciá-los dos tonilhos, caso lhe falte, na didascália, a designação da composição em quadras hep-

tassilábicas assonantadas como sendo romance ou tonilho. Se nos restringirmos apenas à análise formal das composições denominadas tonilhos e romances, no Códice 145 , não há como determinar, portanto, a não ser baseando-nos em informações contidas nas didascálias, o que é um romance e o que é um tonilho. (MOREIRA, 2011, p. 354)

Talvez, ao deparar-se com tal elemento ainda não esclarecido (e obviamente perdido no tempo, uma vez que não há mais cantores de tonilhos), Moreira tenha encontrado um dos elementos básicos do romance como um *genus* poético, no sentido utilizado por Francis Cairns e Francisco Achcar. A possibilidade da disseminação cantada, evidenciada pelos jogos rítmicos e estróficos é um fator não acidental, mas parte mesma da prática dos romances, desde seu uso para embelezar crônicas do reino de Espanha, como feito por Sepúlveda, até as folhas avulsas de Antônio da Fonseca, que os utiliza para a poesia erótica ou epístolas familiares.

A leitura de romances constantes do manuscrito 2998 BGUC e dos códices encontrados na Biblioteca da Ajuda, além da coletânea tardia *Fênix Renascida*, de Matias Pereira da Silva, mostrou a existência desse elemento formal, também pode ser um indício de uma relação mais íntima entre o romance e o canto. Tal elemento formal são os já mencionados jogos estróficos, que costuram dentro dos romances em quadras estribilhos de prosódia própria, distintos na contagem das sílabas e na cor vocálica da assonância.

O Manuscrito 2998 BGUC apresenta uma série de romances com irregularidade métrica e claros estribilhos. O primeiro romance, por exemplo, de incipit “Agora quero escrever-vos”, apresenta uma estrofe que aparenta ser um estribilho, possuindo seis verso com assonância regular diferente do resto do poema. O romance é uma composição simples sobre a esquivança feminina. Na forma de uma mensagem curta, a voz poética reclama de cartas ignoradas e compara a mulher a um tirano arrogante que ordena execuções sumárias, pressupondo que tal atitude cruel o tornaria querido pelos súditos:

Romance 1

Agora quero Escrever-vos
Mas ai meu bem, vida minha

que a voz se morre silêncio
 a pena amante agoniza
 Que como ignorai afectos
 minha pena desconfia
 pois quem afectos ignora
 as confianças limita
 Mas vos sabeis que eu vos quero
 quando vos vedes tão tibia
 porque execuções de ingrata
 são presunções de querida
 Procurei-vos com mil ânsias,
 E topei mil tiranias
 que eu sempre topo uma mágoa
 quando procuro uma dita
 presumi que logo amante
 vos achaste mais Benigna
 Mas por ingrata conheço
 que de vós de ser mui Linda
 porque os desaires de ingrata
 achaques são de bonita

Aqui a existência de um estribilho de seis versos é evidente na penúltima estrofe, mesmo que não haja uma marca paratextual para tal. Está estabelecido que o romance não faz uso da rima propriamente dita, porém seu elemento musical principal é assonância, ou seja, a repetição do mesmo timbre vocálico na última sílaba tônica do verso, no caso deste romance, a sétima sílaba. A assonância central dos versos na parte principal da peça é a vogal ‘i’, intercalada pelo timbre vocálico irregular. A quinta estrofe, no entanto, a que contém o estribilho, apresenta a consonância no esquema regular a - i - a - i - a - i. Além do ritmo regular com a sugestão de um lamento, a estrofe de estribilho, no nível semântico, ainda ecoa a temática principal da canção-romance, destacando a tirania da dama e as expectativas frustradas da *persona* poética do Capitão Bonina.

Notam-se, ainda, as duas tendências de matéria e de tema que marcam o romance, quais sejam, o carácter epistolar e a natureza engenhosa de algumas comparações. A metáfora, aqui, apesar de simples, ainda se mantém aguda, sendo, como já esperado em um tipo de poesia em que o aspecto da oralidade é o mais importante, como demonstram a prevalência de procedimentos como o trocadilho e o quiasmo, estrutura em “x” (“minha pena desconfia/ pois quem afectos ignora/ as confianças li-

mita”). Em um verso como “a pena amante agoniza”, o autor aproxima dois conceitos distintos – a pena que escreve e a pena da dor –, na metafísica aristotélica, as ideias são distantes, se compreendidas em sua generalidade, porém idênticas se vistas em relação a um elemento acessório, que é o nome.

Mais dois exemplos da existência de estribilhos, e portanto, do esforço consciente de se indicar uma afiliação à poesia oral, uma evidência de uma vertente musical do conjunto de poemas normalmente classificados como “romance”, são os romances 12 e 15 do Manuscrito 2998 BGUC. O romance 12 constitui um retrato de uma lavadeira, de nome Magdalena:

Romance 12

A Lavar a roupa ao rio
vai Magdalena da praça
curta um tanto da vasquinha
descalça pela calçada
Em que vai de pedra, em pedra
Leva os brancos pés na Lama
Prata com Lama parece
bela de Lama de prata
O Cargo Leva à cabeça
de baixo das douradas tranças
quem de ouro faz rodilhas
mau fará caso de nada
Chega ao rio, que suspenso
Pasma, e desvela para
por ser ela mais corrente
que a mesma corrente de água
Leva as delgadas camisas,
Que nácar Linda passada
lhe pôs para não perdê-las
não sei que sinais de nácar.
De um gibão de riscadilho
pega em que a vista acha
tantos riscos no Lavar
Quantos quando ela o Lava,
Compor-lhe os olhos a enxuga
compor-lhe as mãos a faz alva
é grande o cargo da roupa
que a um tempo enxuga e Lava,
Lavadeira bella
De rosto tão Lindo
o rio corrente
de vós se vai Rindo

Lavai essa Roupa
 Lavadeira bella
 Batei-a no peito
 que é mais duro pedra¹¹

Uma variação das poesias de ‘retrato’, como se irá discutir, esse romance demonstra elementos formais e temáticos que constituem um meio termo entre o exercício erudito da poesia letrada escrita e aspectos musicais e de recitação. A ênfase na descrição e utilização de metáforas cristalizadas que descrevem partes do corpo em particular apresentam também uma continuidade com a tradição. A prata para cor da pele, o ouro para os cabelos, além de nácar para a descrição das vestimentas, recuperam uma tradição já existente e difusa no século XVII.

Pode-se observar que parte da elocução, assim como da própria matéria, empresta procedimentos de uma poesia culta. Por outro lado, elementos de elocução, principalmente rimas internas ("descalça pela calçada"), trocadilhos ("por ela ser mais corrente / que a mesma corrente de água"), assonâncias e rimas internas ressaltam o caráter musical. O estribilho, diferentemente do restante do romance, apresenta rimas o aproveitamento da tópica da humanização da natureza, agora em um contexto mais ‘baixo’, demonstra uma regulação da atividade poética.

Romance 15

Bem que me façais carrancas
 como hei de crer meu bem todo
 que vos pondes mal comigo
 se me mostrais tão bom rosto.
 Se por vós minha Deidade
 há mil anos que me morro
 em querer tirar-me a vida
 que faz o rigor de novo
 Que importam tantos empenhos 1
 se me namoram por belos, 2
 contra um coração que é vosso 3
 quando me matam por toscos 4
 Meus olhos desenganai-vos,
 a que apesar do rigoroso,
 [nem ja mefauo ma câra]
 nem me olhareis com mau‘ olhos

¹¹Trancrição efetuada por Granjeiro (2012), ortografia atualizada.

Agora o dar-me pesares
 não o estranho, antes o sofro,
 que é sujeito da minha Estrelas
 tudo quanto em vós é modo
 Ai de mim Tisbe que busca
 um bem tão dificultoso
 que entre mãos justo me cabo
 quando me nasce, alvoroço
 Mas que muito é vida minha
 que vejo num mal que choro
 que matando-me os abafos
 me aigiu nos desafogos.
 Quem viu mais meu cuidado
 entre amores como os nossos
 fazer se a carícia arrufo,
 e a queixa mudar-se em rogo
 Quem senão eu vida minha
 pudera quando queixoso
 fazer das raivas nezas
 pois faço das iras decoro:
 Baste pois minha adorada
 pois quando nos meus destroços
 a nezas é toda agravos,
 é desculpa o amor todo
 Baste de arrufos minha alma
 Que é melindre mui piedoso
 ser a queixa [ingrimento]
 não sendo a fé torcicolo
 se inda assim minha doudice,
 julges doudice que adoro
 quem não crê que é ser sisudo
 mostrar que por vós sou doudo.
 Se o vosso gosto é matar-me,
 cumpra-se em mim vosso gosto
 que as usuras de que vivo
 São ver que por vós me morro.
 Mas não mais meu doce emprego
 porque em vós parece impróprio
 quebrares tanto a cabeça
 por querer quebrar-me os olhos
 Não mais meu bem de arrufos
 porque me doo
 de que tendes por graça
 deixar-me morto
 vida minha querida
 no que ardo e choro
 se são burlas, que he muito,

Severas pouco¹²

A íntima relação da forma do romance com a oralidade e, inevitavelmente, sua vinculação – pelo pensamento novecentista – à poesia popular, definiu os caminhos de muitos estudos importantes da obra de Fonseca, tais como o livro de Maria de Lourdes Belchior Pontes, fundamentaram as interpretações sobre o período e sobre o uso do termo vulgar. Nos capítulos seguintes, é proposta, primeiramente, uma leitura que procurará conciliar a “vulgaridade” do romance com a tendência seiscentista a metáforas elaboradas e alegoria, ou seja, elementos que seriam atualmente mais vinculados à práticas poéticas eruditas.

O ‘romance’ não é somente uma forma poemática, mas também um receptáculo de uma série de convenções já existentes, como se discutirá no capítulo seguinte. comunica um repertório de práticas de composição letradas seiscentistas, cujas obras povoam coletâneas como a Fênix Renascida, códices como o Manuscrito 2998 BGUC e os de designação 49-III-82 e 49-III-83 da Biblioteca da Ajuda.

¹²Transcrição efetuada por Granjeiro (2012), ortografia atualizada.

Capítulo 3

A convenção do *decorum* na prática do romance seiscentista de Antônio da Fonseca Soares

Durante as leituras dos textos atribuídos a Antônio da Fonseca Soares, assim como a partir de leituras sobre a prática seiscentista do romance, alguns aspectos saltam aos olhos: 1) uma assimilação da prática seiscentista da “arte do engenho”, ou seja, o caráter tradicionalmente “prolixo” relacionado à classificação tradicional do “cultismo” e “conceptismo” da poesia chamada de barroca e 2) a recorrência de romances compostos com a natureza de “carta”. Uma terceira questão, de certo modo mais tangencial, é a relação da forma do romance com a oralidade, sendo similar à poesia vulgar. Aspecto que, como já comentado, pode suscitar uma relação anacrônica com a poesia popular, até mesmo pela possível ambiguidade do próprio termo “vulgar”, ele se manifesta pela versificação e em uma certa musicalidade em estribilhos e refrões ocasionais.

A argumentação até aqui teve a intenção de evidenciar que o fato de o *corpus* selecionado de Antônio da Fonseca ser atribuído a ele por intermédio do (previsível) “caos” manuscrito seiscentista, não necessariamente impede uma sistematização da prática do romance atribuída a ele. A ausência da “autoria” indubitável não anula a coerência de práticas na composição dos romances.

Usamos o termo ‘prática’ em busca de um elemento agregador de princípios, modelos, fórmulas e tradições que guiaram essa escrita. Elementos que também, aliás, guiaram a escrita e leitura de textos desde a antiguidade até a revolução romântica do século XVIII. Leitores, críticos e analistas, com os olhos de hoje, categorizam esse conjunto heterogêneo de literatura, por conveniência. Esse fato deve ser apontado, é claro, como uma cautela contra o anacronismo nas leituras.

A primeira sessão procurará explorar o lado mais “erudito” da prática dos romances, comparando como ele se dava em contextos como academias literárias e em modos mais “elevados” como o retrato e a endecha. A segunda sessão, com uma correlação direta, não aborda romances, mas, sim, cartas que se utilizam da *terza rima*. O exercício nessa forma mais elevada exemplifica um número de convenções compartilhadas, especialmente na *dispositio* da carta, sendo o gênero também uma ponte entre os dois decoros.

A terceira parte procurará abordar uma prática recorrente, que é a do romance-carta endereçado a militares, que, ao mesmo tempo em que constrói a *persona* retórico-poética de Antônio da Fonseca Soares, também demonstra a prática do “vulgar” nesse contexto.

3.1 Entre o vulgar e o erudito: a poesia de Antônio da Fonseca Soares e modo de escrita seiscentista

Tratada a questão da relação entre o romance e sua “vulgaridade”, esta sessão aborda um aspecto aparentemente oposto: o uso da dita poesia “vulgar” para o exercício de poemas de caráter mais elevado, que se caracterizam pelo trabalho barroco com o conceito. Procura-se abordar como um “poeta vulgar” como Antônio da Fonseca Soares praticou tipos de poesia tais como o retrato e endecha, os quais estariam, se considerarmos os preconceitos do leitor atual, fora de lugar ao se pensar na poesia “vulgar” como mais “popular” ou mais “baixa”. Fica, portanto, a questão dos retratos, das poesias de luto (endechas) e de poemas de circunstância em ambientes como academias literárias, e como o decoro abraça essas temáticas e até que ponto

seriam avessas à poesia vulgar. Essa contradição, no entanto, ao contrário da sensibilidade atual, não se sustenta, uma vez que a composição seiscentista é um exercício de engenho.

A composição não é um exercício livre ditado pela vontade do eu autoral, ela é uma escolha a partir de um conjunto de gêneros e formas consagradas pela tradição, o erudito e o popular seriam, portanto, apenas alguns aspectos dessas entidades. Essa questão, em termos de poética e retórica clássicas, é dada pelo aspecto conhecido como *decorum*.

Se as leituras da forma poemática do romance nos séculos XIX e XX, tratadas nas seções anteriores, enfatizaram os aspectos da oralidade e do teor popular pelo ângulo de seus produtores, sejam eles o poeta popular ou o povo, nesta seção procura-se ler o romance como a produção de um letrado do século XVII. Como já discutido, também, essa prática do romance empresta elementos do popular, no entanto, esse processo ocorre à medida que está adequado ao decoro da voz poética em um determinado gênero ou forma poética.

Os romances registrados em coletâneas, como o manuscrito BGUC 2998 ou os códices da Biblioteca da Ajuda dos quais extraímos a obra atribuída a Antônio da Fonseca Soares, retomam práticas de escrita que se deve a disciplinas como a Retórica e Poética clássicas e medievais. Nesta sessão, portanto, serão abordados esses pressupostos que regulam o decoro da prática de Antônio da Fonseca Soares quando este utiliza a forma do romance para o fim da agudeza, mesmo sendo esta forma de origem popular.

No livro terceiro de sua *Arte Retórica*, Aristóteles descreve, principalmente no capítulo 12, os estilos apropriados para o que ele nomeia como gêneros de discurso. Retomando tais conceitos, tais gêneros são três: judiciário (discurso que trata do passado), deliberativo (o discurso que trata do futuro) e epidítico (o discurso que trata do presente) (ARISTÓTELES, s.d., p. 39). A cada um deles aplica-se uma série de convenções quanto à matéria e estilo desenvolvidos:

O estilo que convém nas assembleias do povo assemelha-se, e em muitos pontos, ao desenho em perspectiva; quanto mais numerosa é a multidão dos espectadores, mais afastado deve ser o ponto donde se

olha. Pelo que, a exatidão dos pormenores é supérflua e causa mau efeito tanto no desenho como no discurso. No entanto, a eloquência judiciária requer maior exatidão, sobretudo quando nos encontramos diante de um só juiz, pois em tal caso não podemos usar senão em pequena escala dos meios da Retórica. O juiz vê mais facilmente o que pertence à causa e o que lhe é estranho; além disso, não há debate e nenhum elemento altera o juízo. Daí resulta que os mesmos oradores não agradam indistintamente em todos os gêneros; onde se recorre mais à ação, a exatidão é menos necessária. Ora a ação é necessária, quando é preciso falar, e sobretudo quando é preciso falar alto. O estilo do gênero epidítico é o que melhor se presta para ser escrito, pois seu objetivo próprio é a leitura. (ARISTÓTELES, s.d., p. 203)

A partir da lição de Aristóteles, pode-se estabelecer uma relação íntima de gêneros com a performance, ou seja, o decoro de cada gênero. Este célebre trecho do filósofo grego ajuda a compreender a prática dos romances de Antônio da Fonseca e sua oscilação entre o alto/baixo e o erudito/vulgar. Retornando à inerente oralidade do romance já tratada, vê-se uma correlação entre a invenção e disposição do texto com sua *actio*, nos termos das cinco partes canônicas da Retórica (ARISTÓTELES, s.d., p. 173).

Ainda sobre o trecho aristotélico, o romance seiscentista de Fonseca mostra-se uma prática que pode ser aproximada ao epidítico, no âmbito dos três grandes gêneros retóricos. A partir desse reconhecimento, ao recuperarmos “sub-gêneros” ou tipos como o do retrato, fica evidente sua ênfase para o deleite com o principal objetivo, e, no caso de poemas de luto, como poemas cujo objetivo é emocionar. Nesses aspectos, relembram-se as três funções da poesia estabelecidas pela tradição poética. Esses conceitos estavam presentes *Epistula ad pisonem* de Horácio, (deleitar, ensinar ou comover). “Não basta que os poemas sejam belos”¹ (HORÁCIO, 1984, p. 70), diz a respeito da poesia dramática. Por outro lado, recomenda também que o poeta deve preocupar-se com ensinar e deleitar o leitor, unir *utile dulci*, o útil ao agradável. Como lírico mais que do dramaturgo, Horácio inclusive entende que o equilíbrio entre ensinar e deleitar é a receita para a venda de livros “Recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor: é este o livro que dá dinheiro aos Sócios [...]”² (HORÁCIO, 1984, p. 107). Ao operar um decoro

¹Tradução de R. M. Rosado Fernandes, no original: *Non satis est pulchra esse poemata.*

²Tradução de R. M. Rosado Fernandes, no original: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / lectorem*

próprio, os letrados “vulgares” como Fonseca tinham essa noção em seu repertório.

Em sua obra *A sátira e o engenho* (1989), João Adolfo Hansen demonstra como a elocução é elevada ao nível da invenção no século XVII, ou seja, o ornamento tornou-se um elemento central equivalente a temas e motivos. O conceito, sendo, no período, o principal instrumento para a construção de metáforas, portanto, é inserido na prática poética seiscentista portuguesa e brasileira como, nos termos de Hansen, ornato dialético.

De posse de todas essas afirmações, de que modo compreender o romance seiscentista como praticado por Fonseca e sua variação entre o erudito e o vulgar? Pressupõe-se que o poeta e seu público tinham em mente, no momento da leitura, essa base conceitual consagrada pela tradição poética e retórica, tanto para a leitura de poemas de temática mais baixa (sátiras, cartas familiares) quanto dos de mais elevada (endechas, retratos). Nesse contexto, o “vulgar” é, antes de tudo, um efeito construído retórica e poeticamente. Por exemplo, um retrato feito em metáforas agudas que incluía termos chulos ou procedimentos baixos, tais quais trocadilhos, sendo consagrado pela pena atribuída ao Capitão Bonina, não se torna um texto inverossímil, mas, sim, tem uma inverossimilhança já calculada para gerar em seu leitor determinado efeito.

Se considerarmos que na composição do romance fonséquiano há uma gradação do vulgar ao erudito, indo do poema mais baixo, com linguagem chula/familiar e dicção mais musical, até a composição mais ornada, os poemas mais eruditos primam pelo trabalho com o conceito. Esse trabalho se utiliza de um instrumento retórico-poético conhecido na época como agudeza, para a construção metafórica. A agudeza é capacidade técnica de trabalhar o conceito a partir de um instrumental filosófico baseado na dialética aristotélica. Durante o século XVII, ela consiste em uma virtude a ser alcançada, emulada e homenageada por letrados. Compreendida como razão instrumental, a agudeza é descrita por preceptistas tais como Emmanuelle Tesauro em tratados como *Il cannochiale Aristotelico*, de 1663:

Questa è l'Argutezza, Gran Madre d'ogni ingegnoso Concetto : chiarissimo lume dell'Oratoria, & Poetica Elocutione: spirito vitale delle morte

delectando pariterque monendo; / hit meret aera liber Sosiis [...].

pagine: piaceuolissimo condimento della Ciuil cōuerssatione: ultimo sforzo dell'Intelletto: vestigio della Diuinità nell'Animo Humano. Nō à fiume sì dolce di facondia; che senza questa dolcezza, insulso, e dispiaceuole non ci reassembri: no sì vago fior di Parnaso, che dagli horti di lei non si trapianti: non sì robusta forza di Rettorico Entimema; che senza questi acumi, non paia rintuzzata & imbelle: gente non à sì fiera & inhumana: che all'apparir di queste lusingheuoli Sirene, l'horrido volto, con vn piaceuol riso non rassereni: gli Angeli istessi, la Natura, il granfe Iddio, nel ragionar con gli Huomini, hanno espresso con Argutezze, ò Verballi, ò Simboliche, gli lor più astrusi & importanti secreti. ³ (TESAURO, 1663, p. 1)

Essa conceituação de Tesauro foi explorada com profundidade no estudo de João Adolfo Hansen a respeito do poeta brasileiro Gregório de Matos e de modo semelhante pode ser recuperada para o estudo dos poemas de Antônio da Fonseca Soares. De início, pode-se observar da conceituação do preceptista italiano que a convivência do letrado na sociedade de então também pressupõe a agudeza como habilidade, principalmente para a “civil conversação”. Ao observar-se, posteriormente, o trabalho com as cartas, esse aspecto da agudeza na interação política entre os cortesãos portugueses seiscentistas será um aspecto fundamental. A definição de Tesauro então exige o domínio da dialética aristotélica, ou seja, de um domínio da lógica oriunda do pensamento do Estagirita, ao mencionar o “Retórico Entimema” como elemento fundamental da Agudeza. Por fim, na concepção teológica do mundo regida pela doutrina do catolicismo, a relação entre o Intelecto humano e divino se mostra como uma noção fundamental.

A questão do intelecto angélico é uma racionalização teológica para a construção retórica da metáfora, o que é esperado na sociedade contrarreformista do seiscentos, é comentada por João Adolfo Hansen:

O intelecto angélico, como uma reverberação da inteligência de Deus,

³Esta é a Agudeza, Grande Mãe de todo engenhoso Conceito: claríssima luz da Oratória e Poética Elocução: espírito vital das mortas páginas: agradabilíssimo condimento da Civil conversação: último esforço do Intelecto: vestígio da Divindade no Ânimo Humano. Não há rio mais doce de eloquência; que sem esta doçura, insosso, e desagradável não se pareça: não tão vaga flor do Parnaso, que de seu chão não se transplante: não tão robusta força do Retórico Entimema; que sem essa engenhosidade, não pareça entortada e covarde: gente não é tão feroz e desumana: que ao aparecer destas sedutoras Sereias, o horrível rosto, com um agradável riso não acalme: os próprios Anjos, a Natureza, o grande Deus, no arrazoar com o Homens, expressaram com Agudeza, ou Verbal, ou Simbólica, aqueles mais astutos e importantes segredos. [Tradução nossa]

não saberia conceber conceitos senão espirituais. [...] É lugar-comum no século XVII e deve ser tomada ao pé da letra, quando se estuda a representação seiscentista [...]. Nas doutrinas seiscentistas [...], são meios agudamente [...] indiretos, definidos como agudeza prudencial ou discreta, que reatualizam na prática a assimilação feita no XVI de lógica (como dialética) e arte (como retórica): então, o conceito expresso nas obras é classificado como ornato dialético, entendendo-se a atividade artística como técnica de efetuar um modelo interior achado ou emulado pelo engenho. (HANSEN, 1997, p. 177)

O foco na metáfora, e, além disso, na metáfora mais obscura que se aproxima do enigma é uma prática já esperada dos letrados dos seiscentos. Isso é ilustrado em formas e tipos literários tais como o soneto, ou até gêneros em prosa, como os sermões. A verossimilhança da metáfora está em função do tipo de texto selecionado pelo autor, que trabalha a partir de regras já pré-existentes. A teórica Maria do Socorro Fernandes Carvalho, na obra *Poesia de Agudeza em Portugal*, o decoro é o

limite da verossimilhança - dificilmente apreensível aos leitores nossos contemporâneos, a propósito - que os poetas seiscentistas construirão suas agudezas, as quais comportarão noções de clareza tão várias quanto os gêneros discursivos em que se inscrevem [...]. (CARVALHO, 2007, p. 64)

Retomando assunto de que já se tratou em nossa dissertação de mestrado, o trecho da *Ars poetica* de Horácio iniciado com a expressão *ut pictura poesis*. Um dos mais relevantes tópicos da disciplina da Poética, esse lugar-comum que compara a poesia à pintura foi um ponto de partida de discussões sobre a comparação entre as artes. A frase de Horácio também serve, como demonstra Wesley Trimpi Trimpi (1973), como uma metáfora que ensina o poeta a adequar-se ao decoro apropriado, a partir de sua audiência, matéria e circunstâncias da produção. Transcrevemos o trecho horaciano abaixo:

Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante de seus críticos: esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará.
⁴ (HORÁCIO, 1984, p. 109-110)

⁴Tradução de R. M. Rosado Fernandes. No original: *ut pictura poesis: erit quae si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetitita placebit.*

Esses versos de Horácio, segundo Trimpi, apresentam a proposta de uma regulamentação do decoro. Trimpi aponta, de modo bastante sistemático, que os cinco versos horacianos colocam, a partir de três paralelismos sintáticos, um claro parâmetro de composição que considera três aspectos: “as cinco linhas criam comparações baseadas em graus de distância, luz, e capacidade de deleitar repetidamente [...]”⁵(TRIMPI, 1973, p. 6). A proposta inovadora de Trimpi é a interpretação da metáfora horaciana da “luz” como também uma escala utilizada para calcular qual o poema deve ser praticado em qual decoro, a partir evocação dos ambientes em que a Retórica e Poética eram exercidas no mundo antigo greco-romano, o *forum* e a *schola*, o que se refere, também, às palavras de Aristóteles já mencionadas acima.

Não é particularmente um tipo de pintura que ama um lugar obscuro, mas um tipo de estilo característico de uma certa composição que se distinguiu de outros estilos por uma comparação com a pintura em outras discussões retóricas. A distinção de Aristóteles entre ‘escrito’, privado, refinado e o ‘falado’, público, estilos menos meticulosos foram transplantados para convenções e hábitos literários de literatura Augustina. O estilo apropriado para escrutínio detalhado [...] de pinturas e poemas corresponde ao estilo refinado e frequentemente preciosista das escolas ou auditoria que pode ser apreciado com segurança em um lugar umbroso e obscuro sob *delicatae umbrae* [...]. O *obscurum* não é apreciado porque é escuro mas porque é *ensombreado*, privado e dependente do deleite, mais confortável que o sol quente do fórum (*sub luce*) onde o juiz agora visto como um verdadeiro iudex (a quem Horácio compara metaforicamente com o crítico) examinará o que se diz sem predisposições. Para alcançá-lo, sua voz deve atravessar o barulho e o clima, pois diante dele se está, com efeito, a uma distância maior (*longius abstes*) do que de um declamador cuja audiência “dependura-se sob seu próprio rosto”, em uma sala ou jardim. [...] O estilo a ser escrutado de perto, na pintura, retórica e poesia será renado em detalhes para ser apreciado em si na diversão privada e confortável; será, no entanto, subjugado ao preciosismo da *coterie*. O estilo pictural experimentado à distância, por outro lado, corresponde ao do épico apresentado oralmente como uma oração pública oferecida em espaço aberto e exposta às severidades do clima, das circunstâncias políticas e litigiosas, e a um juiz sem pré-concepções.⁶ (TRIMPI,

⁵No original: *The five lines make comparisons based on degrees of distance, of light, and of power to please on repeated occasions (...).*

⁶No original: *It is not particularly a type of picture that loves a darker place, but a type of style characteristic of certain compositions which have been distinguished from other styles by a comparison with painting in earlier discussions of rhetoric. Aristotle’s distinctions between ‘written’, private, refined and the ‘spoken’, public, less meticulous styles have been transplanted to Augustan literary convention and habits. The style proper for close scrutiny (...)* in pictures and poems corresponds to that refined and

1973, p. 10)

Essa proposição de Trimpi é importante pois, sendo uma interpretação inovadora da passagem de Horácio, ilumina de modo importante para a regulação do decoro é elemento que convive tanto na retórica e poética, e que os mesmos princípios circulam entre a oratória e textos poéticos. Ainda, contrariando o senso comum de um leitor mais atual, que diferencia entre o texto “literário” e o “não-literário”, – usando tais noções como critérios para um julgamento de valor de qualidade das obras –, normas relacionadas ao decoro podem ser aplicadas a uma vasta gama de textos, não os transformando necessariamente em textos de menor ou maior qualidade por serem cartas, sermões, ou outro artefato artístico. Deve-se lembrar que, segundo Tesouro, a doutrina do conceito aristotélico e sua regulação técnica se estende a artes como a lapidaria e à “simbólica” (elaboração de emblemas, divisas e heráldica), sendo uma noção que permeava qualquer atividade técnica executada naquele período.

Retomando o aspecto das críticas ao romance fonsequiano, recuperar a noção de agudeza e seus pressupostos retórico-poéticos é relevante para rebater as críticas que atribuem a essas obras um caráter não-literário. Essas críticas ao romance vulgar de Fonseca se assemelham às direcionadas à sátira de Gregório de Matos e Guerra, e são abordadas pelas palavras de João Adolfo Hansen:

A agudeza faz com que a crítica brasileira ressalte o caráter ornamental e acumulado dessas composições como jogo de linguagem, formalismo, excesso, futilidade, niilismo temático etc. Para criticar tais classificações que generalizam transistoricamente critérios neoclássicos e românticos, lembre-se de que nessa poesia sempre está presente o culto da dialética da matriz aristotélico-escolástica. Extremamente analítico, ele é a base do intelectualismo conceptista, sendo

often precious style of the schools or auditoria which may be enjoyed with security in a place umbroso and obscuro beneath delicatae umbrae (...). The obscurum is not loved because it is dark but because it is shaded, private and dependent on leisure, more comfortable than the hot sun of the forum (sub luce) where the judge – now seen even a real iudex (whom Horace is metaphorically comparing to the critic) – will examine what you say with no predispositions. To reach him your voice must travel through noise and weather, for before him you stand, indeed, at a greater distance (longius abstes) than a declaimer whose audience ‘hangs upon his very face’ in a hall or a garden. (...) The style to be scrutinized from close-up, in painting, rhetoric and poetry, will be refined in details to be enjoyed for their own sake in private leisure and comfort; it will, however, be subject to the preciousness of the coterie. The pictorial style experienced from a distance, on the other hand, corresponds to that of an epic presented orally like a public oration delivered in the open and exposed to the severities of climate, of political or litigious circumstances, and of an unprejudiced judge.

reduz a agudeza apenas como ornato, no sentido rotineiro que os manuais dão ao termo cultismo, entendendo pelo termo algo futilmente acessório, um excesso de ornamentação, quando julgam os poemas neoclassicamente. (HANSEN, 2011, p. 28)

A agudeza permeia toda a produção conhecida como barroca, seja ela uma composição de caráter mais popular, seja ela mais formal. Fonseca também trabalha a agudeza de modo mais elevado, como é o caso das obras compostas na modalidade de poesia de circunstância para a nobreza portuguesa do Seiscentos. A obra é um soneto atribuído a Antônio da Fonseca Soares que possui a didascália “Ao cavalo do Conde de Sabugal, que fazia grandes curvetas”:

Galhardo bruto, teu bizarro alento
 Música é nova com que aos olhos cantas.
 Pois na harmonia das cadências tantas
 É clave o freio, é solfa o movimento.
 Ao compasso da rédea, ao instrumento
 Do chão, que tocas, quando a vista encantas
 Já baixas grave e agudo já levantas,
 Onde o pisar é som, e o andar é conento [sic]:
 Cantam teus pés, e teu meneio pronto.
 Nas fugas não, nas clausuras medido,
 Mil consonâncias forma em cada ponto
 Pois em salsas airosas suspendido
 Ergues em cada quebro um contraponto,
 Fazes em cada passo um susenido.
 (HANSEN; PÉCORRA, 2002, p. 164)

O poema, conforme Maria de Lourdes Belchior Pontes (PONTES, 1953, p. 59), foi produzido provavelmente no ambiente da Academia dos Generosos, e é reproduzido de modo individual em várias coletâneas do período e posteriores. A didascália que o acompanha indica elementos práticos de produção: um soneto elaborado em uma situação circunstancial, ou seja, uma glosa de um tema ligado a um evento social empírico e individualizado no tempo. É apresentado o título nobiliárquico, sinal da representação do prestígio na sociedade de corte, e a arte equestre é um elemento importante no evento social em questão – a virtuosidade na arte equestre era um signo de prestígio.

A partir da leitura do soneto, é possível identificar a estrutura engenhosa relacionada à poesia conceptista, a metáfora em enigma, para usar a terminologia

de Aristóteles, que cria um conceito a partir de duas ideias radicalmente diferentes (música/curvetas praticadas no hipismo).

O conceito é dado pelo oxímoro que inicia o poema (“Galhardo bruto”), que indica o contraste entre a elegância do adjetivo ‘galhardo’, que se atribui a fidalgos, e o ‘bruto’, do universo animal. Em seguida, recebemos uma proposta sinestésica, “aos olhos cantas”, o que culmina na descrição do cavalo (freio, rédea, meneio) em paralelo com o léxico da música (clave, solfa, compasso, instrumento). A arte equestre é posta em paralelo com a arte musical, apresentando uma visualidade que nos leva a acreditar que tanto o autor quanto o público a quem esse poema foi primeiramente publicado estiveram fisicamente presentes durante os exercícios do cavalo do conde. As referências estariam vivas e recentes aos leitores e expectadores do poema em sua primeira leitura/performance. Pela repercussão do poema no período, pode-se especular que ele foi reconhecido como um bom exercício de engenhosidade e de adequação ao decoro que se espera do soneto encomiástico.

Se a virtuosidade em se adequar aos padrões esperados no século XVII deu grande destaque ao soneto, nos séculos posteriores esse mesmos motivos foram a razão de sua infâmia. Esse é o soneto escolhido por Luís Antônio Verney como o símbolo de um tipo de poesia que deveria ser substituída:

Dos espanhóis o aprenderam os Portugueses; e commumente se persuadem que quem subtiliza melhor e diz coisas menos verossímeis é melhor Poeta. Metáforas mui fora de propósito, encarecimentos inauditos, são os seus mimosos. Ouvi gabar muito um soneto do Chagas, feito a um cavalo do Conde de Sabugal, pela metáfora da Música [...]. Mas eu, considerando o tal epigrama acho que é uma total parvoíce, desde a primeira palavra até a última. Não acho nele conceito algum; as palavras são impróprias, e muitas não têm significação certa [...]. (VERNEY, 1950, p. 255-256)

O projeto iluminista de Verney propunha uma nova regulação para os mecanismos da verossimilhança poética que recuperam a mediocridade áurea horaciana, que une o “doce ao útil”, com as funções poéticas de ensinar e deleitar. Uma poesia que se utiliza do enigma e enfatiza o deleite e a maravilha não é mais bem vinda. Como já visto, entretanto, o enigma e a maravilha, duas manifestações do pensamento metafórico onde os dois pólos da comparação são distantes entre si, é como o poeta

seiscentista demonstra sua agudeza e exhibe a seus contemporâneos sua virtuosidade ao trabalhar os conceitos.

No século seguinte aos poemas de Fonseca, no entanto, essa relação com a Agudeza não está mais nas expectativas dos letrados e Antônio Verney se recusa a participar da mesma sensibilidade do público barroco. Recusa-se a resolver o enigma da metáfora aguda, ou compreende a maravilha, que é metáfora entre objetos distantes, como inverossímil. Não há mais o pacto entre público e autor, o novo público inclusive recusa a troca literária:

A regra que eu observo neste particular é esta: quando vejo um Poeta destes, que se serve de expressões que nada significam, ou que compõem de sorte que o não entendem, assento que não quis ser entendido, e em tal caso, procuro fazer-lhe a vontade, e não o leio. (VERNEY, 1950, p. 265)

Aqui é relevante indicar como se pode melhor compreender esse pacto poeta/público. Tratando-se de um texto do século XVII, é essencial que se retomem conceitos também aplicados à antiguidade clássica. Na obra intitulada *Generic Composition in Greek and Roman poetry*, o professor norte americano Francis Cairns recupera o conceito de *genus*. Esse conceito, como se pode observar pelas próprias armações de Cairns, é centrado principalmente na análise do conteúdo do poema.

(...) *poems and speeches of classical antiquity are not internally complete, individual works but are members of classes of literature known in antiquity as γέννη or εἶδη, which will be described in this book as genres. Genres in this sense are not classifications of literature in terms of form as are epic, lyric, elegiac or epistle, but classifications in terms of content; for example propemptikon (the farewell to the departed traveller), and komos often incorrectly termed paraclausithyron (the song and action of a lover who is usually excluded). It may be felt that it is confusing to call classifications in terms of content genres (although this is commonly done) since classifications in terms of form are also commonly called genres. On the other hand it can be argued that an already established term, for all its potential ambiguity, is preferable to a new coinage since the ambiguity can be removed by definition.*⁷ (CAIRNS, 1972, p.

⁷[...] poemas e discursos da antiguidade clássica não são completos internamente, obras individuais não são mais que membros de tipos literários conhecidos na antiguidade como como γέννη or εἶδη, os quais serão descritos neste livro como gêneros. Gêneros nesse sentido não são classificações literárias em termos de forma como são a épica, lírica, elegia ou epístola, mas sim classificações em termos de conteúdo; por exemplo propemptikon (o adeus ao amante que parte) e komos, com frequência chamado incorretamente de *paraclausithyron* (a canção e ações de um amante, geralmente excluído).

6)

Essa noção, no Brasil, foi utilizada pelo estudioso Alcir Pécora, em sua coleção de artigos intitulada *Máquina de gêneros*:

[...] o que se é chamado genericamente de “poema”, não se reconhece, numa preceptiva de tradição clássica, como “poema” – termo cômodo pela totalização de objetos de tradições letradas muito distintas e, muitas vezes, impossíveis de justapor ou englobar -, mas, digamos, como soneto, como madrigal, como romance pastoril, como epístola satírica, formas poéticas precisas, com teoria, história e efeitos particulares. (PÉCORA, 2001, p. 12)

O mesmo se propõe para o romance de retrato e o romance-carta tal como praticados por Antônio da Fonseca Soares. A redefinição de um termo já utilizada em outras situações, tal como “gênero”, mesmo escolhida por teóricos importantes, tais como Alcir Pécora, pode também gerar problemas. Até mesmo quando se fala da tradição retórica o termo é utilizado para definições de conceitos fundamentais, tais como a dos “grandes” gêneros (lírico, dramático, satírico), assim como a noção dos gêneros do discurso na retórica aristotélica já mencionados (judiciário, deliberativo e encomiástico). O que se destaca, no entanto, é a da existência de práticas de composição, que consistem no uso de lugares-comuns e convenções compartilhadas em uma comunidade de letrados.

Essa proposta de Francis Cairns é muito pertinente para a compreensão dos romances atribuídos a Antônio da Fonseca, por uma série de motivos. Em primeiro lugar, é um elemento que vem da prática para a sua classificação, partindo de motivos recorrentes e lugares-comuns esperados, ou seja, é um conceito que parte de elementos textuais e formais, consoantes com o mundo “barroco”. Em segundo lugar, pressupõe uma relação autor/público semelhante à que ocorre na sociedade letrada seiscentista:

In ages and civilizations where, as is the case today, writer and audi-

Pode aparentar ser confuso chamar classificações em termos de conteúdo de gênero (apesar de ser comum) uma vez que classificações em termos de forma são também chamadas de gênero com frequência. Por outro lado, pode-se argumentar que um termo já estabelecido, mesmo com toda sua potencial ambiguidade, é preferível a um novo, uma vez que a ambiguidade pode ser removida por definição. [Tradução nossa.]

*ence do not share a common body of logic and expectation such features of literary works may well be faults of composition. But in situations where, as in classical antiquity, writer and audience do have this common background, they can be part of a greater sophistication in the conveying of information.*⁸ (CAIRNS, 1972, p. 7)

Ao observar a recorrência de temas e motivos nos romances fonsequianos, é relevante cogitar a utilidade da classificação proposta por Cairns. Muitos motivos se repetem com uma frequência calculada, seja no romanceiro atribuído a Antônio da Fonseca Soares, seja na produção de contemporâneos ou mesmo na de anônimos. Por exemplo, como já discutido em nosso trabalho de mestrado, as poesias de retrato apresentam uma disposição regular, com uma estrofe introdutória, um desenvolvimento que enumera partes do corpo feminino e uma chave de ouro que normalmente inclui um trocadilho de acordo com o tema glosado. Um tipo de epístola em que se agradece um presente em tom familiar também é recorrente, seria um caso de se classificar como *generic composition*, guardadas as devidas diferenças próprias dos seiscentos?

Essa recorrência de temas e de motivos é, aliás, uma das críticas tradicionais ao período, sendo a falta de originalidade e o uso de clichês uma crítica recorrente. É relevante, portanto, considerar se não se trata de uma prática de composição que se perdeu e permaneceu incompreendida. Por exemplo, ao analisarmos críticas como a de que Maria de Lourdes Belchior Pontes traçou a respeito de Fonseca e seus contemporâneos:

Ora o que, depois de ler as obras seiscentistas, inéditas ou já publicadas, se conclui é que em todos os casos - poesia culta, vulgar, burlesca ou satírica - os motivos, os assuntos são sempre os mesmos. Se exceptuarmos os acontecimentos da Guerra com a Espanha e as dores que a morte deveria evocar - a poesia de seiscentos, culta ou vulgar, glosa monotonamente o mesmo tesouro de futilidades; é poesia de circunstância no sentido mais elementar e menos goetiano da palavra. (PONTES, 1953, p. 161)

⁸Em épocas e civilizações nas quais, como é o caso hoje, escritor e público não compartilham o mesmo corpo comum de lógica e expectativas, tais características dos trabalhos literários podem até ser defeitos de composição. Mas em situações onde, como na Antiguidade clássica, autor e público têm esse mesmo pano de fundo, eles podem ser parte de uma maior sofisticação na transmissão da informação. [Tradução nossa]

Além do evidente fato de que a poesia não poderia seguir o sentido goetiano do termo, pelo fato de Goethe não ainda ter nascido, os comentários de Pontes parecem ver algo inusitado e problemático em uma prática que deveria ser esperada. A repetição de motivos e temas, no contexto em que essa repetição é regulamentada por um decoro, não é somente uma prática esperada, ela é necessária.

No artigo de Eunice Joiner Gates, “Antonio da Fonseca Soares, imitator of Góngora and Calderón” essa questão é colocada, como a tantos autores seiscentistas, em termos de cópia:

One of Góngora favorite devices for intensifying the qualities of an object is to strip it of all except the one quality which he wishes to present. Thus, he frequently makes use of cristal and jazmin for anything that is clear or white, whether it be water, tears, or the body of a woman. Further intensification is achieved by presenting two objects, analogous only in this intensified quality, their identification being possible solely by the distinguishing attribute accompanying the metaphor. In the following description of a maiden bathing, Fonseca Soares imitates Góngora technique and refers to her body as “lascivo jazmin”, and “animado cristal”(. . .).⁹ (GATES, 1941, p. 282, tradução nossa.)

Exatamente como Cairns havia dito da crítica às obras com as características da *generic composition*, os romances de Fonseca também sofrem com ataques de “defeitos de composição”. Conforme Eunice Gates disse, a respeito do poema *Filís e Demofonte*, tanto Góngora quanto a Antônio da Fonseca se utilizam das metáforas do cristal e do jasmim para a descrição da figura feminina. Esse uso, entretanto, não é uma imitação servil de um autor, mas sim a utilização de um lugar-comum compartilhado por uma comunidade de letrados e leitores, sendo uma convenção criada para os fins da descrição feminina.

É importante também salientar que as metáforas estão no repertório do poeta e não são usadas exclusivamente em romances. Um célebre soneto atribuído a Fonseca, que é reproduzido no manuscrito de cota 49-III-82, também faz uso de

⁹Um dos precedimentos preferidos por Góngora para intensificar as qualidades de um objeto é privá-lo de todas as qualidades com exceção da qualidade que ele deseja apresentar. Assim, ele frequentemente usa *cristal* e *jasmin* para o que for que seja claro ou branco, seja água, lágrimas ou o corpo de uma mulher. Uma intensificação maior é atingida apresentando dois objetos, análogos apenas nessa qualidade intensificada, sua identificação sendo possível apenas pelo atributo distinto que acompanha a metáfora. Na descrição a seguir de uma dama se banhando, Fonseca Soares imita a técnica de Góngora e se refere ao corpo como “lascivo jasmim”, e “animado cristal” (. . .).

convenções semelhantes para a descrição da dama.

Instante de jasmim concepto breve,
 atomo de asucena presumido,
 pues os julgan las ancias de Sentido!
 sospecha de Cristal, susto de nieve:
 Nó pié, mentira sois; pues como aleve
 Mi verdad en un punto havey cumplido;
 Antes jusgo q escrupulo haveis sido,
 Pues de ser, o nó ser Laduda os mueve:
 Como si sois de ojos tan claros
 Hazeis los ojos fée, p.a Creeros,
 Y hazeis vista la fée para miraros?
 Yó me rezuelvo al fim que he deperdervos,
 Pues si el veros parece imaginaros,
 Siendo imaginacio como he deverros:
 (CÓDICE. . . , s.d., p. 119v)

Esse uso “repetitivo” de termos metafóricos é uma motivação para críticas ao período “barroco” como um todo, porém tal crítica não se sustenta ao considerarmos as práticas de composição no período. Na questão da descrição feminina, os poemas de retrato constituem um gênero - se tivermos em mente a definição de *generic composition* tal como dada por Francis Cairns -, são o modo em que tal descrição se manifesta. Antônio da Fonseca (e sua *persona* do Capitão Bonina) praticou bastante o retrato. São inúmeros os exemplos contemporâneos de retratos. Se selecionarmos um exemplo em um contexto “menos vulgar”, teremos o romance atribuído a Sebastião da Fonseca e Paiva, declamado durante a segunda sessão da Academia dos Singulares de Lisboa, que ocorreu no dia 4 de novembro de 1663. Trata-se de uma menção pertinente, pois apresenta o mesmo subtexto erótico de grande parte dos romances fonssequianos manuscritos.

ROMANCE

de Sebastião da Fonseca & Paiva, Mestre do Hospital

Como assi já te levantas
 a maiores, ó Amariles?
 ontem picada com aço,
 hoje dando à prata piques?
 O aço te lançou senas[sic],
 dado foi do fado triste,
 que estando nos quase ternos,
 em sorte os ternos duplique.

Uma mão de garatusa
te vi julgar bem felice,
pois deste atravessada
com grandes ganhos nos pires.

Trincas tiveste notáveis,
por quanto a neve ao abrir-se
trincava, que em carta branca
não só ganha dez, mas vinte.

Pendanga foi teu achaque,
pois para tudo se admite,
mas lançaste abaixo tudo,
que é bem tudo se te humilhe.

Eu vi repor um bolo,
levada só do assinte,
por meter figas nos olhos
a quem teus desdens admite.

Eu te vi dar tantas pedras
de rubins que a vozes disse:
ó quem de pedras te dera,
porque as riquezas estimes.

Teve dúvidas o bolo,
& se o Doutor não distingue
se a caso ficou repostado,
perigoso o cristal vive.

Eu quis com pérolas ter
ao coral de teu invite,
porque eu jogo muito concho
quando areas c'os meus piques.

Não tens razão, por meus olhos,
que posto ganhe o melindre,
que ganhando-te uma mão,
perco o pé no ser felice.

Emfim já te levantaste,
bem posso dar-te um repique,
mas para o rigor do tempo
um capote mais te admite.

Quatorzada não tiveste,
por ser seteno felice,
& jogando o vinte & um
ganhaste um jogo de vinte.

Que mates que deste à rosa,
eu a vi estar tão triste,
que não parecia dama,
senão peão muito humilde.

Porém tu querida ingrata,
por te prezares de livre,
não conheces Rei, nem Roque,
nem queres quem te domine.

Já te levantas com ganho,
fazes bem, que quem de assinte
enfermou de melindrosa,
convalesceu de apetites.

Composta em razão do assunto da sessão *A convalescença de Amariles* (ACADEMIA. . . , 1665, p. 15), o uso de nome mitológico vem casado com referências eróticas. O romance menciona o ato da sangria com trocadilhos em torno do fonema e semantema /pic/ (picada, piques). A saber, “piques” se trata também de uma modalidade de jogo de cartas, como Rafael Bluteau define: “He jogo de quatro pessoas a parceiros, & de novecartas” (BLUTEAU, 1728c, p. 525). A partir daí, uma cadeia de conceitos elaborados em torno do mote do “jogo”, feita no processo de descrição da mulher, culmina com “porque eu jogo muito concho,/ que posto ganhe o melindre”. A “esquivança” da mulher aparece em conjunto com a agressividade do “eu” da poesia erótica.

A menção da sangria foi exigida pelo caráter circunstancial da situação comunicativa, elemento, então, que o poeta decidiu apropriado casar com elementos de eroticidade. O poeta aqui seleciona o rubim e o cristal, outras metáforas cristalizadas como neve e prata, para a descrição de cima a baixo da mulher. Mesmo no ambiente de um salão cortesão, é possível constatar, não se hesitou em exercitar a eroticidade que se aproxima da “pornografia” ao referenciar órgãos genitais masculinos e femininos (pique e concho).

Aqui se manifestam vários elementos em comum com o romance-retrato fonssequiano, como a jocosidade, a familiaridade com o erotismo e o uso de comparações a termos já cristalizados, tais quais rubim, prata, etc. No poema da Academia mencionado, a motivação, a circunstância que deu origem a esse poema, é uma sangria, e a metáfora que servirá de base para a descrição feminina é do jogo, na figura do “piques”. As estrofes iniciais, portanto, “dão o tom”, oferecendo os conceitos principais a partir dos quais o poeta pode exercitar seu engenho e demonstrar sua proficiência na agudeza, nas metáforas desenvolvidas durante o poema.

As estrofes seguintes descrevem a interlocutora do poema, feita a partir do repertório de termos cristalizados já mencionados, sendo elas costuradas com uma

alegoria permanente do vocabulário do jogo (mão de garatusa, trinca, bolo, pendanga, quatorzada). Os versos de conclusão encerram a alegoria, com a dama abandonando o jogo ao mesmo tempo em que o poeta encontra o diagnóstico do problema de saúde que havia dado razão à sangria e à composição do poema.

O romance, atribuído a Fonseca, o *incipit* “Amor quero escrever-vos”¹⁰, possui características semelhantes, sinalizando a existência de um romance de sangria, que conta com elementos recorrentes, tais como, a ocorrência (obviamente) do procedimento médico da sangria e de vocabulário técnico em torno dele; a existência de uma interlocução entre o poeta e dama, a existência do contraste entre o vermelho do sangue e o branco da pele. No caso do romance de Fonseca, a referência à palidez (“quando vos vedes tão tibia”) e à doença (“achagues”) já pode indicar ao leitor que a composição é um “romance de sangria”. Um elemento recorrente também é o paralelo entre a mulher doente e a mulher esquiva ao amor, elemento que, no caso do romance de Sebastião da Fonseca e Paiva, foi desenvolvido de modo ao mesmo tempo agudo e jocoso.

O romance de guerra amorosa, – como já também discutido ao comentar a construção da *persona* poética –, é também uma prática recorrente, com elementos comuns tanto aos romances que tratam da sangria quanto aos romances-retrato encontrados nos manuscritos do corpus aqui tratado. Um exemplo desse tipo de romance, que desenvolve a alegoria bélica do amor, – como também foi o romance já transcrito no capítulo 1 conhecido como “Sítio amoroso” –, é o romance 85 de Antônio da Fonseca encontrado no ms. 2998 BGUC, no qual se pode constatar a retomada de várias dessas convenções:

Suspende as setas menina
 que faltas na valentia
 pois não é valente aquele
 que ao rendido tira a vida
 Mas por te mostrares destra
 com tantas destreza atiras
 que sendo o alvo meu peito
 dás-me no alvo as feridas
 Olha que temo que encontres
 quem já em meu peito habita

¹⁰Trancrito na seção 2.2

dando o golpe em meu peito
dás o golpe em duas vidas
Aquela que a natureza
por mostrar quanto podia
a fez em mil perfeições
às mil maravilhas Linda
E por ser feita de neve
por certo que me mataria
Que sendo os olhos dois sóis
também se derreteria
Fios de ouro por cabelos
penteia todos os dias,
que sendo estes os de ouro
com os de ouro me ena
Quando seus Cabelos vejo
certo que não sei que diga
pois vejo que por cabelos
se sustenta a minha vida
Se acaso fora mais preta
não deixara de ser Linda
que sendo dous sóis seus olhos
a dous sóis se crestaria
De mil riquezas a boca
se compõem de pedraria
que por ser de diamantes
tem mil amantes no dia
Em um rubi muito breve
esta riqueza se cifra
que há cousas que por pequenas
São mui grandes na valia
As mãos como são de neve
me disse um discreto um dia
que lavando suas mãos
cuidou as mão derretia
Da água que por entre os dedos
das suas mão lhe corria
cuidava que cada gota
era um dedo que caía
Em que por cristais as julgo
temos porque serem nas
que tocando uma na outra
se quebrem por cristalinas
Que de ponto em branco o pé
se arma ninguém duvida
em branco por sua cor
em ponto pela medida
As que se prezam de belas
vendo a cam perdidas

umas se perdem de inveja
 Outras se perdem de vista
 Contemplam-na por estrela
 as que são mui entendidas
 se dizem que por ser a Lua
 da Alva estrela seria
 Eu não sei se o ser estrela
 sera pouca estrela minha
 porque apenas eu a vejo
 já cuido se acaba o dia
 Quisera a prender em ferros
 mas vejo a mui entendida
 quem tem Limado o juízo
 também ferros limaria
 Bem vês já cega inimiga
 quem em teu peito periga
 guarda-me ao peito respeito
 dá-me no corpo as feridas ¹¹

No romance 85, observa-se o mesmo trabalho engenhoso do desenvolvimento do conceito para a construção alegórica do amor como guerra, efetuado pela voz poética do soldado Fonseca, que também inclui uma descrição feminina, possuindo em comum vários procedimentos genéricos do romance de retrato.

A estrutura em três partes, também observável nos romances de retrato, com as estrofes centrais - em termos retóricos, a *narratio* -, apresenta a enumeração de partes do corpo, cabelo, olhos, boca, mãos, dedos, pé. A comparação engenhosa é centrada na metáfora da guerra, como é indicado na proposição, elemento que é consoante com a persona do soldado-poeta a quem o compilador do livro manuscrito atribui. Na continuação, o retrato então se encarrega de descrever as partes da mulher, com a utilização de comparações a objetos que intensificam uma das características da parte do corpo, nas palavras de Eunice Gates. Na descrição da boca, por exemplo, se utiliza de metáforas que relacionam os lábios e dentes a pedras preciosas (diamante e rubi). Essa metaforização, entretanto, é algo inerente às poesias de retrato seiscentistas, principalmente no momento do retrato em que se efetua a *evidentia*, procedimento retórico que “cataloga” cada parte de determinada pessoa a ser descrita.

Tratando-se de um romance, ainda, enfatiza-se também o aspecto sonoro

¹¹Transcrito durante nosso trabalho de mestrado (D'ARCADIA, 2017).

e musical, fazendo uso muitas vezes do trocadilho (“que por ser de diamantes/ tem mil amantes no dia”), do quiasmo (“que sendo estes os de ouro/ com os de ouro me enfia”).

A proposição tem a função, muitas vezes, de oferecer ao leitor uma “chave” a partir da qual este decodifica a alegoria ou cadeia de metáforas que o retrato, inevitavelmente, irá construir para efetuar a descrição da modelo. Pode-se dizer que a proposição sempre ocupa de uma a três estrofes. No caso de um retrato reproduzido no manuscrito de cota 49-III-82 da Biblioteca da Ajuda (APÊNDICE C.1), o poeta usa as duas primeiras estrofes:

Maricas aquele Extremo¹²
 a quem hoje a corte chama
 toda brinco na lindeza
 toda feitiço na graça
 Aquela animada flor
 aquela pedra animada
 quando flor, prepétua aos olhos
 quando pedra, Ímã das almas
 (MANUSCRITO 49-III-82, p. 76)

Nesse romance em particular, o poeta “contextualiza” o uso dessas metáforas cristalizadas para que sigam o mote dado pela metáfora da “mulher mineral” dada na proposição (“Ímã das almas”), assim como a outra metáfora proposta para a descrição, que é a da “mulher jóia” (“brinco da lindeza”, “pedra animada”). Não há uma mera repetição da comparação da pele feminina à prata, mas o recorrer-se a um repertório que é compartilhado tanto pelo letrado que escreve quanto pelo que escuta/lê. As metáforas minerais também são desenvolvidas para representação do jogo amoroso, como uma troca comercial:

Tão rica, mas avarenta
 néctar verte, e as minas guarda
 que se se ri joias mostra
 se respira âmbar Exala [...]
 (MANUSCRITO 48-III-82, p. 77v)

A mulher aqui, esquiva, “guarda as minas”, deixando-se revelar pelas jóias

¹²O mesmo romance é atribuído a Antônio da Fonseca Soares no manuscrito 49-III-83 BA, e a um anônimo no tomo III da Fênix Renascida (p. 390), possuindo em ambas as diferentes lições algumas variações.

e âmbar quando sorri. Maricas, aqui, é uma mulher da corte, Esse aspecto também se manifesta com a evocação da economia mercantilista portuguesa:

O mais que aos olhos se nega
Índias encobre tão Raras,
que eu só estas descobrira
se fora Vasco da Gama
(MANUSCRITO 48-III-82, p. 78)

A mesma metáfora da riqueza e da mulher esquiva como avarenta, é um lugar-comum. Como se pode constatar, a composição seiscentista, ao mesmo tempo que “limitada” por uma série de convenções, sempre oferece um espaço para o poeta exercitar a agudeza. Todo retrato é finalizado por uma ou várias estrofes, como uma *conclusio*, que resolve o tema oferecido pela *propositio*. A intenção de concluir é geralmente há explícita pelo poeta, e, em consonância com a persona que inclui uma voz do pecador, geralmente há a presença de uma referência a um espaço ou data religiosos.

E assim me resolvo, e Creio
que a Maricas muito agrava
quem põem em pés de Verdade
o que é pouco mais de nada
Este Diamante esta flor
sahio namenhaâ da Pascoa
trazendo a Páscoa nos olhos
e a manhã também na graça
Saiu para a nossa Igreja
e nela prendendo as almas
não Valeu sagrado as Vidas
nem houve refúgio as ânsias
(MANUSCRITO 48-III-82, p. 78-78v)

O romance é, assim, fechado, encerrando a linha dos conceitos de “mulher mineral” com a metáfora cristalizada do diamante. A Páscoa, data de grande importância para a sociedade cristã do século XVII, em uma comparação pouco pia, possui a mesma “graça” da bela dama (fidalga?) que se retira da missa. Aqui o poeta-pecador de Fonseca ainda assemelha o sentimento amoroso à ação divina que prende as almas dos fiéis, sendo a dama, no entanto, diferente da Igreja que prenderia as almas, mas, ao mesmo tempo oferecendo uma mitigação ao sofrimento. A mulher é

uma espécie de Igreja maldosa, que cativa as almas porém não lhes oferece nenhum conforto.

A mesma evocação da religião com essa comparação “ímpia” é um procedimento comum no período barroco, afinal de contas, comparar conceitos díspares tais como a divindade e a relação amorosa se mostra como um exercício que exige engenho e agudeza. A respeito desse aspecto, Maria do Socorro Carvalho Fernandes, no livro *Poesia de agudeza em Portugal*, cunha a expressão “poesia de contrafação”:

a contrafação, seja jocosa, ao divino, alegórica ou satírica, todas as formas de contrafação da poesia lírica seiscentista imitam suas convenções, dado que perseguem os mesmos fins de recreação e proveito, utilizam os mesmos argumentos e *loci*, fundamentam-se na metáfora para compor as analogias mais proporcionalmente inconvenientes, enfim, imitam caracteres, afetos e ações. (CARVALHO, 2007, p. 356)

Além da linha metafórica da comparação com “minerais”, principalmente envolvendo metáfora das flores, como se viu nos exemplos de Fonseca, são parte do repertório dos letrados do período, como ilustra o soneto reproduzido no tomo terceiro da segunda edição da *Fênix Renascida*, em uma seção intitulada “Vários sonetos autor Francisco de Vasconcelos”:

Retrato de Filis pelas flores
Soneto.

De ti se queixa o prado de ofendido,
Tirana Filis, pois com modo ingrato
Metes ao jasmim branco num sapato,
Quando no colo o tens favorecido.
Fazendo o beijo ao cravo, assaz mordido
Entre dentes o tens por teu barato,
E quando o pobre como purpúreo ornato
Te quer tapar a boca, vai partido.
O deixa ingrata as flores, que condenas,
Vê se lhe fazes cara por teu gosto,
Que é o defeito das flores teu defeito:
Não dês Filis de mão às açucenas,
Porque as rosas gentis te fazem rosto,
Quando os brancos jasmims tomas a peito.

A nomeação de “retrato” é explícita, sendo a forma escolhida a do soneto. A explicitação, no entanto, não é redundante, sendo uma sinalização de um decoro mais

“elevado”, não envolvendo elementos jocosos ou eróticos, convenções que o letrado, tanto o que compõe quanto o que lê devem conhecer e em consequência levarem em consideração ao julgar a composição. A proposta de retrato pelas flores também se põe como um desafio ou um jogo. Utilizando-se metáforas já arquivadas em um repertório, o poeta usa o jasmim para descrever os pés, o cravo para o lábios, a rosa para as faces.

Ao reunir-se todos esses elementos, outro exemplo é o retrato registrado no manuscrito 49-III-83 da Biblioteca da Ajuda, assim

De chança quero pintar
 Isabel, essa beleza,
 E quero zombar de graça,
 já que tu zombas deveras.
 És Isabel muito linda,
 mas porém muito avarenta;
 pois estima tanto o ouro
 que o trazes nessa cabeça.
 És mulher de bom juízo,
 mas inda assim és tão nécia,
 que a ver no Céu duas luzes
 trazes metido na testa
 Com teus olhos é cruel
 quem por olhos os nomeia;
 pois te tira os olhos fora,
 quem lhe tira o ser estrelas.
 A flor da Cara tais flores
 te quis por a natureza,
 que está de Rosas teu Rosto
 para ser a primavera.
 Com mil graças teu nariz
 suporta que breve seja
 é breve todo de graça,
 sem que de Roma pareça.
 De pura vergonha a boca
 cuida que a tens tão vermelha;
 pois entre prendas tão grandes,
 se envergonha de pequena.
 Tua garganta, e mais corpo
 é luzente prata terça,
 e nem de balde se diz
 que tú vales quanto pesas.
 Se conheces tuas mãos
 pello que tem de perfeitas,
 aportares que não sabes
 qual é tua mão direita.

Quando te mostras mais justa,
 entaó mais à Larga pecas,
 que e uma porta tal corpo
 mostra não ter consciência?
 Pois os teus pés, a pés juntos
 que são pés avista nega
 senão andas tanto a ponto,
 que num ponto te sustentas.
 É bem daqui para cima
 que a dizer mais não me atreva,
 que posto sou velhacão,
 não quero falar de perna
 E sem que mal te deseje,
 tal amor tenho à pobreza,
 que melhor te vira nua,
 que Rica de tantas prendas.

Aqui se vê o uso de várias convenções, para a construção da metáfora, já vistas. Além disso, observa-se a estrutura em três partes do retrato em ligação com o pendor erótico, que é permitido ao gênero quando este se manifesta como “vulgar”. A esquivança da dama é alegoricamente representada pela avareza, assim como no romance “Maricas aquele extremo”. A linha descritiva é apresentada, iniciando pelo cabelo, passando pelos olhos, bochechas, nariz, boca, garganta e pés. As pernas, no entanto, são uma parte que o poeta, “velhacão”, recusa-se a descrever, oferecendo em seguida um convite erótico, retomando o motivo da avareza dado no início (“melhor te vira nua // que rica de tantas prendas”).

Uma outra prática do romance “vulgar” trata de uma temática mais elevada, que é a da endecha, ou canção de luto. Esse “gênero” em específico merece atenção, uma vez que um dos romances atribuído a Fonseca mais conhecidos, cujo *incipit* é “Ídolo posto em sombras”. Os méritos desse romance em particular são reconhecidos até por autores novecentistas como biógrafo de Fonseca, Alberto Pimentel (1889, p. 34), e por Maria de Lourdes Belchior Pontes (1953, p. 89), já no século passado.

A endecha é um caso de um tipo de composição que tem uma origem na chamada poesia popular. Teófilo Braga, em seu estudo sobre a poesia popular portuguesa, já enfatiza que essa é uma prática comum:

A endexa [sic] é uma das formas perdidas da nossa poesia popular,

como se vê no canto da gente de Lisboa e Belém, [...] entoava nas danças em volta da sepultura do Condestável pela páscoa florida. A endeixa é a nenia do povo; a nenia ou canto fúnebre de louvor, é de origem grega e romana e popularizada pelo uso das carpideiras na Itália e na Espanha. (BRAGA, 1867, p. 67)

A endeixa, por Fonseca, se utiliza de procedimentos comuns a outras composições em romance, tais como o uso de trocadilhos e das metáforas criticizadas, porém, não há nenhum sinal de jocosidade. O luto, ainda, é alvo de uma série de definições, a partir do desenvolvimento de conceitos. A morte de Fílis passa a ser um exercício poético, além da composição poética com o objetivo de suscitar o luto.

Romance 104

Ìdolo posto em sombras
 luz morta em nuvens negras
 eclipse vivo em tintas
 sol desmaiado em trevas
 Doce saudade minha
 lembrança minha Eterna
 d'alma morto debuxo
 dos olhos viva ofensa
 Suspirada memória
 e apetecida Ideia
 sonho da fantasia
 e acordo da firmeza
 Vinde, vinde aos meus olhos
 que estão para esta Exéquia
 os desvelhos de acordo
 e as Lágrimas de vê-la
 Vinde se há nas batalhas
 com que a dor me faz guerra
 para os gemidos pazes
 para as lágrimas tréguas
 Servirão nesta pompa
 onde a dor d'alma é essa
 os prantos de elegias
 os soluços de endexas
 Vereis como ainda durão
 carícias, e ternezas
 de um amor que inda passa
 onde a morte não chega
 Vereis quanto me custam
 nas mãos desta violencia
 mimos de uma ventura
 e enganos de uma estrela

Mas, Filis como e isto
estais em minha presença
para eu cegar com olhos
e para olhar me cega
Como agora é possível
que essa vossa beleza
ouça e não responda
olhe e não me conheça
Como é isto alma minha
como desta maneira
é cadáver de bronze
um coração de cera
Que apartamento é este
que em mudanças como estas
se antes fez vistas ao longe
já faz da vista ausências
Responde-me esses vales
derretem-se essas penhas
detem-se o ar ao vir-me
param a ver-me as feras
E vós minha adorada
não sentis uma queixa
que faz mover os montes
e faz chorar as pedras
Mas que muito se vejo
cortadas, e funestas
no tálamo as auroras
em flor as primeveras
Que muito se estais posto
meu Sol em sombra eterna
que numca dos meus olhos
nas alvas amanheça
Em que é muito acabardes
minha Flor depressa
se nunca as maravilhas
se julgam perpétuas
Quem há que creia Luz minha
que senda a vista dessa
ontem todo o meu gosto
hoje a minha ânsia seja
Quem meu amor diria
que a par dessa Beleza
quem de vê-la morreria
morreria de vê-la
Pois não mais meu retrato
Não mais de mim se entenda
que o meu mal é ver hoje
o que ontem o meu bem era

Mas que importa se fica
 aquela cópia bela
 que amor fez nas distâncias
 e o gosto nas presenças
 Que importa se para a alma
 ser lâmina perpétua
 sendo as lágrimas tinta
 forao pincéis as penas
 Que importa se o meu fado
 quer que na estampa delas
 quando vos pinto ao vivo
 de morta cor vos veja
 Ai Filis com que gosto
 nesta mortal tristeza
 o coração, e a vida
 em lágrimas vertera
 Mas tarde a morte embora
 porque imortal pareça
 E dure embora a vida
 por crédito da pena
 Que se uma pena grande
 nada pode caber nela
 isso menos sentira
 se mais cedo morrera
 Aqui pois nos retiros
 das mais rústicas brenhas
 que contra o trato humano
 se armaram de asperezas
 Nas solidões obscuras
 com que triste esta selva
 da noute assombra enluta
 e a luz do dia encerra
 Junto destes penhascos
 e a par desta ribeira
 donde mil ecos chorão
 quanto uma voz lamenta
 Morrei para a vida
 até o que fim da mesma
 Neste último suspiro
 Abraço vosso seja

O poema se inicia com uma tópica da poesia de retrato, que é uma referência à arte da pintura em sua introdução (“eclipse vivo em tintas”). A história editorial do romance é um índice dessa relação, sendo no manuscrito edição de Alberto Pimentel intitulado “Ao retrato de Filis defunta” (PIMENTEL, 1889, p. 35). O desenvolvimento

do romance, entretanto, apresenta um caráter de lamentação, incluindo referências metalinguísticas (Exéquias, elegias, endechas), assim como referências ao campo semântico do luto (suspiros, lágrimas, gemidos).

Como convém à *persona* do soldado poeta, sua relação com a morte de Filis é primeiramente colocada como confrontação: “batalhas / com que a dor me faz guerra / para os gemidos pazes / para as lágrimas tréguas”. A referência ao bronze, o metal perene da ode horaciana e o mesmo metal das armas da poesia épica antiga, demonstra a permanência da morte em contraste com a cera do coração vivo do poeta.

A lembrança, referenciada em termos abstratos como ideia e memória, é relacionada à imitação e à reprodução artística. Uma pintura que o poeta faz em sua própria alma, a figura de Filis, mostra-se uma ideia inalcançável. Como é proposto na engenhosa quadra inicial do poema, Filis é um “ídolo posto em sombras”; a figuração do poeta não pode ser mais do que uma “cópia bela”, “d’alma morto debuxo”. Assim como na poesia de retrato, está presente a metáfora da mulher comparada a corpos celestes, porém com uma ênfase diferente, recorrendo-se às imagens do céu escuro devido a nuvens, do eclipse e da sombra.

O poeta na endecha utiliza sempre a primeira pessoa, uma vez que o sofrimento do luto é sempre pessoal. A representação do poeta só em um ambiente rústico remonta a uma tradição bucólica, a qual é aproveitada para a construção de uma relação antagônica com a natureza (“rústicas brenhas”, “contra o trato humano”), cujos elementos são hostis ao poeta. Tal como a dantesca “selva escura”, a proximidade com a morte é também revelada pela distância da civilização, em uma paisagem hostil de penhascos onde os únicos companheiro do poeta são os ecos dos próprios lamentos. O uso de lugares comuns neste poema foi ainda uma das críticas de Maria de Lourdes Belchior Pontes:

As endechas que compôs à morte de Filis revelam, na emotiva espontaneidade de alguns versos, sinceridade verdadeira. No entanto, o estro do poeta não vai muito além dos lugares comuns da poesia quinhentista, que recobre de barrocas acumulações verbais e de versos de arrepiador mau gosto. (PONTES, 1953, p. 89)

A crítica de Pontes se desenvolve, ainda, como uma proposição que reforça

algumas concepções a respeito da poesia dita como barroca: “O romance, intitulado *Endechas à morte de Filis*, é pois argamassado com dor, lugares comuns da poesia de quinhentos, jogos de palavras e fórmulas estereotipadas. A isto chamaria Vieira poesia, e ao seu autor, grande poeta vulgar?” (PONTES, 1953, p. 92). Pode-se observar uma falta de conexão entre a crítica mais comum feita a respeito da poesia seiscentista de sua prática, uma vez que visões pejorativas do uso de lugares comuns, impede a compreensão de algo que constituía uma prática inerente àquela poesia.

Os mesmos lugares comuns do romance de endecha aparecem em um romance semelhante, atribuído a Jacinto Freire de Andrade no tomo terceiro da segunda edição da *Fênix Renascida*. Tal poema oferece um lamento semelhante, também a uma dama com a alcunha de “Filis”:

Sentimento da morte de Filis
Romance.

Filis morta, o Mundo em trevas
Sentindo lamenta estragos;
Porque sem a luz o Mundo
Só se considera um caos.
Arrastam luto as estrelas
Por exéquias dos seus rayos;
Pois sem influxos de um Sol
Mal podem luzir os astros.
Lânguidas as flores murcham
Sendo lástima do campo,
Que só na vida da Aurora
Brilharam flores no prado.
As plantas não brotam folhas,
E vestem libre de pasmo:
Por não terem primavera,
Que lhes dê gala de ramos.
As aves, que eram no bosque
Clarins de pluma animados,
Faltando-lhe a estrela da alva
Suspendem tristes o canto.
As fontes, que em olhos de água
Eram da vida os agrados,
Não tem para rir meninas,
Só olhos tem para os prantos.
Os rios, que eram de Filis
De cristal espelhos claros,
Correm turvos por não serem
De objecto menor retrato

As feras bramam sentidas,
 E bebem da morte os tragos,
 Pois lhe falta o ar no monte
 Faltando de Filis os passos.
 O ouro, que era na cabeça
 De Filis o melhor morgado,
 Sente caduca a capella
 Ver-se de memórias falto.
 O bronze metal mais forte
 Rompe os ares lastimado;
 Que morrendo Filis, os bronzes
 Dobram-se em sinal de brandos.
 As pedras deixando o duro
 De dor se fazem pedaços,
 Cuidando-se acaba o Mundo,
 Pois que vem por terra um astro.
 O mar com roucos gemidos
 Vaga com tormentas bravo,
 Porque de Filis no alento
 Lhe falta o zefiro brando.
 Os peixes, que eram viventes
 Baixeis desse mar salgado,
 Perdem o rumo, pois às vidas
 Lhe servem a costa de estragos.
 O mar, peixes, montes, pedras,
 Feras, bronze, bosque, campo,
 Prado, ouro, rio, fontes,
 Flores, plantas, aves, astros
 Sentem da morte os rigores,
 Choram de Filis o ocaso;
 Eu mais de que todos peno,
 Eu mais do que todos bramo.
 Roubaste-me, ó morte, em Filis
 Primavera, Sol, e Astro,
 E me deixaste com a vida
 Confusões, trevas e pasmos.
 Os tormentos, com que morro,
 E martírios, com que estalo,
 Filis em fé do que te quero
 Neste mausoléu consagro.
 E a Deus meu perdido bem
 Quando mais idolatrado,
 Que no pranto dos meus olhos
 A pena suspende os rasgos.

Pode-se observar a mesma relação do poeta com a natureza, sintetizada na enumeração do verso “Primavera, Sol, e Astro”. Nesse poema em particular, no

entanto, os elementos naturais também expressam luto: plantas, aves, flores, rios, fontes, feras, pedras, o mar e os peixes. Cada um deles é apresentado também como uma metáfora aguda, os pássaros são clarins, as fontes são olhos lacrimejantes. O bronze repete-se como metáfora, símbolo da perenidade, sendo evocado como o lamento de sinos. O ouro dos cabelos de Filis, é evocado como lugar comum que na endecha é invertido, se comparado ao uso da mesma metáfora no romance retrato. Corpos celestes também lamentam, seguindo a tendência da descrição feminina como o Sol, que na morte se retira. As estrelas antropomofizadas entoam exéquias.

Novamente se constata a presença de mitos da antiguidade, principalmente daqueles descritos por Ovídio nas *Metamorfoses*, como o de Eco e Narciso, do Livro III (OVÍDIO, 2004, p. 94-98). Se nas endechas compostas por Fonseca o poeta se vê na presença de Eco, aqui Filis se coloca como Narciso morto, pelo qual seu espelho, as águas dos rios, lamentam.

A representação de Filis morta como um ídolo também se repete, sendo o mausoléu, certamente uma referência metalinguística ao próprio poema. Segue também o lugar comum horaciano do *aere perennius*, lembrando-se da grandiosidade de uma das sétimas maravilhas do mundo antigo, que foi o monumento fúnebre construído em homenagem ao rei Mausolo.

Na prática dessas duas endechas pode-se constatar que mesmo em uma forma mais baixa como a do romance, dependendo da prática genérica que é encapsulado nele, o decoro não é necessariamente baixo mas, sim, segue o que as convenções e a prática já consagraram. No sentido de prática poética recorrente com lugares comuns compartilhados, demonstra-se que a poesia “vulgar” também pode incluir uma manifestação mais “erudita”.

3.2 O *decorum* vulgar do romance-carta

O romance-carta é um dos gêneros mais recorrentes na obra atribuída a Antônio da Fonseca Soares. Forma circunstancial por excelência, o decoro do romance-carta apresenta particularidades importantes. Nos romances em que a na-

tureza epistolar é explícita, pode-se observar uma variação dessa tendência. Primeiramente, representa uma continuidade de uma tradição retórico-poética cuja maior evidência é a marca paratextual deixada pelo compilador manuscrito, na forma da didascália “Carta”, ou então na circunstância expressa por verbos relacionados à interlocução, como “mandou” e “recebeu”.

As funções do romance-carta variam desde a intenção amorosa, quando a interlocução é direcionada a uma dama, como é o caso do romance “Amor quero escrever-vos” (cf. seção 2.2), ou como o exemplo do romance 27 do ms. 2998 BGUC:

Doce e cruel homicida
 tão discreta como ingrata,
 que palmas de ingrata tiras
 quando andas nas minhas palmas
 [...] (Romance 27, ms. 2998 BGUC)

Além disso, os romances-carta cumprem uma função retórico-hierárquica dentro da sociedade de corte do império português, quando direcionada a oficiais militares (cf. Apêndices B.1, B.2 e B.3). A relação de proximidade ou formalidade própria das cartas, nos romances de Fonseca, ocorre, ainda, quando os destinatários são alegóricos ou evocados metonimicamente pela relação de proximidade / sentimento que o eu lírico quer representar (“meus olhos”, “meus suspiros”, “penas”):

Donde meu suspiro amante
 caminhaes interneçido,
 suspendei hum pouco os uoos,
 paray paray meu suspiro
 [...] (Romance 24, ms. 2998 BGUC)

Penas que quereis de mim
 se quereis tirarme a uida
 morto estou porque não uiue
 quem uiue sem alegria
 [...] (Romance 74, ms. 2998 BGUC)

Além disso, o interlocutor pode ser também uma entidade mitológica, como no caso do romance direcionado a Cupido “Amor por esta vos juro”, que aparece no manuscrito 2998 BGUC:

Amor por esta vos juro,
 e por outras tantas mil,

que eu sayba zombar de uos
 Como vos zombais de mim [...] Filho de Marte, e da Venus
 vossa prozapía aplaudis,
 muy prezadinho deter
 pay guerreiro, emay gentil
 Ve dela quem Venus foi,
 e quem foi Marte adverti
 ella huma puta safada
 Elle hum pobre Espadachim (Romance 11, ms. 2998 BGUC)

Como já comentado, a composição no século XVII é um exercício de emulação de modelos e de autoridades. Expressa João Adolfo Hansen:

Padrões da racionalidade de Corte ibérica - prudência, discrição, agudeza, dissimulação - modelam a representação, adaptada ao referencial dos discursos coloniais em várias situações. Como um modelo supra-individual, o estilo é então sempre entendido como o resultado da emulação não-psicológica de autoridades. É o pressuposto doutrinário comum que permite, justamente, o estabelecimento de comparações entre autores seiscentistas de lugares e obras bastante diversos. (HANSEN, 1997, p. 177)

Desde a antiguidade, já existia um conjunto de preceptivas na arte de composição de cartas. Retores romanos relacionavam a carta ao *sermo*, com diretivas e recomendações para regular o discurso em função dos destinatários e ocasiões. Em seguida, tal conjunto é aproveitado em manuais da Idade Média, na forma de instruções para a composição de cartas de clérigos e autoridades seculares, como, por exemplo, a obra do Anônimo de Bolonha.

O estilo epistolar é relacionado ao *sermo*, ou seja, a conversação, no qual o decoro é ditado pela situação, assim como pelo *status* do destinatário. Cícero, sobre o estilo do *sermo*, comenta que é o estilo dos filósofos, não dos retores, e recomenda a ausência de emoções “não há cólera, nem raiva, nem violência, nem o patético, nem o chiste”¹³ (CICÉRON, 1964, p. 67).

Além do tom, são prescritas partes do texto com funções em particular. Por exemplo, no tratado de Caio Júlio Vítor, conforme traduzido por Martins, são prescritas duas espécies de epístolas, as negociais e as familiares (MARTINS, 2018, p. 148). Quanto ao estilo, o retórico romano recomenda que uma “luz brilhe, a não ser que

¹³No original: *il n'a ni colère, ni haine, ni violence, ni pathétique, ni ruse.*

nelas se discutam segredos”. Recordando o discutido anteriormente, a metáfora da luminosidade para regulamentar o discurso, tanto na retórica quanto na poética, é um lugar-comum. Como no *ut pictura poesis* de Horácio, os estilos ligados ao ambiente iluminado são os do fórum, em um espaço aberto para o povo, do discurso legislativo que trata do futuro da cidade. Por outro lado, o estilo obscuro é adequado aos salões e às escolas, onde há abrigo do sol e que a troca de textos é individual, havendo tempo para julgar, decodificar e discutir os textos, em que é permitido que a metáfora se desenvolva em enigmas.

O retor romano Caio Júlio Vítor continua com recomendações mais específicas:

Que a epístola se escreveres a um superior não seja jocosa; se a um semelhante, que não seja impessoal; se a um inferior, que não seja soberba. Não escrevas de modo descuidado a um douto, nem de modo diligente a um indouto, nem de modo desleixado a um muito próximo, nem de modo inimistoso a um menos familiar. Felicita o caso bem-sucedido mais prolixamente, para que exaltes a alegria dele; quando topares alguém que se dói, consola-o com umas poucas palavras, porque a úlcera, quando é tocada com a mão aberta, ainda se dilacera. Brincarás com os familiares nas cartas de modo que imagines que possa suceder que leiam essas cartas num momento mais triste. Nunca convém brigar, mas à epístola absolutamente não [convém]. (MARTINS, 2018, p. 149)

Levando em consideração o pragmatismo relacionado à própria forma de comunicação, são naturais recomendações mais práticas, como atentar para o fato de a pessoa passar ou não por luto, por exemplo. Primordialmente circunstancial, enviar condolências ou felicitações constitui razão de ser da carta. A “circunstancialidade” dos poemas, uma das causas do libelo de “frivolidade” contra a poesia dita “barroca” em geral, é algo também previsto pela tradição.

Ao compor com a tradição guiando sua pena, o autor do século XVII não o fazia com a mesma intenção “estética” que um autor moderno o faz, mesmo que para compor a carta este último utilize uma forma poemática.

Deve-se observar a razão dos homens, dos lugares e dos tempos: uma é a linguagem com o superior, outra com um igual ou semelhante; assim também com os mais velhos, com os coevos, com as crianças e as mulheres. (MARTINS, 2018, p. 146)

Essa adequação recomendada pelo retor Caio Júlio Vítor pode soar elementar. No entanto, para a sensibilidade de um leitor ou analista do século XXI, tais regras, juntamente com o aspecto prático e concreto das cartas, quando se pratica nelas o baixo e o coloquial, pode-se estrapolar considerações em juízos de valor como uma prática “extra-literária”, “não-literária” ou mesmo, nas palavras de Maria de Lourdes Belchior Pontes, “infra-literário”. Para o autor seiscentista, há momentos em que se deve ser “não-literário”, caso contrário pode ocorrer a quebra de decoro.

Ainda quanto ao decoro “vulgar” do romance, ao resgatar-se um testemunho mais próximo da prática da poesia vulgar de Fonseca, é possível recorrer à carta de Inigo Lopez de Mendoza, Marquês de Santillana, ao Condestável de Portugal. Este documento, já mencionado como um dos primeiros a legitimar a poesia não escrita em latim como “legítima poesia” no contexto ibérico, também reproduz alguns pressupostos que também subsidiariam a compreensão da prática poética de Antônio da Fonseca Soares. Ao nomear poetas vulgares notáveis, que mereciam a atenção do jovem condestável de Portugal, Mendoza recupera as normas de classificação de gênero que remontam às disciplinas e artes poéticas e retóricas:

Mas deixadas agora as regiões, terra e comarcas mais longínquas é mais separadas de nós, não é de duvidar que universalmente em todas de sempre estas ciências se hajam acostumado e acostuma, e ainda em muitas delas nesses três graus, é a saber: *Sublime, Medíocre, Ínfimo*.

Sublime se poderia dizer por aqueles que em vulgar escreveram, assim como Guido Guinizelli, bolonhês, e Arnault Daniel, provençal. E assim como disse o filósofo, dos primeiros, primeira é a especulação. Ínfimos são aqueles que sem ordem alguma, regra ou conto fazem esses romances e cantares, de que as gentes de baixa e servil condição se alegram.

Depois de Guido e Arnault Daniel, Dante escreveu em terça rima elegantemente as suas três comédias Inferno, Purgatório, Paraíso; [...]. (MENDOZA, 1852, p. 7-8)

O preceptista espanhol recupera o esquema existente desde a retórica e poéticas antigas. É interessante notar que o fato de se compor em “vulgar” não é necessariamente sinônimo de produzir literatura ajustada a um decoro baixo, sendo o aspecto do tom e do tema da poesia uma característica definida por outros fatores. Mendoza, ainda, indica em qual registro do decoro os “romances e cantares” estariam

classificados: o estilo “ínfimo”, que agrada as “gentes de baixa e servil condição”. Já a *terza rima* é indicada como uma expressão do estilo sublime. Essa variação é mostrada de forma bastante ilustrativa nas cartas atribuídas a Antônio da Fonseca Soares no manuscrito 49-III-82 da Biblioteca da Ajuda, que transcreve 15 cartas atribuídas ao autor, sendo quatro escritas em *terza rima* e dez em na forma do romance. A carta em si, portanto, levando em consideração a definição de “gênero” já tratada, é uma composição que transita entre o vulgar e o erudito. Ao se comparar as didascálias do manuscrito citado, por exemplo, as cartas em *terza rima*, tem um foco no homem santo antes da conversão, com o foco em seu “desengano do mundo”, os romances-carta, por sua vez, já possuem foco na circunstancialidade dos poemas.

Quanto aos *topoi* da carta, ou seja, seus menores elementos identificáveis e necessários para diferenciá-la de outros gêneros ou práticas de composição, a tradição fornece uma regulamentação, pelo menos quanto à sua *dispositio*. Sendo ligada à conversação nas preceptivas da antiguidade, na Idade Média era relacionada a uma prática mais sistematizada de preceptivas para a composição da prosa, conhecida como *ars dictaminis*. Como aponta Camargo (CAMARGO, 1988, p. 168), não havia sido “formalized into a technical art until the great renaissance of the twelfth century”. No entanto, a partir dos séculos XII e XIII constata-se uma grande formalização da prosa e especialmente da carta. Um tratado medieval de um anônimo da cidade de Bolonha, acompanhado do título de *Rationes dictandi* propõe que há “cinco partes de uma carta: a saudação, obtenção da boa-vontade, a narração, a petição e a conclusão”ⁱ (ANÔNIMO, 2017). Essa classificação, como Pécora afirma em seu ensaio “A arte das cartas jesuíticas no Brasil” (PÉCORA, 2001, p. 20-21), permaneceria como diretiva até os séculos XVI e XVII:

Em qualquer caso, as composições admitem cinco partes fundamentais: *salutatio* (que é expressão de cortesia, manifestação de um sentimento amistoso em relação ao destinatário, independentemente do nível social); *benevolentiae captatio* que é uma certa ordenação da palavras para influir com eficácia na mente do receptor; *narratio* (que é o informe da matéria em discussão, podendo ser simples (assunto único) ou complexa (várias matérias); referir o passado, o presente ou o futuro); *petitio* (que é o discurso pelo qual tratamos de pedir algo; sendo que as petições são de nove espécies: suplicatória, didática, cominativa, exortativa, incitativa, admonitória, de conselho autorizado,

reprobativa e direta); e, finalmente, *conclusio* (que é a parte onde se resumem as vantagens e desvantagens dos temas tratados para quem impressos na memória do destinatário).

Essa sistematização em cinco partes será um dos elementos mínimos que se propõe estejam ligados às cartas em verso compostas pelo seiscentista Antônio da Fonseca. Mesmo não sendo tão explícitos como nas cartas em prosa, são distintas as tentativas dessas partes nos romances. Essa retomada de tradições que aqui se faz não procura afirmar que Antônio da Fonseca Soares, nem seus contemporâneos que tenham composto romances-carta, seguiram servilmente manuais de composição, mas que seguiam um protocolo, tanto de adequação quanto de leitura, em cuja base estavam práticas como as dos manuais de composição.

Paul Zumthor, ao emprestar de Umberto Eco a noção de decodificação da mensagem poética, coloca naquela mensagem dos tempos remotos como subordinada a uma série de códigos culturais subjacentes, que são aos leitores atuais obscuros (ZUMTHOR, 1972, p. 27). A referência à Retórica, à Poética, a tradições como a da *ars dictaminis* e a manuais de composição de cartas é um exercício para apontar como esses códigos culturais estão implícitos. Desse modo, a interpretação textual deve procurar aproximar-se do contexto em que a mensagem seiscentista foi composta.

Nesse sentido, além de se considerar a existência dos manuais de composição, também se aponta que no século XVI já se vinha configurando uma diluição dos mesmos. Como comenta Ana M. Gómez-Bravo (1999, p. 165-164), a composição de prosa, que na Idade Média até se confundia com a de cartas, separa-se como *ars dictaminis* e os manuais mais direcionais a escribas formam uma prática em si.

A tradição da composição de carta, influenciada pela redescoberta dos trabalhos retóricos de Cícero, também mostra uma vertente diferente da preceptiva para cartas a partir do século XVI, quando uma disputa entre uma linha de estudos tributária de Cícero e outra encabeçada por Erasmo alimentaram uma certa oposição. Conforme Henderson,

The Quattrocento humanists were anxious to purify letter-writing of medieval barbarisms. Noting Cicero's simple formulas of greetin and fa-

*rewell, they were especially critical of the elaborate etiquette of address their society had inherited from the medieval ars dictaminis. However, their treatment of the letter as a miniature oration was essentially dictaminal. The humanists who took seriously the classical definition of letter as a conversation between absent friends were avant-garde. It was only extremists who were willing to flout contemporary custom by trying to write truly Ciceronian letters.*¹⁴ (HENDERSON, 1992, p. 276)

De qualquer modo, uma série de princípios cristalizaram-se até o século XVII, como, por exemplo, a divisão em cinco partes já mencionada, como diretrizes para a sua *dispositio*. Quanto à saudação, por exemplo, é um lugar que pode ser identificado nas primeiras estrofes dos romances-carta e das cartas escritas em tercetos:

Senhor que nestes montes soa
daquele último vale, um eco triste,
que os ares fere, os pedernais magoa
Hoje que o mar, e o vento que lhe assiste
das aves troca, em Roucos tons, ocanto
e a neve enluta, em essas de Ametiste;
A minha pena premeti, que em quanto;
voa correio da alma enternecido
próprio do mal, não corra o vosso pranto;
(BA 49-III-82, p. 19)

As sete da tarde amigo,
quando de Neptuno amoça,
mandava a Phebo inamado
tomar uns banhos nas ondas
Já quando a luz [por tapar-se]
e não com manto de Sombras,
mas das [Chaminés] os fumos,
tomava da noute a glória
(BA 49-III-82, p. 42)

Pode-se perceber também nesse estágio do poema sempre uma referência espacial e temporal que diz respeito ao remetente. Na carta em tercetos, seguindo uma linha mais bucólica de idealização dos espaços, a saudação inclui um outro conjunto de lugares comuns que dizem respeito à descrição da natureza. O romance-

¹⁴Os humanistas do *Quattrocento* ansiavam por purificar a escrita de cartas dos barbarismo medievais. Percebendo as fórmulas simples de saudação de despedida de Cícero, foram especialmente críticos da etiqueta elaborada que haviam herdado da *ars dictaminis* medieval. No entanto, seu tratamento da carta como uma oração em miniatura era essencialmente ditaminal. Os humanistas que levaram seriamente a definição clássica como conversação entre amigos ausentes eram vanguarda. Somente extremistas estavam dispostos a rejeitar o costume contemporâneo ao tentar redigir cartas verdadeiramente ciceronianas. [Tradução nossa.]

carta, com seu decoro mais “ínfimo” conta com o vocativo “amigo”. No entanto, possui uma referência erudita à mitologia, em que o tempo, o pôr do sol é feito pela descrição do carro de Febo, estabelecendo um elo com o interlocutor que problematiza a “vulgaridade” do texto, uma vez que se espera desse leitor tal conhecimento. A saudação, enfim, tem a função de situar o remetente-poeta em relação à circunstância da carta, assim como seu interlocutor, por meio de exortações e interpelações.

Um dos “subgêneros” romance-carta, com a prática comum tanto de Fonseca quanto de muitos dos seus contemporâneos, é a missiva que tipifica o agradecimento a um presente. O elemento da saudação contém um agradecimento na forma de um elogio, de modo que tanto a saudação quanto a captação da benevolência podem confundir-se, se pensarmos nos estágios da carta prescritos pela *ars dictaminis*:

Chegou senhor esta frota
 ao porto do meu retrete
 para deixar-me areado
 quanto era maior a enchente
 Por senhor de grande engenho
 é razão que eu vos venere
 pois nestas caixas de açúcar
 mostrais quanto engenho tendez
 (BA 49-III-82, p. 49v)

No caso, a engenhosidade do poeta permite que ele construa a metáfora aguda das frutas nas caixas como navios de uma frota, criando também um trocadilho que se aproveita ainda da semelhança sonora com “fruta”. Uma possível referência também à persona do soldado poeta, sendo que sua fama inclui ter capitaneado um dos navios do grupo que o trouxe de volta do Brasil. O vocativo marca a diferença na hierarquia entre as duas partes, sendo o tom jocoso porém não satírico da carta um meio termo entre o estilo “ínfimo” e situação de comunicação.

Fator importante, ainda, o centro “chulo” de toda a construção metafórica, o termo “retrete”. Conforme a convenção da *salutatio*, o trecho situa o remetente, e, no caso, retrete é definido pelo dicionarista Raphael Bluteau como “o aposento secreto da casa, onde se fazem as necessidades da natureza” (BLUTEAU, 1728b, p. 308).

Esse romance aparece tanto no manuscrito 49-III-82 (p. 49v) quanto no 49-III-83 (p. 126). No caso da segunda lição, o romance possui somente sete estrofes,

reproduzindo as duas primeiras estrofes. Nas estrofes centrais de desenvolvimento, na segunda iteração do poema, o poeta desenvolve a relação do envio do açúcar com o Brasil, que é relacionado à riqueza, tanto de caráter quanto pelo provável valor dos doces.

Chegou Senhor esta fruta
 a porta do meo Retrete
**para deixar-me arcadeo
 quando era maior a enchente**
 Por Senhor de grande engenho
 é Razão que vos venere,
 pois nestas caixas de açúcar
 mostrais quanto engenho tendes
**Só vós com doces tão Ricos
 imagino que podereis
 metendo-me uma Dúzia em casa
 por-me o Brasil num bofete**
 Se neles de amor em graça
 doce a boca me fizeste
 como não quereis que diga
 que graça vos acha neles
 Sobre estes doces entendo
 que bebem na Hipocrene,
 por ver-se sobre eles possa
 matar desta água a sede
**Com tudo sinto, que o comido
 a veia está mais corrente
 não seja perene a fonte,
 e o sangue seja perene**
**Mas vivei vós muitos anos,
 pois é bem que considere
 o que fareis de futuro,
 se isto fazeis de presente**
 (BA 49-III-83, p. 126-127)

Esse romance-carta é precedido da didascália “A Manoel de Atayde que lhe mandou um grande presente de doces, estando o Autor com febre”. O mesmo romance conta no Tomo III da Fênix Renascida como atribuído a Jacinto Freire de Andrade, com a didascália “Agradecendo-lhe um presente de doces, que lhe mandou estando sangrando” (SILVA, Mathias Pereira, 1746c, p. 356). A leitura de ambas as didascálias revela o uso baixo da comparação, sendo a primeira mais evasiva. Na segunda, a carta resulta do estado em que o autor se encontra após desfrutar do “presente”.

A especificação da circunstância, como se demonstra, não é um mero gesto vazio de frivolidade de uma decadente literatura barroca, como se acusou muito na crítica. Essa indicação é, sim, uma chave de interpretação sem a qual o letrado contemporâneo a Fonseca não poderia avaliar a adequação da matéria e do modo da imitação. Mais uma vez se observa um desenvolvimento agudo de uma comparação, criando-se uma equivalência entre doces e as agudezas poéticas de quem enviou o presente. No caso, “rebaixado” ao decoro vulgar do motivo jocoso.

Um outro romance-carta de agradecimento a um presente que circulou como atribuído a Fonseca é o que consta no manuscrito BA 49-III-49 (Apêndice E.1), de didascália “Romance de Antônio da Fonseca a uma Freira que lhe mandou um passarinho de massa preso por um fio de seda”. Endereçado a uma freira, possui um conteúdo amoroso, sendo o “presente” a metonímia da troca amorosa, representado pelo passarinho de “massa”, provavelmente um doce, tratado como um pássaro real, elemento que o poeta destrincha ao longo da narração por meios agudos.

Ao pensarmos na disposição do texto, essa comparação é desenvolvida como uma “narração”, que o tratadista anônimo de Bolonha, nas *Rationes Dictandi*, aponta como o momento de “apresentar o material de modo que se faça apreender por si só” (ANÔNIMO, [s. d.]). A narração pode ser simples; trata-se de uma única matéria, ou complexa se trata de mais assuntos. Nos poemas que se apresentam como cartas, especialmente nos romances, o assunto tratado é geralmente um só, e frequentemente o compilador da obra manuscrita é compelido a indicá-lo na didascália. Pode-se indicar na poesia fonssequiana uma adequação do “decoro vulgar” como acompanhado de uma narração simples. Os tercetos, por sua vez, cujo decoro é mais “sublime”, muitas vezes tratam de mais matérias.

A troca de cartas, assim como o agradecimento de presentes, é comum, aparecendo, por exemplo, também no romance de incipit “Como a favor destas flores”, que no manuscrito BA 49-III-83 aparece com a didascália “Mandando-lhe certa Dama umas flores em uns fios de seda”:

Como a favor destas flores
 quereis meu bem que agradeça,
 se o dar-me, em flores venturas
 é desenganar-me dessas

Se inda de flor mais luzida
 é vida uma aurora apenas,
 se um bem, que morrendo nasce,
 e acaba quando começa
 Se da condição das flores
 são meu bem vossas promessas,
 como hão de chegar ao fruto,
 se na esperança se secam?
 (BA 49-III-83, p. 161)

Uma “captação de benevolência” se oferece na forma de interrogação, que é também relacionada ao lugar-comum da comparação às flores já mencionado na seção anterior. A comparação às flores, aqui, é adaptada para a funcionalidade do romance-carta, quando antes havia sido adaptada para o decoro da poesia de retrato. Percebe-se também a mesma relação com a natureza, pressupondo um repertório relacionado à tópica do bucolismo.

É interessante notar que o fato de se compor em “vulgar” não é necessariamente sinônimo de produzir literatura em um decoro baixo, antes indica a prática de um decoro próprio. Ao contrário das menções da *vulgaridade* do gênero, essa coloquialidade, implícita mesmo na natureza inerentemente dialógica da carta, não pode ser compreendida como um sinônimo de poesia baixa. O ato de presentear é colocado em paralelo com a proposta amorosa, com relações alegóricas entre os dois, elevando por meio desse procedimento o assunto a princípio “rasteiro”. Expressões como “flor luzida” unem dois campos de comparação convencionais, que são a comparação aos astros e às comparações às flores.

Um subgênero da carta, especialmente da carta praticada na forma do romance, é a jornada, a qual foi bastante praticada por contemporâneos de Fonseca, tais como Jerônimo Baía e Diogo Monroy de Vasconcelos¹⁵. As *Jornadas* de Jerônimo Baía, que são no total 9 no Tomo I da *Fenix Renascida* são compostas também em romance, quadras assonantes em redondilhas. Uma carta a D. Francisco de Souza pode também ser encontrada no Códice BA 49-III-49. Esta última é um exemplo de composição de circunstância que foi dedicada à figura de D. Francisco de Sousa¹⁶

¹⁵A esse último, inclusive, é atribuído o romance (Apêndice A.6), que no manuscrito BA 49-III-82 é atribuído a Fonseca.

¹⁶Segundo Domingues (2018), "Pertenceu ao Conselho do rei; esteve em Tânger com D. João de

Um encômio a uma importante figura da história militar portuguesa, sendo a forma da jornada, especificamente a composta em romances, um louvor híbrido que mistura o épico ao estilo de conversação da carta.

Meu D. Francisco de Sousa,
 Que por línguas tão diversas
 Sois homem de muitas partes,
 Nascendo só numa terra.
 Vós cujas armas publicam
 De crescentes Luas feitas,
 Que sois Fidalgo nas luas,
 Que ainda é mais, que nas estrelas,
 Vós, César novo in utroque,
 Digo na espada, e na pena,
 Em quem é lustre, e não mancha
 O ter folha, e saber letra
 (SILVA, 1746b, p. 236)

Uma epístola, escrita em vulgar e na forma romance é introduzida em tom mais solene, usando de procedimentos encomiásticos para introduzir a matéria ao mesmo tempo em que capta a benevolência do autor. Baía, aqui, utiliza-se da tópica das armas e letras para a construção do louvor de seu superior. O poeta compara o destinatário a César, que se destaca tanto pela espada quanto pelas letras. O romance, no entanto, não mantendo o tom elevado, efetua a narração fazendo uso de chistes e ornando a elocução principalmente com o trocadilho.

Contraste-se a introdução dessa *Jornada* a um outro exemplo de romance atribuído a Jerônimo Baía de caráter epistolar, registrado no tomo I da *Fênix Renascida*.

Paulo, se nova quereis
 Daquele vale feliz,
 Ilustre esfera de rosas,
 De estrelas belo jardim;
 E se também as venturas
 Deste moderno Amadis,
 Não de gaula, mas de graça,
 Que nunca temeu nebli.
 Vá de versos, vá de novas,

Meneses; acompanhou D. Sebastião a África, em 1578, como capitão de um dos galeões do seu tio D. Diogo de Sousa; foi ainda capitão-mor de Beja e comendador de Orelhão na Ordem de Cristo. Governou o Brasil por duas vezes, uma como governador-geral, entre 1591 e 1602, e outra como capitão-geral e superintendente das capitanias do Sul, entre 1608 e 1611".

Mas não espereis aqui
 Mentiras de poesias,
 Verdades de história sim. [...]
 Mas vejo que já vos canso
 Com tanto chorar, e rir:
 A Deus, Paulo, que vos guarde,
 E não se esqueça de mim.
 Hoje treze de Setembro,
 Na quinta de São Martim,
 Anos cinquenta e quatro
 Com seiscentos sobre mil.
 (SILVA, 1746b, p. 351)

Quanto a esse romance de Jerônimo Baía, com a didascália “Carta a um amigo, em que lhe dá conta de uma jornada”, de 264 versos, é importante apontar o caráter convencional de sua *dispositio*. É iniciado por um vocativo, parte da *propositio* que jocosamente coloca Jerônimo Baía como um novo Amadis. Esse trecho ainda retoma a classificação aristotélica da poesia em cotejo com a história: o interlocutor deve esperar um “relato histórico”. Obviamente os termos entre as aspas são anacrônicos, porém essa distinção serve de parâmetro para a classificação do romance no *decorum*. Relembrando as palavras de Cícero, o *sermo* é mais adequado aos filósofos, sendo mais próximo à história do que da poesia, entendendo esses termos no sentido aristotélico.

As duas últimas estrofes transcritas contêm também dois momentos importantes da *dispositio* da carta em romance, a saber a *petitio* e *conclusio*. A preceptiva medieval, como mostra o tratado de um Anônimo de Bolonha de meados do século XIII, classifica a petição em nove tipos: “*There are indeed nine species of Petition: supplicatory or didactic or menacing or exhortative or hortatory or admonitory or advisory or reproving or even merely direct*”¹⁷ (BOLONHA, [s. d.]). Na prática do romance-carta essas noções estão, diluídas e, obviamente, estão dependentes da circunstância em que o romance foi composto. Daí a importância, já mencionada, das didascálias e outros elementos paratextuais.

A *conclusio*, por sua vez, tem o papel de encerrar a carta de modo coerente e de forma que os conteúdos expostos na narração “are thus impressed on the

¹⁷Há, com efeito, nove espécies de Petição: suplicatória ou didática ou ameaçadora ou exortativa ou hortatória ou admonitória ou aconselhadora ou reprobatória ou meramente direta. [Tradução nossa.]

recipient's memory". Como é o caso também da poesia de retrato, os romances-carta vulgares têm também um elemento engenhoso. O caso de uma metáfora dada na proposição da carta e desenvolvida ao longo da narração também recebe atenção na conclusão. Como no caso das Jornadas, um lugar comum para a conclusão também é a localização temporal da carta.

Um exemplo de prática do romance-carta que não se apresenta com a didascália denominando o gênero da carta e, no entanto, apresenta os lugares e a disposição da carta é o romance 79 do ms. 2998 BGUC. Uma análise desse poema na íntegra permite demonstrar que o uso de parâmetros fixados pela tradição e pelos preceptistas está em função da coerência interna do poema. Não se trata de uma cópia servil, mas de uma relação mais complexa, que coloca em harmonia tanto o repertório do público como do autor.

De início, a proposição segue com a função de apresentar o assunto, e, o quanto for necessário, contextualizar o remetente. No caso de resposta é o momento de se agradecer a primeira missiva, sendo a recepção também parte da captação da benevolência.

Romance 79

Quanto estimei novas Vossas
 amigo com mais certeza
 pode mostrá-lo o meu gosto
 o dizê-lo a minha queixa
 Tantas cousas tão bem ditas
 diz vossa carta discreta
 que é cada regra um discurso
 e um conceito cada letra
 Só vos estranho chamardes
 desterro a toda essa terra
 quando por vos ter consigo
 lhe tem hoje a corte inveja

As primeiras estrofes estabelecem a situação de comunicação: trata-se de uma resposta a uma carta de um amigo motivada por uma queixa. Para a obtenção da benevolência, o poeta faz o elogio da composição assim como de seu amigo, a partir da maior virtude de um cortesão seiscentista: a discrição. O engenho também, que é a habilidade de construir os conceitos com agudeza, é outro argumento para

a construção do elogio. A localização do remetente, no espaço que ele chama de “desterro”, é, de modo elogioso, indicado pelo poeta como sendo a inveja de toda a corte, não equivalente ao destino dos indesejados do império, como era o desterro.

Os homens a quem fez grandes
o valor ou a prudência
tem por pátria todo o mundo
nenhum lugar por moléstia
Antes dos ânimos nobres
foi sempre ambição mais certa
O rigor que os acredita
que o deleite que os condena
Não gavo a vida dos montes
pois se acha nesta Terra
entre os desertos de Marte
juízos anacoretas
Dessas pedras gavo o toque
pois para os homens de prendas
Se não são pedras preciosas,
de toque ao menos são pedras
Para os varões singulares
que aos mais fazem diferença
serve Atenas de ostracismos
e estes o parece atenas
Por isso a razão nos homens
vendo coração de feras
desconfiada da corte
sei que se vai indo às serras
Por isso nesse retiro
tende por dita cautela
pois nos choques da fortuna
a mesma vitória é guerra
Creio que nos povoados
não se acha melhor estrela
pois vemos que hoje a loucura
É quem no ciso [apredeja]
Põe-se uma pedra nas cortes
e quem tem razão de queixa
uma sobre outra não acha
quem as de atrair não sena

É central nessa introdução a questão da impropriedade do termo “desterro”, sendo o tom da carta o louvor ao “desterrado”, apesar de seus erros. Pode-se perceber que as estrofes continuam tentando obter a benevolência, uma vez que o autor constrói a argumentação no sentido de louvar a prudência e a virtude de seu inter-

locutor. A inversão procura os elementos positivos do lugar isolado, construindo a oposição de ideias como um ornato engenhoso (homens/feras , corte/serras).

Enfim quanto ao meu júizo
 É sorte menos molesta
 ser seco que à corte agrade
 que voz que chame nas brenhas
 Mas arrimando este estilo
 pois bem que estava [deveja]
 ser Baptista em Babilônia
 é só sinal de tragédia
 Tornemos um pouco a chança
 por ver se as nossas tristezas
 fazem perexil das brullas
 contra o dissabor das veras
 Muito sinto que tenhais
 Com as mudanças de Délia
 sem ver crescentes na bolsa
 tais minguentes na cabeça
 Sinto que com tais mudanças
 o ciso em danças vos meta
 quando ao gosto vos não baila
 com bom ar a sorte adversa

A situação do interlocutor é “trágica”, no sentido em que um homem bom cai em erro por motivos que estão fora de seu controle. Por esse ponto de vista se constrói a relação pelas cartas: embora os valores pessoais não sejam merecedores, ele se encontra em desterro, para a satisfação/cumprimento de uma decisão da corte. O cumprimento de tal sentença é a conduta correta para o cortesão discreto. Entretanto, essa condição não desfaz os laços de amizade entre poeta e interlocutor, amizade que se realça com o uso de termos elogiosos ao longo da carta.

A continuação da narração oferece comentários metalinguísticos. A tópica que opõe a corte à natureza continua sendo utilizada. O engenho, arma dos cortesãos nas cortes seiscentistas europeias, é referenciada aqui. Raphael Bluteau, em seu dicionário de 1728 (p. 444-445), registra a expressão “perrexil da conversação” como indicação de “homem faceto, galante”, podendo também indicar aquele que usa de má fé. Aqui Fonseca fala de “perrexil das burlas” em oposição ao “dissabor das veras”.

Mesmo em um decoro “ínfimo”, ou como a crítica de Fonseca chamou posteriormente, “vulgar”, faz-se, quando oportuno, uma poesia mais séria, que se opõe

à “chança”. Esse termo, ainda, no corpus fonsequiano é utilizado para indicar um tom mais jocoso de composição “De chança quero pintar”. Termo definido por Bluteau como “zombaria”, também na expressão “falar de chança” (1728, p. 171). Aqui o poeta deixa claro que o elogio feito durante as estrofes dedicadas à *captatio benevolentiae* não se tratavam de chança.

Porém tomai meu conselho
 que em receitar-vos paciência
 por ser remédio de tristes
 posso ser vosso Avicena
 E não vos queixeis de Cinthia
 pois não sei que vos ofenda
 quem souber os cornos da Lua
 vos quer por dessa maneira
 O dar-vos volta o miolo
 no vazo, é sinal de festa
 pois hoje é canas ouvir-vos
 bem que o ver-vos o não seja
 Por vós tal com meia Lua
 a fortuna calaceira
 É já sinal de enfeitar-vos
 pois nos põem de volta e meia

A narração se desenvolve, então, para o aconselhamento, possivelmente pelas consequências de um relacionamento amoroso, ao qual o interlocutor precisa prestar contas. A pintura da lua, que é relacionada a Ártemis, ou Minerva, também chamada de Cíntia, coloca o conflito emoção versus razão da sociedade sobre a mesma pessoa. As fases lunares podem também se referir à mudança de sorte, seja positiva ou negativa. Imagem comum para tais circunstâncias também é a da “roda da fortuna”, exigindo uma condição de prudência que faz com que os homens evitem ser levados por paixões exacerbadas.

Bem ao estilo vulgar, no entanto, a referência ao arco da figura alegórica evoca imediatamente a imagem de cornos a “enfeitar” o destinatário, assunto que aparenta ser uma das matérias da carta à qual esse romance responde. O texto continua, ainda, com uma série de quadras compostas para a definição de amizade.

Triste de mim que em meus males
 chego a ver que a vossa pena
 sente que eu vos não responda

sem seu os dar que eu padeça
 Amigo não é mui fina
 aquela afeição que incerta
 vive mais que de si propria
 de alheias correspondências
 E agrava muito amizade
 de um amigo que suspeita
 que a falta só de um papel
 falta de vontade seja
 Amigo que sendo amigo
 se queixando tendo queixa
 se peca contra o discreto
 também contra o fino peca
 Porque se as duas vontades
 une uma fé verdadeira
 como pode uma ter culpa
 Sem haver na outra a mesma
 É tão mau cuidar delitos
 que só se me representa
 capaz de fazer agravos
 quem chega a cuidar ofensas
 Faz o agravo quem o cuida
 e a meu ver quer esta treita
 três os créditos de fixa
 pelo estilo de moquença
 Fazer por achar desculpas
 'té onde não pode havê-las
 é tão que donde a vontade
 mais fina se manifesta
 Mas fé que somente vive
 des finezas que outras tenta
 ou vive de Interessada
 ou morre de Interesseira

Alega o poeta que não havia respondido pois estava enfermo, queixando-se de que a acusação não é a atitude discreta de um cortesão (“peca contra o discreto”). Desenvolve-se também o vocabulário judicial com a descrição da acusação injusta, (fé, agravos, ofensa). A imagem do tribunal é também relacionada à retórica, momento em que o poeta propõe convencer seu interlocutor que a razão da não resposta era justa.

Isto não cuido eu de vós
 porque não sofro que a pena
 por assear um discurso
 ensova-lhe uma fineza

Cuido-o da minha desgraça
 pois vê o que a minha estrela
 por mal quis ter me a vontade
 as memórias me pragueja
 Dizem-me que estais pasmado
 de que esta minha doença
 a quem foi gala dos homens
 converter-se em Rei das Bestas
 e me fazeis por me gavar
 eu não sei por onde o creia
 pois vos confessais o bruto
 e a saúde o forte nega
 Tremo é verdade mas cuido
 que inda é ânsia mais tremenda
 não ter tremores da morte
 do que por mim treme a terra
 [Só vos la não] tremeis
 das castelha nas faceiras
 pois nunca teve o valor
 este achaque de maleitas

A demora em responder pode ser a doença do poeta, descrita como “a quem foi gala dos homens / converter-se em rei das Bestas”. Advindo de circunstâncias das quaias aparenta se arrepender (“as memórias me pragueja”), pode-se dizer que a febre tem origens pouco discretas, talvez de natureza venérea. O poeta inclusive se coloca como fora da corte dos homens, como “besta” e “bruto”. A demora em responder, ainda, pode ter um cunho político, indicando a cautela do remetente, que reconhece que seu amigo, mesmo um homem de virtudes, ainda tem uma pena a cumprir.

A *conclusio*, por fim, ocupa a última estrofe, com tom de despedida que deseja vida longa, e outra professando uma modéstia do narrador, cujo texto é colocado como pouco ornado (“não levam muita fazenda”).

Ora vivei muitos anos
 que depois de muitas eras
 muito enfadado da vida
 vades a lograr da eterna
 Não vos escrevo mais largo
 porque sei que as minhas letras
 com serem letras à vista
 não levam muita fazenda

Pode-se concluir, portanto, que a carta em decoro “vulgar”, tal como encontrada nos romances atribuídos a Antônio da Fonseca Soares, é melhor lida se considerada primeiramente como uma prática. Ela faz uso de elementos recomendados nas disciplinas de Retórica e da Poética. São, portanto, indispensáveis para a compreensão de seus elementos formadores, tanto em sua *dispositio*, quanto em sua *inventio*.

Quanto à invenção, especialmente no caso de Antônio da Fonseca Soares, pode-se perceber que recorrer à *persona* de soldado poeta, que está na base da vulgaridade dessas composições, constrói a coerência de metáforas com a guerra.

A composição de viés amoroso apresenta ainda a frequência de romances à sangria. Circunstâncias envolvendo a saúde de um dos interlocutores também é frequente, assim como a escolha dos compiladores por eles nas cadeias de composição, que já pressupõem uma resposta ou uma carta anterior. : Por fim, ao comentarmos os trechos das cartas do *corpus*, assim como de romances-carta de outros autores e em outros contextos, procuramos demonstrar que a prática do romance-carta vulgar é um amálgama da obras e preceptivas existentes naquele período. Ainda, elementos como a sociedade de corte seiscentista, em que esses poetas conviviam, e a utilização de lugares e ornatos de um universo erudito evidenciam que há um esforço, nas obras de Fonseca, de simular poética e retoricamente um estilo do vulgo, das composições populares.

3.2.1 Cartas em tercetos: explorando o sublime do “desengano do mundo”

O manuscrito de cota BA 49-III-82 é iniciado por três obras em *terza rima*, as quais, a partir do que a didascália dos romances seguintes subentende, também se constituem como cartas. Esse paralelo, que ecoa a classificação dada por preceptistas como Marquês de Santillana entre “ínfimo” e “sublime”, apresenta uma oportunidade de contraste e comparação entre ambas as formas poemáticas. Tematicamente, a separação entre os decoros se acentua, quando os tercetos possuem como foco o desengano com o mundo, quando os romances tratam de matérias mundanas centra-

das no erotismo e assuntos circunstanciais como o recebimento de um presente.

Formalmente, os tercetos compostos por Fonseca reproduzem o esquema de rimas tal como o praticado por Dante Alighieri (A B A B C B C D C D . . .). A rima, portanto, quanto ao aspecto formal, contrapõe-se à assonância do romance, pode-se dizer, musicalmente mais calculada. Quanto ao esquema de versos, as quatro cartas seguem o esquema de rimas tradicionais dos tercetos, com a exceção da carta número quatro, que não é encerrada com um quarteto. Quanto às estrofes, não se encontram estribilhos ou refrões, sendo uma forma mais longa. A primeira carta, por exemplo, ocupa 18 páginas do manuscrito BA 49-III-82.

Essa diferença, também, ocorre quanto à matéria do verso. As cartas escritas em tercetos possuem, como a própria forma o sugere, um tom mais formal. O primeiro poema apresenta a didascália *Tercettos áo Dezengano do mūdo q no tempo de seu noviciado fez o A*. Como as demais cartas, também possuem alguns elementos que reproduzem as cinco partes canônicas.

Assim como nos romance-carta, a saudação é composta de um vocativo ao interlocutor, além de indicações das circunstâncias que movem o remetente durante a composição da mensagem. No caso das cartas primeira e terceira, o interlocutor é o arquétipo lírico de Fábio:

Entre o sagrado horror desta clausura
 donde tendo por hábito a mortalha
 casa faço também da sepultura
 Donde como guzano que trabalha
 por se esconder no túmulo tecido
 roubo um triunfo atemporal batalha
 Passo tão outro, o Fábio, do que hei sido,
 que ou o que sou mil vezes desconheço
 ou quase sempre do que fui duvido;
 (Manuscrito BA 49-III-82, p. 2)

Esse primeiro terceto prossegue, então na descrição do mencionado desengano do Mundo, que é a matéria da narração da carta. Descrevem-se a clausura e a consciência da mortalidade. O ambiente fúnebre evoca a imagem da Capela dos Ossos, em Évora, local em que Fonseca foi ordenado Frei. A imagem é a inspiração para a recorrente metáfora da morte, o que por si só é metáfora onipresente no período,

do *memento mori* e do *sic transit*. Ao fim da narração, uma série de interrogações, exortam Fábio a também compreender o desengano do mundo.

A construção do eu-poético coerente com a atribuição manuscrita a Fonseca é importante, aqui seguindo figura do pecador arrependido. Na primeira carta, a respeito do desengano do mundo, constata-se também a construção do soldado-pecador. Fonseca aqui renega as aventuras amorosas, que em outras ocasiões, como nos romances de retrato, foi prática central da poesia do Capitão Bonina.

Acabem pois daquele cego encanto
 com que eu seguia Circes, eas Sirenas
 a voz em Ais, a melodia em pranto
 E já não mais as Didos, e as Helenas
 do fumo a fazer glórias, se costumem,
 que incêndio é da alma, o que he faisca apenas
 (Manuscrito BA 49-III-82, p. 3)

Renega-se o mundo por meio da rejeição de arquétipos mitológicos da mulher sedutora (“Circe”, “Dido”, “Helena”). A correlação dos gêneros textuais que se manifestam como carta e a descrição de viagens (jornadas) é algo também recorrente. Os arquétipos femininos, dos quais o soldado Fonseca consegue se livrar durante sua vida amorosa pecadora, são os mesmos que Ulisses enfrentou em sua jornada. A jornada aqui, entretanto, diferentemente das de Jerônimo Baía, é o percurso metafórico da vida profana:

Qual flor se murcha, a idade mais florida,
 qual sonho acaba, a glória mais prezada
 qual sombra passa, a pompa mais luzida
 E antes que a meta da fatal Jornada
 coroe a Vida, a todos nos parece
 breve a dor, vão o sonho, a sombra nada
 (Manuscrito BA 49-III-82, p. 4)

A imagem da flor é um lugar comum recorrente para a representação da brevidade da vida. Os romances eróticos, principalmente os de retrato, foram instrumentos para pintura da figura feminina. Aqui a imagem é recontextualizada. Ao final da edição de Filis e Demofonte, feita por Antonio Correa Vianna, no manuscrito com a cota BA 49-III-84 (Apêndice F), a mesma imagem da flor como a fragilidade da vida humana é desenvolvida em três sonetos, “A uma rosa”, “A uma rosa murcha” e “A uma rosa em botão”. O mesmo conceito é desenvolvido no mesmo decoro elevado.

A carta segunda faz uma referência já à persona religiosa. Além da marca pragmática de nomear claramente o remetente, na imagem das Chagas iniciadas com letra capital, o poema encapsula metaforicamente o processo de conversão que daria à luz o virtuoso frei.

A minha pena premeti, que em quanto;
 voa correyo da alma enternecido
 pro prio do mal, não corra o vosso pranto;
 Pois bem que tema a coração ferido
 com as memoriãs renouar as Chagas,
 q fã ai magem do melhor sentido,
 Inda q as muzas se imaginem vagaz
 contra os venenos da alma, estes suspiros
 talvez serã do espirito triagas,
 (Manuscrito 49-III-82, p. 19)

A Carta terceira, por exemplo, faz uma referência direta à dupla vida do soldado poeta, reforçando a construção de uma voz autoral. Como anunciado na didascália que se antecipa a todo o manuscrito, o leitor espera dos poemas uma imagem de Frei Antônio das Chagas antes da sua conversão. A persona poética nos tercetos é um amálgama do homem de letras, de armas e do cortesão, aspecto que o poeta desenvolve de forma engenhosa nos versos do terceiro poema:

Da Academia de Marte, em cujo estudo
 é papel a campanha, o sangue a tinta
 a pena espada, e o tinteiro escudo;
 Para a guerra da corte, onde requinta
 amor batalhas, Vênus entrepesas
 donde quem Troia foi, campo se pinta?
 Senti deste meu mal nas asperezas
 e ouvi desta montanha nos Retiros
 que também vinhais a aliviar tristezas
 Oh se eloquente a Língua dos suspiros
 mostrar pudera destes longes duros
 de amor os laços, e da morte os tiros?
 (Manuscrito 49-III-82, p. 22)

Tanto as letras quanto a corte são campos de batalha para o soldado autor desses tercetos. A dureza dessas batalhas, incluindo o exercício do amor cortesão, já indica ao poeta o desejo pelo Retiro, elemento caro para a poesia secular de Fonseca imediatamente antes da conversão. Ou pelo menos é essa a imagem que nos passa a

seleção de textos do poeta feita pelos compiladores dos séculos XVII e XVIII. A própria didascália que se antecipa aos poemas mostra mais um nível de representação, demonstrada pela coerência dos textos escolhidos com a voz poética do soldado poeta arrependido.

O tema do retiro, como já comentado na seção em que tratamos do retrato, é uma tópica ligada também à frustração amorosa, emprestando elementos de descrição da natureza da prolífica poesia bucólica, que é comum do Antigo Regime na Europa. O interlocutor dessas cartas, Fábio, é também um sinal dessa tendência. Desenvolvendo, portanto, essa temática do retiro, está a imagem mais virtuosa do conceito, que é o isolamento penitente do homem ou mulher que se entrega à vida religiosa. O quarto terceto, cujo destinatário é possivelmente a própria divindade, coloca já o eu lírico na clausura penitente dos pecados antes da conversão:

Nesta escondida, e muda soledade
de cujas sombras, a melhor pintura
consiste só nuns longes da Vaidade
Aqui donde a Celeste architectura
mais quadros pôs, da suma omnipotência
mais cópias fez, da imensa fermosura
Quero meu Deus, levado da inuência
com que essa luz, o resplendor me cresce,
chorar a que amei, sombra em vossa ausência
(Manuscrito 49-III-82, p. 25)

Busca quase neoplatônica da imagem divina, a metáfora da pintura representa a incapacidade humana, que produz somente as cópias do arquétipo da luz divina. Quando nos retratos a memória da dama é recuperável, e desenvolvida alegoricamente utilizando a agudeza, a “fermosura” divina não é representável da mesma maneira. A metáfora da escuridão é usada para representar o mundo, afastado da luz divina. Por meio dela o poeta admoesta o mundo, com um testemunho de sua fragilidade:

Se a mais do mundo as loucas gentilezas,
como andais na razão, tanto as escuras,
que em Deus não dais a origem das belezas
Reflexos são de suas Luzes puras,
as estrelas do Céu, do campo as Flores
a luz do sol, do mundo as fermozuras

Em um diálogo tanto com o mundo como com a divindade, as cartas de Fonseca em tercetos constroem sua persona de modo significativamente diferente de quando o faz no romances. Podem-se observar, entretanto, paralelos quanto ao uso de lugares comuns e de procedimentos de disposição do texto que aproximam as duas práticas. Em contraste, nos romances em que Fonseca dialoga na esfera de soldados seus camaradas, ele apresenta mais proximidade ao ínfimo retórico, tanto na baixeza da matéria quanto leveza do ritmo.

As cartas compostas em tercetos, ainda, demonstram um tema que perpassa tanto a obra do soldado-poeta, o Fonseca, quanto a do homem santo, o Frei Antônio das Chagas. Depois de ter cumprido seu papel no teatro da corte e no teatro da guerra, em sua transição para a vida de frei, seu tema mais querido é o do "desengano do mundo". Expressão corrente nos títulos e didascálias, sinaliza um esforço de distanciamento, daí todo repertório de imagens em torno do exílio e de retiro que marcam a transição entre tais vozes retórico-poéticas.

3.2.2 Cartas a militares: a conversação e o *decoro vulgar*

Conjuntamente à construção do soldado-poeta, uma porção dos romances-carta é endereçada a membros da hierarquia das forças portuguesas no conflito da Restauração do trono em 1640. Tal conflito foi o motivador de um grande volume de obras de teor histórico e laudatório, ou, de modo geral, propagandístico da independência portuguesa.

Neste contexto, o poeta utilizou o romance como veículo para o jocoso e para o vitupério, como mostra o exemplo da peça endereçada a D. Luís Coutinho. Constata-se, a partir daí, pelo menos para o leitor atual, um contraste entre o contexto sério em que os romances foram produzidos e o conteúdo "baixo" de grande parte da produção. O mesmo veículo poemático trata tanto dos problemas do poeta em seu "retrete", quanto de um soldado que sofre de uma "pendência de Vênus", ao mesmo tempo em que, fazendo pouco dos leões de Castela, procura fazer o elogio das armas de Portugal. Note-se que o elogio das armas portuguesas fez-se em obra de caráter mais elevado, como é o caso do próprio *Mourão Restaurado*, de Antônio da Fonseca.

Aos romances-carta, reserva-se uma área menos elevada, na qual, no entanto, o encômio é um fator relevante.

Ao retomarmos as preceptivas relacionadas à produção do gênero do romance-carta, no entanto, é possível observar que essa contradição pode ser resolvida por procedimentos aceitos no período. As cartas presentes no Códice BA 49-III-82 ilustram esse *decorum*. Sendo o destinatário um superior, no entanto, a preceptiva para a carta pede um tratamento adequado. Como objetivo de interceder em favor de um subordinado, a carta começa com o procedimento recomendado por preceptistas de reconhecer o *status* do interlocutor da missiva, assim como a posição subserviente do próprio autor.

Esse mesmo romance, assim como outros três presentes na coleção de cartas do ms. BA 49-III-82, aparece na *Fenix Renascida* com a autoria atribuída a Diogo de Monroy Vasconcelos. Ao se analisar as didascálias, ainda, vê-se atribuída ao mesmo autor as oitavas do panegírico Elvas Socorrida.¹⁸ A *persona* de soldado poeta, é outro elemento presente, aos romances que povoam a *Fênix*. Um exemplo bastante semelhante às obras de Fonseca, é o romance com a didascália “À valentia de uns olhos” (1746c, p. 377), no qual o poeta constrói um elogio marcial aos olhos de uma dama.

Retornando à referida carta (Apêndice B.1), no entanto, seu personagem principal é um indivíduo chamado Francisco Correa, que, em benefício do trocadilho, é também o mensageiro que entrega a mesma. Francisco é pintado como mau soldado, ainda um “mancebo” prejudicado por uma “pendência de Vênus”. Fonseca, então, argumenta para a dispensa de Francisco, “que l’e perdoneis por pobre, que l’e deixeis por enfemo”:

CARTA, 5 A A D. Luís Coutinho pedindo-lhe escusasse a um moço, de Soldado Auxiliar
Romance 1o

Senhor D. Luís Coutinho
que sois como todos Vemos
a moda dos atentados,
e a candala dos discretos

¹⁸De biografia mais obscura, a Bibliotheca Lusitana (MACHADO, 1759, p. 415) dá Diogo Monroy de Vasconcelos como natural de Campo Maior. Enfatiza-se aqui que se apontam similaridades de cunho retórico e poético, a questão autoral mereceria um estudo mais aprofundado.

O padroeiro, da Musas
 o Mecenas, dos Órfãos
 o Xerife, de Mavorte
 e o Conde Duque, de Vênus
 Eu que com vossos Auxílios,
 tão levantado me vejo,
 que estou já mui arriscado
 a ser lusbel dos modestos,
 (Manuscrito BA 49-III-83, p. 92)

Como reza a preceptiva da carta, um superior é sempre explicitamente reconhecido como tal. Aqui o elogio é feito por um eco sintático, assim como um chiste irônico, como procedimento que o eu lírico usa para a projeção de modéstia, “lusbel dos modestos”, ou seja, o Lúcifer, portador de luz, como define Bluteau (1728e, p. 197). Tanto o destinatário quanto o remetente são descritos, momento em que a carta obtém a licença para iniciar a narração, que começa pela exposição do problema que dá razão à missiva, além de uma descrição satírica do mau soldado em questão.

Com vossa Licença agora,
 hei de apoiar um sujeito
 que sendo Auxiliar do vossos
 se val de Auxílios alheios
 E Como os mais eficazes
 E a vez de dar o Alentejo
 um que não é suficiente
 que falta pode fazer-vos.
 Senhor; Francisco Correa
 que desta Carta é Correio
 as correias lhe saíram,
 do couro há mui pouco tempo,
 E só terá serventia
 quando Marte brando, [em ergo]
 calçe os ponslevis de Adonis,
 ou os guantes de Hero;
 E este que nos Pelames
 de Chipre, curtido o temos
 para o serviço da guerra
 é [filele], e não bezerro,
 Fazei pois que esta Correa
 que agora o é de S. Bento
 mais que as de Santo Augustinho,
 se valha dos privilégios,
 (Manuscrito BA 49-III-83, p. 92-93)

A virtude militar de Francisco Correa é invertida, sendo desqualificada quando

o poeta relaciona seu nome, por meio de um trocadilho, às correias da punição. Relaciona também à figura de Adônis em detrimento de Marte, utilizando as referências mitológicas como uma inversão satírica, ponslevis e guantes, peças de armadura, não seriam calçadas por Adônis nem Hero. A argumentação segue no sentido de desqualificar Francisco Correa, ao ponto de a qualificação de soldado não lhe servem mais:

E enfim, por falar-vos claro
 meu senhor, este mancebo
 não pode ser bom soldado,
 sem ser soldado primeiro;
 Porque ficou tão moído,
 de uma pendência de Vênus
 que sem ser pela cintura
 quebrado está pelo meio
 Deixaram-no estropeado
 uns brutos, que no Presépio
 sendo bestas maliciosas
 se põem junto do boi bento
 Moeram-lhe tanto os Ossos
 que sem ter um são, sabemos
 que se [***], não deu a ossada
 pôs os ossos no Estaleiro
 Tem suado, entressuado,
 e o pão com suor comendo
 inda lhe sua o topete
 se cuida neste sucesso,
 Corre-lhe o suor em fio,
 por donde eu vou discorrendo,
 que inda que se acha escorrido
 não se acha são, e [escorreito],
 E anda tão enfasiado
 de semelhantes folguedos
 que inda a salsa com que come
 lhe faz aborrecimento
 (Manuscrito BA 49-III-83, p. 93-94)

A fraqueza moral é seguida da fraqueza física, dois defeitos imperdoáveis principalmente na vida militar, levando a primeira à ruína da segunda. O comportamento imoral levou a uma “pendência de Vênus”, comprometendo a saúde física: “quebrado está pelo meio”, evidente indicação das partes genitais de tal soldado, deixa claro que a baixa não é devida a um inimigo valoroso, mas sim é originária de uma doença venérea. A doença compromete mais ainda, devido ao estado febril e ou-

tros sintomas, recuperados pelo poeta com um eco chulo, na estrofe que coloca em paralelo os termos “escorrido” e “escorreito”.

Incapaz até mesmo dos “folguedos”, ou seja, não é nem mais capaz das aventuras sexuais que já o condenaram, o soldado se mostra um peso às forças, então ativamente em combate nos conflitos da Restauração. Isso é destacado quando o poeta pede misericórdia ao soldado, apelando à experiência do juiz, que também, como soldado, já participou dos “Triunfos do Amor”. Nesse momento, a *petitio* canônica de qualquer epístola se aproxima mais do gênero judiciário do discurso retórico. Uma ação no passado é examinada e aquele que discursa propõe um julgamento coerente. Aqui, apela-se para a urgência do conflito, concluindo a carta com a proposta de que o soldado seja ainda aproveitado, porém, longe dos combates com a Espanha, tendo em vista suas fraquezas já comprovadas. A poucos, a narração evoca geograficamente o Alentejo, enquanto os combates acontecem nas regiões de Estremadura e próximo ao Guadiana, regiões limítrofes com a Espanha.

Se pois Senhor D. Luís,
 já como soldado Velho,
 sabeis por [acuchalado],
 quanto estes golpes tem feito
 Se nos Triunfos de Amor
 vos vistes já prisioneiro,
 e inda os laços do que amastes
 vos dão na alma algum nó cego,
 Se no vosso tribunal
 são estes doces tromentos
 as melhores Leis de ofícios
 e as Certidões de mais preço
 Por tudo vos peço agora
 que olhando bem o que alego
 e L'è perdoneis por pobre
 o L'è deixeis por enfermo,
 E eu prometo que entretanto
 que vos l'è peço Alentejo
 fazeis os Leões de Espanha
 tornar-se mancos cordeiros
 E enquanto da Estremadura
 converteis com sangue Ibero
 em Rubins as Esmeraldas,
 eo [Guiadiana] em mar Vermelho
 Prometo que este alhado
 faça por cá tão bens feitos

que em breve vos multiplique
 muita gente para o Terço
 E a Deus que em tanto vos que
 para que senso, ou não sendo
 semente de El-Rey Fernando
 façais um grande despejo
 (Manuscrito 49-III-83, p. 94-95)

A tendência propagandística do romanceiro praticado pelo soldado permanece consistente. No romance acima o louvor do comandante foi peça central da abertura do romance. Nos termos da *Ars Dictaminis*, o encômio é estruturado como maneira de obter a boa vontade do ouvinte. Aqui Fonseca adapta procedimentos comuns também da lírica amorosa, como, no início, a sucessão de epítetos e, ao final, a utilização de metáforas cristalizadas.

Na discussão a respeito do uso de lugares-comuns na poesia amorosa fonsequiana, sugerimos a leitura do procedimento como um esforço consciente do artífice da poesia para emular modelos já consagrados, atitude, aliás, esperada pelo leitor seiscentista. Nesse sentido, podem-se ler as últimas estrofes deste poema, ao recuperar o lugar de sangue como rubins:

E enquanto da Estremadura
 converteis com sangue Ibero
 em Rubins as Esmeraldas,
 e o Guadiana em Mar Vermelho
 (Manuscrito 49-III-83, p. 95)

Estremadura é a região espanhola próxima das zonas de conflito em que Fonseca atuou e Guadiana é a denominação do rio que marca a fronteira entre Portugal e Espanha. A cor verde dos exércitos da Espanha é mencionada em um esforço visual, semelhante à evidência retórica, base também das descrições da poesia de retrato.

Outros romances endereçados a oficiais superiores também possuem os mesmos procedimentos. No mesmo manuscrito, por exemplo, um romance escrito a um certo Gonçalo Vasques da Cunha (Apêndice B.5) possui abertura encomiástica:

Da quem por Lente de Prima
 da militar Academia
 de Palas fora a Fortuna

dera de Marte a cadeira
 De cujo Valor não temos
 Diamante na nossa terra
 que que tanto em grandeza, e fundo
 cada contraste encareça
 De cujas prendas Menores
 a fama mais pregoeira,
 ou musa indigna Senhora
 ou parece humilde a dessa
 (Manuscrito 49-III-83, p. 317-318)

A coleção de romances direcionados a militares também conta com cartas endereçadas a amigos, em que as normas do decoro da epístola pedem uma adaptação. Esse é o caso do romance-carta sétimo do ms. BA 49-III-82, cuja modulação para um decoro de conversa entre amigos, para o qual a carta é o gênero ideal, já se inicia literalmente, com o vocativo “amigo”.

Trata-se de uma carta direcionada a um amigo soldado, narrando suas aventuras com os companheiros, em Setúbal, além de sua decepção amorosa com Filis, acompanhando um retrato poético da mulher em questão (Apêndice A.7). A didascália situa esse romance em seu suporte manuscrito, ao utilizar o pronome caro aos compiladores de então “mesmo”: “Ao mesmo Gonçalo Vasquesda Cunha”. A didascália ainda apresenta a classificação genérica, com a denominação “ROMANCE”.

Amigo, as onze da noute
 bem que o Relógio as não desse
 que é bem não fazer onzenas
 quem quer durar em seus treze
 A pena de ausente tomo,
 para escrever-vos, pois sempre
 a pena apesar dos longes
 foi a língua dos ausentes,
 Ausentei-me dessa terra
 [harto os he dicho], ausentei-me
 porque os ausentes, e os mortos
 passam do mundo igualmente
 (Manuscrito 49-III-82, p. 37)

Fonseca inicia a carta dirigindo-se a um amigo e um igual na sociedade seiscentista, e o faz por meio da jocosidade do jogo de palavras. Faz referência à tendência dos dois soldados para a boêmia esperando as onze da noite e “em seus treze”. Conforme afirma Rafael Bluteau em seu dicionário, de 1728, a expressão quer

dizer “estar com todo o seu vigor. Ter todas as suas forças. Os treze anos são a flor da idade, por que estão entre os doze, que são nas moças, & e os quatorze, que são nos moços os anos da puberdade” (p. 277) e menciona exatamente a primeira quadra deste mesmo romance como exemplo. Esse mesmo trecho também é usado por Bluteau para exemplificar a expressão onzenas, ou seja, a fraude em que se vende um objeto de pouco valor por muito dinheiro.

A proposição da carta continua ao estabelecer a situação comunicativa quanto à situação do remetente e da conversa em si, mencionando a ausência de respostas do amigo.

Não tive mais carta vossa
 nem sei quem de mim se Lembre
 como se o ser infelice
 fora culpa que eu tivesse
 Mas inda assim preso tanto
 mostrar que não me esquecestes
 que estimo os vossos descuidos
 para esmerar-me com eles
 Sem vós me achei nesta Praça
 mas não me achei só, pois deve
 a memória o dividido
 mais que aos olhos o presente
 As diversões não bastaram
 nesta guerra a defender-me
 que contra os aproches da alma
 toda a defença é mui débil
 Que como ao mar de Setúbal
 não vão as águas do Letes,
 antes só nele meus olhos
 se tem mostrado Correntes?
 Quanto mais se alonga a Vista
 lá dessas Praias alegres,
 tanto mais entre as saudades
 pertos as longas parecem
 (Manuscrito 49-III-82, p. 37-37v)

A vida militar é mencionada, sendo ela o pano de fundo das aventuras e desenganos amorosos. As diversões, alegoricamente, não conseguiram poupá-lo dos ataques das saudades, sendo a praça de guerra mais um dos cenários de solidão que essa lírica sempre retoma. As referências à mitologia, ao rio Letes, aparecem de modo sutil para evitar que o decoro se perca no ínfimo, sendo a alegoria permitida pelo

repertório da mitologia clássica uma ferramenta retórico-poética profícua, bastante usada como romancista fonsequiano.

Essa carta continua, tendo tratado da proposição e da captação da benevolência, passando à narração, onde Fonseca comenta o seu “dia a dia” no posto, que seria de monotonia, que se alterna com as visitas às “madamas”, comparação que também ironiza o termo “Cortesãos”. O uso da maiúscula também indica o uso do termo para a construção engenhosa e metafórica, indicando-a como um conceito. Aqui, esse procedimento é apropriado para construir o chiste, cuja agressividade no ataque moral lembra a sátira.

Eu amigo e senhor meu
 passo aqui bem penitente
 de não me veres qual fui
 e de estar qual me não vedes,
 Passo os dias com os Amigos,
 e as noites algumas vezes
 se bem que as cousas de noite
 pela manhã aparecem
 Passo bem, mas obrigado,
 preso entre quatro paredes
 donde acintes de sisudo
 me fazem louco perene
 Vejo-me muito valido
 do favor do nosso Mestre
 dos Cortesãos deste povo
 e das madamas que há nele
 Todos estes cabos dobro,
 mas inda que os considere
 cabos da boa esperança
 para mim, são cabos verdes
 (Manuscrito 49-III-82, p. 37v-38)

Observe-se o contraste entre o Cabo da Boa Esperança, local de descobertas, e Cabo Verde, ilha isolada e vazia de expectativas. O isolamento do poeta é devido à Filis, nome mitológico para as amantes figuradas na lírica amorosa fonsequina. No caso, durante a narração dessa epístola, o isolamento e a melancolia do poeta são atribuídos às saudades da dama, que aqui são uma oportunidade para, novamente, a descrição da dama nos moldes do “retrato”, mesmo o poeta não praticando esse gênero como elemento principal, nesse momento.

Aqui me morro por Filis

tão fino, e tão descontente
 que me não mata a saudade
 porque mais morto me deixe
 Representa-me além branca
 aqueles gostos tão breves
 que apenas são quando acabam
 e antes passam, que comecem
 Vejo debuxar-me na alma
 aquele rostinho alegre
 primavera em forma de Anjo
 e sol com longes de neve
 Enfim peste é que me mata
 e direi já mui contente
 que é pior que peste a moça
 pois eu a julgo uma peste,
 Pois crede assim Deus me guarde,
 dizei lá quanto quiseres
 que o sol não se põe ela
 bem que o sol nela amanhece
 Vede-vos quem deixou isto
 que fará donde se veste
 calhamaço, por Olanda
 e o relhado, por [filete]
 Vede enfim amigo agora
 se em sentimentos como estes
 quem fez [de si maus] pesares,
 verá de si bons prazeres,
 Enfim são pragas de Filis,
 bem é que quem tantas vezes
 o céu as mãos quis tomar
 hoje este inferno tivesse
 (Manuscrito BA 49-III-82, p. 38v-39)

Vê-se o desenvolvimento de estrofes que evocam os procedimentos descritivos do retrato; no entanto, aqui, já se indica a condição de penitente. O retiro, relacionado, como já discutido, à questão do "Desengano do Mundo", aqui transforma o ornato descritivo em elemento negativo da vaidade mundana. O uso do verbo, que remete a pintar, "debuxar-me", inicia o trecho descritivo, sendo utilizadas as mesmas tintas metafóricas já discutidas aqui, as tintas dos lugares comuns da mulher comparada a flores e a mulher comparada aos astros. A mulher possui um brilho que suplanta ao do próprio sol, sendo, ao mesmo tempo, não uma flor, mas uma peste na alma do poeta. Os dois campos metafóricos então se unem, sendo Filis inalcançável como o seu, mas alcançável como uma praga em jardim.

O foco na alma, a pintura no romance-retrato, ocorre sempre na memória. Dentro da alma, acompanha a tendência do romance fonssequiano de ser em primeiro um exercício em primeira pessoa. Com efeito, a preparação para a petição na carta, caracterizada mais uma vez como um elogio do destinatário, é feita com ênfase nessa primeira pessoa:

Tenho-me eu convosco amigo
 que no Ruidoso Ginete
 quebrais, quebrando as calçadas
 os ossos, a muita gente
 Tenho-me eu convosco Amigo
 que roncando as seis, e as sete
 rides de que a salvas Chorem
 bem que o sol vos não desperte
 Tenho-me eu com esses bichos
 que tenho por Deos o ventre
 fazem nessa vossa casa
 a seus vícios Laus perene
 Esse Raro Monge digo
 de Vênus, que então solenes
 festas, no seu Templo vive
 Anacoreta insolente
 E a essoutros [chulos] de Chipre
 que por serem meus grumetes
 e por me verem tão longe
 são do bairro escanderbegues,
 Mas algum[hora] se eu posso
 farei com que todos esses
 de me verem compungidos
 mudem tudo em Misereres,
 Enfim fez-lhe Deus mercê,
 não vos admireis pois vedes
 que em nada pode ter sal,
 quem tão pouca graça teve
 Mas quem as vossas grandezas
 com quase nada [se atreve]
 bem é pois que peca em nadas,
 que nada se lhe condene,
 (Manuscrito BA 49-III-82, p. 39-39v)

A proficiência do amigo nas habilidades de guerra, ou seja, ao comandar um ginete ou salvas de tiros, é exaltada. Aqui Gonçalo é o oposto da figura mencionada anteriormente, o mau soldado Correa. Um chiste com o vocabulário do universo religioso também é construído, algo que remete à figura do Frei que surgiria, algo con-

veniente se se considerar como o compilador desses manuscritos optou pela escolha desse romance, e principalmente em seu processo de atribuição da autoria.

A carta é finalizada com a petição, que consiste simplesmente no pedido para que o destinatário mande novas.

Se na flor dessa amizade
 que folha enfim não foi sempre
 o que foi amor petfeito
 se não tornou malmequeres?
 Dai-me muitas novas vossas
 que esta fruta, por mais vezes
 que a tenha, sempre ao meu gosto
 fruta nova lhe parece
 E a Deus que em tanto [vosq:]
 para que apesar dos Letes
 raio, vos tema, a campanha
 Marte a patria, vos venere
 (Manuscrito 49-III-82, p. 41v)

Neste romance o poeta iniciou caracterizando-se com dois aspectos fundamentais e que contribuem para *persona* jocosa: um caráter adolescente (menção dos “treze” e uma intenção de “burla” (onzenas)). Essa intenção então se desenvolve em uma carta familiar, cuja motivação foi simplesmente a de pedir notícias a um velho companheiro, enquanto o poeta sofre a rejeição de Filis.

A preceptiva retórica da carta como “conversação entre amigos” é fundamental à prática do romance-carta na poesia atribuída a Antônio da Fonseca Soares. O decoro “vulgar” é central na construção dessa *persona*, sendo a virtude da amizade para com os companheiros militares parte da construção da personagem do soldado-poeta.

Na prática do romance, a tradição de preceptivas que remontam à antiguidade é apropriada para as necessidades retórico-poéticas do letrado seiscentista. No Império português em guerra por sua independência da Espanha, esse letrado também pode projetar-se além das letras, tomando também as armas. As exigências de um decoro vulgar para determinadas práticas poéticas, entretanto, vê-se uma coexistência do baixo, – a partir da escolha vocabular pelo uso de termos baixos e assuntos que se aproximam do vitupério –, ao elevado – conteúdo encomiástico e construção de metáforas agudas.

O decoro vulgar dos romances de Antônio da Fonseca Soares mostra uma poesia "baixa" a ser lida pelo público mais "alto". A ele é permitido o tratamento do jocoso, do tema menos palatável, ao mesmo tempo em que também são permitidos procedimentos metafóricos mais complexos. É um dos veículos, ainda, pelos quais o soldado poeta transita à voz de homem santo, quando este escolhe de seu repertório de formas poemáticas o terceto ou o soneto. Ao contrário do que a crítica do século XX compreende, essa prática não é a de uma "poesia popular" "sincera", mas, sim, uma simulação. Trata-se de um jogo entre cortesãos dentro de um conjunto de regras já pré-estabelecido pela tradição e a preceptiva, construindo poética e retoricamente vozes e imagens de seu século.

Considerações Finais

A intenção do trabalho foi iluminar um pequeno aspecto da produção de Antônio da Fonseca Soares, ou, pelo menos, da obra que lhe foi atribuída. Antes de uma análise biográfica ou periodológica, intentou-se iluminar uma prática de composição. Para tal, partiu-se de um *corpus* de poemas encontrados no material manuscrito, que acompanhavam o nome do autor. O aspecto escolhido foi o do *decoro* vulgar e para tal se examinou um *corpus* de poemas advindos de fontes primárias manuscritas.

No estudo dessas formas, os romances, assim como outras produções, mostraram-se tributários da tradição retórico-poética desde a antiguidade e de preceptivas posteriores. Inegavelmente, essa tradição está relacionada à oralidade vinculada às línguas românicas, sendo sua forma baseada na assonância e no ritmo natural da redondilha maior, além de várias considerações temáticas. Essa ligação, entretanto, não deve ser compreendida como simples relação de continuidade ou cópia. Um letrado como Antônio da Fonseca Soares, assim como seus contemporâneos, emprestam essa tradição já ligada ao povo, ao vulgo, recriando-a retoricamente como um *decoro*.

Quanto ao estudo do poeta, dedicou-se primeiramente à recuperação de sua figura, à constituição da *persona* literária de Antônio da Fonseca Soares. Seguindo a mesma tendência de teóricos contemporâneos, pensou-se não somente no sentido biográfico, mas como a construção de uma voz poético-retórica cuja obra pode ser atribuída com verossimilhança. A imagem de soldado poeta, sob a sombra do futuro frei, quase homem santo, constitui-se como um valoroso homem do exército português, que ao mesmo tempo se deleitou e sofreu com os vícios. A construção de sua *persona* influi diretamente em sua fortuna crítica e histórica. Com uma considerável

fama como “poeta vulgar” enquanto compunha e sua obra circulava na cultura manuscrita, o soldado-poeta viu-se obscurecido pela figura do Frei. Reconstituir, portanto, o autor, ou pelo menos a representação autoral, a *persona*, mostrou-se um esforço imperioso.

O primeiro capítulo, portanto, tratou de comentar os aspectos bio-bibliográficos e também explorou a forma como os aspectos biográficos no século XVII são, acima de tudo, uma base retórica e poética da voz poética, desde sinais da alegoria do amor como guerra, da relação do amor no ambiente religioso - quando encontra uma dama ao ir à igreja na sua cidade natal da Vidigueira -, mencionando a dupla figura do soldado-poeta e a identidade de Frei que tomou quando religioso: tanto aspectos temáticos da obra a ele vinculada, quanto a representação que essa suscitou em biógrafos, críticos e historiadores literários demonstram uma linha de coerência na construção de sua voz poética. Essa construção se inicia pela quase hagiografia composta por seu (dito) amigo, Pe. Manoel Godinho, que descreve como o soldado deixa cair a espada impressionado pela leitura de uma obra mística, aterrorizado por sua vida de pecados. A imagem transcende o plano biográfico, na história de publicações e edições, que privilegiam o trabalho do frei. Culmina ainda em invectivas críticas que recomendam o abandono da obra vulgar, que seria, segundo o consenso dos biógrafos, indigna de estudos.

O segundo capítulo tratou de questões de metodologia. Nesse momento procurou-se equilibrar a consideração de leituras feitas tanto no âmbito da filologia quanto da literatura. Tendências nos estudos sobre o período chamado barroco aproximaram-se da materialidade do texto, incorporando também aspectos de estudos filológicos, como as novas recepções da variação textual e novas noções de autoria. A cultura manuscrita dos séculos XVII e XVIII, possuindo uma maneira de troca e produção de textos própria, demonstrou-se um campo de estudos ao qual se deve requerer maior atenção. Uma vez que o *corpus* selecionado adveio dos livros manuscritos apócrifos e elaborados anonimamente, a escolha da didascália como critério de seleção textual procurou aproximar-se do modo seiscentista de leitura, em que a circulação, com todos os seus códigos, importou sobremaneira na sua constituição. Relevante quando indica a autoria, assim como quando indica elementos formais como gênero (retrato,

endechas, carta) e forma poemática, são significantes que propriamente desaguam na questão do *decorum* do texto. A didascália é praticamente um contrato entre leitor, poeta e compilador, que dita a maneira como o texto deve ser lido.

Uma segunda seção deste capítulo aborda o modo de aplicação da “poesia vulgar”. Não tendo sido possível tratar de toda a vastidão da matéria da poesia popular, optou-se por um diálogo com a fortuna crítica do autor, notadamente a partir do trabalho de Maria de Lourdes Belchior Pontes. Procurou-se diferenciar o *decoro vulgar*, uma construção retórico-poética, de uma presunção de “sinceridade” popular que é bastante presente na crítica biografista (século XVII) e formal (século XIX) à obra de Fonseca, principalmente aquela advinda do início do século XX. Para tal, recuperam-se as noções peculiares de autoria e atribuição na cultura manuscrita contemporânea de Fonseca, assim como as novas leituras filológicas advindas do final do século XX e XXI.

No terceiro capítulo, ao mesmo tempo em que se continuaram os estudos do mestrado no que se diz respeito ao estudo dos romances de retrato, continuou-se com o exame de um *corpus* de romances. A primeira seção foi dedicada aos romances que demonstram uma tendência mais “erudita”, em contraste com o vulgar. Foram examinados os que indicavam essa linha mais “elevada” diretamente em sua didascália, que foram os retratos e poemas de temática mais grave, como os poemas de luto. Características que são inerentes à época, como o trabalho com o conceito e o uso peculiar da metáfora, foram igualmente resultados importantes da pesquisa. A sistematização de convenções que se comentou do ponto de vista da composição genérica é outro elemento que reforçou a construção da elocução e das matérias vulgares da poesia de Fonseca.

Acrescenta-se à análise, o grande número de romances-carta - assim como de cartas compostas em outras formas poemáticas -, que se incluíam nos estudos, pois demonstraram de modo importante a constituição do *decoro vulgar*, mesclando nos poemas a presença de convenções eruditas ao tom de conversação da carta. Uma breve menção das cartas compostas em tercetos, convencionalmente “elevado”, procurou contribuir, por contraposição, para a caracterização do ‘vulgar’ no contexto do romance, forma poemática mais popular. Os tercetos tratam da transição da figura

poética do soldado-poeta ao frei, tratando do tema central do “desengano do mundo”, momento em que se sinaliza a troca da máscara retórico-poética, da *persona*, demonstrando uma linha de separação entre as variadas convenções.

A última seção desse capítulo abordou alguns dos romances cartas vulgares, endereçados a amigos ou que a matéria tratou de matérias do dia a dia do soldado poeta. Desde tratar da dispensa de um mau soldado por haver contraído uma doença venérea até uma resposta a um amigo em que o assunto é um problema intestinal causado pela oferta de um presente, pode ser constatado um decoro vulgarizante que inclui o vitupério e a sátira, assim como o chiste, fazendo uso, no entanto, de procedimentos sofisticados da poesia erudita.

Procurou-se, portanto, demonstrar como a produção de romances de Antônio da Fonseca Soares apresenta um *decoro* vulgar, como um processo calculado. O uso de procedimentos agudos de composição, demonstrando uma habilidade de transição do poeta entre o vulgar e o erudito, apresenta-se como um jogo entre cortesãos.

Por fim, nos Apêndices, ficam as transcrições do *corpus*, advindas da fonte primária manuscrita. As transcrições, tão importantes quanto o trabalho de análise literária, foram motivações deste trabalho, no sentido de recuperar e divulgar esse material manuscrito, mesmo “vulgar”, antes que seja destruído pelo tempo.

Referências

ACADEMIA dos singulares de Lisboa. Lisboa: Officina de Henrique Valente de Oliveira Impressor del Rey N. S., 1665. .1. Disponível em: <<http://purl.pt/21936>>. Acesso em: 3 dez. 2017.

ALMEIDA, Maria Clotilde de Oliveira Maciel. **Romances de ausência e de saudade de Antônio da Fonseca Soares**: transcrição de romances extraídos do códice número 3549 da Biblioteca Nacional. Uma leitura comparada com os códices número PBA 132 a 1001, 3368, 3566, 6104, 6769, 6430, 8575, 8581, 8614, 9321, 9322 da mesma biblioteca, precedido de um breve estudo comparativo. 1992. Dissertação de mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

ANÔNIMO. **The principles of Letter-Writing**. Tradução: James J. Murphy. California: University of California Davis. Disponível em: <<http://medieval.ucdavis.edu/20B/Ars.Dictandi.html>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro.

BLUTEAU, Raphael. In: _____. **Vocabulário Portuguez & Latino**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. v. 6. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>.

_____. In: _____. **Vocabulário Portuguez & Latino**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. v. 7. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>.

_____. **Vocabulário Portuguez & Latino**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>.

BRAGA, Teófilo. **Poesia Popular Portuguesa**. Porto: Typographia Lusitana, 1867. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=PhpEAAAacAAJ>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

BRANCO, Camilo Castelo. **Curso de Literatura Portuguesa**. Lisboa: Livraria Editora Matos e Moreira, 1876. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=g7ARAAAAYAAJ>>. Acesso em: 31 dez. 2017.

CAIRNS, Francis. **Generic composition in Greek and Roman poetry**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

CAMARGO, Martin. Toward a comprehensive Art of Written Discourse: Geoffrey of Vinsauf and the Ars Dictaminis. **Rhetorica: A journal of the History of Rhetoric**, California, v. 6, n. 2, p. 167–194, 1988.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à Crítica Textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPOS, Haroldo. Original e Revolucionário. **Folha de São Paulo: Caderno Mais!**, nov. 1996.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes. **Poesia de Agudeza em Portugal**. São Paulo: Edusp, 2007.

CERQUIGLINI, Bernard. **Éloge de la variance**. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

_____. Gaston Paris et les dinosaures. In: _____. **Éloge de la variance**. Paris: Éditions du Seuil, 1989. p. 73–101.

_____. L'excès joyeux. In: _____. **Éloge de la variance**. Paris: Éditions du Seuil, 1989. p. 55–69.

CHAGAS, António das. **Primeira parte das Obras espirituas de espiritual & veneravel Padre Frei Antonio das Chagas**. Organização: Pe. Manoel Godinho. Lisboa: Na officina de Miguel Deslandes e á custa de sua impressão, 1688. v. 1. Disponível em: <<http://purl.pt/23734>>. Acesso em: 1 dez. 2017.

CHAGAS, Frei Antônio. **Cartas Espirituais**. Edição: M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, 1957. Seleção, prefácio e notas pelo prof. M. Rodrigues Lapa.

CHAGAS, Frei Antônio das. **Cartas Espirituais do Venrável Padre Frei António das Chagas**. Lisboa: Officina de Ignácio de Nogueira Xisto, 1762. Disponível em: <<http://purl.pt/15390>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

_____. **Viva Jesus. Cartas Espirituas do Veneravel Padre Fr. Antonio das Chagas**. Com suas notas observadas por hum seu amigo, e dedicadas ao serenissimo Rey de Portugal, Dom Pedro II. Lisboa: Na Officina de Miguel Deslandes, 1684. Disponível em: <<http://purl.pt/23733>>. Acesso em: 1 dez. 2013.

CHAGAS, Frei Antônio das. **Fugida para o dezerto, e dezengano do mundo**. Lisboa: Na Officina de pedro Ferreira Impressor do Augustissima Rainha nossa Senhora, 1756. Disponível em: <<http://purl.pt/22735>>. Acesso em: 2 dez. 2017.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: _____. **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHOCIAY, Rogério. **Os metros do Boca**: teoria do verso em Gregório de Matos. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

CICÉRON. **L'orateur**: du meilleur genre d'orateurs. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1964.

CÓDICE 49-III-83 da Biblioteca da Ajuda: Obras Varias de F. Antonio das Chagas, que no seculo sechamaua Antonio daFonseca Soares, eas compos sendo ahinda secular. [S.l.: s.n.].

CÓDICE 49-III-84 Biblioteca da Ajuda. [S.l.: s.n.].

CÓDICE 50-III-1 da Biblioteca da Ajuda. [S.l.: s.n.].

COSTA E SILVA, José Maria da. **Ensaio biographico-critico sobre os melhores poemas portugueses**. Lisboa: Na imprensa silviana, 1835. v. X. Disponível em: <<https://archive.org/details/ensaibiographi04silvgoog>>. Acesso em: 2 jan. 2018.

D'ARCADIA, Luís Fernando Campos. **Ut pictura poesis: a poesia vulgar “pintada” por Antônio da Fonseca Soares**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social) – UNESP - Faculdade de Ciência e Letras de Assis, Assis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94014/darcadia_lfc_me_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 dez. 2017.

DOMINGUES, Rita. **Antropónimos: SOUSA, Francisco de**. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<http://eve.fcsh.unl.pt/content.php?printconceito=183>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

GATES, Eunice Joiner. Antonio da Fonseca Soares, *imitator of Góngora and Calderón*. **Hispanic review**, University of Pennsylvania Press, v. 9, n. 2, p. 275–286, 1941. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/470223>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GODINHO, Manoel. **Sermoens genuinos, e praticas espirituas Offerece o P. M. Godinho**. Lisboa: Na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1762. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=jmJiAAAacAAJ>>. Acesso em: 7 dez. 2017.

_____. **Vida, virtudes, e morte com opiniaõ de Santidade do Veneravel padre Fr. Antonio das Chagas Missionario apostolico neste reyno, da ordem de S. Francisco: Fundador do Seminario de Missionarios Apostolicos da mesma Ordem, sito em Varatojo**. [S.l.]: na officina de Miguel Deslandes & à sua custa impresso, 1687. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=71Hc1H7EYtUC>>. Acesso em: 7 dez. 2017.

GÓMEZ-BRAVO, Ana. Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas. **Rhetorica: A journal of the History of Rhetoric**, California, v. 17, n. 2, p. 137–175, 1999.

GRANJEIRO, Heloiza Brambatti. **A figura feminina na obra de Antônio da Fonseca Soares**. 2012. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/94026>>.

HANSE, João Adolfo; PÉCORA, Alcir. **Poesia seiscentista: Fênix Renascida e Postilhão de Apolo**. São Paulo: Hedra, 2002.

HANSEN, João Adolfo. “Ut pictura poesis” e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” - CECALP, n. 45, p. 177–191, 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4530901>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

_____. **A sátira e o engenho**. São Paulo: EDUSP, 1989.

HANSEN, João Adolfo. Códigos bibliográficos, escribas, manuscritura e códices da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In: MOREIRA, Marcello. ***Critica Textualis in Caelum Revocata***: uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 13–41.

HENDERSON, Judith Rice. Erasmian Ciceronians: Reformation Teachers of Letter-Writing. California, v. 10, n. 3, p. 273–302, 1992.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes.

LUND, Christopher. **Conceptismo in three seventeenth-century Portuguese Poets**: António Barbosa Bacelar, Jerónimo Baía and António de Fonseca Soares. 1974. Tese/dissertação – University of Texas, Texas, 1974.

MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana, Historica, Critica e Chronologica, nas qual se comprehende a noticia dos Autores Portuguezes, e das Obras, que compozerão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente**. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. v. 4. Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?id=1jHgAAAAMAAJ>>. Acesso em: 3 dez. 2017.

MANUSCRITO 2998 da sala de reservados da Universidade de Coimbra. [S.l.: s.n.].

MANUSCRITO 345 da sala de reservados da Universidade de Coimbra. [S.l.: s.n.].

MARTINS, Thais Morgado. **Tradução anotada e comentários da *Ars rhetorica* de Caio Júlio Vítor**. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-06122010-113243/publico/2010_ThaisMorgatoMartin.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2018.

MENDOZA, Iñigo Lopez de. Comiença el prohemio e carta quel marqués de Santillana envió al condestable de Portugal con las obras suyas. In: RIOS, Don José Amador de los. **Obras de Iñigo Lopez de Mendoza, Marqués de Santillana**. Madrid: Imprensa de la calle de S. Vicente baja, á cargo de José Rodriguez, 1852. p. 1–18.

MOREIRA, Marcello. ***Critica Textualis in Caelum Revocata***: uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Lisboa: 2007, 2004.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de Gêneros**. São Paulo: EdUSP, 2001.

_____. Polêmica sobre o barroco ficou datada e vã. **Folha de São Paulo**: Folha Ilustrada, São Paulo, mar. 2011. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1903201122.html>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

PIMENTEL, A. **Vida Mundana de um frade virtuoso**. Lisboa: Livraria Antonio Maria Pereira, 1889.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. **Bibliografia de António da Fonseca Soares (Frei António das Chagas)**. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1950.

_____. **Frei Antonio das Chagas: um homem e um estilo do século XVII**. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1953.

RESENDE, Garcia de. **Cancioneiro Geral**. Lisboa: De Vinne Press, 1904. Facsímile da edição de 1516. Disponível em: <<https://ia800503.us.archive.org/22/items/cancioneirogeral100rese/cancioneirogeral100rese.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

SEPÚLVEDA, Lourenço. **Romances nueuamente sacados de historias antigas dela cronica de España compuestos por Lorenzo de Sepulveda**. Anuers: Casa de Iuan Steelflo, 1551. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/romancesnueuamen00sepulveda.html>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

SILVA, Mathias Pereira. **A Fenix Renascida ou obras poeticas dos melhores engenhos portugueses portuguzes dedicadas ao excellentissimo Senhor D. Francisco de Portugal, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, &c.** Lisboa: Na Offic. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1746.

_____. Tomo II. In: _____. **A Fenix Renascida ou obras poeticas dos melhores engenhos portugueses portuguzes dedicadas ao excellentissimo Senhor D. Francisco de Portugal, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, &c.** Lisboa: Na Offic. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1746.

_____. Tomo III. In: _____. **A Fenix Renascida ou obras poeticas dos melhores engenhos portugueses portuguzes dedicadas ao excellentissimo Senhor D. Francisco de Portugal, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, &c.** Lisboa: Na Offic. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1746.

SILVA, Matias Pereira da. **A Fenis Renascida: ou obras poeticas Dos melhores Engenhos Portugueses dedicadas ao excelentissimo senhor D. Joseph de Portugal Conde de Vimioso, c. Primogenito do excelentissimo Senhor D. Francisco de Portugal Marquez de Valença**. [S.l.]: Na Officina de Joseph Lopes Ferreyra, 1717. v. 2. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=w11DAAAAYAAJ>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar. **Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

SOARES, Antonio da Fonseca. **Mouram Restaurado em 29 de outubro de 1657 oferecido ao senhor Joanne Mendes de Vasconcellos, Tenente General da Provincia do Alemtejo**. Lisboa: Na Officina de Henrique Valente de Oliveira, Impressor del Rey nosso Senhor, 1658. Disponível em: <<http://purl.pt/16732>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

_____. **Panegyrico ao Excellentissimo Senhor Dom Antonio Luiz de Menezes, Conde de cantanhede, Governador das Armas da Provincia do Alemtejo por Antonio da Fonseca Soares em applauso da gloriosa victoria das Linhas de Elvas em 14. de Janeiro de 1659**. Lisboa: na officina de Henrique Valente de Oliveira impressor delRey nosso Senhor, 1659. Disponível em: <<http://purl.pt/17429>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TEIXEIRA, Ivan Prado. *New Historicism*. **Revista Cult**, p. 32–35, 1988.

TESAURO, Emmanuele. **Il cannochiale Aristotelico**: O sia, Idéa dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serue à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' Principii del Divino Aristotele. Veneza: Presso Paolo Baglioni, 1663. Disponível em: <<https://ia800301.us.archive.org/1/items/imageGII244Narrativa0pal/imageGII244Narrativa0pal.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

TRIMPI, Wesley. The meaning of Horace's *Ut pictura poesis*. **Journal of the Warburg and Courland Institutes**, The Warburg Institute, v. 3, p. 1–36, 1973. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/751156>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis. **Estudos do romanceiro peninsular**: romances velhos em Portugal. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1935.

VERNEY, Luís Antonio. **Verdadeiro método de estudar**. Lisboa: Sá da Costa, 1950.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique medievale**. Paris: Seuil, 1972.

Apêndices

Apêndice A – Cartas 49-III-82 — p. 165

Tercetos á o Dezenzano do mudo, que no tempe de seu noviciado fez o A.
... 165

Carta 2.^A ... 180

Carta 3.^A ... 183

Carta 4.^A ... 186

CARTA, 5.^A – A D. Luis coutinho pedindolhe escuzase ahum moço, de Soldado Auxiliar ... 189

CARTA 6.^A – A Goncalo Vasques da Cunha ... 192

CARTA 7.^A – Aomesmo Gonçalo Vasquesda Cunha ... 196

CARTA 8.^A ... 200

CARTA 9.^A A Diogo Gomes de Figueiredo Mestre decampo na Beira ... 202

CARTA, 10.^A A D. Manoel de Attayde, mandandolhe hum presente de doces ... 206

CARTA 11.^A ... 207

CARTA 12.^A AO Doutor João Soares mandandolhe hum presente ... 210

CARTA 13.^A ... 214

CARTA 14.^A ... 217

CARTA 15.^A A hum amigo q estaua com húa moça atempo q o Autor estava comhúa pescana ... 222

Apêndice B – Cartas 49-III-83 — p. 225

Carta A D. Luis Coutinho pedindolhe escuzaze ahú moço por nome Francisco Correya de Soldado auxiliar. ... 225

A Diogo Gomes de Figueiredo mestre de Campo da Beira ... 227

A Manoel de Atayde que lhe mandou um grande presente de doces, estando o Autor com febre ... 231

Carta ahum seo amigo. ... 233

Apêndice C – Retratos 49-III-82 — p. 239

Retrato ... 239

Retrato ... 241

Retrato ... 244

Retrato ... 245

Apêndice D – Retratos 49-III-83 — p. 253

Retrato de Clori ... 253

Retrato de huma Dama ... 255

Retrato de Maricas ... 257

Retrato de huma Dama ... 259

Retrato de Tisbe ... 260

Retrato de Lizes ... 261

Retrato de Izabel ... 262

Retrato de Certa Dama ... 262

Apêndice E – Romance 49-III-84 — p. 267

Domesmo Autor, aopéé de hûa Dama ... 267

Apêndice F – Sonetos 49-III-84 — p. 269

Domesmo Autor, aopéé de hûa Dama ... 269

Ahuma Dama q lhe mandou hũ Relogio de movimentos ... 269

Ahua Dama q morreo. ... 270

Ahúa ROza ... 270

Ahûa Roza Murcha ... 270

Apêndice A – Cartas 49-III-82

**A.1: Tercettos
á o
Dezengano do mūdo,
que
no tempe de seu noviciado
fez o A.**

Entre o sagrado horror desta clauzura

p. 2

 donde tendo por habito amortalha
 caza faço tambem da sepultura
Donde como guzano q trabalha
 por se esconder notumulo tecido
 roubo hum triumpho âtemporal batalha
Passo tão outro, o Fabio, do q ey sido,
 q ou o q sou mil vezes desconheço
 ou quazi sempre do q fuy duuido;
Pasma deuer q âverde idade tesso
 o mauzoleo de hum claustro limitado
 eu q não coube de Babel no excesso;
Pasma deuermo atantas pês postrado
 eu q no Olimpo de hum soberbo intenso
 quis dar aomundo asombro, ao Ceo cuidado
Eoq meadmira por mayor portento
 he q eficacia fosse do discurço
 oq não pode ser daancia escormento,
sebem não tendo âLagrimas o curço
 ja creyo q taõ altos exercicios
 efeitos são dehum Celestial concursso,
Impulços saõ daquelles beneficios
 com q abondade immensa medeclara
 q asvontades quer mais q os sacraficios;
Pois ao ferir dasacrossanta Caza
 desfes em agoa hum coracao depedra
 eo Lavra agora para pedra de Ara
Este q hum tempo de Ariadna, eFedra
 se votava aimagens fabulozas
 comq inda alouca Idolatria medra

p. 2v

Hoje com difirenzias prodigiozas,
 sô daimagem sepreza; esemelhança
 dequem tais pedras asi fes preciosas
 Eassi q muito he versse esta mudança
 se desse depiedades Occeano
 ofluxo ao Clima mais Remoto alcança
 Se emfim chega o seu cursso Soberano
 por me atos da oclulta providencia
 aos pedrenaes do Coraçãô humano
 Donde bem que ache dura a Rezistencia
 vemos que omanacial da eterna graça
 nace, ourebenta comfelis Violencia
 Para que bem que entre as espinhas nasça
 ocampo esteril regue, efertilize
 eos ermos tristes aprazíveis faça
 Emfim para que aotempo que agonize
 aoRoxo mar desangue seu sechegue
 enelle com mais glorias se eternize
 Neste sem que algnorancia mais navegue
 he força ja que Pharaô seafogue
 ehe bem que opovo que he de Deos seentregue
 Razaô he já que aqui se dezafogue
 aalma detantos laços emcubertos,
 eque asoltura dos que o sentem Rogue
 E he bem q osdias desta Vida incertos
 domanâ sealimentem Sacrosanto
 q sempre chove daalma nos dezertos,
 Acabem pois daquelle cego encanto
 comque eu seguia Circes, eas Syrenaz
 avôs em Ays, amelodia empranto
 Ejâ não mais as Didos, eas Elenas
 do fumo afazer glorias, secustumem,
 que incendio he da alma, oq he faisca apenas
 Pois soberbas do damno seprezumem
 que deixe Troya doque foy Vistigios
 eque inda as Cinzas de Cartago fumem
 Mas como han de esquecerme estes prodigios,
 seacho emmeu mal, os muros Africanos
 seolho no estrago da alma, os campos Frigios?
 Donde sobre esses Idolos profanos
 que já postra empedaços o [escramento]
 se edificao melhor os dezenganos;
 Pois não tiuerao firme fundamento,
 separa mais se erguer naô derubarao,
 aquellas torres que formei novento.
 Demais que emuer os [benz] como acabarão

p. 3

p. 3v

lá dentro da alma hum vivo horror infunde
 com q se foge aos gostos, que se amaráo
 E não he facil q em Razão se funde
 quem para levantarsse desta sorte
 sem cahir na Razão a alma confunde
 Venus, Minerva, Jupiter, Mavorte
 que honrras, q gloria, podem darlhe a Vida
 de quem depreça não triumfe amorte
 Qual flor semurcha, a idade mais florida,
 qual sonho acaba, a gloria mais prezada
 qual sombra passa, a pompa mais luzida
 E antes q amêta da fatal Jornada
 coroe a Vida, a todos nos parece
 breve a flor, váo o sonho, a sombranada
 Se ao tempo pois, q cada qual florece
 secca aquella, este salto, essa desfeita
 magoas fas, ancias custa, horrores cresce
 Quem mais o sonho, q a verdade aserta?
 quem pella flor, o fruto da alma perde?
 quem pella sombra, alus do sol engeita
 Oh se a esperança no Zenite mais verde
 das Primaveras, os outonos vira
 adonde Abril he força q as desherde?
 Que depreça entre os gostos advirtira
 que he efimera caduca a flor da idade
 a gloria fumo, a ostentação mentira
 E senão diga avãa posteridade
 quando em auge mayor se concidera
 que tempos goza os frutos da vaidade
 O que hade ser, incerto se pondera
 aquilo q esta sendo, vay passando,
 e hoje não he o mesmo, q ontem era
 Logo se o mesmo que se está gozando
 no crepusculo breue de hum momento,
 vay da vida as Auroras enganando,
 Se aquelle a Rebatado movimento
 da horas, vay fogindo, quando dura
 sô por mostrar que a gloria humana he Vento
 Quem das liçoins do tempo, eda Ventura
 não aprende q o bem todo he mudança
 esô mêta da Vida a sepultura!
 Que importa pois, que ouzada a confiança
 do soberbo baxel, pasma as Nereaz,
 navegue Vento empopa, emar bonança
 Se a Rebatado ao canto das Sereas
 pâra entre os riscos desse Imperio Undozo

p. 4

p. 4v

p. 5

horror da prayas, magoas das areaz,
 Que importa pois, q ao menos Caudalozo
 [raudal], das chuvas com agrossa enchente
 os campos senhoree imperozo
 Se emfim, passado o lobrego accidente
 das Antarticas nuvens confundidas
 morre corrida amizera corrente
 Que importa q com ancias repetidas
 busque como esplendor, ou como abrigo,
 a borboleta as luzes pertendidas,
 Se emfim galanteando oseu perigo
 acha naquelle agrado o seu tromento
 tem no seu luzimento, oseu castigo
 Que importa q dafonte ovago alento
 com asubstancia q bebeo aomonte
 os vales encha de Cristal, eargento,
 Seestivo o Sol, apenas o Horizonte
 raya donde aqua Rio era deprata
 mostra que sô delagrimas he fonte
 E o sol q importa quando mais dilata
 seus rayos esse exercito luzente
 comq de Erebo as sombras desbarata
 Sepormais tempo q o trimfo aumente
 ve q lhe dê no espaço dehum sô dia
 trono o zenith, etumba o occidente,
 Navegue pois a intrepida ouzadia
 corra a soberba voe o cego engano
 Ria odeleite, eluza atirania
 Que emfim, detodas hade ser nohumano
 theatro, baixo orrisco, morte apena,
 fim alus, rayo ador, eoccazo o damno
 Governe o carro pois da lus serena
 esse, aquem inda em Aurora Lampecia
 chora do Paso na Ribeira amena
 Erija emfim com arrogancia necia
 aos Ptolomeus, Piramides, o Egipto
 eaos Cezares, Estatuas, Roma e Grecia
 Porq dos Fados seus ao fim prescripto
 hande cahir, lidibrios da Fortuna
 quantos se ostentão cultos do delito
 Certo, o Fabio, que olhando esta oportuna
 observação do humano dezatino,
 que tanto omundo cegamente impugna
 Dos meus passados erros meimagino
 que anaô serem de huâ alma impios Venenoz
 poderaô ser, misterios do distino

p. 5v

p. 6

Pois tanto os meus destroços mais pequenez,
 com evidencias tristes presuadem
 o mais damagoa, edo juizo amenez;
 Que por pouco q da alma âsportas bradem
 heforça q acordando estremecida
 sô neste avizo q lhedaô, lheagradem
 Easim como em Cidade destruida
 chegando accazo, incerto caminhante
 q foi fugindo anoute dezabrida
 Pasma, vendo dos mortos o Semblante
 treme, olhando da Torres, edosmuroz
 defeita em Cinza, amaquina arrogante
 e fogindo aos pestiferos, eimpuroz
 horrores, ja naô sabe como, ouquando
 em salvo ponha os passos mal seguroz
 Assy quando em mim mesmo vou entrando
 eas Cinzas pizo, com que toda horrorez
 a vista vay, ao coração gritando,
 Vendome todo estragos, efurores,
 triste measombro, etremulo meadmiro,
 da alma nos espectaculos menorez,
 Pois da honrroza ambição, do immenso giro
 no cego ardor de tanto fogo impuro,
 no fim mortal detanto vaô suspiro,
 Tantas ofenças tragicas apuro,
 q tendo ávista desi proprio medo
 fogir demim, solícito procuro;
 Einda q naô cuidei sahir taô cedo
 daquelle hum tempo, emdoce embaraços
 nocego da alma, edo Valor, segredo,
 Mais q Alexandre de hum sô golpe os laço
 cortei, por crer q he mais q vencer mundoz
 fazer a alma seu Idolo empedaços
 Cahindo pois entre os raudaes profundoz
 dehum mar de fogo, os Vultos de Accida
 que eu emsilencios lamentei facundos
 Entre os diluvios com q ardeu Castalia
 queimei, purificando daalma o Templo,
 otempo a Chipre, os tempes a Thezalia
 Mas como omal, que pormeum bem contemplo
 fas q amemoria emmarmores esculpa,
 isto emque eu tomo demim mesmo exemplo?
 Tanto memove a dor, q me desculpa,
 q para achar o espirito da emmenda
 o busco entre os cadaveres da Culpa
 Aqui he preciso q a Razáo seofenda

p. 6v

p. 7

deversse sempre Idolatra da injuria
 sem que astriagas do Veneno aprenda
 Aqui abjurando decupido afuria
 fujo aosincendios dos mortaes insultoz
 eâlus mechego da Celeste curia
 Donde de Pindo os enganozos cultoz
 saô ja da ofença mizeros Retratos
 oque eráo daalma, Venerados Vultos
 Pois mal Vulcano aseus fataes Recatoz
 as honrras fes dos ultimos officios,
 nestes entãô primeiros dezacatos?
 Quando desse holocausto nos indicioz
 sevio q aspiras da mayor belleza
 foraó altar de eternos sacraficios,
 Mas que muito he q a humana Natureza
 tenha este acordo, se os penhascos Rudos,
 fazem sem ter juizo esta firmeza?
 Como sesofrem naRazaó discuido
 seuemos q estes marmores cahidos,
 portantas bocas nos respondem mudoz
 Aqui vejo esses perfidos q erguido
 hum tempo as nuvens ameacavam guerra
 porsí mesmos postrados, eabatidos
 Vejo asoberba maquina por terra
 deste hum tempo edificio, hoje espantozo
 cadaver, q em si proprio o tempo emterra.
 Vejo oque era de Flora sumptuozo
 Pencil, ede Favonio, aula fragrante;
 ja deambos Cemiterio Lastimozo;
 Neste q firmamento foy brilhante
 de estrellas tantas, como Nimfas bellaz
 que acha ja mais que asombra oCaminhante
 Emfim no Eclipse efim destas, eaquellas
 seve que as maravilhas acabaráo
 eq tambem cahiráo as Estrellas;
 Detudo o q luziraô, eostentaráo
 nem inda para timbres da Victoria
 aos Fados cuido que os Trofeos deixaras
 Sô sei q para avizo damemoria
 selevanta edeficio da Ruina
 quanto cahio estrago da vaâgloria
 Donde avidade odezengano ensina
 que asim como oas Tugurios, aos collossos
 vulgar fortuna abate, eperdomina
 Repara aqui daspedras nos destroços
 donde amuda inscripsáo dos annos gritta

p. 7v

p. 8

quam debil maô de seus brazoins fes traços
 Aqui odiscurço as pedras solecita
 pois sendo deatrahir p.^a o escramento
 detoque saô, para arazaô contrita
 Eaquelle horror que naalma reprezento
 tanto pordentro amete espavorida
 que os padroins mudos feito estava aumento
 Cahindo assi nafabrica Cahida
 seopasso perde acaba passo ogosto
 não acha pedra sobre pedra aVida
 Sô acho sempre, bem que o pranto exposto
 nas alvas demeus olhos amanheça,
 ooração em nuvens negras posto
 Parece em fim, que porque amagoa cresça
 quer mostrar essa dor, que emquanto sinto,
 dos lutos da alma, atriste pompa de essa
 Cuidece pois que Hypocrita requinto
 omal que pinto aovivo, bem que tanto,
 demorta cor ossentimentos pinto,
 Que pouco vay daquelle necio espanto
 que isto meestranha, ostentação da Muza
 sempre ouça âvista as confiçãos dopranto;
 Mas quem inda que avista de Meduza
 pedra o fizesse; naô se desfaria
 nesta ternezas que aignorancia acuza?
 Seathe nos jaspes dessa fonte fria
 se nas paredes desta cerca austeras
 tudo vejo trocar malancolia;
 Vestidas dô demacilentas Eraz
 em ermo trocão palido, das flores
 tudo o que foi solar das Primaveras
 Pois destas que excediaô superiores
 de mil boninas produzindo osmolhos,
 Pancaya em cheiros, e Fenicia emcores
 Tudo o que encontraô tristemente os olhoz
 Thebaida heja de Abril que entre seus giros
 leite de espinhos tem, docel de abrolhoz
 Se aqui contemplo os funebres Retiros,
 detantas covas donde os eccos fazem
 Rouco clamor, deZefiro os suspiroz
 Vejo que emhuns os esqueletos jazem
 daquelles troncos, bem que algumas vezez
 Viçozo ornato amigos saes lhetroz
 Gala os vejo fazer das desnudezas
 quando dos campos, e Jardins no esmalte
 he mais apompa dos floridos mezez

p. 8v

p. 9

p. 9v

Julgoas por reprehensão deque nos falte
 opiniente traje, eq somente
 as insinias da culpa, o vicio exalte
 Vejo logo de hum marmore acorrente
 comque hum Raudal deleite das ervinhas
 lamenta triste quanto Rio contente
 Já magoando aneve entre as espinhas
 pareceqcom pranto de hum penedo
 corre aacuzarme das durezas minhas
 Olho daquellas eras osegredo,
 com que eu cuidei que em cegos nôs atado
 tinhaó lacivamente esse arvoredó,
 Aqui meensina edeixa edeficado,
 ver das agoas, eprantos nos indicios
 contrita afonte, epenitente o Prado
 Pois fazem de ambos hoje os exercicioz
 chorar as pedras, com sentida magoa,
 vistirce os troncos de âsperos cilicioz
 Aqui meapuro, do pezar na fragoa
 vendo q inda os meus olhos naô são fontes
 sendo fontes depranto, huns olhos de agoa

p. 10

Aqui sem ser de Esterope, ou Brontes
 ferido, as armas, com q Jove espanta
 quem Rebelou ao sacro Olimpo os montes,
 Sinto postrado a força sacrosanta
 que sendo mais que huma arvore huma vida
 obre menos huma alma, que huâ planta
 Sinto que quando o cheiro me convida,
 de mil vertudes com q Abril Renasce
 nesta de espinhos solidaô florida,
 Nascendo das Estrellas semurchace
 tanto anossa vertude, esô floreça
 huá vertude q das Cruas naçe
 Eporq emnôs o Vicio Reverdeça
 fazemos q naô sendo tudo trigo
 neste q temos, a Cizania Cressa
 Por isso, o Fabio, Vendo este perigo
 q athe damuda soledade aprendo,
 fujo demim para viver comigo,
 Virdo q fuy, para o que sou pertendo,
 pois bem que sempre mizero me creya
 aqui melhor omal q faço entendo,
 Nem para que qual Nero da Frapeya
 goste de uer arder os patrios muroz
 cantando as magoas da Troyana Idêa
 Menos para q os annos mal seguroz

p. 10v

dê do inutil silencio asombra fria
 q os brazoins deixa dememoria escuros,
 Mas porser qual Piloto que algum dia
 fes em sirtes incognitas naufragio
 eas demarca de entaô, na fantezia
 Sem q davia espere outro sufragio
 dando alus deste avizo ao planisferio
 nelle se o deixa exemplo, ofas presagio,
 Provera aDeos que o dilatado imperio
 que Lustra Phebo, eq Neptuno abarca
 do negro mar ao oceano Hisperio,
 Puderáo dar aomeu felis Monarca
 deste braço os despojos, eos Trofeoz
 bem que eu crescera às oblaçoins da Parca;
 Mas se hum sô Orbe encurva os Giganteoz
 hombros detantos Hercules de Luzo;
 que han de fazer de Pallas os Pigmeos;
 Verdade he q inda agora naô Recuzo
 dar ao serviço daReal grandeza
 domeu prestimo pouco omelhor Vzo,
 Verdade he que inda ferve a natureza
 se os tons de Marte na memoria escuta
 eos eccos ouve âtuba Portugueza
 Mas como agora o pençamento Lutta
 com mais contrarios, continuar intento
 aretirada desta humilde grutta
 Donde comtudo â Magestade atento
 aque indigno devi tantos favorez
 sirvo, senaô com as maôs, como entendimento
 Pois hoje q aalma esforços tem mayorez
 nos sacraficios dedevotas Preces,
 ao Ceo lhepesso auxilios superiores
 Einda que lâ taô pouco valhaô essez,
 sempre desta razaô, farei profia
 pois do merito fis, meus interessez
 Aqui Fabio tambem naô passao dia
 sem que lusbel de cada objecto faça
 encontro, choque, asalto, ebataria
 Afogo esangue aguerra me ameaça
 porq ao Tartareo imperio senaô Rende
 dehuma alma humilde, neste Citio a Praça
 Escalar o Pentagono pertende
 dessas sinco potencias exteriorez
 que agora a forma Regular defende,
 Arma paraisto as maquinas mayores,
 ja cegar quero fosso da humildade

p. 11

p. 11v

já tirarme as defenças interiores;
 Mas bem que as galarias da vaidade
 se aprouchem do Juizo ao cavaleiro
 a quem fes sempre espaldas [a] verdades?
 Bem que meto quem arma o dia inteiro,
 as memorias do mundo eneste asalto,
 os Rayos Chovaó do infernal morteiro?
 Nunca no Forte da paciencia falto,
 por uer que aqui franqueyo, e contramino,
 quanto po de ser da alma sobresalto;
 Mas senos Riscos deste horror cantino
 adrede tarda o Celestial socorro,
 lã na estrada encuberta do destino?
 Do entendimento à Cidadela corro,
 donde bem q o combate não declina,
 não logo nelle, meesmoreço, emorro.
 Antes por defenderme da Ruina
 faço arnes aburel, elmo o capello,
 malha o Cilicio, espada a disciplina
 Evalle tanto desta gloria o Zelo
 que logo, aquella furia formidavel
 com celestes auxilios atropelo,
 Vendo pois o inimigo incontrastavel
 por esta parte a natural fraqueza
 a quem esforça espirito incançavel
 Com largo accedio intenta nesta empreza
 enfraquecer as forças dos sentidos
 esuperar com arte, a natureza
 Para isto, fã que os odios desmentidoz
 o mundo à vida, bom quartel prometa
 e carne, ao gosto, o fereça bons partidoz
 Mas eu q entendo deste jogo atreta,
 nem tregoa a seita, nem chamada escuto
 porq emsi Troya, Paladioins não metta
 Easi n guarda do menor Redutto
 zombo com a mental jocularia
 de tanto Atleta, e gladiator astuto
 Quero asim ver, se as honrras da Victoria
 o conflicto meda pois não se alcança,
 sem abatalha, do Triunfo a gloria
 Evivendo entretanto de esperança
 por premio tenho q arazão fizesse
 ao som dos Ceos, a roza esta mudança
 Nem muito he, q este atanto memovesse
 semelhor q Pitagoras pondero,
 essa armania, que ao sentido esquece

p. 12

p. 12v

Mas vindo a nosso assunto em q vos quero
 a origem escrever destas Ruínas,
 em que eu já me retrato, e concidero?
 Ouvi ao som das agoas Cabelinas,
 estas memorias que em annaes difuzos,
 eraõ delecto mais illustre dignaz
 Foy tempo em que rompendo os circumfuzoz
 Rayos do sol, da fee, aos nevoeiros,
 q selheopoem comtemporaes abuzoz
 Vieraõ de Francisco os companheiros
 para q as sombras de lusbel ferindo
 fossem da Espanha occidental luzeiroz
 Menos brilhante alus q adora o Indo
 quando a Auroroa, danoute o Luto em cerra,
 as nuvens uay resgando, os Ceos abrindo,
 Menos velõs fazendo aos ares guerra
 cruza circulo ardente os orbes quando
 em mar de sombras seseputa a terra,
 Que a Lus piedosa, o Fogo Venerando,
 dos serafins Astros, se vierão
 do Occazo pellas trevas derramando
 Com tal feruor as almas incenderão
 em ardor Celestial q bem se via
 q do univerço ardentes Luzes Eraó
 Por elles, já mais claro amenhecia
 nos mais dos Orizontes Luzitanoz,
 o Sol de CHRISTO, a Aurora de MARIA
 Athe q em fim nos campos Transtaganoz
 tomando humildes, Relegiozo asento
 pagar quizeraõ seu tributo ao annos;
 Aqui fundaraõ pobre este convento
 que Oriente foi do nosso antigo Lustre,
 edelles logo occazo; e monumento;
 As Cinzas deste ardor bem q lhe frustre
 outro esplendor dos seculos o Vicio
 fecha marmore humilde em Vrna illustre
 Mas tanto q da Parca o duro officio
 deixou de tanto Rayo extinto o Lume
 e alus nublou no funeral hospicio
 Entibiando dos tempos ocustume
 o primeiro feruor q alguns seguião
 nos mais sefes, ou lastima, ou queixume,
 Pois pormostrar q aproveitar querião
 os engenhos da patria generozos,
 que aossacos, mais q as Togas atendião;
 Edificios erguendo suntuozoz,

p. 13

p. 13v

p. 14

aulas soberbas, Claustros Sublimadoz
 apobreza agrauarão dos Zelozos;
 Viosse com sette corpos dilatadoz
 este Templo, gigantes de Corinto,
 q oceo deixou depreço fulminadoz
 Depois comtres de quem baze, ou plinto;
 severmais essa obra, q agrandeza
 fes do forte Africano Affonço Quinto
 Viosse então amagnifica Riqueza
 mudou em Coliceos da vaidade
 os cubicolos santos dapobreza,
 Contra quem essa vaâ superfluidade
 canonizou porculto a demazia
 pondo agrandeza, em trajes dahumildade,
 Pois quando mais aquella secobria
 donde outras solidoins seedificavão,
 passos ao Mundo cada qual fazia.
 Mas os Ceptros de Luzo; q intentavão,
 mostrar de Egipto, aos simbolos E Gregos:
 que os olhos seus, sobre hum bastaõ, vellauão,
 Quebrandolhe os Ilustres previlegioz
 este Templo, econvento lhe erigirão
 eomais tomaraõ para hospicios Regioz;
 Mas aquelles varoins q sesetirão
 deque os Reis lhe uzurpacem Rellegiozos
 os bens q seculares pesuhirão,
 Deixando este solar dos Generozoz
 filhos, dessas montanhas de Galiza;
 a Italia deraõ bem q ouvir queixozos;
 Porem [João], aquelle que Eterniza
 de Princepe perfeito namemoria
 quanto oclarim da fama immortaliza?
 Aos que ficarão conceguindo a gloria
 doque obseruantes faraõ refirmando
 açoins fes dignas demais alta historia
 A Estes logo os principaes juntando
 da Prouincia q ao Reino o nometome
 foy esta dos Algarve começando;
 Naõ taõ Luzido emseus Triumfos Roma
 vio os Monarcas q amemoria abraça,
 ainda Immortal porteridade soma?
 Que na presença, aos olhos nunca escaça
 dos Reis da Patria, e Reis mais exelentez
 sevio portempo, de Sertirio a Praça;
 Taõ pouco lâ nos bosques Eminentes
 vio de Alverne, ede Grecia aterra Auzonia

p. 14v

de D.^o as cortes, edo Imperio asgentes,
 Que aqui, sobre os Penseis de Babilonia
 sevio das Artes, o alto Municipio,
 ser das Vertudes, superior Collonia.
 Tornando pois, aseu felis principio
 neste Celeste circulo aobservancia
 que alguns entendem como aofluxo Euripio
 Muito apezar da Estigia repugnancia
 deste Jardim do Ceo, seachou nas floraz
 clara Vertude, eccelstial fragancia
 Mas tanto q os pendoins dafee, melhores,
 lâ nas areas deAfrica cahiráo,
 earrastraráo de Luzo os esplendorez,
 Tanto porem q subditos seviráo
 os Dragoins Luzos, aos Leoins Iberioz,
 eas Aguias sobre as quinas sesobiráo
 Jatandosse dos nossos Vituperioz
 asorte que custou tantos Azarez
 fundou nanossa injuria os seus imperioz;
 Dezertos pouco, apouco, os patrios Lares
 foraõ sentindo os Lastimas q encchiaó
 deLuto o Reino, de Essas os Altares,
 Onde os congressos Aulicos sevião
 donde as galas esplendidas parece
 que as sombras sô nostrites Vaõs seuuião
 Osemfeites de Abril, comq amanhece
 as arvores Vertummo, aoscampos Flora
 quando oanno huns remoça, outros goarnece
 Mágoas são inda, q lamenta agora
 das secas ervas, arrastando os lutoz
 com Ays o ar, com lagrimas aAurora
 Já de Pomona esteril nostributoz
 já de Amaltea na infecunda copia
 nega as flores Abril, Agosto os frutos,
 Ehe tanto dehuns o horror, de outros ainopia
 que em damno igual aos olhos Rerezentáo
 ospassos, Libia, os campos, Ethiopia
 Vemse os Jardins q as fontes alimentaó
 os puros cabedaes de Undoza prata,
 comquanta magoa denacer, rebentão
 Já pobre, outriste aterra, nunca ingrata
 as plantas mostra nuas, aquem olha
 seascalça Abril, eotempo as não maltrata
 Eporq dellas fruto algum secolha,
 mostráo q emfim, pormais q o anno asvista,
 toda atramoya da aparencia he folha

p. 15

p. 15v

p. 16

Mas qual tronco se vio, q na conquista
 do frio inverno, naô ficace em summa,
 Trofêo do tempo, elastima da Vista;
 Qual se acha já que he Galan prezuma,
 pormenos que lhe arrastre o Notto Irado
 os verdes timbres, q Amaltea empluma;
 O passo asim, já vendosse humilhado,
 apobreza tornando de Francisco
 nella quis acolher a seu Sagrado.
 Mas qual torre ficou, qual obelisco
 de quem com surda polvora dos annoz
 naô fosse o Pay dos lustros bazelisco?
 Qual aos vaivens dos seculos tirannos,
 naô abateo as pompas de Arquimedez,
 aos faustos de Vitruvio soberanoz;
 Junto pois destas funebres paredez
 hoje alcandora triste, a infaustas avez
 se antes ninho as de Juno, e Ganimedes
 Sevem de hum Templo, as invectivas grauez
 horror fatal, de Doricas Colunas,
 e asombro de Corinthias Arquitravez
 Pois superando da artes as opostunaz
 ideas, q honraó desde o Tibre ao Batro
 as prosperas, e as tragicas Fortunas
 Na perspectiva das paredes quatro
 ou das Parcas se admira arquitetura,
 ou da morte se ostenta amphiteatro
 Naô pois já dos Ephezios a estrutura
 se jate de hauer sido marauilha
 emenos, de Artemiza a Sepultura.
 Que a lus menos, q nestas sombras brilha
 Grecia pasmada os seus milagres postra,
 eo Orbe todo, os mauzoleos humilha;
 Este pois que passando as Vidas mostra
 das almas he triumpho presumido
 quando despojo Funeral, se mostra,
 De ossos, e de caueiras construido,
 por ser da morte memorial Sagrado,
 despertador da vida he repetido,
 Tirribel, como exercito ordenado
 descobre o grosso q aos Triarios veo,
 das insignias da crus circunsignados,
 Espantozo ao Juizo, aos olhos feyo
 seve que empoucos claros vay deixando
 o ar de espanto, o sol de asombros Cheyo;

p. 16v

p. 17

Poís mais de horror q deaço ouferro armado,
 cada esquadraô que esteve obidiente;
 dotempo asordens, edamorte aobando,
 Mostra, juntando os trossos dessa gente
 comq o quadro terreno luziô tanto
 oq heforma falida, emgrande frente
 Parece que asordina, hum triste espanto
 asim como estes vio no ultimo Valle
 desperta aosmais, que neste entaô depranto.
 Pois fas avida, bem q as magoas calle,
 q ao silencio eloquente, ao mundo grito,
 a alma semoua, ooração seaballe
 Eassi debaixo do estendarte invicto
 todos so som da Ultima trombetta
 ao hora esperão dofinal conflito
 Aqui pois, Fabio, contemplando amêtta
 emq fas do Zenith, occazo avida,
 vivo deste sepulcro Anacoretta
 Aqui pordentro da alma espavorida,
 meestâ sempre atroando, osomtremendo
 que hade ouvir toda aterra estremecida.
 Aqui seme a figura, q estou vendo
 erguersse em forma huma, acinza o culta
 eposse a Lus Divina emtraje horrendo
 Aquí as imagens do pauor me avulta,
 omar que brama, oCeo que se escurece,
 aterra que arede, o sol que sesepulta;
 E finalmente âvista lhe parece
 que huns, vaô ao bem dapatria soberana
 outros, aomal que eternamente Cresse
 Oh, seisto Fabio avida mais por fana
 troxera namemoria algumas vezes?
 eosnadas vira, comq omundo engana?
 Seosdoces dias, seosfelices mezes,
 comhum ponto, sô do eterno bem medira,
 edo outro humano bem pezara as fezez,
 Quam certa fora, o Fabio, q cahira
 naquella conta q hade dar Errada,
 quem sô no extremo pella crus sospira
 Eu nem poriso cuido que amorada
 detodo este Vniuerço ficaria
 sô de aves vista, efêras habitada
 Equando fosse asím que mão seria
 que corte aDeos da solidaô fizesse
 quem fas da corte aoLago Estigio via;
 Não Reinara nomundo esse interesse

p. 17v

p. 18

p. 18v

que fes porque elle emvicios naufragace
 que demontes de Faya omar seenchece
 Faltara que os dentes semeasse
 da serpente de Cadmo, sobre aterra,
 eoLimpo e Ossa contra os ceos armasse
 Naó crescer asmaquinas da Guerra
 de seu Centro sahira o ferro duro,
 eesse metal que lâ no Ofir seencerra;
 Nunca Eneas Chorara a Palinuro?
 não cahira Typhonte fulminado,
 nem serompera de Dardania Omuro;
 Tornando aVida ao seculo dourado,
 omerito sem queixa seaduertira,
 eaebarace razão sem dezagrado;
 Não da lizonja o Camaleáo sevira,
 não do engano aquimera seexecutâra,
 nem voara, qual Dedalo amentira;
 Mas se Omnipotencia nao declâra
 que asy seserve deq o mundo exista
 porque asy corre aos fins q lheperpâra
 Emmim sô trataria desta conquista
 porq entre os maís jactancia não pareça
 meterme aser das almas estadista,
 Mas se he Rezáo q cada qual conheça
 q saô do mundo os grandes luminarez
 quem nojuizo cahira depreça
 Força he que eu sinto nos da morte azarez
 ver que naô vemos nossos vaôs emleyoz,
 sedeste mal saô proprios os pezares,
 que deste avizo as horas saó correyoz.

A.2: Cartta 2.^A

p. 19

Hoje [S.] que nestes montes sôa
 daquelle ultimo valle, hum ecco triste,
 que os ares fere, os pedernaes magôa
 Hoje que o mar, eovento que lhasiste
 das aves troca, em Roucos tons, ocanto
 eaneve emluta, em essas deAmetiste;
 A minha pena premeti, que em quanto;
 voa correyo daalma enternecido
 pro prio do mal, naô corra o vosso pranto;
 Pois bem que tema aocoraçã ferido
 com as memoriãs renouar as Chagas,

q fâs ai magem do melhor sentido,
 Inda q as muzas seimagine vagaz
 contra os venenos da alma, estes suspiros
 talvez seraô do espirito triagas,
 Sobre o convexo dos Celestes giros
 sobio essa deidade soberana
 por ser diamante, em corte de Zafiroz
 Não Parca atrôs se lhe atreueo tirana
 tranzito foy naô morte aquelle excêço
 com q subio das condiçoins de humana
 De tanto sol, parece que ao progrêso
 ere ecliptica pauza, o largo espaço
 que de hum sô orbe, nas distancias mêso
 Quiz dezatar da Vida, odoce laço
 pornaô caber num mundo que lhe dera
 para mares de lus, estreito escaço;
 Sobida pois a superior esfera
 sem ver o inverno da caduca idade
 defoy lograr a eterna Primavera
 Bem sei q estas Razoins q acha apiedade
 daparte de Juizo, ou do remedio,
 naô acha a dor, daparte da saudade
 Pois sem alivio de hum penozo tedio,
 vos serue agora aorosto nunca enxutto
 deluto amagoa, o pranto de epicedio
 Mas se [he] penção da vida este tributto
 para que he já senhor, cobrirsetanto,
 a alma de horror, eo coração de lutto;
 Se daís aos olhos daprudencia espanto
 dandolhe aver que a tragica Fortuna
 he dos heroicos coraçoins quebranto:
 Não he rezão que cospezares seuna;
 a grandeza dos animos supremoz
 aquem sepostra o Fado q os impugna
 He esta aparte da alma q sô temoz
 capas de ôpornos â mayor crueldade
 que hâ nas glorias humanas nos extremoz
 Quem pois tanto apezar, ver presuade
 que esta força melhor de entendimento,
 rendeis hoje, aos Imperios da Vontade
 Naô fere orayo âchoça, o pavimento;
 naô batte omar, dapraya o debil muro;
 nem aopobre batel contratao Vento,
 Chocaô as ondas, com openhasco duro:
 com torre altiva, ofogo arrebatado,
 com Nao robusta, o Boreal conjuro,

p. 19v

p. 20

p. 20v

Tal he a antipatia comq ofado
 fâs aos Colloços, eaos OLimpos Guerra
 dos Ceos, domundo; edafortuna armada
 Tal acarranca comq o Ceo secerra
 ou aterra seabre, aquem naô morre
 ao primeiro vaivem q o poem porterra
 Como pois sesois Não, penhasco, e Torre
 as furias estranhais, domar q brama
 dofogo que arde, etemporal que corre;
 Desse mar nos vaivens, seadquire fama,
 desse vento na injuria seacreditta,
 esea crîsola, desse ardor, na Chama,
 Por incapas de exame da desditta
 natenrra flor, que milindroza cresce
 mimosamente, o rego se exercita;
 Taô debil nasce, evive que parece
 sem darlhe oBoreas, q deasombro matta
 que ao ay menor, dehum Zefiro fenece
 Naô asim, nobre tronco, aquem maltrata,
 afuria Austral, q os demais Ceos perturba
 q o mar asouta, enuvens arrebatta,
 Pois sem mostrar q oseu favor seencurva,
 tanto as carrancas mais ferôs searrostra
 quanto he mayor, deseus vaivens aturba
 Se pois, senhor, como a Rezão nos mostra,
 co pezo grave, aPalma Ilustre seergue
 co sopro Leve, a canna vaâ sepostra
 Como he razáo, que em tal valor seenxergue
 essa fragilidade, q naô pode
 achar nosgrandes coraçoins alvergue
 Quem fas comque aprudencia seacomoda
 a dizigual Fortuna, pouco sente
 que asorte caya, ouq a fortuna rode
 Porq se [he] gloria de hum varaô prudente
 dos Astros dominar, o vario influxo,
 eviver do seu fado independente,
 Cresca de Cynthia, ou dimenua o fluxo,
 que quem quer dar afama o seu retrato
 primeiro fâs com aspenas o debuxo,
 Naô fora do seu Templo illustre ornatto,
 lides, se lá no baixo de Caribdez
 perdera onome, econfundira o trato
 De Amor, e Marte, Jupiter nas lidez
 delicias deu, ao flouxo Ganimedez
 mas ostrabalhoz, ao Valor de Alcidez
 Sepois agloria humana, como vedez

p. 21v

conciste no Valor, mais que no aumento
 que tu Fortuna como ques concedes
 Quem se vosvir Crerâ que documento
 sois do Valor, q foy de Espanha asombro,
 de Europa horror, de America portento,
 Donde está pois, aquelle dezasombro
 comquem de Atlante ao pezo, Hercules anda
 naô sei se braço abraço, sehombro ahombro
 Donde asim setraspôz, quem desta branda
 foy n[o] campo Espanhol, Marte de Luzo,
 eno Antartico mar, rayo de Olanda
 Naô pois seperca da constancia o [Vso]
 porq perdeis comisto huma Victoria
 mayor q a guerra q vos tem confuzo;
 Vejo emvôs doq amais commayor gloria
 abeleza na Idea, a graça na alma,
 nopeito onome, avida namemoria,
 Naó pois façaes a luctuozo clama
 chuveiro dopezar, que emgrito mudo
 das maôs vosquer tirar amelhor palma
 Vivey, para que sendo apatria escudo,
 traga nas palmas, ocivil governo,
 eaumente os louros, aoMarcial estudo
 Para que asim comluzimento alterno
 apezar desse fado que repugna
 mostreis nas eras, q tereis de eterno,
 que onde sobe o Vallor, desse a Fortuna

p. 22

A.3: Cartta 3 .^A

Da Academia de Marte, emcujo estudo
 hepapel a campanha, osangue atinta
 apena espada, eotinteiro escudo;
 Para aguerra dacorte, onde requinta
 amor batalhas, Venus entrepezaz
 donde quem Troya foy, campo sepinta?
 Senti deste meu mal nas asperezas
 eouui desta montanha nos Retiroz
 que tambem vinhaes âaliviar tristezaz
 Oh seeloquente aLingoa dosuspiroz
 mostrar pudera destes longes duroz
 de amor oslaços, edamorte os tiroz?
 quedepreça dos folgos mais seguroz
 domar dacorte, acautelada a Vída

p. 22

p. 22v

serretirâra deste mar ao muroz;
 Naô sedezeja ver convalecida
 huma ancia, o Fabio, que sarar pertende
 num bem que foy dehuma alma recahida
 Antes sevê quam cego searrepente
 quem buscando oremedio nosseudamno
 as febres d'Alma numa vista asende
 Vejamos q he Rellogiô o dezengano
 que vendonos nos riscos, dehora embora
 nos não mostra osavizos deanno em anno
 Conheçamos daVida |oFabio| agora
 quanto emsi, desimesma combatida
 com contraria seLamenta, eChora
 Emtaes contrariedades vîve vnida
 que seDeos chamoupô, aesencîa humana
 tambem Job chamou vento a humana Vida
 Sepois hepô, ehe Vento amais ufana
 sedomesmo q vîve achaca, emorre
 que olhos cega este pô? que ar os engana?
 Que homem, que fera nesta culpa incorre
 de he força emfim, q osseus estragos beba,
 hum pô que selevanta, hum ar q corre;
 Que importa poîs, que aomesmo sol seatreva
 esta cinza vivente, em neve altiva,
 seinda q aerga osol, o vento aleva
 Eordena aley da Parca Executiva
 que mortal emsy mesmo, oser vivente
 porq aminutos morra, ainstantes Viva,
 O Fabio: se quizera omaîs prudente
 pôr nacabeça o pô de seus antolhoz,
 eter neste âr davista, ador presente?
 Naô cada qual dos recionais pimpolhoz
 porter mais âr, como ouro empô quizera
 ter oâr nacabeça, opô nos olhoz,
 Mas que val isto seamayor esphera
 dos troncos racionais, porter mais folha
 seabraçã sô, com as condiçoins daera
 Ejâ sem medo deque amorte oscolha,
 naô seolha opô, com q a Raîs enterra
 sô para o âr comq secreçe, seolha
 Pois isto já dos seculos naguerra
 opô que empô setorna, oar que henada,
 com o q era noâr sepoem porterra;
 Donde tarde, arazão desenganada
 chora de amor os Idolos Cahidos,
 edafortuna aroda vaâ postrada

p. 23

p. 23v

Naô faço eu os discursos referidoz
 Fabio contra esses vossos sentimentoz
 deque tenho osmelhores aprendidoz:
 Mas porque possaô ver meus escramentoz
 nopô domundo, ovento dos enganoz
 napâs da Vida, aguerra dos momentoz
 Passaô da Vida cada hora os annos,
 acaba acada instante, oq mais dura,
 e acadapasso, vem da morte os damnoz
 Tanto do fim prescripto seprocura
 esta fatal eaborrecida metta
 que ou lus seacaba, ousombra sepresura,
 Menos rasga velôs aovento asetta
 q na esfêra do seculo porfano,
 esta da vida efimeral cometa
 Veleira Não que ocego vento engana
 sem sentir como arou campos de Neve
 naô corre mais velôs, q avida humana
 Taõ pouco ave q oar, eosventos bebe
 asy oestado dessas nuvens cõa
 quando rapido [Asor] mais selheatreue
 Mas senofim oacerto naô Coroa
 seu cursso, a Não q importa q navega
 assetta oq acha, o passaro oq Voa
 Sehepena ver que ahuma ave, outra se entrega
 q asetta errando oalvo, perde o tiro,
 q a Não para perdersse ao porto Chega
 Que serâ ver no ultimo suspiro
 que o porto seperdeo da eternidade
 oponto da alma, e dessa esfera o giro?
 Oh q gloria serâ da liberdade,
 voar, ferir, correr, ao Ceo detudo
 daLus ao alvo, ao amor da immensidade
 Porem seasim naô for, pello q eu cuido,
 que hade valer, ser Não nomaís pompozo,
 se Aguia no real, setta noagudo;
 Sepois detanto oceano enganozo,
 ja naô quereis q cada onda vibre
 hum risco alegre, hum baixo cariciozo?
 Das areas que ao Tejo enueja o Tibre
 fogi, pois bem que sejão deouro areaz,
 são [R]iscos cegos, para huâ alma livre,
 Fogi, q aosdoces cantos, das Sereaz,
 podem aocoraçãô, pellos ouuido
 meter Venenos, eLurar Cadeas;
 Quando náo, nesses golfos fementidoz

p. 24

p. 24v

donde naufraga o proprio advirtimento
 será final destosso dos Sentidoz
 oque era ultima taboa do escramento

A.4: Cartta 4^A

p. 25 Nesta escondida, emuda soledade
 decujas sombras, a melhor pintura
 conciste sô nuns longes da Vaidade
 A qui donde a Celeste arquictetura
 mais quadros pos, da summa omnipotencia
 mais copias fes, daimmensa fermozura
 Quero meu Deos, levado da influencia
 comq essa lus, o esplendor me cresce,
 chorar aque amey, sombra em vossa auzencia
 Agora pois q na alma me amanece
 rompendo o sol da graça, anoute escura
 comq a morte da culpa me adomece,
 Nesta de meus diltos espezura
 de quem espelho he vivo, emorto espanto
 essa agoa, elume que em meus olhos dura?
 Sayáo a ser do coração quebranto
 cada lagrima, feita hum mar de penaz
 desfeito cada hum ay, num mar de pranto:
 Ponhaô a hum canto as loucas cantilenaz
 com q escolhendo sempre a peyor parte
 tantas fis a dilito Magdalenaz;
 Tambem deponha os timbres vaôs de Marte
 eas insignias de amor, quem tem mais gloria
 em seguir vosso amor, vosso estendarte
 Seja vosso Trofeo minha Victoria
 pois sô devôs meu Deos hoje tomara
 trazer o amor, eas armas na memoria
 Oh see para q em tudo vos amara
 mais q estrellas o Ceo, almas tiuera
 mais que areas o mar, vidas lograra
 Seeu das ervinhas, coraçãois fizera
 olhos das luzes, e das flores braço
 e sezas fora, como folhas era?
 Sofora para dar vos sempre abraço
 desses bosques, meu Deos, donde me ellevo,
 os ramos corpos, eas folhinhas laço?
 Todos emuitos mais, q na alma escrevo
 forão pouco, medindo, o q me inflamo

p. 25v

nada fora contando, o que vos devo;
 Seannos forão, as horas q vos amo?
 seseculos, os dias q vos quero?
 se Aeternidade, otempo q vos chamo?
 Se hum Ceo fora deamor, meu peito fero?
 semil mundos de feê, meu gosto errante?
 semil mares dedor, meu peito abstero?
 Inda asim, meu senhor, meu doce amante
 julgara ser o eterno, hum sô minuto,
 os annos ponto, os seculos instante
 Sinta pois dos meus olhos, nunca enxutto,
 omar, tervos negado a Magestade,
 feudos aVista, as lagrimas tributto.
 Sinta ver, q foy tal minha maldade
 q inda vos fas mais fins acatamento
 oar, omonte, oRio, aSoledade
 Asmaîs pobres ervinhas, cento acento,
 louvandovos meu Deos, no altar do prado
 de esmeraldas vos poem Rico ornamento,
 Mostrasse o ar em coros dezatado,
 logo q osol madruga, agradecendo
 dardelhes lus para o louvor sagrado,
 Vem pellas Serras ocrystal descendo,
 como saltando deprazer, porq olha
 que vosuay tudo, festas mil fazendo;
 Esem que planta, oupedra avôs setalha
 os tons doar, repete cada penha
 e ao som dovento, baila cada folha
 Tudo parece q em Louuar seempenha
 esse Divino amor q nos deu tudo,
 bem q este bem, porvarias maôs nos venha
 Ousô compeito, mais que osmontes, Rudo,
 eu so com alma mais q as feras, feras,
 estou dormindo nomortal discuido,
 Erguesse osol, acorda a Primavera
 eelevandosse emuôs cada qual dellez
 flora flor, Rayo a Rayo vos venera,
 Decores mil pintando, estes, eaquellez,
 quadros seosol das nuvens de Fimantes
 Abril dos campos seprezume Apelles,
 Eu sô, sem q compassos sempre errantez,
 mude, ou faça decores o dilicto,
 lhas dou muito peyor, do q era deantez;
 Poîs sendo aosolhos, cada vista hum gritto
 nelles, tudo he fugir da vossa gloria
 tudo, morrer pello manjar do Egipto.

p. 26

p. 26v

p. 27

Oh Liberdade cega, oh vil memoria
 que encarceradas, nestas vans paredes
 fugiz dedar aos ceos, huma Victoria.
 Oh mizêros mortaes, como naô vedes,
 que pertendem colher vossas empresas
 numa sô concha omar, conventoem Redez
 Seamais domundo as loucas gentilezaz,
 como andais na razaô, tanto as escuraz,
 q em Deos naô daes aorigem das bellezaz
 Reflexos são desuas Luzes puraz,
 as estrellas do Ceo, do campo as Florez
 alus do sol, domundo as fermozuraz;
 Naô tremola no ar com varias cores,
 tanto penacho, esse esquadraô volante,
 sô para que emfeiteis vossos furores:
 Valles naô gosta a difirença Errante
 detanto brutto, sô para esse empenho,
 deseruir vosso escandolo arrogante:
 Naó piza asondas, tanto armado lenho
 sô para o fim depassear da Aurora,
 athe o Occazo, o vosso vaô desenho;
 Para Vos obrigar? Sí, quem ignore
 mandou Deos q vos ama ãmmensamente
 lavrar a Ceres, produzir a Flora
 Agradecendo ao braço omnipotente
 prata, couro, vosdeu Monomotapa
 Rubins Ceilaô, Diamantes oOriente;
 Para este fim Resgando anegra capa
 do Cãos obscuro do embriaô prêmeiro
 sahio a lus de todo o mundo o mapa
 Sô para isso emfontes o Ribeiro
 que emprata leua aomar Varios tributoz
 de entre os penhascos, sesoltou Ligeiro
 Eoobseruando os Eternos estatutoz
 para este fim vos deu oar alentoz
 passo omar, Uzo ofogo, aterra frutos;
 Fes para vos servir, os Elementos
 paravia de hum mundo, oLargo espaço
 para patria, os luciferos asentoz;
 Eovosso error, ingratamente escasso,
 athe do recebido, naô setreve
 por quem tudo vos deu, dar hum sô passo;
 Nace nosmontes eregato breve,
 eapezar da aspereza emq secria
 tributta ao Deos domar, a Onsoza neve,
 Nace nas serras da espezura Hircana

p. 27v

p. 28

o Tigre cruel, ea quanto o alimentaõ
 agradecido mostra que se humana;
 Nessas ferezas sô, quando asustentaõ
 vemos q da Aguia, Tigre, e Rebeirinho
 leve atrôs edesenhado aumentáo
 Mostra os filhos, do sal, a Aguia o caminho
 eaquelle que naõ fitta nelle os olhoz
 converte em Tumba amarga, o doce ninho,
 Sesoseu Rudo aluergue, entre os pimpolhos
 ofende o Tigre as mãos da Prouidencia
 sobre pizar espinhoz, pace a brilho
 Vejo tambem ali quida afluencia
 com q chora essa fonte o versse ingrata
 a quem lhedeu a cristalina esencia
 Parece que no pranto sedilata
 por resgar as entranhas de hum penedo
 de quem nascera vïbora de Pratta;
 Eu sô meu Deos nos cegos laços quedo,
 eu sô meu Deos nos torpes riscos mudo,
 quando taõ prezo estou, vivo taõ ledo;
 Rasguece pois senhor, de hum peito Rudo,
 o pedernal em lagrimas ferido
 eacezo em chammas de hum tromento agudo;
 Soltesse dos nôs cegos de Cupido
 com mil nôs na graganta, este amor ceço
 para vôs, taõ vendado, etaõ Vendido;
 E sendo vos meu Deos, meu doce emprego,
 mostre eu ja nos banquetes, dessa graça
 que os pes tambem com lagrimas vos rego;
 Seja tamanha a dor q na alma nasça
 que em mim se ueja q em qualquer suspiro;
 quanto vosso naõ he sede pedaça
 Vejasse em cada hum ay com q vostiros
 pois que tirando estou mo[*]to na magoa
 que as covas de meus olhos meretiro,
 Donde crecendo deste amor a frag[*]a
 conheção todos, deste ardente impulso
 que estou desfeito em fogo, acezo em agoa

p. 28v

p. 29

A.5: CARTA, 5^A

**A D. Luis coutinho pedindo lhe escuzase a hum moço,
de Soldado Auxiliar**

Romance

1^o

Senhor D. Luis coutinho
 que sois como todos Vemos
 a moda dos atentados,
 e a candala dos discretos
 O padroeiro, da Muzas
 o Mecenas, dos Orphaos
 o Xerife, de Mavorte
 e o Conde Duque, de Venuz
 Eu q comuossos Auxílioz,
 tão levantado me uejo,
 q estou já mui arriscado
 a ser lusbel dos modestos,
 Com vossa Licença agora,
 heide apoiar hum sogeito
 que sendo Auxiliar do vossos
 se val de Auxilios alheyos
 E Como os mais eficazes
 E a ues de dar o Alemtejo
 hum que não he suficiente
 que falta pode fazervos.
 Senhor; Francisco Correa
 que desta Carta he Correyo
 as correas lhe sahirao,
 do couro há muy pouco tempo,
 E só terá servintia
 quando Marte brando, [em ergo]
 calçe os ponslevis de Adonis,
 ou os guantes de Hero;
 E este q nos Pelamez
 de Chipre, cortido o temos
 para o serviço da guerra
 he [filele], e não bezerro,
 Fazei pois q esta Correa
 que agora o he de S. Bento
 mais que as de S Augustinho,
 se valha dos privilegios,
 E enfim, por falarvos claro
 meu senhor, este mancebo
 não pode ser bom soldado,
 sem ser soldado primeiro;
 Porque ficou tão mohido,
 de huma pendencia deVenus
 que sem se pella sintura
 quebrado está pello meyo
 Deixarãono estropeado
 huns brutos, q no Prezepio

[p. 30]

[p. 30b]

sendo bestas maleciozas
 sepoem junto do boy bento
 Moerãolhe tanto os Ossos
 que sem ter hum são, sabemos
 que se [***], não deu aossada
 pos os ossos no Estaleiro
 Tem suado, entresuado,
 eo pão com suor comendo
 inda lhe sua o topete
 secuida neste sucesso,
 Correlhe o suor em fio,
 por donde eu vou discorrendo,
 que inda q seacha escorrido
 não se acha são, e [escorreito],
 E anda tão enfasiado
 de semelhantes folguedos
 que inda asalça com que come
 lhe faz aborrecimento
 Sepois Senhor D. Luis,
 já como soldado Velho,
 sabeis por [acuchalado],
 quanto estes golpes tem feito
 Se nos Triumphos de Amor
 vos vistes já prizioneiro,
 e inda os laços do que amastez
 vos dão na alma algum nô cego,
 Se no vosso tribunal
 são estes doces tromentos
 as melhores Leês de officios
 eas Certidoens de mais preço
 Por tudo vos peço agora
 que olhando bem o que allego
 eLeperdoneis por pobre
 oLedexeis por enfermo,
 Eeu prometo que entretanto
 que vos le pesso Alemtejo
 fazeis os Leoins de Espanha
 tornarse mancos cordeiros
 Eemquanto da Estremadura
 converteis com sangue Ibero
 em Rubins as Esmeraldas,
 eo [Guiadiana] em mar Vermelho
 Prometo q este afilhado
 faça por câ tão bens feios
 q em breve vos multiplique
 muita gente para o Terço

[p. 31]

[p. 31b]

[p. 32]

E a Deos que em tanto vos q
para que senso, ou não sendo
semente de ElRey Fernando
fazeis hum grande despêjo

A.6: CARTA 6.^A

**A Goncalo Vasques da Cunha
ROMANÇE**

Mestre Ilustre eGenerozo
dequem podem ja sem queixas
ser officiaes, os Mortaras,
eaprendizes, o Turenas,
Daquem por Lente de Prima
da militar Academia
de Pallas fora a Fortuna
dera de Marte acadeyra
Decujo Valor não temos
Diamante na nossa terra
que q tanto em grandeza, e fundo
cada contraste encareça
Decujas prendas Menores
a fama mais pregoeira,
ou muza indigna Sonhora
ou parece humilde a dêssa
Para cujos timbres, julgo,
que he das Apolineas Selvas
vil pompa amenor folhagem
pouca pluma amenor pena
Para cujo entendimento
não hâ juizo q tenha
sendo dia do Juizo
tempo que bastante Seja
Para cujo arnês bizarro
nao hâ muza taô depedra
que sô portomarlhe o asso
ser pedra de Iman naô queira
Com cuja Espada, a maïs folhas
naô tem terço, ese exprimenta
que inda q as bainhas cortem
cortadas o medo as deixa,
Cuja galla, ecuja pompa
eemfim, cuja gentileza
tem ja feito Douro, o Minho
erio de prata aterra

[p. 32a]

[p. 33]

Deixei uos deixando a corte
 elogo a minha experiencia
 mostrou, que quem vos deixava
 homem de corte não era

Desse golfo de edificios
 donde acha a maior prudencia,
 remoras, a cada passo,
 e a cada canto, Sereas

Dessas enseadas donde
 topa quem melhor navega
 mil riscos, em que naufrague
 mil baixo, em que se perca

Lá no terreiro do Passo
 donde Tejo queo paseya
 está tirando [a terreiro]
 as Driadas, e as Nereidas,

Para à corte de Neptuno
 aquem do Tejo a grandeza
 ergue em maquinas de Pinho
 mil cidades de madeira

Parti, parem mal comigo,
 pois quando do mar nas penhas
 o coração se partia
 a alma me ficava em terra

Naô esperei tempo feito,
 por que vi que desta feita
 não ser cabeça de vento
 medaria na cabeça

Já nas mares ensinava
 cahindo o maior Planeta
 que apressa os seus precipícios
 quem mais no luzir se apressa

Hiasse tapando o dia
 o commanto escuro de Trevas
 sem que o Ceo para resgalas
 mostrasse que tinha Estrella

Quando em fim deitado fora
 vi que a sorte me metera
 deitando fora o barquinho
 muito por dentro esta ausencia

Deu baixa domar a prata
 pois tornando-se baixela
 de Estanho, deste era Força
 não ser corrente amuada

Coxeava o pobre Lenho
 com que eu vi nas minhas pressas

[p. 33a]

[p. 34]

que o meterme em caravanas
 metinha posto em muletas,
 O Tejo emfim murmurava
 deque contra assombras negras
 nos castiçais de Neptuno
 não dessem Lus tantas vellas
 Como porem dos meus olhos
 amarê sempre está Cheya
 pois para prender por Loucos
 perennes correntes Leva,
 Fomos levados das Agoas
 athe donde huma tristeza
 mostrou que eraô agoas mortas
 asmaís viuas de huma pena
 Do Remo muito forçados
 pegaraõ quantos naquella
 pobre barquinha, a S. Pedro
 se dauão com aminha pesca
 Mas não bastou porq anoute
 muy prezada demostrenga
 hum ar[desi nasnao] dava
 para ajulgar menos feya
 Aviraçao q outras vezes
 está [as] sangue nas guerras
 tambem semostrou sêdissa
 pois nada tinha de fresca
 Somente dequando emquando,
 tinha oar, suas suspeitas,
 que da alma hum triste sospiro
 soluço das ondas era
 Tudo emfim seconjurava
 contra estepobre Poeta
 que porser Poeta, epobre,
 nem inda a por sombras medra
 Passando emfim mil fracassos
 cheguei de Almada a Ribeira
 q assas andou dezalmada
 em medar huâ má besta,
 Pusmenella, ecomdous brincos
 que mefes, mostres depressa
 quam mão serey para [frade]
 pois q não parey nasella
 Naterramepôs [chammente]
 porq não cuidasse aterra
 que quem taô Chaô semostrava
 soberbo sepunha nella

[p. 34a]

[p. 35]

Então areey detodo,
 e foi pasmo entanta area
 que estar detodo areado
 fosse então contra a Limpeza
 Fuyme à mula, ebem q logo
 empedaços quis fazella,
 tratandoa como ginete
 lhefis partír ascadeiras,
 Era amula do Diabo,
 pois combem galante queda
 hum clerigo confeçou
 q emmão estado a puzera
 Fervia em [cachoins] acouçe
 porque quis mostrar Soberba
 que em mim naô sô os daria
 mas ainda emhuma Estrella
 Nella emfim tornando aporme
 metive em conta Suprema
 pois que sem ser Alexandre
 amançava as bestas fêras
 Para enforçar neste tempo
 estavaô danoute as trevas,
 pois Alva lhehiaô vestindo
 nuvens de Lus macilenta
 Quando naufragando os Pollos
 namais medonha tromenta
 nadaráo de Chuva em mares
 cahiraô devento em Serras,
 Comserta capa depano,
 que eu naô sey sedeagoas era
 bem que vi que as nuvens tinhao
 hum bom capote dasmesmas
 Mepus muito enxuto à capa
 porem comporme em defença
 vi que não vay muito enxutto
 quem [tres parte de agoa Leva]
 Enfim dos brios da mula
 mevali nesta refrega,
 porver que asua malicia,
 se acabou nesta agoa benta
 Posme emfim dentro em Setuval
 adonde aminha tristeza
 bem q parte como Espada
 ficou como espada Velha
 Aqui dessas novas fico

[p. 35a]

[p.36]

[p. 36a]

esperando as borboletas
semerece boas novas,
quem manda taô mãs novelas
EaDeos que a marchar metoca
comque he força q eu não queira
que a Muza seLargue a brida,
pois deve andar â gineta

A.7: CARTA 7^A
Aomesmo Gonçalo Vasquesda Cunha
ROMANCE

Amigo, as onze da noute
bem q o Relogio as não desse
que he bem naô fazer onzenas
quem quer durar em seus treze
A pena de auzente tomo,
para escrevervos, pois sempre
apena apezar dos longes
foy alingoa dos auzentes,
Auzenteime dessa terra
[harto os he dicho], auzenteime
porque os auzentes, eos mortos
passaô domundo igualmente
Naô tive mais carta vossa
nem sey quem de mim se Lembre
como seoser infelice
fora culpa que eu tivece
Mas inda asim prêzo tanto
mostrar q não me esquecestez
q estimo os vossos discuidos
para esmerarme com elles
Sem vós me achei nesta Prassa
mas naô meachei sô, pois deve
âmemoria o dividido
maís q aos olhos o presente
As divercoins naô bastaraô
nesta guerra adefenderme
q contra os aproches da alma
toda adefença he mui debil
Que como aomar de Setuval
naô vaô asagoas do Letes,
antes sô nelle meus olhos
setem mostrado Correntes?
Quanto mais sealonga a Vista

lâ dessas Prayas alegres,
 tanto mais entre assaudades
 pertos as longas parecem
 Eu amigo esenhor meu
 passo aqui bem penitente
 denáo meveres qual fuy
 ede estar qual menáo vedes,
 Passo os dias com os Amigos,
 eas noutes algumas vezes
 sebem q as couzas de noute
 pella menhaâ aparecem
 Passo emfim, mas obrigado,
 prezo entre quatro paredes
 donde asintes de sezudo
 me fazem louco perenne
 Vejome muito valido
 dofavor donosso Mestre
 dos Cortezaõs deste povo
 edas madamas q hâ nelle
 Todos estes cabos dobro,
 mas inda que os considere
 cabos da boa esperança
 para mim, saô cabos verdes
 Aqui memorro por Filis
 taô fino, etáo descontente
 q menaõ mata a saudade
 porq mais morto medeixe
 Rerezentame alem branca
 aquelles gostos taô breves
 q apenas saô quando acabao
 eantes passáo, q comecem
 Vejo dibuxarme na alma
 aquelle rostinho aLegre
 primavera emforma deAnjo
 esolcom longes de neve
 Emfim peste he q mematta
 edirei já mui contente
 q he peyor que peste amoça
 pois eu ajulgo humapeste,
 Pois crede asim Deos meguarde,
 dizei lâ quanto quizeres
 q osol naô sepoem com ella
 bem que o sol nella amanhece
 Vede vos quem deixou isto
 que farâ donde seveste
 calhamaço, por Olanda

[p. 38]

[p. 38a]

[p. 39]

eo relhado, por [filete]
 Vede em fim amigo agora
 seem sentimentos como estes
 quem fes [desimãos] pezares,
 verâ sesî bons prazeres,
 Emfim saõ pragas deFilis,
 bem he que quem tantas vezes
 oceo âsmãos quis tomar
 hoje este inferno tivesse
 Tenhome eu comvosco amigo
 q no Ruidozo Ginete
 quebrais, quebrando as calçadas
 ossos, amuîta gente
 Tenhome eu comvosco Amigo
 que roncando âsseis, eassette
 rides deque asalvas Chorem
 bem que osol vos naô desperte
 Tenhome eu com esses bichos
 q tenho por Deos o ventre
 fazem nessa vossa caza
 aseus vicios Laus perenne
 Esse Raro Monge digo
 deVenus, q emtaô solemnez
 festas, noseu Templo vive
 Anacoreta insolente
 Eaessoutros [chulos] de Chipre
 q porserem meus grumetez
 epormeuerem taô longe
 saô do bairro escanderbegez,
 Mas algum [hora] seeu posso
 farei comq todos esses
 demeverem compungidos
 mudem tudo em Misereres,
 Emfim feslhe Deos merce,
 porseosol neste Oaccidente,
 campem [porssi] estrella assombras
 que outravirâ que as desterre
 Emfim fostes venturozo,
 pois entre quatro inocentes
 lograis hoje [apatarata]
 sem ter quem quem vos endireite
 Day graças aDeos pois hoje
 para morrer como peixe
 comeis carne esestafeira
 sem que vos sue o topete,
 Day graças pois euida acorte

[p. 39a]

[p. 40]

q naô hâ Flandes como esse,
 com ser esquadrão falido,
 pouco fundo, emuitafrente
 Daislhe graças pois no bairro
 donde eu dei [chaque], efui Xefe
 vos uedes ja taô Xerife
 q os meus deprezos vos querem
 Mas câ vejo q Corastes,
 ecom rezaô poîs seaduerte,
 q naô he rezaô q tanto,
 como os amigos seaperte,
 Porem amigo, eu Lombava
 pois ninguem comoeuconhece
 q para encher todo omundo
 sô vos nomundo nascestez,
 Que Cezar vos avantaja
 q Alexandre vos excede
 seavossa espada, he de Marte
 seavossapena he de Feniz,
 Quem Galan, como Gonçalo?
 quem como Vasques Valente?
 quem como o cunha entendido?
 equem sô tudo como elle
 Certo q tomara agora
 comfolego mais vehemente,
 q emtaô deuidos aplauzos,
 amuza abochecha [enchece]
 Mas pormais q neste Elogio
 avos, eo Clarim [seencrespem]
 os clarins tocaô sordinas
 eas vozesm eccos parecem,
 Hora amigo esenhor meu
 naô digais mal dos auzentez
 pois sevosdei salmonejoz
 também vosdou salmonetes,
 Sede Sal, sem pedra forem,
 naô vos admireis pois vedes
 que em nada pode ter sal,
 quem taô pouca graçateve
 Mas quem âsvossas grandezas
 comquazi nada [siatreve]
 bem he pois q pecca emnadas,
 q nada selhecondene,
 Senaflor dessa amizade
 q folha emfim naô foy sempre
 oq foy amor prefeito

[p. 40a]

[p. 41]

senaó tornou malmequerez?
 Daime muitas novas vossaz
 q esta fruta, por mais vezez
 q atenha, sempre ao meu gosto
 fruta nova lheparece
 EaDeos q emtanto vosq:
 para q apezar dos Letes
 rayo, vostema, acampanha
 Marte apatriâ, vosvenere

A.8: CARTA 8.^A
ROMANCE

As sette da tarde amigo,
 quando de Neptuno amoça,
 mandava a Phebo inflamado
 tomar huns banhos nas ondas
 Já quando a lus [portaparsse]
 enaô commanto de Sombras,
 mas das [Chimenes] os fumos,
 tomava da noute agloria
 Emfim quando todo o [Rufia]
 pello crudo se emcapota
 mais com as femeas daLampa
 q com machos de [Lahoja]
 A Lus com q huma candea,
 de garavata blazona,
 de que tem seu garavato
 aLus menos brilhadora
 Vimos ovosso Romance
 que eu naô tive por grã Couza
 por mais q o dizer foi muito,
 efossem muitas as Coplas,
 A Li ví que avossa muza
 sem duras muito na escolha
 inda [corria o falaria]
 de estar sempre a fazer trovas
 A Lî vi como do Pindo,
 nas cabanas, e palhoças
 sendo tudo huma [palhada]
 vendeis por frutos, as folhas,
 Vos ereis aquelle bicho,
 bicho domatto [athe] agora
 q abichinhos só de seda
 mostrastes q eraes deconcha

[p. 41a]

[p. 42]

[p. 42a]

Vos q sois todo [ventrisca]
 pois nessas immensas polpas
 vos estaô tremendo ascarnez;
 denaô ter osso q corra?

Vos q sois todo faceira
 pois pode, se bem senotta
 o frontal da vossa Caza
 ser ornamento da outras?

Vindes fazer Pistoletam
 evindes com muita sarna
 adar hum sabaô tão frouxo
 aquem naô he pouca roupa

Vos mandais â corte as Muriaz
 q nessas montanhas toscas
 por salvegens do Parnaso
 parecem gente [jacossa]

Câ donde atêlla não brilha
 donde otraje, todo he moda
 quereis que as temperas velhas,
 Luzão com mantos deLona!

Câ donde o menor Vizinho
 comtaó grande estouro atroa
 que o q fas menos Estrondo,
 he girandola deRoma

Esses espirros das Muzas,
 q saô catarros, [eronhas,]
 querem hojê osvossos Ralhos
 q câ nos pareção [Roncas];

Aprendeis pois outro officio
 q inda q neste vos sobra,
 oque ganhaes empercalços,
 bom prol, naô tereis agora

Sede debofes Lavados
 naô os deiteis pella boca,
 por hir como gatto abofes,
 aquem talvez, volos coma

Vede que ocarro da fama
 naó leva nunca pessa
 q anda por engirimanço,
 ou vive por geringonça,
 Viuey lâ com asa [Limarías]
 dessas terras montuozas
 q tanto abanda seserrao,
 com gente serrada, ebronca

Fazei lâ por essas Lapas
 pinitencia devãs glorias,

[p. 43]

[p. 43a]

[p. 44]

comq porser graô Lagarto,
 quereis saber mais q as cobras;
 De noute qual lubizome
 correi o fadario embora,
 ou andai como estantigua
 q nessas partes seencotra
 Ninguem vosveja de dia
 pois senaô sois Couza hia,
 aparecem de dia
 as couzas mâs, he mâ couza
 Naó vosveja oFigueiredo,
 nem o gráo sancho vos ouça,
 que naô he de homens desizo,
 prestar sô para galhofas,
 Eemfim tomaî meu concelho,
 antes q entre essas chacotaz
 avida [emtallas] semeta
 eamorte empessas voscolha

A.9: CARTA ^{9^A}

A Diogo Gomes de Figueiredo Mestre decampo na Beira ROMANCE

[p. 44a]

Figueiredo insigne aquem
 apatria toda divulga
 por Marte denossas armas,
 por Phebo das nossas muzas,
 Porcuja famoza espada
 os campos da Extremadura
 verteraô de humanos troncos
 fontes de coral purpureas,
 Porcuja discreta pena
 dafama aSonora tuba
 deixa ospasmos atroados
 deixa apropriã inueja muda
 Porcujo pomo, esentença
 venus, sepoem hoje [âcurta]
 Pallas, seveste aLamoda,
 Juno secalça a mensiura,
 De cujo nome é proezas,
 toda essa esfera Rotunda
 breve Teatro seadmira
 pouca Lamina sejulga
 Mestre emfim bizarro adonde

arazão, mais q aventura
rende aos atinos, oagrado,
postra [aomerito], afortuna
Emfim deixando as faceiras,
Amigo, esenhor, em cuya
auzencia, ogosto hementira
porque os alivios são burlas;

[p. 45]

Nafalta de novas vossas
estava emmagoa taô justa
morrendo odezejo âmingoa
easaudade a dependura
Quando aportou nestes marez
do Grão Themudo a Chalupa
trazendo pormercancia
asvossas novas, eas suaz

Do Gráo Themudo Repito,
dequem cuidou gentemuita
que fora tomar suores,
lâ de Plutão, nas estufaz

Se bem q eu sempre entendi,
que seria só porfuria,
dever os Elísios Campos,
pizar de Aqueronte a fusta

[p. 45a]

Porq como hetermão gosta
dar com os ossos emhuâ Tumba
eentre homens de Juízo
tal couza senaô custuma

Claro estaua, que podendo,
crear nerte mundo enxundías
andar ehir morrer âBeira
naô tinha graça nenhuma

Easîm por ressucitado,
antes que amorte o conclua
selheLamentâmos trevas,
cantemoslhe as Aleluyas,

Mas sahindo do Epizodio
q he breue opoema, enunca
deve leuar o assecorio,
quando oprincipal seinculca

Digo, ao correr desta folha
que vos tenho achado culpas,
enaô podeis passar Liure
sem fazer repostas muítas;

[p. 46]

Capitulastes comigo,
que em chegando aessas incultaz
montanhas, emcuja neve,

osol seatosca, ouseofusca,
 Edificando Parnazos
 por cada estafeta sua
 viviaô duzias de uerssoz
 sem serem verssos deduzias,
 Embebestesvos noaplauzo,
 eesquecido nas venturas
 sobre mudanças de hum clima
 de hum grande efetivos muda.
 Jâ naô lembra isto dacorte
 es tempo seus ocupa
 desenhor grandes emprezas
 decifras grandes astucias,
 Campando muïto ao soldado
 nessas marciais barafundas
 todo espinola, fazeis
 que arda aguerra, eferva a bulha
 Despertando os exercícios
 dessas militares chusmaz
 fazeis q acampanha trema
 q oar seatrae, econfunda
 Eo Bucefalo occupado
 fazeis que pareçao bulhas
 tantas deanimados ventos
 pataratas campanudas,
 Mas nada disto eu condeno,
 q de ocupacoins taô [justas]
 he d coriozidade, inveja
 efora aplauzo acalumnia
 Só mequeixo deq sejas
 as horas q o sono vzurpa
 p.^a a amizade mingoadas,
 para apreguiça purpureas,
 Porem deixando as querellas,
 q saô da vontade injuria,
 saibamos viuer de Ceras,
 falando humpouco de burlas;
 Deixe oscoturnos Thalia,
 toque Venus a bandurra,
 calçem ponleuis asgraças
 vistaõse à chamberga asmuzas
 Nesta academia deMarte,
 nesta palestra de Chulas,
 serralho depicardias?
 e Aranjues de fermozuras?
 Fes porcâ serto emboscada

[p. 46a]

[p. 47]

onosso famozo Cunha
 donde hum dezejo âsordina
 fes seu negociô â capacha
 O Valor he conhecido,
 epor isso seme escuza
 contar do aproche os avanço
 eosbrios da escaramuça
 Mas ficou tal nestes pontos
 que dizem nesta custura
 mil agulhas furrugentaz
 q o passaraó com huâ agulha
 Ferrão quis imítalo
 mas soube de serto Junta
 q de hum certo ajuntamento
 selhequeixaraô asjunturas
 Euaquem cazos como Estes
 cessaráo sempre a brubulha
 porq he sarna q sepega
 qualquel mal q secustuma
 Dezejozo deque vissem,
 q menaô mordia apulga,
 despacho logo acomadre
 ponho a Volta, Calço as luvaz
 Meti bastimento âPrassa
 levantei as meyas luas
 pois como soldado Velho,
 via o Citíio aq meespunha,
 Chegou Clori, Deos nos livre
 tal vinha, Deos nos acuda
 q aosol, dera muitas figas,
 seella menaô dera algumaz
 Naó vos descrevo abelleza
 basta que arazão prezuma
 sendo Dama de Poeta
 q era huma Deuza [amonsusra]
 Quatro vezes seasendera
 atocha do dia Augusta,
 esinco asubstituhira
 essa a lampada nocturna,
 Depois q emboscada Venus
 nos Chipres daminha gruta
 dezenfadandosse ao homem,
 zombaua dasgarantuzas
 Mas como sehia extinguindo
 rethoricamente muda
 da meza, toda asustancia

[p. 47a]

[p. 48]

[p. 48a]

dabolça, toda apecunia,
 Vendo q afruta emfastia
 quem maís gosta da fruta
 adeagoarda deitei fora
 porque cahio demadura
 Resurgi aoquinto dia
 esperando toda aTurba
 deLazaro, edazarilho,
 navizeira, enafigura,
 Mas graças aonosso alento
 sahimos bem destas justas
 des luzida hum pouco acaza
 mas afeição [casqueluzia]
 Assim fico senhor meu
 para serviros, commuita
 vontade, q esta, no homens
 de abrigaçoins não Caduca
 Não vos dou novas da corte
 nem do bairro conto as bulhas,
 q humas naô seriaô certas
 eoutras naô seriaõ muitas
 Daminha parte ao Themudo
 direis Lâ, [serveto punha]
 eao comissario q aEspanha
 devidas pode da bullas,
 EaDeos que basta de Chasco,
 eparece teima, oufuria,
 querer q àforça, porminha
 vos enfade aescriptura

[p. 49]

A.10: CARTA, 10.^A

A D. Manoel de Attayde, mandandolhe hum presente de doces, ROMANCE

[p. 49a]

Chagou senhor esta frotta
 ao porto domeu retrete
 para deixarme areado
 quanto era mayor aenchente
 Por senhor degrande engenho
 he rezão q eu vosvenere
 poís nestas caixas deasucar
 mostraes quanto engenho tendez
 Sô vos comdoces taô ricos
 imagino que pudereis
 metendome aIndia em caza

porme o Brazil, num bofete
 Se nelles deamor emgraça
 doce aboca me fizestez
 como naô quereis q diga
 q agraca vos chove nelles
 Sobre estes doces Entendo
 q beberei na Hipocrene
 poruer sesobre elles posso
 matar desta agoa huâ sede
 Seestes saô Os tres [valios]
 comq esse mal vos ofende
 nunca terei por maligna
 meu senhor avossa febre
 Comtudo, sinto q quando
 aveya estâ mais corrente
 naô seja perenne amuza
 eo sangue seja perenne
 Mas viuei vos muitos annoz,
 poîs he bem q concidere
 oq farei defucturo,
 seisto fazeis deprezente

[p. 50]

A.11: CARTA 11.^A **ROMANCE**

Quanto estimei novas vossas
 amigo com mais certeza
 pode mostralo omeu gosto
 que dizello aminhapena
 Tantas couzas, taô bem dictas,
 tem vossa Carta discreta
 q hecadaregra hum discurço,
 ehum conceîto cadaLetra
 Sô vos estranho Chamardes,
 desterro, toda essa terra
 quando por vos ter concigo,
 lhetem hojê acorte invejas,
 Os homens aquem fesgrandes
 ovalor ou aprudencia
 tempor patria todo omundo,
 nenhum lugar, pormolestia
 Antes dos animos Nobres
 foy sempre ambiçaô maîs Certa
 origor q os acredita
 q o deleite q oscondena

[p. 50a]

[p. 51]

Naô gabo avida dos montes,
 pois naô seachaô nestas eras
 entre os dezertos de Marte
 Juízos Anacoretas
 Dessas pedras gabo o toque
 pois para os homens de prendas
 senaô saô pedras preciosas,
 do toque aomenos saô pedras
 Para os varoíns Singulares
 q aos mais fazem difirencia
 serue Atenas de Ostracismo,
 eeste sô parece Atenas;
 Porisso arazão nos homens
 vendo coraçõins de pedra
 desconfiada das cortes
 seî q se vay hinda as serras
 Porisso nesse Retiro
 tenho por dittam a Cautela
 poís nos choques da fortuna
 a mesma victória, he guerra;
 Creyo q nos povoados,
 naô seacha melhor estrella
 pois vemos q hoje a Loucura
 he quem osizo apedreja,
 Poemse hum a pedra nas Cortes
 em quem tem razaõ de queixa
 e hum a sobre outra naô acha
 quem as deatrahir, naô leva
 E em fim quanto a meu Juizo
 he sorte menos honesta
 ser ecco q acorte agrada
 q vos q Clama entre penhos
 Mas arrimando este estillo
 pois bem q estaua de veia
 ser moral em Babilonia
 he ser sînal de Tragedia
 Tornemos hum pouco aschanças
 por uer se as nossas tristezas
 fazem perrixil das burlas
 contra o dissabor das veras,
 Muito sinto q tenhaes
 com as mudanças de Delia
 sem ver crecentes na bolça
 com mingoantes na cabeça
 Sinto q com taes mudanças
 o Cizo em danças vos meta

[p. 52]

quando aogosto vos naô baila
 combomâr, asorte adverça
 Porem tomâs meu Concelho
 que emref^otaruos paciencia
 por ser Remedio detristes
 posso ser vosso Avicena
 Enaô vosqueixeis deCintia
 pois não sey q vosofenda
 quem sobre oscornos daLua
 vosquer por desta maneira
 Darvos voltas amîolo
 novosso he sinal defesta
 pois hoje he canas ouuirvos
 bem q overuos o naô seja
 Porvos comtal meyâ volta,
 afortuna [calaceira]
 he ja sinal deenfeitaruos;
 pois vos poem devolta emeya
 Triste demim q em meus males
 chego aver q avossapena
 sente que vosnãõ responde
 sem selhedar que eupadeça
 Amigo, naô he mui fina
 aquella afeiçãõ q inserta
 viue mais q de si propria
 de alheas correspondenciaz
 Eagraua muito aamizade
 dehum amigo quem sospeita
 q afalta sô de hû papel
 falta devontade seja
 Amigo q sendo amigo,
 sequeixa, inda tendo queîxa
 sepêca contra discreto
 tambem contra o[fino] pêcca
 Porq seduas Vontades
 vne huma feê verdadeira
 como pode huâ ter culpaz
 sem hauer naoutra asmesmaz
 He taô mão cuidar delitoz
 q sô semerepresenta
 capas de fazer agravuos
 quem chega a cuidar ofenças
 Faz o agravo quem o cuida
 eameu uer, que esta treta
 ter os creditos de fixa
 pello estillo da moquença

[p. 52a]

[p. 53]

Fazer porachar desculpas
 the donde naó pode hauellas
 hetoque donde a Vontade
 mais fina semanifesta
 Mas feê somente vive
 das finezas q outra ostenta
 ouviuede entereçada
 oumorrede entereceîra
 Isto naô cuido eu devos
 porq naô sofri q apena,
 por asear hum discurso
 enxoualhe huma fineza
 Cuído o da minha desgraça
 poís vejo q aminha Estrella
 pormalquistarme aVontade
 as memorias mepragueja
 Dezeisme q estais pasmado,
 deq esta minha doença
 aquem foy gala doshomens
 conuertesse em Rey das Fêraz
 Seo fazeis pormegavar,
 eu não sei pordondecreya,
 pois vos confeçais o bruto,
 easaude oforte, nega
 Tremo he Verdade, mas cuido
 q inda he ancia mais tremenda
 naô ter termores demorte
 q tremer pormim aterra
 Sô vós Lâ não tremereis
 das Castelhanas faceiras
 pois nunca teue oValor,
 este achaque demaleitas;
 Hora vivei tantos annos,
 que depois demuítas eras
 muito emfadado davida
 vades a lograr da Eterna
 Não vos escreuo mais Largo
 porq ser q asminhas Letras
 comserem Letras âvista
 naô Leváo muíta fazenda

A.12: CARTA 12^A

**AO Doutor João Soares mandandolhe hum presente
 ROMANCE**

Sealgum hora minha Muza

[p. 53a]

[p. 54]

pode dizer com certeza
 que com encher muito aboca
 vos não louua aboca cheya

[p. 54a]

Agora Doutor famozo
 que em Paraizos de Nettar
 obocado na graganta,
 sem culpa setheatraueça

Quizera q comtaô grande
 a lento, aplauzos vos dera
 q o seu ar somente atodos
 puzesse aboca aorelha

Para q soubesse omundo,
 que quando desta maneîra
 vos celebra sobreposse
 com vontade, q [fizera]

Mas pois meadoçais aboca
 não herazão q seentenda
 que comtaô pouco aplauzoz
 agora[uostomo] nella

Porem sinto ser forçozo
 louuaruos, pois hâquem creya
 q obrigação hedo afecto
 quanto intentou ser fineza

[p. 55]

E Atroco de obrar extremos
 fizera mil de Ligencias
 porque mingoace omimozo
 sô porque ofi[ne] crescerá

Em fim louvar he precizo
 e he força, bem q eu não queira
 sestenaô pode ser menos
 q precizo Vos pareça

Mas como ser mais podia,
 seo Valor dessa eloquencia
 desteregato das muzas,
 deixastes a fonte seca,

Quizera agora ser Rio
 damais correntona Veya
 para que ainda corrido,
 picado a esse mão, correra,

Deu porem em secco amuza
 ainda q hoje, mais q areas,
 lououres quizera darvos
 de Areada o não fizera

[p. 55a]

Em fim boa ma fizestes,
 porq he força q seveja
 q metendes feito ingrato,

com essa própria grandeza,
 Porque se a grandeza vossa
 tudo excede, e tudo empenha
 quando me fás mais favores
 mais sem cabedal medeixa
 E se assim me pede apaga
 quem meo briga a recompensa
 a ser ingrata me obriga
 quem me obrigaria q' não seja,
 Mas esta a maior tem sido
 pois fizei com tais larguezas
 q' hoje se rue de pagalas,
 o impossível de excedelas;
 E assim quando em martaô alto
 o meu discurso nauega
 golfos acha q' o confusão
 não baixos, em q' se perca
 Eu enalhára com tudo,
 nos bancos dessa bandeja,
 se os Reboques desse botes,
 não fizeraó dar-me avella
 Certo boa ajuda fora
 mas como seriaó estas,
 menos q' ajudas de custo
 se he vosso Ajudante a Freira,
 A poluora destes frascoz,
 julgou a minha experiencia,
 mais fina, q' a de Granada
 e mais forte, que a Tudésca
 He taó refinada, e forte
 q' he força a quem menos chega
 o fumo da que setira
 q' isto lhe dena cabeça
 As peças saó taó galantes,
 q' se todas saó como estas,
 já desde agora vos peço,
 que me façais muitas peças;
 Por excellencia [as gava]
 mas que fás quem as celebra
 por peças de Rey, se as gava,
 sô mente por excellencia
 Sô porem me espanto amigo
 q' para as vossas adêgas
 ninguém as tenho, de alcance,
 e eu sempre as ouca, de Leva:
 Se com taes canhoins as Muzas

[p. 56]

[p. 56a]

nosfizerão hoje aguerra
 muito mais, q ser soldado,
 valera já ser Poeta
 Se a nossa guerra estas forão
 prezumo q desta festa
 apesar das de França
 mamada fora Castella
 Mas enquanto desetuval
 não marcha p.^a as Fronteiras
 [arrecamera] de Marte,
 que o grão Camera governa?
 Farei por ser camarada
 destes que nacama, emeza
 me o brigão q portatalos,
 de [camarate] me esqueça
 Deste bollo de Rodilhas
 q hade dizer hoje apenas
 sem q nas mãos logo os bollos
 das palmatorias mereça
 Certo q estava o Cioza
 quando fes tal couza a Freira,
 freira disse, andei grosseiro
 q he pouco chamarlhe estrella
 Aquella sol como alha,
 aquella flor [empolheras],
 toda brinco, quem atrata,
 toda alcorça quem lhe chega
 Que estava ocioza digo,
 pois era couza sobeja
 mandarme agora rodilhaz
 quem feita hum trapo medeixa
 Mas se as manda porq eu faça
 meu papel, andou discreta
 pois o devosso Lacayo,
 farei ja nesta comedia
 Einda q aodeseu galante
 em nenhum cazo me atreva
 ninguem a menos meteve
 q no da loa memetta
 Hora amigo, esenhor meu
 cança avos, desmaya apenas,
 einda q poruos sou Louco,
 nisto herezaô q onô seja
 Porque se vós q podeis,
 fulminar na sua esphera,
 a loue, edar Rayo, a Rayo,

[p. 57]

[p. 57a]

[p. 58]

cos Rayos de Apolo em terra;
 Ser Icaro, e ser Faetonte
 temeis, q farâ guerra nesta
 atanta Lus todo he sombra
 e atanto sol todo he Sera
 Tratai nisto de emendar uos
 senaô direi q semeta
 de Hipocritas o Parnaso,
 e acorte de Anacoretas,
 E viuei milhares de annos,
 apezar dessa quimera
 que nos correo com as azas,
 pois nostrâs sempre em muletas;
 Viuei felis tantos Lustros,
 q a tempo, emundo pareça
 q a mesma regra dos annos,
 voste tirado da Regra

A.13: CARTA 13.^A
ROMANCE

[p. 58a]

Insigne amigo Pereira
 cujas prendas generozas
 apropriada inueja encareça
 e a mesma calumnia Louva
 Cujo coração bizarro
 julga com vaidade honrroza
 breue esfera, todo o mundo
 pouco aplauzo, a fama toda
 Taó querido das Estrellas
 que vos chama amais o posta
 o quebrado, de Venus
 e o Valido, de Belona
 Camarada em fim da muzaz
 e em fim sem fazer lixonja
 o benjamim da Fortuna
 e o tudo da patria nossa
 Em cuja Aruore fecunda
 pormais q [hum pique, e outro Roa]
 tendo todos para peras
 saô mais q do Conde todas,
 Vós q sem ser do Frojazes,
 Pereira com qualquer folha
 podeis mandar hir afeira,
 os frutos das mais fermozas,

[p. 59]

Vos acuja sombra tantos
 viuem Luzidos, poïsmonta
 mais q avossa sombra oscubra
 que essoutra lus que osadorna
 Que quereis que hoje vosdiga
 seao que [soes]; fazendo asoma
 nas Cifras sô dos Extremos
 tenho mil erros decontaz
 Digaôno estes vossos mimos,
 que metapáo trinta bocas,
 quando mais o pasmo asabre
 oumaïs avontade asdobra;
 Mostrenno estas vossas peças,
 cujas menores amostras
 saô Canhoins comq sebate
 aos Juizos demais prova
 Lembremno estes vossos [quejos],
 pois saô já tamanha couza
 q tem feito memorauel
 oq he maïs contra amemoria
 Os doçes, bem q entre dentes,
 os trago, fa q eu ponha
 aboca, aos pes dequem tanto,
 doçe matem feito agora;
 Dos quejos seasim mearmades
 he bem q apoder q eupossa
 quando os naô como traça
 q pormui bom rato os coma;
 Do Vinho, náo sei que diga
 sô seï q emcaza; hâ pessa
 q opoeta na sua cabeça
 quando o poem menos naboca,
 Vâ bugiar Alexandre
 Cezar a hum canto seponha,
 demlhe a Cresso, quatro figas,
 ea Midas, demlhe huâ forca
 Poïs do Prego, edo Romano,
 he nada omais q seconta
 hefabula cresso, eMidaz
 athequando soes historia
 Crede q digo mil vezes
 quando estou comigo asolas
 valhate Deus por Pereira?
 quem hâ q chegartepossa
 [Iusô] das Palmas, e Cêdro,
 tens feito, sem muïtas Roncas

[p. 59a]

[p. 60]

humilde amayor grandeza,
 folhagẽ amayor coroa,
 Nesse tear das Idades
 parcas sem duuida heroicaz,
 para graô senhor te urdira?
 sem sello em Constatinopla
 Tens pornada dar, hum Reino
 ehe nessas maôs pouca Roupa
 todo o mundo para hû dia
 toda a India p.^a hum hora;
 Cuido que Juno estimara
 por blazonar de senhora
 maïs q ser molher deJove
 q atomaras tu pormoça
 Cuido, se Venus surcara
 omar de Chipre, athe [coina],
 q sô porser doteu Rancho,
 andara defôs em fôra,
 Entendo que se Mercurio
 tequizera erguer Tramoya
 q souberas maïs dromindo
 doque elle acordado sonha
 Entendo que setivera
 oDeos q naguerra he[coca]
 q sem comeres meninos
 sejulgara Praça Morta
 Creyo, seosol seapeara
 do Claro Tejô nasondas
 q porcampar portu estrella
 [lhetontaras] a carroça
 Prezumo q sesouberas
 o ninho emq o Fenix mora
 q nessa caza em tres dias
 oviramos nagayola
 Creyo seem França tiraras
 oque Lâ chamaó Pistolas
 que hum Porqugues maïs valera
 q mil Castelhanas doblas,
 Detente pois [portua] alma
 pasmo desta idade nossa
 que sedas hum passo avante
 atras os farâ, quem teolha
 Aquietate alma de azougue
 q teme afortuna propria
 deq hoje arodar [adeites]
 sem que lhe [anda bem] as Rodas,

[p. 60a]

[p. 61]

Deixanos viuer nomundo
 q teme arazaô mais douda
 como em todo elle naô [cabes]
 q entre nôs deabafo morraz
 Vay Lâ morar nesse Impirio
 ouue sesobre elle hacauza
 q no espaço imaginario
 tepossa seruir de alcoba
 Etem mão nesse bizarro
 coração pois serâ força
 quando âboca tenaô venha
 sahirte pellas maïs fora
 Mas a Deos q entrar deGuarda
 toca o Tambor comq importa
 bem q falte aomais q devo,
 q não falte aoq metoca;

[p. 61a]

A.14: CARTA 14.^A
ROMANCE

Mil vezes Temudo amigo
 diraõ ja vossos dircurssos
 q ousou Poeta Velhaco;
 outenho sido hum [branduzão]
 Mâs seos erros poramor
 tem já carta deseguro?
 culparme, he ser mui novato
 desculparme, he ser caduco,
 Colheume ovosso Romance
 atempo que omeu Trabuco
 colhia demeyo ameyo
 hum viuo edificio, [eburneo],
 Ecomo, aqui para nôs
 tanto que asim mechapusso,
 tanto que asim mealapardo;
 [measalujajo], emeacabrunho;
 Para tornar aser gente,
 efalar como custumo?
 naô sô passa hum anno inteiro,
 mas tambem sepassa hú lustro;
 Porq athe q emtaes folguedos
 naô sô tira âbalea osucco
 dos rins, naô escorra [opango]?
 dalma, naô sesprema o sumo?
 Ando [aereo], epasmado,

[p. 62]

[p. 62a]

tanto que sequando eu cuido
 pareço bicho domatto,
 ou couza do outro mundo,
 E como esta não de Venus
 com taô suaues diluuios,
 sefoy neste estreito, apique
 bem q naô sefosse ao fundo?
 Como emfim pello dromido,
 naufragou meu Palinuro,
 chocando em cristais de Roca
 setrasfegou de margulho;
 Naô pode amuza hã mil dias,
 vencer destemar, o influxo,
 buscar desta terra, o Norte?
 seguir desta carta, os rumos?
 Agora pois q Este membro,
 sefas sabichão defumo,
 ehejá cobra decapello,
 sendo cobra de canudo,
 Agora q nesta aseifa
 dos amozos [Conubios]
 milho painço estaespiga
 q foi demilho zaburro;
 Vã deverços alamoda
 etenha amigo Temudo,
 amuza hum bom S. Joaõ,
 pois amoça teve entrudoz;
 Apenasdevossos Verçoz
 teue os alegres anunzos
 edetaõ corrente Veya
 vi fonte oque vira enxurro
 Quando emdoudecendo do agosto,
 da carta aomenor impulso,
 inda em materias defoco,
 vosvi digno de coturno;
 Jogou canas o alvoroço
 fes mil festas o discurço
 correo Touros a alegria
 eemgalhofa ferveo tudo
 Mas como em vossos aplauzos
 espantos deraô taõ pistas
 naminha verdade opeco
 nomeu ciume ogargalho,
 Meteosse arazão pordentro
 ainueja, sefes hum vurmo
 opasmo seuio discreto

[p. 63]

[p. 63a]

ocizo sefes já fumo,
 Mas destes trovains ardentes,
 dezatado o pô sulphureo,
 comtanto estouro, estes ares,
 deixa atoados, esurdos;
 Náo desses canhoins deJove
 os Calibres furibundos
 rasgando nuvens, eesphas,
 daó taes asombros aomundo;
 Como entáo mepareceráo
 vossos verssos sem segundoz
 ou rayos, pello Luzido
 ou canhoins, no campanudo,
 Táo meudos noutra parte
 epicantes saõ q osjulgo
 de Alfenim pello Suave
 de alfinete pello agudo,
 Easimeu Themudo, hegraça
 meterme câ no bestunto
 q lâ com lume depalhas
 lus quem câ somente hefumo;
 Que adonde estaís vós eadonde
 estão tamanhos adjuntos
 eu sou Pigmeo do Parnazo,
 oupardal deseus monturos,
 Comtudo ao famozo Sancho
 de quem sou moleque hã muito
 ecomquem se eu fora Apelles
 já memetera em dibuxoz
 Daminha parte podeis,
 agradecerlhe os indultoz,
 com q levanta em sua graça
 hum cahido emseus discuidos;
 Seintentares Responderme
 seja cedo, porq cuido
 q em quinze dias seremoz
 lavradores deNeptuno
 Sebem como o Mayoral
 deste nautico concursso,
 he ogrande Figueiredo,
 meu mestre, emestre demuitos
 Aquelle varaõ Famozo
 digo, acujo engenho acujo
 valor, foy Marte hum caminho,
 ebreve argueiro, Mercurio,
 Facil serâ no teatro,

[p. 64]

[p. 64a]

[p. 65]

desses Imperios Ceruleoz,
 por sobre os Iberos lopez
 os estandartes do Luzo,
 Aqui sinto os meus trabalhos
 não das fainas no mais duro
 nem da campanha ha os fracassos
 nem da terra os infortunios
 Sinto porem ser forcozo
 andar à vella, e ser [uzo]
 não ter donde faça agoadas
 quem vai sempre enchendo o buxo
 Crede q representando,
 estamagoa, e cazo injusto
 fica Leza a humanidade,
 e anda o membro carrancudo,
 Bem q seja o mar de Rozas,
 conciderro triste, e murcho,
 q não sendo mar de Leite
 hemar de lagrîmas tudo,
 Destes gostos váos da carne
 não sendo mais do q engulhos,
 [logrem já] gota, agota
 geme soluço, a soluço;
 Oh! parece q me lembra
 verme em tempos menos bruscos,
 calamita de huã estrella
 e era de hum neuado muro,
 Evou já tão enojado
 de q sinto de fecturo
 q inda o mal quão padeço,
 me anticipa o q prezumo
 E se acazo não me acode
 lá dessas lapas, e musgos,
 alguma [tronga de fretes],
 q me escame este vizugo;
 Day logo ao pobre Fonseca
 por acabado, e defunto,
 e se em fim não de acasca
 ficará no cascabulho;
 Porem senestes naufragios;
 me escafedo, e escapulo
 enesses marco de Christo
 menão pescarem o vulto,
 Prometo afêe de quem sou,
 e me sacudindo acaruncho
 de os contar copla acopla

[p. 65a]

quanto passar murro, amurro;

Viuei Lâ nesses Paizes

donde para esse debulho,

otermo cria as Perdizes

eovento cura o prezunto

Vivei com a hospeda aolado,

que tendoa, naô hemuiduro,

viver num canto daterra

ou num sovaco do mundo,

Naô viziteis muito a Venus,

aApollo, vede ameudo

aMarte, huma ves navida

aBacco, maís q a Saturno;

Porq podeis nessa pança

observar esse estatuto,

dar figas para Galeno,

eensinar Leis aLicurgo

Fareis o tonel vivente,

taõ monstruozo, q ovulgo,

vâ ver essa maravilha

qual arca de Meca, oTurco

Mas bem q pello estirado

dê tamanho vão, ocurssso,

tremula demaya apena

eande o cizo tratamudo,

Bem q me sue o topete,

eentre accidentes confuzos

tenho ocizo, tosco, emosco,

ealus entrelusco, efusco,

Naô tendes q agardecerme

de a fadigauos meexcluo

pois mepede certa moça

aavie deparafuzo

Moça taô de filagrana

taô de cabray q prezumo

aquebro, emchegando abraçoz

arasgo, emchegando afuroz

Pello Lembrete passado

veja o cunha casqueluzio,

dessas maôs, resmas de carne

os mandamentos trochudoz

Eosmais cofrades da caza

porveruos, dezejaô muito

q calçe esporas, setembro

eq vze de azas, outubro,

ADeos q emtanto vos guarde

[p. 66]

[p. 66a]

[p. 67]

demulas, cavallos, fructoz
de hir as ondas, como eu faço,
e deouuir Poetas cultoz,

A.15: CARTA 15^A

**A hum amigo q estaua com húa moça atempo q o Autor
estava comhúa pescana
ROMANCE**

Amigo esenhor, naô sei
qual melhor pesca esta hora
se eu na agoa envolta com amuza
sevôs emvoltas com [amossa]
Vôs nos Romançes de Venos
sobre esse Cristal de Roca
estareis com acana na agoa
metendo Atirando agora
Ditozo vos q hum borrifo
comq choueis todo emgotas,
mil Copulas tereis feito
antes q eu faça humacopla
Mais q pescador do alto
deueis deser, pois agora
pescando embaixos naô daiz
baixas [de assa pessoa]
Porem hide muito atento
porq hâ nestes pêgos boga
q sanaô trinca asedela
naô fas cazo daminhoca
Comtudo espantame over
q essas bogas taô sabroza
emues dellas dezovarem
sois uôs quem nellas dezôva
Sevosso anzol ferra tanto
vasse emforçar muito embora
quem cuîda commuîtas sedas
obrar mais que com avossa
Naô largueis o [Canistrel]
se a cana he comprida egrossa
q naô he bem porq apuxaó
q asim nofio seponha
Mas q maîs canas amigo,
q andar apeixedecostaz
verq hides metendo dentro,
quanto tirais p.^a fora;

[p. 67a]

[p. 68]

Separa oâr as barrigas,
lhefazeis por bem semostra,
q tendes comgeito aisca
pois lhedais com graça acôca
Mas naô vos colha descalço
quem sevosmeter de [jorra],
q lagala delnadar
es saber goardar laropa,

Apêndice B – Cartas 49-III-83

B.1: Carta

**A D. Luis Coutinho pedindo
escusa a um moço por nome Francisco
Correia de Soldado auxiliar.**

Senhor D. Luiz Coutinho
que soy como todos vemos
amodados alentados,
oescandalo dos dis cretos
OPadroeiro das Muzas,
oMecenas dos Orphãos,
oXerife deMavorte;
oCondeDuque deVenus
Euque comvossos auxilios
taó levantado mevejo
que estais já m^{to} aRiscado
aser lusbel dos modestos.

[p. 92]

Com vossa licença agora
heide apoiar hú sogeito
que sendo auxiliar dos vossos
seval deauxiliar alheios.

E como os mais efficazes
haveis dedar aAlem-Tejo
hú que naó hé sufficiente
que falta pode fazervos

Senhor: Francisco Correia,
que desta carta hé correio
as correas lhesahirão
do couro há bem pouco tempo.

E só terá serventia
quando Marte [b]rando, emeigo
calçe os coletes de Adonis;
ou uze os g[o]antes de Vénus,
Este, bem que [nos pelamos]
de [chirpe] cortido temos
para o serviço da guerra
hé [filele], enáo he zorro.

[p. 93]

Farei pois que esta correya
 que agora hé de S. Bento,
 mais q a de S. Agostinho,
 sevalha dos privilegios
 Emfim por fallarmos claro,
 meo senhor, este mancebo
 naó pode ser bom soldado
 sem ser soldado primeiro
 Porque ficou [tao] moido
 dehua pendenza deVenus
 que sem ser pella sentura
 quebrado está pello meyo
 Deicharam no estropeado
 huns brutos q no prezepio
 sendo bestas maliziozas
 sepoem junto do boy bento.
 Moeramlhe tanto os ossos
 que sem ter hú não sabemos
 que sealinão deo a ossada
 pôs os ossos no estaleiro
 Tem suado, entresuado,
 eo paõ com suor comendo
 inda lhe sua otopete
 secuida neste sucesso
 Correlhe o suor emfio,
 por onde eu vou discorrendo
 que inda se acha escorrido
 não seacha são, e escorreito,
 Anda tão emfastiado
 de semelhantes folguedos
 q inda a salsa comqcome
 lhecauza aborecimento
 Sepois senhor D Luis
 já como soldado velho
 sabeis por acuchilhado
 quanto estesgolpes tem feito
 Senos triumphos deAmor
 vosvistes já prezoneiro
 einda os laços doq amaste
 vos dão naalma algú nó cego.
 Seno vosso tribunal
 são esses doces tormentos,
 as melhores fes deOfficios,
 eas certidoes de mais preço
 Por tudo vos peço agora
 que olhando bem oq alego

[p. 94]

[p. 95]

ou lhe perdoeis por pobre
 ou odeixeis por emfermo
 Eu prometo que entre tanto
 que vos pello Alem-Tejo
 façais aos Leões de Hespanha
 tornaçe mansos cordeiros.
 Emquanto da Estremadura
 converteis com o sangue Ibéro
 em Robins as esmeraldas
 a Godiana em mar vermelho
 Prometo que este afilhado
 faça por cá tam benfeitos
 que em pouco vos multiplique
 muita gente para oterço.
 EaDeos q em tanto vosgarde
 paraq sendo, ou não sendo
 somente delRey Fernando
 facais hú grande despejo.

B.2: A Diogo Gomes de Figueiredo mestre de Campo da Beira

Figueiredo insigne, aquem

[p. 96]

apatria toda divulga
 por Marte das nossas armas
 por Phebo das nossas muzas
 Por cuja famoza espada
 os campos da Estremadura
 verterão de humanos troncos
 fontes decor pupureas
 Por cuja discreta penna
 daFama a sonora tuba
 deicha atoados os pasmos
 deicha amesma inveja muda
 Porcujo [poma], e sentenças,
 Venus sepóem hoje [àuista]
 Pallas seueste alamoda,
 Juno secalça à monsiúra
 Decujo nome, e proezas,
 toda essa esphera Rotunda
 breve theatro seadmira
 pouca lamina sejulga
 Mestre emfim, [delampio],aonde
 aRezão mais q aventura
 Rende os atinos oagrado,

[p. 97]

prostra ao mento a fortuna
 Emfim deichando asfaçanhas
 amigo, e Senhor, emcuja
 auzença, o gosto he mentira,
 porq osalivios saõ busca
 Nafalta de novas uossas
 estava emmagoas taõ justas
 morrendo o dezejo ámingoa
 easaudade âdependura
 Quando aportou nestes mares
 dográo Themudo achalupa
 trazendo por mercança
 as vossas novas, eas suas
 Dograo Themudo Repito
 dequem cuidou gente muita
 que fora toma[r] suores
 lá de Plutaó nas estufas
 Sebem, eu sempre entendia
 que seria só porfuria
 dehir ver os campos elysios
 pizar deAcheronte afruta
 Porque como hé ter mão gosto
 dar cos ossos numa tumba;
 eentre os homens dejuizo
 tal couza senaó costuma
 Claro estava, que podendo
 criar neste mundo emxundias
 andar, ehir morrerà Beira,
 naó tinha graça nenhuma
 Eassim por Resuscitado
 antes que amorte oconclua,
 selamentamos astreuas,
 lhe cantamos alelujas
 Mas sahindo de episodios,
 que hé breve opoema, e nunca
 deve levar acessorio,
 quando oprincipal seinclua
 Digo aocorrer desta folha,
 que vos tenho achado culpas,
 enaó podeis passar livre,
 sem fazer Resposta a muitos,
 Capitolaste comigo
 que chegando aessas incultas
 montanhas, emcujaneve
 oSol se[atósca], ou [seatufa]
 Edificando Parnazos

[p. 98]

[p. 99]

por cada estafeta sua,
 viviam dúzias de verços
 sem serem verços das duzias
 Embebestevoa no aplauzo,
 eesquecido nas venturas
 breve mudança dehú clima,
 dehú grande affecto vos muda
 Já naó lembra isto da Corte
 eotempo se[uos] occupa,
 de sonhar grandes emprezas,
 debuscar grandes industrias
 Campando muito ao soldado
 nessas marçiais barafundas
 todo [espinela] fazeis
 que inda a guerra, [***** *****]
 Desprezando os exerçios
 dessas militares chusmas
 fazeis que a campanha [tema]
 que oar setroa, econfunda
 Ea Buzephalo occupado
 fazeis que pareção pulhas
 tantas deanimados ventos
 pataratas campanudas
 Mas nada disto eu comdemno
 que deoccupações taõ justas
 hé ocizidade inveja
 efora oaplauzio calumnia
 Só mequeixo, deque sejam
 as horas que o somno occupa,
 para aamixade mingoadas,
 para a preguiça taó curtas
 Porem deichando querelas
 que saó daVontade injuria
 saibamos viver deveras
 fallando hú pouco de burlas
 Fes por cá embuscada
 o nosso famozo Cunha,
 donde odezejo àSurdina
 fes [seo] negação àCapucha
 OValor hé conhecido,
 eporisto semeescuza
 contando [*—*]avanços,
 eosbrios da escaramuça
 Mas ficou tal nestes pontos
 que diziam nesta costura
 mil agulhas ferragentas

[p. 101]

opassarão como agulha
 O Cerrão quis imitallo;
 mas sobe decerta junta,
 que dehú certo ajuntamento,
 selhe queichas asjuncturas
 Eu, quem Cazos como estes
 cossarão sempre a borbulha;
 porque he sarna q sepega
 qualquer mal, q secostuma
 Dezejando deque vissem
 que menao comia a[pulga]
 despacho logo a comadre
 ponha a volta, calço as luvas
 Meto bastimento à preça
 levantes, as meijas Luas
 pois como soldado velho,
 vi o sitio aqme empunha
 Chegou Clori, Deus nos livre,
 tal vinha, Deos nosacuda,
 que aoSol déra muitas figas
 seamim menão déra algumas

[p. 102]

Naó vos descrevo abelleza
 basta que aRezão prezuma
 sendo Dama de Poeta
 qui era Deuza amonsiura
 Quatro vezes seaccendera
 atocha dodia augusta;
 emais sinco emlustiuera
 essa Lampada nocturna
 Depois que embuscadaVenus
 dezemfadandoçe ohomem
 zombava das garatujas
 Mas como sehia extinguindo
 Retricamente muda
 dameza toda a substância,
 dabolça toda apecunia
 Vendo que afruta emfastia
 aquem mais gostou dafruta
 edequando deitei fora,
 porque cahio de madura
 Resurgi aoquinto dia
 esperando toda aturba
 ver Lazaro, Lazarilho
 nalazeira, enafigura
 Mas graças a nosso alento,
 sahimos bem destas justas,

desluzida hú pouco acara,
 mas afeição vi que Luzia
 E assim fico meo Senhor
 para serviros com muita
 vontade, qesta nos homens
 de obrigações naó caduca
 Naó vos dou novas, da Corte
 nem do bairro conto as bulhas
 humas porq nao saó lerdas,
 outras, pois naó são mui [duchas]
 Da minha parte ao Themudo
 direis lá: servi [*]ó Cunha,
 e ao Comisario q a Hespanha
 devida pode dar bulhas
 E a Deos que já basta olhares
 e parece teima, ou furia
 querer que aforça por minha
 vos emfadeis da escriptura

[p. 103]

B.3: A Manoel de Atayde que lhe mandou um grande presente de doces, estando o Autor com febre

Chegou Senhor esta fruta

a porta do meo Retrete
 para deixarme arcado
 quando era mayor aenchente
 Por Senhor de grande engenho
 hé Rezão que vos venere,
 pois nestas caixas de asucar
 mostrais quanto em genho tendes
 Só vós com doces taõ Ricos
 imagino que podereis
 metendome huá Jusia em casa
 por me o Brazil num bofete
 Senelles de amor em graça
 doce aboca me fizeste
 como naó quereis q diga
 que graça vos acha nelles
 Sobre estes doces entendo
 que bebem na Hipocrene,
 por verse sobre elles possa
 matar desta agoa a sede
 Comtudo sinto, que q comido

[p. 126]

[p. 127]

aveya está mais corrente
 naó seja perenne afonte,
 eosangue seja perenne
 Mas vivei vós muitos annos,
 pois hé bem que considere
 oque fareis defuturo,
 seisto fazeis deprezente

**B.4: Mandandolhecerta Dama humas
 flores em huns fios de seda.
 Romance**

[p. 161]

Como a favor destas flores

quereis meo bem q agradeça,
 seodarme, em floresventuras
 hé dezenganarme dessas
 Seindadeflor mais luzida
 hé vida huá aurora apenas,
 sehú bem, q morrendo nasce,
 eacaba quando começai
 Sedacondicaõ das flores
 saó meo bem vossas promessas,
 como hão de chegar ao fruto,
 senaesperança sesecam?
 Emflor medais aesperança
 emestes fios de seda,
 q aalma medeichão de húfio
 dais me quem medezespera.
 Naó sei que creya meos olhos
 vendo q emtenções diversas
 seacreditais hú favor
 desmentis huà fineza

[p. 162]

Mas seestas flores tocará
 devossa maó alindeza,
 que naó teráó deditozas,
 selograó tanto debellas?
 Mas emque hé muita esta dita
 se essas mãos anáo dispensão?
 tem acarinha deflores,
 tem os imfluxos deestrellas.
 Ay meo bem, quem desta sorte
 adessas flores tivera;
 que eternas asflores viva,
 logrando asditas eternas.
 Porque setem dedivinas

tanto essas mãos de asucena,
 no divino como pode
 haver glória que feneça
 Assim minha vida, eu faço
 mil estimações de telas;
 pois não há bem que por minhas,
 o que tem devossas perção.

B.5: Carta a um seu amigo. Romance

Mestre ilustre, e generoso [p. 317]
 de quem podem já sem queicha
 ser oficiais,
 e aprendizes
 Aquem por gente de Prima
 da militar academia
 se Palas fora a fortuna
 de Marte acadeira [p. 318]
 De cujo valor não temos
 diamante na nossa terra
 que no valor competir
 possa com vosco de véras
 De cujas prendas menores
 a fama mais pregoeira
 ou Muza indigna se mostra
 ou parece humilde hadella
 Para cujo timbre julgo
 que há das Apolíneas selvas
 vil pompa a melhor folhage,
 pouca pluma, a melhor pena.
 Para cujo entendimento
 não há juízo que tenha
 sem ser dia de juízo
 tempo que bastante seja
 Para cujo arnéis bizarro
 não há muza tam de pedra
 que só por tomar lhe ouço
 ser de pedra não quizera.
 Com cuja espada as mais folhas
 não tem terço, e se experimenta,
 que inda que as bainhas cortem,
 cortadas o medo as deicha [p. 319]
 Cujas fala, cuja pompa,
 e em fim cujas gentilezas

tem já feito deouro omino,
 erio deprata eterna.
 Deicheivos deichando acorte,
 elogo aminha experiência
 mostrou q quem vos deichava
 homem decorte naó era
 Dessegolfo deedefiçios
 donde acha amayor prudência
 remoras acada passo,
 acada canto sereyas.
 Dessas emseadas, donde
 topa quem melhor navega
 milriscos, emq naufraga,
 mil baichos, emq tropeça
 Lá do terreiro doPaço
 donde oTejo, que opasseya
 está tirando oterreiro
 as Driades, eas Sereyas.
 Para a corte de Neptuno
 aquem doTejo agrandeza
 ergue em [maguinhas] depinho
 mil cidade demadeira
 Parti, porem mal comigo;
 pois quando do mar as penhas
 o coração separtia,
 aalma ficava emterra
 Não esperei tempo feito,
 porq vi que desta feita
 naò ser cabeça devento
 medaria nacabeça
 Já nos mares ensinava,
 cahindo omayor planeta
 q apreça os seos preçepiçios
 quem mais noluzir seapreça
 Hiage tapando odia
 commanto escuro de trevas
 semq o cèo para rasgalas
 mostraçe q tinha estrela
 Quando emfim deitado fora
 vi q a sorte mimetera
 deitando fora barquinho
 mui por dedentro estaauzença
 Deo baxa do mar aprate,
 pois tornandoçe embaixela
 deestranho, deste era força
 naó ser corrento amoeda

[p. 321]

Receava ao pobre lenho
 porque via em minhas pressas
 que meterme em caravanas
 metinha posto em moletas
 OTejo emfim mormurava
 porq em suas sombras negras
 nos casticais de Neptuno,
 naò dessem lûs tantas vellas
 Como porem demeos olhos
 amaré sempre esta cheya
 pois para asprendas porloucas
 perenes correntes leva
 Fomos levados das agoas
 athé donde huá tristeza
 mostrou q eraò agoas mortas
 as mais vivas dehuà auzança
 Nosremos muitos forçados
 pegarão, quantos naquella
 barquinha pobre as Pedro
 selavão commuitas pressas
 Mas naó bastou, porq anoute
 mui prezada demonstrenga
 hú ar desi no naó dava
 para ajulgar menos feya
 Aviração, q outras vezes
 está com osangue nagelra
 tambem semostrou se[disca]
 pois nada tinha defresca
 Sómente dequando emquando
 tinha oar suas sospeitas
 q hú triste daalma suspiro
 soluço das ondas era
 Pudo emfim seconjurava
 contra este pobre poeta
 porq hú poeta pobre
 né indapor sombras medra
 Passando emfim mil fracassos
 cheguei deAlmeida àRibeira
 q assás andou dezalmada
 emmedar huá má besta
 Pus me nella ecom dous brincos
 q mefes mostrou depreça
 quam mas serei para frade
 pois q não paro na cella
 Naterra mepôs chammente,

[p. 322]

[p. 323]

porq naó cuidaçe aterra
 q quem taõ chaõ semostrava
 soberbo sepunha nella
 Entaó [arieis] detodo
 efoi pasmo tanta areya
 que estar detodo areado
 foçe entaó contra a limpeza
 Fuime àmula, ebemquelogo
 empedaços quis fazela
 tratandoa como ginete
 afis partir àcarreira
 Era mula do diabo,
 pois combem galante queda
 confeça hú clerigo há pouco
 q em mao estado opozera
 Fervia em [cansoens] ocouçe
 porque quis mostrar soberba
 q em mim naò só os daria
 mas tambem em hua estrella
 Nella emfim tornando aporme
 metive em conta suprema
 pois q sem ser Alexandre
 amansava bestas féras
 Para emforçarçe aeste tempo
 estava danoute as trevas
 aalva lhe hia vestindo
 nuvens decor macilenta
 Nadaraó dechuva em mares
 cahiraó dovento asserras
 com certa capa de pano
 q naò sei sedeagoas era
 Eu que vi que as nuves tinhaõ
 hum bom capote dasmesma
 mepus muito em[xuto] àcapa
 só por mepor emdefença
 Quando naufragando ospolos
 numa medonha tormenta
 vi q naò cay muito emxuto
 quem taes panos deagoa leva
 Emfim dos brios damula
 mavali nesta refrega
 porver que asua malicia
 seacabou comagoa benta
 Pusme emfim dentro emSetuval
 adonde aminha tristeza
 bemque parte como espada

[p. 324]

ficou como espada velha
Aqui dessas novas fico
esperandoas borboletas
semereçe boas novas
q.^m manda tam más novelas

Apêndice C – Retratos 49-III-82

C.1: Retrato

Maricas aquelle Extremo

p. 76

aque m hoje acorte chama
toda brinco na lindeza
toda feitiço na graça

Aquella animada flor

aquella pedra animada
quando flor, prepetua aosolhos
quando pedra, lman das almas

Vestida deverde Escuro,

escureceo tanto agala
q atodos deixou noverde
as escuras aEsperança

p. 76v

Em comparação dagloria

q omanto [Z]ella, ou Recata
com ser gloria o q sevia
era fumo oq seolhava

Cahiome apello, seupello,

ehetal q apello meestava
tomala empello, pois tanto
mepêllo pella muchacha

Val o pello apezo de Ouro

mas desprezao taô bizarra
q derramatoda O ouro
nas ondas q ao Vento espalha

Campo he breue abranca testa

donde amor q nella campa
Ceo deneve aos olhos mostra
laços deouro as vidas arma

Saô assuas sobrancelhaz

dous arcos pordondepassa
avista quando triumpho
eabelleza quando mata

p. 77

As meninas dos seus olhoz

com assetas das pestanas
tem por brinco tirar Vidas

por costume fazer Raívas,
 Destes olhos, porq eu dera
 avida, eosolhos da alma
 amais breve vista deolhos
 mecusta osolhos dacara
 Alegres, mas taô fermozos
 que amesma aurora tomara
 para Zombar das Estrellas
 tellos por Estrela da alva
 Enas mentiras dos Sois
 detanto Poeta Uzadas,
 saô pinturas q os bosqueja
 naó Verdades q os iguala
 Naô he mâ peça o naris
 pois dis traueça amochacha
 q Estando em sua Vertude
 quando ella quer selevanta
 As faces desangue, eLeite
 com guerra sempre encarnada
 pondo afogo, esangue as vidaz
 zombaó das pazes do França
 Hetaô picante o coral,
 q abreue boquinha esmalta,
 q âs lingoas mais fastiozaz,
 farâ appetite o nacar,
 Taô rica, mas aVarenta
 netar uerte, eas minas goarda
 q seseri joyas mostra
 serespira ambar Exala
 Junto da graganta pura
 portaô Cristalina, ebranca
 fica a esperança em jejum
 fica o dezejo em graganta
 As mãos dequem por maciaz
 ninguem colhe âs mãos aprata
 seâs mão cheas saô fermozaz
 saô brancas âs maôs Lauadas
 Taó bem prendida seostenta
 taô ayroza o mundo pasma
 q seogeito as almas prende
 oar asvidas trespasa
 Omais q aosolhos senegua
 Indias emcobre taô Raraz,
 que eu sô estas descobrira
 se fora Vasco da Gama
 Alindeza dos pezinhos

p. 77v

p. 78

hetal, q fâs junto a saya
 gatosapato da Vista
 emais q cô segas na alma
 Comtudo osolhos meafirmão
 q quanto nisto sefala
 saô mentiras, capa dos
 q cada chispo levanta
 Easim meresolvo, eCreyo
 q aMaricas muito agrava
 quem poem em pez deVerdade
 oque he pouco mais denada
 Este Diamante esta flor
 sahio namenhaâ da Pascoa
 trazendo a Pascoa nos olhos
 eamenhaâ tambem nagraça
 Sahio para anossa Igreja
 enellaprendendo as almas
 naô Valeo sagrado âs Vidas
 nem houve refugio asancias

p. 78v

C.2: Retratto

Entregai vosso sentido

p. 226

Cloris ameu sentimento
 vereis o inferno q gozo
 vereis a gloria em q peno;
 Entristesso com lembranças,
 ecom lembrancas mealegro
 muïto custaô, evalem pouco,
 pezo tem, enaô tem presso,
 Dignas de Respeito, einveja
 dignas delastima as creyo
 sede inueja pella cauza
 de lastima pello efeito
 Enchem detromenta egloria
 vossos favores meu peito
 degloria, por alcançalos
 por perdidos, detromento
 Sempre q contemplo o Rosto
 q sempre o Rosto contemplo
 asombro grande da terra
 emapa doCeo pequeno;
 Oh q deleite, ay q pena
 hora gozo hora padeço
 odeleite, porq ovi,

p. 226v

apenas, porq onao vejo
 Quando o cabelo me lembra
 donde o Gigante Pigmeo
 forma cor da para o arco,
 tesse para arrede emredos
 Negros sim, mas taô fermozos
 q juntando dous extremos
 tudo he gala, sendo lutto
 tudo he senhor, sendo negro
 Escuro sim, mas taô Lindo
 q tem com raro portento
 mais q abelleza do escuro
 ea escuridade do bello;
 Quando na idea Retrato
 os Resgados olhos negros
 negros, qual minha ventura
 resgados como meu peito;
 Quando as flores imagino,
 das faces donde Deos cego
 já qual a bella, meltira
 já qual aspid, poem veneno
 Quando onaris bem composto
 meta dabelleza, e gesto
 lirio branco em jardim culto
 latea via em Ceo sereno,
 Quando concidero aboca
 mas quando anáo concidero
 quanto florida nas cores
 tanto florida em conceitos?
 Aquelle Rubim Divino
 q parece doce, ebello
 damais necia por fermoza
 damais fea por discreto
 Pois quem o ve nao ouvindo
 cuida não tem dezempenho,
 nada ter debello cuida
 quem ouve naô ovendo
 Desta sorte o tempo passo
 vedevos q passatempo
 vivo, emorro em hum instante
 num instante gozo, epeno,
 Dizer quanto melembrais
 neste indofriuel desterro
 naô quero amor como posso,
 nao posso amor como quero,
 Deamor Retorico grande

p. 227

p. 227v

emvossas prendas vostenho
 equando ao todo me falta
 naparte otodo condeno;
 Aquelle branco [Listáo]
 q junto ovosso pée bello
 mais gala tomou q deu
 mais branco ficou q veyo
 Aos dous venturozos cravos
 q tomaráo no outro tempo
 maís purpuro, em vossa boca
 mais fragancia, em vosso alento;
 Talvez dos aneis devidro
 tal aos aneis do cabello,
 compostos demil firmezas,
 e de mil lembranças feitos;
 Dá meu coração mil contas
 disminha fee, mil extremoz
 fas mil quebros minha muza
 emeu amor mil Requebros;
 Mas quando naô vejo as prendas
 no Ceo, o clori vos vejo
 mas naô vos Retrata o Ceo
 como vos pinta omeu peito,
 Denoute as estrellas claras
 dedia osol sempre bello,
 saô dulcissima tiranna
 vossa copia, emeu objecto,
 Mas q digo, Sol, e estrellas
 sejunto do vosso gesto
 o sol fica estrella breve
 a estrella rayo pequeno
 Outro Retrato mais primo
 trago amores, em mim mesmo
 mas taô sobre natural
 q natural o naô Creyo
 Artifice foi Cupido
 vossa belleza o Sogeito
 suas settas o pincel
 eomeu coracaô o lenço
 Aqui menina dos olhos
 olhos dalma, alma do peito
 vos vejo, ecego denouo,
 vejovos, emereceyo
 Aqui vivireis Eterna
 mas ay q o contrario temo
 pois olenço he sera todo,

p. 228

p. 228v

todo osol obosquejo

C.3: Retrato

- p. 134v Amor, Tisbe saye aocampo,
 tocai arma, evede amor
 q vem Tisbe em som deguerra
 pormais q apâs lhedeisvôz
 Como huma flor, posta em campo
 fes comq Abril setraspôs
 porq cahindolhe a afolha
 naô pode dar nesta flor
 Dehum chamalote de prata
 verde nuve a seu candor
 bellezas picando a Centos
 deu capote ao mesmo Sol
 Colete detella branca
 arma parece q foi,
 com q porninguem tocarlhe
 fes arnes do dezamor
- p. 135 Vêla em mangas decamiza
 naô vos tire as armas pois
 quer ja com mangas Volantes
 daruos asalto mayor,
 Tras na polheira encarnada
 onde fãs gala do atos
 ferindo fogo odonaire
 matando de ar o rigor
 De ouro as goarniçoins despreza
 e elle arrastro, e ao redor
 de amartelado parella
 mostra q està feito empô
 Estalhe a cor a mata
 ea do seu pano he depois
 q morrendosse por ella
 vetodos da mesma cor
 He aquelle olhar quebrado
 taô buido, ematador
 q pudera ser defezo,
 mais q punhal de Espanhol
- p. 135v Já posto porterra oAmbar
 q ovalor teve melhor
 aseus pes sobre comido,
 acuchilado sepos
 Cada faisca de Neve

anda ja com tanto ardor
 q athe dos ouçoins dos chispos
 chispas deita aomesmo Sol
 Daquelles seus mouimentoz
 ayrozo ogeito menor
 efes cada meneyo, hum tiro
 cada passo hum passador
 Deitando o Rodar as vidas
 tanto as almas descompoz
 q houve nafeê Reboliços
 q â que de EIRey no valor
 Beleza taó Valentona
 donaîre taô brilhador
 deq armas podem ter medo?
 deq almas hande ter dô?
 Rostinho taô mal fazejo
 olhos taô mâ alma, Amor,
 seeu por meu mal os naô vira
 demîm vos naô riereis vôs
 Por elle meponho em campo
 mas como elle tal me poz
 nelle como morto fico,
 enaô como vencedor
 Para quando son los Rayos
 este otrîumpho he mayor
 sesois Deos, vingarme della
 mas fogilhe seonaô sois;

p. 136

C.4: Retrato

Teve tanto de Razão

p. 136

Clori Divina o quereruos
 q fes oacerto deamarvoz
 fineza o atrvimento
 Venturozamente acaba
 quem sabe morrer devervos
 poîs nacauza do perigo
 se fas vaâ gloria otromento
 E naô he muita fineza
 quando nos vossos extremos
 he mais q hum ano, ofermozo,
 he mais q raro, odiscreto,
 Confesso Clori Divina
 q taô contente padeço
 q esquecido das venturaz

p. 136v

p. 137

faço ambição do q peno;
 Eestou da pena q sinto
 taô pago, etaô satisfeito
 q estimando sô meus malez
 julgo ditta omerecelos
 Porem pouco exceço faço
 se entáo perigrino empenho
 nenhum bem deoutra caricia
 iguala hum vosso desprezo;
 Easim desorte elevado,
 nessa beleza mevejo
 q athe domesmo que vivo
 pello q adoro me esqueço
 Depois q os olhos cahirão
 nos laços desses cabelos,
 eu q taô solto vivia
 emcada laço, estou prezo,
 SeasLuzes devassos olhos
 Rayo a Rayo concidero
 vossas lhechamo, q hetudo,
 não do sol, q he muito menos
 Se concidero abrancura,
 desse rosto, por quem cego
 vejo q junto aessa neve
 aneve, onaô fica sendo;
 Seaver essa linda boca,
 me arreбата omeu dezejo
 naposse deseus tezouros
 morro deRico avarento;
 Senacandida coluna
 dessa graganta me elevo
 como naó lheacho, plus ultra
 passar alem não pertendo
 Sedessas mão na dilicias
 ponho os olhos, eos efectos
 entre Jasmin os abraço,
 eentre asucenas os gelo;
 Emfim vendo desse talhe
 agala, odonaire, ogeito
 morrendome acadapasso,
 perco avida, o cizo perco;
 Pois Clori seextremos tantos
 cauzaô na vontade extremos
 q dezejo será Culpa,
 senasceo como respeito;

p. 137v

Mereca esta feê por

fina

o vosso conhecimento
 pois sô desabelo a gloria;
 que deuos oq vos quero;
 Omais vos diga o q Cão
 q neste amoroço exceço
 quem muito dis, sentepouco
 quem maís padece, diz menoz

p. 138

C.5: Retrato

Entrou Filis na capella

toda Luzes, florestada
 valhame Deos q bizarra!
 Deos aguarde q formoza!
 Levando as Lampas atudo,
 sem as colher, veyo ayroza
 em donaires, eembelezas
 muy de Lampa, ydelabaja
 Como atras desi levará
 toda a capella, bem mostra
 q são bens mouens para ella
 os que os Reys tem de coroa
 Não há Rebuço q em cubra
 quanto deingrata blazona
 pois passos desconhecida,
 athe dos fumos, fâs gloria,
 Por ser justa por extremo,
 devir tapada fes conta,
 pore, ser injusta, etapada,
 naô creyo q he facil couza
 Como nos nosso Paizes
 naô há mais Flandres q amoça
 país he baixo apintura
 q intenta copiala em sembras
 Mas se há nos dotes das Muzas
 ao fresco infinitas coplaz
 dos seus enxovains concântão,
 q eu tire esta flor, emfolha,
 Crespo omar deseus cabellos
 picado andava nas costas,
 pois huma onda selhehia

p. 138

p. 138v

p. 139

eselhevinha outra onda
 He pessa extremada atesta
 poís sem ser Filis muí tola
 emcabeça lha meteráo,
 elhatem pegado emforma
 Nada tem de dezarcadas
 as sobrançelhas ayrozadas,
 antes apâr de seus arcos
 são arcos deVelha as outras
 As meninas dos seus olhos
 creyo q por matadoras
 andai sempre homiziadas
 nas suas capellas proprias
 Dealfinetes aspestanas
 lheseruem, pois buliçozas
 cadaqual, sei q nos pica
 ecadaqual, sei q astouca
 Onarís entre estas prendas
 he maís singular q todas,
 poís mostra com preeminencia
 ser nomundo huma sô couza

p. 139v

Do Rostinho afidalgado
 era bofe, sem Lizonja
 afirmozura, mui branca
 eacor, dequem tem vergonha
 Naô lheponho na bocchecha
 deneve, egrâa mil afrontas
 pormais q abocchecha deagoa
 nada tem q selheponha
 Aboca enfiava as Perolas
 pois mostrando lhe as da boca
 de as por mais q por hum fio
 sey eu q estava mui concha,
 Pois dacovinha da barba
 quem hâ q escaparsse possa
 secontra os que jura he sâpe
 edos q ameaça he cova

p. 140

Agraganta meparece,
 q nagolhea estâ posta
 poís q sempre avejo preza
 emtantas deneve argolas
 Ainda q as mãos lhevntassem
 por ser macia algum hora
 não creyo q haja ministro
 demaôs mais Limpas q amoça
 Asintura dilicada

naô sei como se acomoda
 pois todos dizem q quebra
 mas ninguem como sesolda
 Linha das Indias parece
 epasmo dever q agora
 quem passa trocendo linhas
 nem apasse, nem atroça
 Oâr q de sî vay dando,
 matando de âr mil pesoas
 he âr porquem bebo os ares,
 mas he âr que naô setoma
 Sendo das almas nôs Cegos
 os Laços da Ingleza ayroza
 dos botoins todas as almas
 pareceraô nôs de Rozas
 Asaya de estofa parda
 cobria atêlla emvejoza
 deq naô mostrasse tela
 porseda dasua estofa,
 Naô era couza daterra
 opeê pequeno poís mostra
 q athe noar comq piza
 quando piza, inda naô toca
 Naô calça emverdade hum ponto
 eesta verdade seprova
 poís o ponto da verdade
 senaó tem visto athe agora
 Isto he de Filis omenos
 quando omais pormais q esconda
 mal pode emcopia dizersse
 pois por ideas seadora
 Quenoq pinto aRetrate
 bem seve, poís naô seignora
 q ella dever qual apinto
 sehade retratar por força

p. 140v

C.6: Retratto

Entregai vosso sentido

Cloris ameu sentimento
 vereis o inferno q gozo,
 vereis agloria em q peno;
 Entristesso com lembranças,
 ecom lembrancas emalegro
 muito custaô, evalem pouco,

p. 226

pezo tem, enaô tem presso;
 Dignas de Respeito, einveja
 dignas delastima ascreyo
 se de inueja, pella cauza
 de lastima pello efeito
 Enchem de tromenta e gloria
 vossos favores meu peito
 degloria, por alcançalos
 por perdidos, detramento
 Sempre q contemplo o Rosto
 q sempre o Rosto contemplo
 asombro grande daterra
 emapa do Ceo pequeno;
 Oh q deleite, ay q pena
 hora gozo hora padeço
 odeleite, porq ovi,
 apenas, porq onaô vejo;
 Quando ocabello me lembra
 donde o Gigante Pigmeo
 forma cor da para oarco,
 tesse para arrede emredes
 Negros sim, mas taô fermozos
 q juntando dous extremos
 tudo he gala, sendo lutto
 tudo he senhor, sendo negro
 Escuro sim, mas taô lindo
 q tem com raro portento
 mais q abelleza do escuro
 ea escuridade do bello;
 Quando na Idea Retrato
 os Rasgados olhos negros
 negros, qual minha ventura
 resgados como meu peito;
 Quando as flores imagino,
 das faces donde o Deos cego
 já qual abelha meltira
 ja qual aspid, poem veneno
 Quando onaris bem composto
 meta dabelleza, egesto
 livio branco em jardim culto
 latea via em Ceo Sereno;
 Quando concidero aboca
 mas quando anáo concidero,
 quanto florida nas cores
 tanto florida em conceitos:
 Aquelle Rubim Divino

p. 226v

p. 227

q parece doce, ebello
 da mais necia por fermoza
 damais fea por discreto
 Pois quem o ve naô o ouvindo
 cuida naô tem dezempenho,
 nada ter debello cuida
 quem ouve naô e vendo
 Desta sorte o tempo passo
 vedevos q passatempo
 vivo, emorro em hum instante
 num instante gozo, epeno,
 Dizer quanto melembrais
 neste insofriuel desterro
 naô quero amor como posso,
 naó posso amor como quero,
 Deamor Retorico grande
 em vossas prendas vos tenho
 equando ao todo me falta
 naparte otodo condeno;

p. 227v

Aquelle branco Listáo
 q junta a vosso pée bello
 mais gala tomou q deu
 mais branco ficou q veyo,
 Aos dous venturozos cravos
 q tomaraó no outro tempo
 mais purpura, em vossa boca
 mais fragança, em vosso alento;

p. 228

Salves dos aneis deuidro
 tal aos aneis do cabello,
 compostos demil firmezas,
 e demil lembranças feitos;
 Dâ meu coração mil contas
 disminha fee, mil extremos
 fas mil quebros minha muza
 emeu amor mil Requebros,
 Mas quando naô vejo as prendas
 noCeo, e clori vosvejo
 mas naô vos Retrata o Ceo
 como vos pinta o meu peito;

De noute as estrellas claras
 de dia osol sempre bello,
 saô dulcissima tiranna
 vossa copia, emeu objecto;

p. 228v

Mas q digo, Sol, e estrellas
 sejunto do vosso gesto
 o sol fica estrella breve

a estrella rayo pequeno;
Outro Retrato mais primo
trago amores, em mim mesmo
mas taô sobre natural
q natural o naô Creyo
Artifece foi Cupido
vossa belleza o sogeito
suas settas o pincel
eomeu coração o lenço
Aqui menina dos olhos
olhos dalma, alma do peito
vos vejo, ecego de nouo,
vejovos, emereceyo;
Aqui vivireis Eterna
mas ay q o contrario temo
pois olenço he sera todo,
etodo osol obosquejo

Apêndice D – Retratos 49-III-83

D.1: Retrato de Clori Romance

Fui mui sezudo esta tarde

p. 1

auer de Clori alindeza
mas olhai qual uim de olhála
que ando morrendo por uella
Bem cara acoriozidade
mecustou, pois tiue aparda,
de hú cizo, que cá naó acho,
dehuá alma, que lámeleva.
Naó sei que vi nosseos olhos,
que emfeitiçada entre aspenas,
ja naó quero ter mais vida
que andar morrendo por ella.
Eu vos pintara oseo Rosto
senaó vim diferença
que vai do vicio aopintado,
bem que apinte como queira
Mas sevós minha comadre
comtudo medais licença
darei quanto apena alcança,
naó quanto aRezaó venera
Hia eu passando atempo,
que chegou Clori ajanella
taó bella, que oSol, eodia
poderaó cegar deinveja
Fislhe certa cortezia,
ella mui grave, emodesta
naó sefoy que hé mui senhora,
naó fallou que hé mui agresta.
El cabelo entregue al aire,
compro digas gentilezas
hum mar dcouro esparcia
soubremontes deasucena.
Deilhe entaó porgosto avida;
por em naó falta quem creya

p. 2

p. 3

que hinda q lhadei por gosto
 pellos cabelos maleva.
 Das sobramcelhas formozas
 que desobremaò saó feitas,
 senti mil sobrancearias
 porque quis fallar sobre ellas.
 Que direi dosolhos, onde
 esquiva asua grandeza
 sem ser quebredeiro deOlhos,
 vejo que osolhos mequebra
 Soy, eestrellas lhechamara
 seoseo Rosto naò tivera,
 para sóes, poucos occazos,
 m^to dia para estrelas.
 Naó quero emfim dizer nada
 pois fora naminha idéa
 sendo, que saó mais q tudo,
 tudo nada oq eu dicera.

Por verlhe assuas meninas
 decada pestana negra
 hú dezejo sependura,
 hú coraçãò seatraversa
 Aquella alvura emcarnada
 comque oseo Rosto seemfeita,
 sendo folha de huà Roza,
 aRoza hé folha apar della!

p. 4

O golozo que estive
 vendo, aboquinha vermelha;
 cravo entre jamins nascido,
 coral emgastado emperlas.
 Comtanta graça gostava
 defazerme Remoéla
 que acoméra entaó deRaiva
 sedeamor onaó fizera.
 Senacovinha dabarba
 mevira eu, juro porestas,
 que eu de vergonha astirára,
 edeRemolho aspuzéra.
 Passemos pella garganta
 porém naò quero que creya,
 como dali lhenaò passo
 que quero passar por ella.
 Mas certo hé passo passo galante
 que nos que ella fás memeta,
 secomaalma nagarganta
 sabem todos que medeicha.

Abrancura dos pertinhos
 hé taó afolgada, enédia,
 que está pulando nos olhos,
 deq.^m neste alvo osemprega.

p. 5

Comtudo aquellas farturas,
 saó dehuá massa tão bella,
 que eu tirara opé dolado,
 seas mãos na masa metéra.

Seem taes peitos semamara
 ea flor sedéra esta peita,
 por ser menino demama
 deichàra arcos e flechas.

As mãoszinhas, que por alvas
 fazem aAurora m^ta inveja
 naó jogará mal demãos
 quem poder àmaò colhelas

Fis juizo daentura,
 easentei por couza certa
 que não fará grocerias
 quem tem tal delicadeza

Dopé, que naó vi medizem
 que avista que auello chega
 naó só perde opé, mas logo
 fica sem pés, nem cabeça

Aqueloutras couzas boas
 que só pode ver aideya
 posto que em sombras sepinta
 alús será sombras dellas

p. 6

As pobres dasliberdades
 coutadas andaò taõ lédas,
 que comseverem perdidas,
 tem por vangloria oestar prezas

Isto hé só Clori ahuma vista,
 eeu me Resolvo, que hé ella
 mossá emfim de honra, eproveito,
 eoque há mister hú Poeta.

Se há quem ponha alguma couza,
 nisto que eu digo, conheça
 que aqui não sepoem mentira
 bem q há q.^m tire, emeta.

D.2: Retrato de huma Dama Romance.

Izabel, essa beleza,
 equero zombar de graça,
 já que tú zombas devéras.
 Es Izabel muito linda,
 mas porem muito avarenta;
 pois estima tanto ouro
 que otrazes nessa cabeça.
 Es mulher debom juizo,
 mas inda assim és taó neyçia,
 que aver no Céu duas luzes
 trazes metido natesta
 Comteos olhos hé cruel
 quem porolhos osnomeya;
 pois tetira osolhos fóra,
 quem lhe tira oser estrelas.
 Aflor daCara tais flores
 tequis por anatureza,
 que está de Rozas teo Rosto
 para ser aprimavera.
 Com mil graças teo nariz
 supporta que breve seja
 hé breue todo degraça,
 sem que de Roma pareça.
 Depura vergonha aboca
 cuido que atens taó vermelha;
 pois entre prendas taõ grandes,
 seemvergonha depequena.
 Tua garganta, emais corpo
 hé luzente prata terça,
 enemdebalde sediz
 que tú vales quanto pezas.
 Seconheçes tuas mãos
 pello que tem de perfeitas,
 aportares que não sabes
 qual hé tua maó direita.
 Quando temostras mais justa,
 entaó mais àLarga pecas,
 que eum aporta tal corpo
 mostra naó ter consciencia?
 Pois os teos pés, após juntos
 que saó pés avista nega
 senaó andas tanto aponto,
 que num ponto tesustentas.
 Hé bem daqui para cima
 que adizer mais naó metreva,
 que posto sou velhaçaõ,

p. 149

p. 150

naó quero fallar deperna
 Esem que mal tedezeje,
 tal amortenho àpobreza,
 que melhor tevira nua,
 que Rica detantas prendas.

D.3: Retrato deMaricas Romance

Maricas aquelle extremo	p. 220
<p>aquem hoje aCorte chama toda brinco nalindeza toda feitiço nagraça</p>	
<p>Aquella animada flor aquella pedra animada quando flor perpetua aos olhos quando pedra iman dasalmas</p>	p. 221
<p>Vestida deverde escuro taõ bella escureçe agala que atodos deixa noverde às escuras aesperança</p>	
<p>Emcomparação dagloria que omanto [Zala], ourecata com [***] gloria oquesevia erafumo oque seolhava</p>	
<p>Cahio me apelo seopelo, ehé tal que apelo meestava tomala empelo, pois tanto mepello pella mochacha.</p>	
<p>Val seo pelo, hú pezo deouro mas desprezas taõ bizarra que deouro derrama hú pouco nas ondas q ovento espalha.</p>	
<p>Campo hú breve abranca testa onde Amor que nella campa Ceo deneve aosolhos mostra laços deouro às vidas arma</p>	p. 222
<p>Saò deEvano assobrancellas, dous arcos por onde passa avista quando triumpha, abelleza quando mata.</p>	
<p>Asmeninas de seos olhos comas setas das pestanas tem por brinco tiras vidas, por costumefazer raivas.</p>	

Destes olhos aquemdera
 avida com os olhos da alma
 amais breve vista de olhos
 me custa os olhos da cara

Negros são mas tão formozos
 que a mesma Aurora tomara
 para zombar das estrellas
 tellos por estrella da alva.

Essas mentiras de Sois
 desses poetas uzadas
 são pintura q os offendem,
 q em verdade os não igualam.

Não hé mà peça enaris,
 pois distraveça [arepaça]
 que estando sem sua virtude
 quando ella quer selevanta

As faces de Sangue, e Leite
 com guerra sempre em carnadas
 pondo afogo, e sangue asvidas
 zombas das [pazes] de França.

Hé tão picante o coral
 q abreve boquinha esmalta,
 q aslingoas mais fastidiosas
 fora a se pipe denacar

Tam rica, inda que avarenta
 nectar verte, eminas guarda
 queseri, perlas mostra,
 se respira, ambar exala

Junto da garganta pura
 por cristalina, e por branca,
 fica a esperança em jejum,
 fica o desejo em garganta.

As mãos de quem pormaçias
 ninguém colhe as mãos aprata
 se as mãos cheyas são formozas
 são brancas as mãos lavadas.

Tambem prendida se ostenta
 tão airozo o mundo pasma
 que se o gesto a alma suspende,
 o ar do coração se traspassa.

O mais que aos olhos sem cobre
 India em cobre tão rara
 que eu só esta descobrira
 se fora Vasco da Gama O mais que aos olhos sem-

cobre

India em cobre tão rara

p. 223

p. 224

que eu só esta descobrira
 sefora Vasco daGama
 Alindeza dos pezinhos
 hé, tal, que fas junto àSaya
 gato sapato das Vidas
 emais que coçegas naalma
 Comtudo os olhos meaffirmão
 que quanto delles sefalla
 hé mentira, emais aleive
 que cada chipa levanta
 Eassim merezolve, ecreyo
 q aMaricas muito agrava
 q.^m pasem empes deverdade
 oque hé pouco mais denada
 Este diamante, esta flor
 sahio amanhan dePacoa
 trazendo aPascoa nosolhos
 eamanhá tambem nagraça
 Sahio para anossa Igreja,
 enella prendendo as almas
 naó valeo sagrado às vidas
 nem ouve refugio às ançias.

D.4: Retrato dehuma Dama

Domingo fes outo dias

que sahio ao [ualla] Ighes,
 como so mesma formozza,
 mais bizarra que ninguem.
 Sahio deemcarnado toda,
 eeu dealgum dezejo sei
 que só por ser emcarnado
 agala quizera ser
 Dizem que vendo ovestido
 tanta beleza esta vez
 corara deemvergonhado
 como algum rosto tambem
 Levava ocabelo solto,
 onde ovento mais cortês,
 fugindo desesoltar
 morria por seprender
 Sendo negros, saõ seus olhos
 taó senhores deque vem,
 que está todo Portugal

p. 243

p. 244

captivo desta Guiné
 Todo manjar branco orostro
 golozas asalmas fez,
 mas deinovas sempre embranco,
 que neste naó há quem dé
 Naboca, que por pequena
 hé retrato domeo bem,
 naó meatrevo aporboca
 pormais que hoje odezeje
 Amãos aonde os jamins
 saó pés muito em q lhepez,
 às máos tomaó quanto querem
 daó demaó aquanto asquer
 Saó tais seos pezinhos donde
 auista naó toma pé,
 que meninas dosmeos olhos
 cuidio que poderaõ ser
 Seo manejo fas as almas
 gritaó tanto ah que del Rey,
 que em bem q hoje pagaçe
 as peças que sempre fez
 Hia junto dehú regato
 taó doudo em auendo, que
 porbeijarlhe os pés humilde
 deitou soberbo acorrer
 Cahio pondo emvaó modesta
 hum dejasmins es naò es
 eemtal dita ocordovão
 levaó senaó pode ter
 Ficou salteada avista
 porque hú salto [emsetroços]
 dando sobre salto aosolhos
 deo mais que asaltada afé

p. 245

D.5: Retrato de Tisbe Romance

p. 255

Por dar inveja aosol

p. 256

sevestia Tisbe deluto,
 quem vio oluta tão bello?
 quem vio oSol tão escuro.
 Sahio commanto de seda
 porque atantas luzes junto
 foy maisque manto degloria,
 ehé mais que manto de fumo

Levou toalha estirada,
 porem comtal geito emtudo,
 que adarem-ma pormortalha
 tomara verme defunto.
 Picão osseosGenetes
 comtal pico, que prezumo
 que saó seo garbo noairozo,
 ou seo juizo noagudo!
 Taó Senhora, etaó bizarra
 rende, epasma todo omundo
 que naò hoje cuidado
 que naò sinta o seo descuido
 Alindeza se seos olhos
 tinha taò suave influxo
 que asvidas metia aSaco,
 eas almas tomava afurto.
 Aboquinha emcuja a graça
 perco ocizo, ogosto embuxo,
 dizer, que emfeitica hé pouco,
 crer que mata, naó hé muito.
 OSapatinho alamoda,
 campando sempre [*****]
 faz compouco mais denada
 gato, sapato detudo
 Emfim sahio taó formoza
 ezez, tão bizarro aluto
 que poderaó velo osolhos,
 mas naó dizello os dicurços

p. 257

D.6: Retrato de Lizes Romance

Posto sejaò titulares

p. 257

as prendas deLizes bella
 hoje sehão de descobrir
 como seforaò pequenas
 O cabelo que de rayos
 hé golfo emfelis tormenta
 Conde dePrado sejulga,
 porque todo emendas quebra.
 Atesta jardim neuado
 ondeUenus serecreya,
 porque duas fontes logra
 hé defontes aMarqueza
 Dacorrente de seos rayos

p. 258

sendo arcos as sobranceiras
 Condeça da Ponte são
 servindo de ponte atesta
 As pestanas praça de armas
 do Deos, que tras arco, eflecha,
 por praça de armas de Amor
 saò Marquezas de Fronteira.
 Dos seus olhos as meninas
 por alegres, etravessas
 qualquer dellas por formosa
 hé de Alegrete Condeça.
 As duas rozas das faces
 sendo de amor primaveras,
 Condeça de Uilla flor
 me parece qualquer dellas
 Por ser nome de seu rosto
 onaris ilha perfeita,
 conde da ilha perfeita
 sendo Visconde de Aseca
 Porque da Arrochela opeito
 em breve barca na Uega
 condeça de Porto alegre
 aboca se concidera
 Agarganta onde aneue
 faz perpetua sentinella
 hé condeça de Atalaya,
 onde sempre amor peleya
 Fazendo feira de flores
 assuas maos de asucena
 tambem na Corte de Flora
 seraó condeças da Feira
 O pé por ser de Solar
 indaque pequeno seja
 por conde de villa pouca
 otem qualquer que openetra.
 Para acabar a pintura
 de Lizes, pede alicença
 quem hoje por Senhorias,
 pintou suas excelencias.

p. 259

D.7: Retrato de Izabel Romance

[p. 259]

Para a fonte abuscar agoa

vai co cantaro Izabel

deidade rustica, eigual
 nabeleza, enodesdem.
 Em deLoureiro afonte,
 efoy aprimeira ves
 que derayos oloureiro
 sepode offendido ver
 Negros saó seos bellos olhos
 ou deAngola, ou deGuine
 poremsaó negros deemgenho
 pois só servem [demaes]
 Depuro fino ocabelo
 dizem que he ouro deley
 mas ella depuro falsa
 naó guarda ley animquem.
 Hé aboca hú ponto breue,
 mas affirma quem avé
 que ainda deadmiracao
 mais doque hú ponto tem.
 Matando vai decaminho
 enafonte, ingrata quer
 pornaó deixas dematar,
 matar asede tambem.
 Vendo-o taó lindo deinueja
 oSol emforçarçe quer,
 ecuido que só poristo
 sahio comalva esta ves
 Deleve [caneguim] veste
 hum gibaó taó justo, que
 merece aquella gloria
 pornenhú pecado ter
 Braz que avio hir para afonte
 já para o cantaro seo
 dando ágoa deseos olhos
 seruir derodilhas quer.
 Estribilho
 Para que mefoges
 sesabes traidora
 q te segue esta alma
 como alus àsombra

[p. 260]

[p. 261]

D.8: Retrato de Certa Dama

Teve abellarapariga

asgadelhonas tam louras,

[p. 268]

[p. 269]

q inda hoje emaneis deouro
 seconceruaó asmemorias
 Solto ocabelo dos hombros,
 ou recolhido nacoifa,
 ouera inveja ao vento,
 ou guarnição da lizonja.
 Abranca testa de neve
 tanto andava vençedora
 que sempre emcampanha livre
 candida ostenta victorias
 Subtilmente assobrancelhas
 emosseos arcos compostos
 Duquezas saó deflorença
 quando saó negros de Angola
 os olhos debem rasgados
 semetem àvalentona
 nobairo da boa vista
 com morarem na Bemposta.

[p. 270]

Duas meninas osservem
 tam lindas, graves, eairozaz
 q inda q andaó nas capelas
 as veneraó porSenhores
 Ambas vestem deesperança,
 diretamente alamoda,
 semter nada degeito
 saò mais q todas geitozas
 Depestanas seguarneçem,
 cujas bem agudas pontas
 em competencia debellas
 setopaò huas comoutras.
 Macans orostinho vende,
 eflores tam preciozas,
 pois hé barata detudo,
 sendo mui cara derozas.
 Naõ lhefalo nas orelhas,
 porque temo q lhacomão
 por rosquinhas dealfenim
 alguma destas golozas
 Donaris não sei quediga,
 mas sei que abellaSenhora
 esteve muito arriscada
 air porhum tris a Roma.
 Comboca, beiços, edentes
 encanta, suspende, asombra,
 todos deixa aboca aberta
 secerta deabrir aboca.

Noremate dacarinha
adrede misterioza
covinhas faz, onde agraca
comhú rizo vendo seesconda

Decristal desçe agarganta
empasso tam vagaroza,
demodo q embreve espaço
avida traspasatoda.

Asmãos não são depapel,
q aquelas pequenas falhas
deichão deser asucena
por serem flor de lisboa

Todo omais dolindo corpo
julgue aattencão rigoroza
qual será napropria peça
quem era tal nas amostras

Os pez, por carta demenos
semperperderaõ apolha
né já mais fizeraõ vaza,
posto levarãoSota.

[p. 271]

Apêndice E – Retratos 49-III-49

E.1: 8

**Romance d An^[.to] daFonseca a hua Fr^[.a] q lhe
mandou hú pasarinho de [maça] prezo por hu fio dsêda**

Minha flor já me entregarão

esse uosso pasarinho
com [mores] penas, q as penas
q eu tenho de [***] [***]indo.
Prezo de hu fio de seda
chegou tão [es]mayadinho
q oui mays q nas [*****]
nos desmayos por hú fio
pasmey deq se [*****]
tão nescio abrinca comigo,
e da [*****] depes montes
a fora se aja sahido,
Porem [*****] Clauzura
uiues [***] agora em sombrio
Que mudo he de espan[***] [***]za
buscar fóra algú aliuiio
Quando nas mãos o tomey
parecia opobrezinho
todo meo no in[***]icado
todo nosso no faminto
De[***]te o tinha o [*****]
q lá deue ser continuo
q estava abrindo a boquinha
Porem [uim] a entender
q não fezello [apr]incipio
erão de [car ne] [fr]aquezas
P[us*]he as mãos ergueume as azas
afagueio abriome obico
[disme] em [silua] agarganta
Deue de estar [***]iumados
efes nossos passarinhos
em lhe pondo amão por sima
Porq tais festas me fis

[p. 32v]

em lhe fazendo estes mimos
 que sendo o sizo dormindo
 Oquem fora tão ditozo
 q com mais doce exer[cicio]
 podera fazer com uosco
 Mas ay q ambos padeçemos
 p[oi]s [***] sem [dareles] [ca]ninho
 [m]orreis per dar lhe osustento
 Mas lá por entre, e fas [D]amas
 a[*]azeis tão escondido
 q aindaq lhe arme odezejo
 Hé lastima q queirais
 por darnos de [**] indicios
 fazer como das pessoas
 Tende dô deste Coutado
 q anciozo está pedindo
 hú bocadinho á solucos
 Depenayo, ou des[penayo]
 q he so [estar] muy sentido
 não ter penas p^[a] o uoo
 Não será Rezão que aonde
 tantas larguezas se hão uisto
 lhe apertey mais a gargan[s]a
 Enfim em [****] amores
 q uos pormeto, e uos fio
 q cada uos crie [*****]
 Tantas C[****]inhas farey
 q abrindolhe o [garga[****]ilho]
 [****] mais doce [*****]
 será seo mais doce [opeito]
 Mas p^[a] q nisto falo
 se athe quando [caydo] nisto
 ou já não caibo naqella
 ou já todo me arepio
 Com tudo [na]da agradeço
 [***] ainda couza [mas rio]
 triste deqsendo uosso
 não seja oporq suspiro

Apêndice F – Sonetos 49-III-84

Domesmo Autor, aopéé de hũa Dama
Soneto

Instante de Jasmim Concepto breve,
atomo de Asucena prezumido,
pues osjulgan las Ancias del Sentido,
sospecha de Cristal, susto de nieve:
Nó pié, mentira Sois; pues como aleve
mi Verdad En Vn punto haveis Cumplido;
antes jusgo q escrupulo haveis sido,
pues de Ser, o nó Ser laduda os mueve:
Como si jdea Sois ojos tan laros
y hazeis vista laféé para mirarros?
Yó me Rezuealvo al fin quehedeperderos
pues si el Veros parece imaginaros,
Siendo imaginacion como he deVeros:

p. 119v

Ahuma Dama q lhe mandou hũ Relogio de
movimentos
Soneto.

Que importa oh Laura, pues mi amor no jgnoras,
que Esse Relox que ami Cuidado Envias,
las mudanças me apunte delos dias,
se la igualdad me muestra delas horas?
Muestre su movimiento alas Auroras,
quan Varias Son; que las firmezas mias,
nunca podran hurtarce alas profias,
que átanto son atu Daydad deudoras;
Sipues firme ensuproprio movimiento,
mide un Relox Con tan igual decoro,
unahora, umpunto, un atomo, un mom.^{to};
Que importa oh Laura q Estemal q lloro
te diga enlas mudanças q me auzento,
se muestra en las firmezas q teadoro?

p. 120

Ahua Dama q morreo.
Soneto.

- p. 121 Nessa pira funesta oh peregrino
 que occazo he triste ao Sol mais Soberano,
 defuneto Vive aquele Excesso humano,
 donde omortal foi gloria do divino;
 Ambicam foi celeste oSeu destino,
 porque Excedendo ao Trono mais Vfano,
 nesse fatal da Vida dezengano,
 honrrou dajnjusta Parca o dezatino;
 Trasposta quando apennas admirada
 anoyteceo na Aurora delua Vida,
 ese Eclipsou dehum Sol na madrugada;
 Mas Sendo as Luzes tantas quem duvida
 que se o Viver, foir demuito dezejada
 q Omorrer, foi depouco merecida.

Ahúa ROza
Soneto.

- p. 121v Si essas Lagrimas Son flor lastimoza
 sentir verte delcierço amenaçada,
 tumisma le antecipas desdichada,
 pues lloras triste el tiempo dedichoza;
 Indigna detu Suerte Venturoza
 muestras q hâ sido enti mal empleada,
 pues del fausto q logras olvidada,
 vas honrras tu desdicha ozequioza;
 Si tanto lloras antes q anoclescas,
 viendo atu fortuna el triste espanto,
 q guardas para quando lepadescas?
 Dexa pues Flor hermosa aljofar tanto,
 que nó sufren los tristes q apetescas,
 que Vzurpe elbien ala desdicha, el llanto.

Ahûa Roza Murcha.
Soneto.

- p. 122 Amaneciste oh Reyna delas flores,
 pupureo Sol en oriente Verde,
 y antes q el alva deluzir secuerde,
 Rayos Vestiste, y Respirate olores,

Pero apenas oystes los Rigos
 del Cierço alado q atu nacar muerde,
 quando Eclipsada tu hermosura pierde
 Arome, Vida, Luzimiento, alhores,
 Sanpresto pues en essa q sacaste,
 ostentacion; tu oriente oCcazo hiziste
 q quazi al nada, Vida, y fin juntaste;
 Oh flor! q infausta entus Venturas fuiste?
 pues Solo puedes Ver q la lograste,
 enq apennas Lograda laperdiste.

Ahua Roza em botão.
 Soneto.

Como si fuera Error nascer luzida,
 y injuria Verte de Oro Coronada,
 moriste, oh Flor, haziendo anticipada,
 Sepulcro Verde, atu purpurea Vida:
 Exemplo hermoso, y no ambicion Florida
 despreciaste Lapompa nacaraada,
 y hasta quando defuncta, Recatada,
 huyes de parecer devanecida;
 Oh flor discreta, que felix moriste!
 pues del luzir los Riesgos escuzaste,
 si los triumphos del nascer perdiste;
 Sin duda con el Siglo, el Ser trocaste,
 pues si el La Mafestad q dexas, Viste,
 tu lamodestia q el perdió, guardaste.

p. 122v

