

Gelise Alfena

SANTINHO DO PAU OCO:
SENSUALIDADE E RELIGIOSIDADE NOS
ROMANCES DO PADRE ANTÔNIO DA
FONSECA

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP, para a obtenção do Título de Mestre em Letras (Filologia e Lingüística de Língua Portuguesa).

Orientador:
Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes.

Assis – SP
2005

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

A386s Alfena, Gelise
Santinho do pau oco: sensualidade e religiosidade nos romances do Padre Antônio da Fonseca / Gelise Alfena. Assis, 2005
150 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Filologia. 2. Literatura barroca – Portugal – História e crítica. 3. Religiosidade na literatura. 4. Sensualidade. I. Título.

410
869.109

Comissão Julgadora

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre

Presidente e Orientador:	Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes
Segundo Examinador:	Dr. Álvaro Arnaldo Maia Peres
Terceiro Examinador:	Dra. Cláudia Valéria Penavel Binato
Quarto Examinador:	Dra. Maria José Toledo Gomes
Quinto Examinador:	Dr. Odil José de Oliveira Filho

Assis, 19 de dezembro de 2005.

AGRADECIMENTOS

Meus profundos agradecimentos à Nanda, minha adorada filha, Ivelise, minha mãe, e Clarisse, minha irmã, a quem dedico não só este trabalho, mas toda a minha vida. Agradeço também ao Rogério com o qual pude contar nos momentos mais difíceis e, finalmente, aos meus amigos Wesley e Eduardo, que pacientemente me auxiliaram em meus estudos.

RESUMO

Esta dissertação trata da discussão sobre alguns romances do padre Antônio da Fonseca Soares, autor que viveu por volta do século XVII.

Os romances discutidos constam do manuscrito 392 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Possuem um modo de expressão sensual-religioso, característica que se pode constatar a partir do léxico utilizado pelo autor e das estruturas sintáticas ambíguas encontradas em seus romances.

O objetivo deste trabalho é tornar públicos os poemas de Fonseca, tomando-se como base alguns critérios da crítica textual e considerando-se a possibilidade da existência de mais de um autor com o mesmo nome, no seu tempo. Embora não se comprove a autoria, a opção feita foi a de perseguir a temática sensual e religiosa que perpassa os poemas, que são compostos segundo a prescrição de escrita do Barroco português.

Quanto à metodologia e à organização, o trabalho está dividido em a) a pesquisa sobre o nome Antônio da Fonseca; b) a leitura e tratamento dos romances a partir dos manuscritos; c) atualização da ortografia d) contextualização histórica, visando a estabelecer um diálogo entre a obra do Padre e os referenciais literários de seu tempo; e) seleção dos romances de temática sensual; f) análise de três romances; e g) preparação de uma antologia, comentando características sensuais e religiosas empregadas pelo autor.

A conclusão à qual se chegou é que a temática sensualidade / religiosidade, explorada pelo Padre Antônio da Fonseca, atua em consonância com a estética do Barroco, evidenciando a figura da antítese como o mais rico recurso estético deste rol de romances aqui trabalhados.

Palavras-chave: Filologia; literatura Barroca; Portugal; religiosidade; sensualidade.

ABSTRACT

This dissertation treats about some novels written by the priest Antônio da Fonseca Soares, author who lived around the seventeenth century.

The novels make part of the manuscript 392 of the Private Room of Coimbra University General Library, and they have a sensual-religious character, characteristic that can be noticed from the lexicon used by the author, and the ambiguous structures found out in his novels.

The greatest scope of this work is becoming public the poems composed by Fonseca, basing on some criteria of textual review and considering the possibility of the existence of more than one author with the same name, specifically in that time. Although it's not proved the autorship, the option chosen was pursuing the sensual and religious thematic that are in those poems, which are composed according to the written prescription of the Portuguese (from Portugal) Baroque.

As for the methodology and the organization, the work was divided in:

a)the research about Antônio da Fonseca's name; b)reading and dealing with the novels from the manuscripts; c)updating the ortography; d)historical contextualization aiming to stablish a dialogue between the priest's work and the literary references from his time in the composition of the poems; e)Selection of the poems with the sensual thematic; f)analysis of three novels; g)preparation of an anthology making comments about the sensual and religious characteristics used by the author;

It was possible to conclude that the sensuality/religiosity thematic, explored by the priest Antônio da Fonseca, acts together with the Baroque, showing up the antithesis figure as the richest aesthetic resource among the roll of novels which were developed in this work.

Key words: *Philology; Baroque literature; Portugal; religiosity; sensuality.*

"Deveria-se(sic) ensinar aos cristãos que a compra de perdões é voluntária, não obrigatória. Deveria ensinar aos cristãos que, ao conceder perdões, o papa tem maior necessidade e maior desejo de preces devotadas para si mesmo do que de dinheiro vivo...Deveria ensinar aos cristãos que, se o papa soubesse das extorsões dos que pregam as indulgências, ele preferiria que a basílica de São Pedro fosse reduzida a cinzas em vez de erigida com a pele, a carne e os ossos de suas ovelhas.

Lutero

sumário

1. Introdução.....	09
1.1 Considerações iniciais sobre a obra e o <i>corpus</i>	10
1.2 Metodologia.....	10
1.3 <i>Corpus</i>	12
1.4 Objetivos.....	14
1.5 Proposta de Trabalho.....	14
2. Fundamentação Teórica.....	16
2.1 O vocábulo romance.....	17
2.2 Elementos essenciais à análise: componentes do universo clássico.....	19
2.2.1 Retórica.....	20
2.2.2 Poética: arte <i>versus</i> moral.....	27
2.3 O ambiente da produção literária de Antônio da Fonseca.....	36
3. O Barroco.....	43
3.1 Conceito.....	44
3.1.1 O Barroco na Península Ibérica.....	44
3.1.2 Cultismo (ou Culteranismo) e Conceptismo.....	47
4. Análise do <i>Corpus</i>	52
4.1 Introdução.....	53
5. Conclusão.....	107
6. Referências.....	112
7. Anexos.....	117

1. INTRODUÇÃO

1.1. Considerações iniciais sobre a obra e o *corpus*

O manuscrito 392, referente à parte da obra poética do padre Antônio da Fonseca, particularmente os romances, encontra-se arquivado na Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Consta de seu índice a indicação de 104 composições, cujas folhas estão enumeradas entre 1 e 159 . Por se tratar de *corpus* extenso, abordaremos, neste trabalho, apenas um recorte significativo desta produção, que compreende 20 romances, sobre os quais discorreremos abaixo, em nossa proposta de trabalho (cf. 1.6).

A distribuição dos assuntos, respeitará a divisão em cinco capítulos, dos quais, o primeiro discutirá essencialmente o objetivo e a metodologia utilizados para a realização deste trabalho; o segundo discutirá a fundamentação teórica, com base na retórica e na poética clássica antiga e o problema da censura no período Barroco; já o terceiro tratará de questões teóricas do Barroco, incluindo Cultismo e Conceptismo; no quarto será feita a análise de três dos romances selecionados de Fonseca e, em seguida uma Antologia Poética composta de dezessete romances, para finalmente chegar-se ao último capítulo, no qual serão apresentadas as conclusões sobre o que se pode discutir deste eixo temático escolhido para fazer apresentar a obra deste desconhecido Padre Antônio da Fonseca.

1.2. Metodologia: a abordagem filológica

Por se tratar de fonte primária, torna-se de suma importância o papel da filologia, cuja tarefa é - ao lado da lingüística e da literatura – resgatar, da forma mais fiel quanto possível, a expressão da vontade do autor, servindo como suporte metodológico de ação, que permite ao pesquisador *promover a exegese do texto*. Câmara Jr. (1974, p.178) assim considera o termo:

Helenismo que significa literalmente “amor à ciência”, usado a princípio com o sentido de erudição, especialmente quando interessada na exegese de textos literários. Hoje, designa estritamente, o estudo da língua na literatura (...), distinto portanto da lingüística(...). Há, porém um sentido mais lato para filologia, muito generalizado em português; assim Leite de Vasconcelos

entende por filologia portuguesa “o estudo de nossa língua em toda sua plenitude, e dos textos em prosa e verso, que servem para “documentar” (VASCONCELOS, 1926, p.9), o que vem a ser o estudo lingüístico, especialmente diacrônico, focalizado no exame dos textos escritos em vez da pesquisa da língua oral por inquérito com informantes.

Os primeiros passos do exercício filológico acontecem na Grécia, com Platão e Aristóteles. A disciplina foi criada com o intuito de interpretar os escritos literários e não era no início (século IV a.C.), denominada por esse termo.

O termo filologia, utilizado na Antigüidade, etimologicamente significou mais do que simplesmente criticar ou interpretar o texto. Significou aplicar ao texto o estudo do seu sentido amplo, explorá-lo em todas as possibilidades, para além das questões que envolvem apenas a linguagem nele contida.

A filologia, nesse sentido, tornou-se responsável pelo surgimento da primeira grande biblioteca da Antigüidade Clássica, a Biblioteca de Alexandria, cuja criação tencionava, antes de tudo, preservar um monumento literário existente naquela localidade e que estava sujeito - como tantos monumentos, atualmente - à ação do tempo e à desatenção de proprietários do "material" escrito.

Da mesma forma, foi responsável, durante muitos séculos, pela preservação de trabalhos manuscritos, devido à impossibilidade de produção em série pelo autor. Dependeu exclusivamente do abnegado trabalho - não isento de erros, distrações e outros problemas advindos da atividade humana - daqueles homens cuja tarefa foi a de produzir cópias de textos dessa natureza, o que, se não significou preservar o original, significou, sem dúvida, fazer proliferar as idéias em suas cópias, criando, ao longo da história do registro escrito da civilização ocidental, a possibilidade de conhecimento de obras que, em condições normais, ou submetidas às barbáries das guerras ou do descuido dos desinteressados, jamais teriam chegado aos nossos dias.

Pelo bem da verdade, também a imprensa resulta, um pouco, dessa preocupação que começou com os filólogos. Esse trabalho de copiar os textos já existentes significou muito para a cultura mundial e passou por um processo de reprodução mecânica, o que facilitou deveras sua expansão.

1.3. Corpus

Este manuscrito 392 é, neste trabalho, objeto de investigação resultante de três problemas fundamentais:

a) A constatação da riquíssima produção poética atribuída ao autor.

b) A existência de outro documento (ms. 1486) da Inquisição, que mencionava o nome de Antônio da Fonseca. O seu teor não é literário, diz respeito a um auto de condenação por abuso sexual de suas confessadas, praticado por um Padre Antônio da Fonseca. Este documento constará, na forma de anexo, do final deste trabalho, e suscita a possibilidade de o padre em questão, autor, ser o mesmo citado nesse documento da Inquisição. Contudo, não podemos afirmar isso categoricamente, já que não temos subsídios fortes o suficiente para tanto;

c) Também o ms. 1636 contém diversos sonetos e romances, com duas caligrafias diferentes, que apresentam indicação de autoria do mesmo nome – Padre Antônio da Fonseca.

Na impossibilidade de resolver imediatamente o problema da identidade do autor, entretanto, mesmo confrontando os três documentos, encontramos vários caminhos que nos levaram a uma dúvida ainda maior, uma vez que sob o nome de Antônio da Fonseca encontramos um conjunto de poemas líricos, bastante uniforme entre si, no que diz respeito ao estilo, e, ao lado dessas composições, alguns pseudônimos relacionavam-se ao mesmo nome.

Suas composições, em geral, possuem um caráter sensual-religioso, o que nos mostra que, de certa forma, pode suscitar uma relação entre o manuscrito 1486 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, cujo conteúdo diz respeito à acusação de dogmatismo, desmandos e luxúria, em relação as suas confessadas e os poemas aqui trazidos, nos quais, nitidamente, identificamos um sub-texto que manifesta um conflito entre uma expressão erótica cerceada / limitada por uma religiosidade evidente.

Apesar do ms. 1486 aludir a um Antônio da Fonseca, cuja obra é o centro das discussões, não pretendemos discutir, no momento, esta relação entre acusação e o caráter sensual das composições, relegando tal preocupação a um outro trabalho de cunho mais profundo e que nos faria mergulhar na delicada

questão da influência da biografia na obra, pois, curiosamente, na obra poética do Padre, alguns traços de sensualidade podem vir a auxiliar na confirmação de sua identidade.

O que pretendemos com este trabalho é que se abram as portas para discussão de outras questões, futuramente. Dessa forma, propomos como procedimento metodológico apenas levantar as questões erótico-religiosas relacionadas ao material produzido pelo padre em alguns de seus romances.

1.4. Objetivos

Os objetivos são tornar públicos os poemas de temática sensual-religiosa do Padre Antônio da Fonseca, considerando a possibilidade da existência de mais de um autor com o mesmo nome no seu tempo.

Comprovar as características sensual-religiosas desses poemas, segundo a prescrição de escrita no barroco português.

Estabelecer relação entre esta temática e a sensualidade presente na obra de Ovídio, *A arte de amar*, e em outros referenciais de escrita dos séculos XVII e XVIII na literatura luso-brasileira. Aludiremos especificamente a Ovídio, em virtude da estreita relação existente entre sua obra e o conjunto de romances que serão analisados, característica que vem a corroborar que Fonseca conhecia e, possivelmente, tenha se inspirado em Ovídio para compor seus textos.

1.5. Proposta de trabalho

A questão que envolve a identificação do nome Padre Antônio da Fonseca passa, forçosamente, pelo estudo de sua vasta obra, sobre a qual encontramos dados referentes ao religioso, que conciliou tornar-se bispo, autor de poemas sensual-religiosos. Essa questão será demonstrada e ilustrada ao longo desta dissertação, tida, neste momento, como ponto principal do trabalho.

Por outro lado, pela possibilidade de polêmica, informaremos, a título de conhecimento da extensão do *corpus*, outros dados que permitirão, certamente, apreender a obra de Antônio da Fonseca a partir de outra perspectiva. Todavia, aqui nos escusaremos de tratar da questão de que modo este autor conseguiu fundir a vida artístico-religiosa a uma vida de prazeres interditos, na concepção da igreja Católica, segundo o que se pode apreender do que se encontra no manuscrito 1496, da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e de outros manuscritos cuja autoria é atribuída ao mesmo autor.

Assim, imaginamos trabalhar este *corpus* a partir da seguinte perspectiva:

a. Seleção dos romances eróticos e de temática que envolve o conflito amoroso/religioso, assinados por Fonseca no ms. 392;

b. Transcrição e atualização do manuscrito, meramente como suporte metodológico, para simplificar o trabalho dos possíveis leitores;

c. Discussão dos recursos de que lançou mão o autor para evidenciar a temática à qual nos propomos a discutir;

d. Diálogo que as composições e, conseqüentemente, a temática sensual-religiosa estabelece com uma poética contemporânea do autor, que venha a justificar e/ou polemizar este conflito, sob o ponto de vista do barroco expresso em língua portuguesa;

e. Diálogo que a temática erótico-religiosa pode estabelecer com a obra *A arte de amar*, cujo caráter sensual marcou a literatura latina na Antigüidade Clássica, época em que os barrocos mergulharam para se inspirar.

Um projeto futuro, estaria voltado à complementação desse trabalho, com o propósito de apresentarmos as demais composições de Antônio da Fonseca, além de desvendarmos – se possível – a identidade dos três (possivelmente) autores homônimos identificados, buscando compreender qual (quais) deles teria(m) escrito os poemas em questão, e posteriormente, se o ms. 1486, anexado no final desse trabalho, e os poemas constantes em um outro manuscrito, ms. 1636, de fato referem-se ao autor dos poemas que aqui serão evidenciados.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. O vocábulo *romance*

Levando-se em consideração que analisaremos neste trabalho os romances do padre Antônio da Fonseca, carece que iniciemos pela definição do termo, tanto no que diz respeito à explicação dicionarizada, quanto à sua origem histórica.

Houaiss assim define o vocábulo **romance**, no que diz respeito ao uso como forma poemática:

2.Ling. obsl. M. q. provençal (diz-se de ou dialeto occitano). 3. (s XIV) Lit. relativo a ou poesia trovadoresca provençal, ou seu estilo próprio. 4. Lit. relativo a ou estilo próprio dessa poesia. (HOUAISS, 2001)

Para Vidos (1963, p. 258-261) o adjetivo *latinus* foi derivado do substantivo *Latium* e inicialmente possuía dois significados: o primeiro deles se referia aos povos que nos primeiros séculos da história romana estavam em guerra com Roma, ao passo que o segundo era usado para designar a língua latina, que antigamente era a língua de Roma utilizada à margem esquerda do Tibre. A utilização do termo *lingua romana* não era tão freqüente quanto a utilização de *lingua latina* a fim de designar a língua falada pelos romanos.

No que tange ao adjetivo *romanus*, sua origem pode ser identificada como oriunda das expressões do tipo *civis romanus* e *populus romanus*, com significado étnico e político. Dessa forma, passou a se utilizar o vocábulo *Romani* referindo-se aos habitantes da cidade de Roma, em oposição aos latinos e mais tarde a outros povos do império romano, tais como etruscos, oscos, gregos e galos, entre outros.

Contudo com a difusão do direito civil romano e conseqüentemente do seu poder, o termo *romanus* manteve somente significado político, mas a partir da promulgação de Caracalla, todos os povos passaram a ser chamados da mesma forma, *Romani*.

Além do significado político, o termo também era utilizado de acordo com as condições lingüísticas, visto que qualquer cidadão que não falasse o latim era chamado de *Romanus*. O termo *Romanus* (parte ocidental) originou *Romania*, que consistia em uma denominação abreviada de *orbis romanus* ou *imperium romanus*, construída sob o modelo de Gália, Grécia e Britânia.

Com a queda do império romano e de sua unidade política, os vocábulos *Romanus* e *Romania*, no fim do século V, perderam completamente seu significado político e mantiveram somente o significado lingüístico e cultural. Assim *Romani* aludia àqueles que falavam latim, em outros termos, à língua romana, ou seja, àqueles que falavam *romane* ou *romanice loqui*, em oposição aos Barbari (sobretudo Germanos).

Romania passou a designar uma unidade lingüística, espiritual e cultural, em outros termos, específico do mundo românico, herdeiro da civilização romana em oposição à Barbária.

Ao lado de *Romanus*, pouco a pouco começou a se estabelecer uma relação entre *romanicus*, mais popular, e România, novo nome da *orbis romanus*. Portanto, *romanus* e *romanicus* já não possuíam um significado idêntico. A frase *romanice parabolare o fabulare* adquiriu o significado de “falar como falavam os habitantes da nova România”.

Por outro lado, *Romanice* indicava as novas línguas derivadas da língua de Roma, do latim, consistia no falar românico. Embora tenhamos no francês *romanz*, no antigo provençal *romans*, antigo espanhol *romanz*, *romance*, todos eles são oriundos da idéia de se traduzir ou escrever alguma coisa em uma língua romance, no caso, francês e espanhol.

Poderíamos afirmar ainda:

Etimologicamente, o termo “romance” significa “língua popular”, opondo-se à “língua literária”, que era ainda o latim nos primeiros tempos da época medieval nas civilizações dos povos ocidentais, integrantes do antigo império romano. Ficou, em conseqüência, como sinônimo de “vernáculo”, e como os poemas narrativos eram escritos “em romance”, a palavra passou a especificar essas composições. Já no sentido de “vernáculo”, encontramos nos clássicos o termo em questão, (...)

Essa espécie literária é também conhecida pelo nome de “xácara”, palavra de origem árabe, e pela variante “rimance”. (...)

Podemos afirmar que nos países ibéricos os romances correm paralelos, frutos que são de origens comuns. Na verdade, o romanceiro português em nada difere na essência do romanceiro espanhol. A temática é a mesma, estilizada em língua diferente. (...)

Formalmente, os romances são poemas narrativos populares, de forma estrófica geralmente estíquia e de extensão indeterminada. Quanto à estrutura, podem apresentar rimas assoantes ou

consoantes, aparecendo também versos soltos; quanto à métrica, os versos de redondilha maior são os mais freqüentes, seguidos dos decassílabos e dos de redondilha menor. Outra característica: o paralelismo e ritornelo. (Tavares, 1989, p. 226-8)

Nos séculos XVII e XVIII, na literatura portuguesa, a forma poemática do romance prestou-se a discorrer sobre assuntos de louvor, heróicos e líricos.

2.2. Elementos essenciais à análise: componentes do universo clássico

O universo clássico engloba Grécia e Roma, legítimos representantes de uma *Antigüidade Clássica*, com seus principais filósofos e pensadores que deram origem a muitas teorias, conhecimentos, e idéias fecundas do mundo ocidental. Esses pensamentos não cessaram de exercer influência sobre diversos ramos do conhecimento humano, principalmente naquilo que concerne às artes em geral, e, mais especificamente, na literatura.

Embora os textos antigos tenham chegado até nossos dias, na maioria das vezes, de maneira fragmentada, houve uma preocupação por parte dos filólogos em fazer com que as vontades dos grandes filósofos gregos, como Platão e Aristóteles chegassem até nós. No entanto, sabemos que muitas interpretações realizadas sobre as obras desses grandes pensadores podem ter sido feitas de forma equivocada ou parcial, mormente a despeito do muito que contribuíram para a humanidade.

Entre os assuntos discutidos no universo clássico está a educação, responsável por várias controvérsias que agitaram os grandes pensadores, em virtude dos diferentes pontos de vista adotados nas reflexões sobre o assunto. A título de ilustração, citamos Hípias, contemporâneo de Sócrates, autor do sistema de educação fundado nas sete artes, que foi repudiado por Platão, defensor da idéia de que só a filosofia deveria vigorar como meio de educação.

Platão pretendia que só a filosofia vigorasse como meio de educação. Para tanto, combatia Homero, expulsava os poetas de sua República, e reprovava a “educação geral”. A pretensão totalitária de que toda filosofia é imanente, nunca foi tão apaixonada

e rudemente sustentada como pelo maior dos pensadores gregos (CURTIUS, 1979, p.39).

Isócrates, orador, contemporâneo de Platão, interveio nesta controvérsia entre filosofia e “educação geral”, atribuindo a ambas valor educativo. Apesar de algumas contradições teóricas, seu ponto de vista permaneceu como norma durante toda a Antiguidade.

Sêneca, que acreditava serem as artes liberais uma espécie de propedêutica da filosofia, na carta 88, trata das *artes liberales* (artes liberais) e dos *studia liberalia* (*estudos liberais*). As artes liberais consistiam em estudos que não serviam para ganhar dinheiro; dignos de um homem livre, daí o adjetivo “liberal”. Excluía-se, desta forma, a pintura, a escultura e outros ofícios mecânicos. As artes liberais se dividiam em sete: gramática; retórica; dialética; aritmética; geometria; música; astronomia¹.

Especificamente, trataremos de uma delas, a retórica, por se instituir como a base teórica de formação ovidiana, e posteriormente de Antônio da Fonseca, o que será de suma importância para a espécie de trabalho que será desenvolvido nesta dissertação, principalmente se levarmos em conta que a poesia ora era vinculada à retórica, ora à gramática.

2.2.1. Retórica

Recorreremos à segunda das sete artes liberais, a retórica, para iniciar a discussão por motivos essenciais: ela nos introduz mais profundamente no mundo da educação medieval, por ela ter sido retomada no séc. I a.C por Ovídio e servido de base para muitas de suas obras, em especial *A Arte de Amar*, que consistirá um dos pilares fundamentais dessa discussão.

A retórica, com suas ciências auxiliares, era para os antigos o complemento indispensável de uma existência legalmente livre e bela, de suas artes, de sua poesia. A nossa vida atual tem, de algum modo, princípios e propósitos mais elevados, mas é desigual e desarmônica;

¹ O conceito de *ars* deve ser rigorosamente separado de “arte” no sentido moderno. **Ars** significa “conjunto de regras que ensinam a fazer com acerto alguma coisa”. A etimologia antiga relacionava **ars** com **artus**, “estreito”: as artes incluíam tudo em regras estreitas (CURTIUS, 1979, p. 39 - 40).

o que há de mais belo e terno vive ao lado da mais rude barbaria; nossa agitação mal nos deixa vagar, para com isso nos escandalizarmos (CURTIUS, 1979, p. 65).

Além do mais, no Barroco a arte vinculou-se à retórica, o que faz com que identifiquemos em Fonseca a recorrente utilização de recursos retóricos, em especial à retórica aristotélica, já que seus romances demonstram um eu lírico preocupado em convencer as mulheres a adotarem certos comportamentos desejados por ele.

Já Quintiliano, séc I d.C. , explica a retórica como “Um corpo erecto, com os braços pendentes, olhando para a frente, pouquíssima graça manifesta. Mas a vida e a arte, mediante a variedade de atitudes, provocam uma impressão estética”. (CURTIUS, 1979, p. 46). Podemos afirmar que a retórica teve início na região da Ática, no Mediterrâneo, no século V a.C., após a Guerra Persa, nos júris populares de Siracusa, Itália, durante a colonização, na deposição de dois tiranos que haviam promovido divisão de terras e expropriações que provocaram litígios, para a solução das quais foram instituídos dois grupos de juízes, que consideravam vencedor o orador que defendesse a causa com maior eloquência. Assim, o objetivo precípua da retórica era o de convencer pelo uso da “bela palavra”, ou seja, uma oração construída com arte, vindo isso a tornar-se um pilar da cultura antiga, tanto na Grécia quanto em Roma.

Como **ars** (arte), a retórica compreende cinco partes: **inventio** (invenção), **dispositio** (disposição), **elocutio** (elocução), **memoria** (memória), **actio** (ação). E formam o **materia artis** (objeto da retórica) três gêneros de eloquência: **genus iudiciale** (o discurso forense), **genus deliberativum** (o discurso deliberativo) e o discurso laudatório ou solene **genus demonstrativum** (o discurso laudatório ou solene). (CURTIUS, 1979, p.71)

Em sentido lato, a retórica se mistura com a poética, constituindo-se a arte da eloquência em qualquer tipo de discurso. Não é essa, no entanto, a concepção dada à Retórica no mundo contemporâneo, pois paira sobre ela um sentido pejorativo. Acredita-se que esse sentido seja oriundo das qualidades divergentes atribuídas a ela por Platão e Aristóteles.

O pensamento sofístico define-se por sua relação com a perspectiva de Platão, que é fundamentalmente crítica, torna-se imprescindível e exposição das principais objeções levantadas por ele.

São muitas as referências nos diálogos platônicos à retórica, mas em dois deles elas se fazem especialmente presentes: o *Górgias* e o *Protágoras*, ambos pertencentes ao período da mocidade de Platão, e trazem os nomes de dois dos sofistas mais famosos, Górgias de Leontino e Protágoras de Abdera.

Górgias foi o primeiro mestre da eloquência, a antiga prosa artística. Chegado em Atenas no ano de 427 a.C. como enviado diplomático, foi o principal responsável pela utilização sistemática da consonância a fim de obter um efeito até então não atingido, e a fazer que a oratória se tornasse uma arte de estilo, uma técnica de efeitos até então somente atingidos pela poesia. "O equilíbrio da oração de dois membros, o fortalecimento da antítese pela assonância e pela rima, o uso abundante de metáforas, e a apresentação insinuante alcançaram efeitos até então só atingidos na poesia". (CURTIUS, 1979, p. 67).

Com o passar dos anos, Górgias desenvolveu uma variedade de estilos que vieram a enriquecer a literatura antiga, e foi a partir da concepção filosófica com base na sofística que nasceu a retórica helênica (id. ibidem).

O mais antigo manual de retórica composto em latim foi a *Retórica a Herênio*, datado de aproximadamente 85 a.C, que de início foi atribuído a Cícero e a um certo Cornifício, mas a bem da verdade é de autoria desconhecida. Tanto este manual quanto a obra *Da Invenção*, escrita na mocidade de Cícero, nada acrescentaram aos manuais gregos do século IV a.C, mas tornaram-se de suma importância como veículos da doutrina grega transmitida a Roma.

Nestes diálogos que buscaram inspiração em Górgias, notamos a preocupação de Platão com o domínio político exercido pelos sofistas os quais, utilizando-se muitas vezes de suas habilidades para fins escusos, tornaram-se peça importante no processo de decadência da *polis* ateniense. Essa situação levou Platão a identificar a retórica apenas com a manipulação desenfreada e imoral das técnicas argumentativas com o intuito de subverter a verdade, de "oferecer armas desleais e práticas à posição inferior no plano lógico". Disponível em:

<http://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/direito/pet_jur/c1gpache.htm> Acesso em 28 jul. 2004, 14:00:30.

No *Górgias* de Platão introduz-se a noção de uma oposição entre crença (*doxa*) e saber (*episteme*), sendo a retórica considerada uma produtora de persuasão que se preocupa unicamente com a crença - que pode ser verdadeira ou falsa - e nunca com o saber - que é sempre verdadeiro, já que não existe falso conhecimento. Assim, segundo Platão, existe uma verdade universal e absoluta a respeito de cada assunto, que é ignorada pela retórica, uma das razões que levaram à acepção pejorativa contemporânea do termo.

No entanto, por volta do século XI, é possível encontrarmos um novo sistema de retórica helênica conhecida como *Ars Dictaminis* ou *dictandí*² oriunda das necessidades das praxes administrativas e que destinava a oferecer modelos para a composição de cartas e documentos, o que já existia nos tempos merovíngio e carolíngio, pelas chancelarias reais e eclesiásticas, mas com o nome de *formulae*.

Aos poucos, a retórica transformou-se em uma espécie de epistolografia, preparada pelas coleções de cartas de Plínio, de Símaco e de Sidônio, como pelas cartas oficiais de Cassiodoro.

Temos também, no fim da Antiguidade grega, instruções para redigir cartas, padrões retóricos e finalmente, coleções de cartas, que apresentavam modelos característicos para diferentes ofícios e profissões (pescadores, camponeses, parasitas, heteras), e que são conseqüência da comédia ática. Coisa tão interessante não oferece a retórica epistolar latina. É nova, entretanto, a tentativa, no século XI, de subordinar toda a retórica à epistolografia, o que significa, ao mesmo tempo, adaptação às necessidades contemporâneas e consciente distanciamento do sistema de educação tradicional. (CURTIUS, 1979, p. 78-79)

Aristóteles nasceu em Stagira, Calcíndice, no Norte da Grécia, em 384 a.C., e morreu em Calcis no ano de 322 a.C. Era filho de Nicômaco, médico de Amintas II, rei da Macedônia.

A elaboração de pequenos tratados sobre a "arte retórica" era uma prática comum na Grécia antiga. Todos os sofistas e oradores proeminentes elaboraram,

em alguma parte de suas vidas, pequenos textos que pudessem servir de orientação para seus alunos. Entretanto, a retórica só receberia uma sólida base teórica por meio da obra de Aristóteles.

Foi aluno de Platão na Academia, mas fundou sua própria escola, o Liceu, o qual ficou conhecido como Escola Peripatética em virtude do costume que possuía de ensinar caminhando nos jardins da escola. Aristóteles foi a primeira pessoa a dar importância ao estudo sistemático das diversas disciplinas das artes e ciências que surgiam como entidades separadas pela primeira vez no século IV a.C., inclusive no que diz respeito à definição dos conceitos básicos e das relações entre cada uma.

Em virtude disso, graças ao seu conhecimento enciclopédico, escreveu obras sobre os mais variados assuntos. Acredita-se cerca de quatrocentos textos que, inclusive, serviram aos seus alunos no Liceu e continuaram servindo como fontes fundamentais de conhecimento durante muitos séculos após a sua morte. Entre estes textos, encontra-se a *Arte Retórica* (OXFORD, 1998, p. 56 – 57).

Nessa obra, Aristóteles conceitua a retórica e a divide em categorias. Ele também dá nomes às diversas técnicas utilizadas, a exemplo do que escreveu sobre outros campos do conhecimento. Portanto o livro é de grande relevância, já que muitas das suas afirmações são aceitas ou serviram de base para o surgimento de novas idéias. Procederemos dessa forma a uma breve análise dos conceitos contidos na *Arte Retórica*.

Não é clara a classificação da retórica entre as práticas intelectuais na obra aristotélica. Em alguns momentos, a retórica é concebida como uma ferramenta, uma disciplina puramente formal utilizável em diversos campos do conhecimento. É essa a concepção vigente entre os estudiosos antigos e medievais. Os estudiosos modernos, contudo, têm preferido ver na retórica uma arte produtora, a exemplo da poética e das belas artes.

Para Aristóteles, a retórica consistia na possibilidade de constatar o quê, em cada caso, poderia ser capaz de gerar a persuasão. Nesse sentido, a retórica é uma modalidade discursiva geral, aplicável às mais variadas disciplinas - uma atividade em que predomina a forma, como a gramática e a dialética, e não o conteúdo.

² *Dictare* significa originariamente ditar que era uma característica comum na Antigüidade em se tratando de estilos elevados de escrita (CURTIUS, 1979, p.78)

Nesse sentido, podemos reafirmar (cf. p.22) que Fonseca identifica-se com Aristóteles, pois sua verdadeira intenção era de persuadir Santinha, Brites, Tereza, Maricota, entre outras, independentemente dos argumentos que necessitasse utilizar, ainda que se tratassem de falsos sofismas.

Foi no século IV a.C, que ela chamou a atenção de Aristóteles, que a considerava como a habilidade de descobrir o quê, dependendo do caso, pode levar à persuasão.

Expõe Walter Ong (1998, p.126):

A retórica estava na raiz da arte de falar em público, da comunicação oral para a persuasão. Sua epistemologia é grega, **rhetor**, e provém da mesma raiz que o latim **orator**, que significa “falante em público”.

Grosso modo, a retórica antiga consistia em cinco itens: achar o que dizer, pôr em ordem o que se encontrou, acrescentar o ornamento das palavras e das figuras, tratar o discurso como um ator (por meio de gestos e entonações) e recorrer à memória.

Vários foram os fatores que levaram a sua criação. Entre eles estão o prazer e o dom natural dos gregos de falar artisticamente, o que para Homero era um Dom divino. Assim, muitos autores se apoiaram em trechos tanto da *Ilíada* quanto da *Odisséia* para provarem que Homero era o pai da retórica. Apesar de a Grécia só experimentar o domínio da retórica sobre seu espírito tardiamente.

Com o passar do tempo, a oratória tornou-se condição prévia de uma carreira vitoriosa. Os sofistas, mestres ambulantes de filosofia, ensinavam-na mediante pagamento. A educação retórica, combinada com o ensino da lógica e da dialética, devia capacitar o discípulo a influenciar os ouvintes, ou ainda, “tornar forte a causa fraca” (apud CURTIUS, 1979, p. 66).

Com a sofística, nasceu a retórica helênica. Platão, por motivos pedagógicos e filosóficos, repudiou-as, consoante fez com a poesia. Segundo ele, a filosofia deveria vigorar como meio de educação, e por esta razão, combatia Homero e reprovava a educação geral.

A Hélade não a sacrificou em relação à filosofia, pelo contrário, sancionou a invenção dos sofistas, afirmando serem criações necessárias do espírito humano. Isso foi obra de Aristóteles, que tentava ampliar o âmbito da retórica com a sua teoria dos afetos no intuito de demonstrar a igualdade de direitos da retórica como equivalente da dialética, a qual, segundo Platão, devia ser a coroa de todas as ciências (idem, ibidem)

A retórica sofreu grandes transformações ao longo dos anos, cedendo lugar ao estudo das figuras, cujo interesse precípuo era ornamentar as palavras, sobressaindo a partir da Idade Média, mas relegando-se ao plano secundário durante a revolução cultural no século XVII. Contudo, esse interesse voltou a vigorar, recebendo grande atenção dos estudiosos no início do século XX.

O livro de Aristóteles não logrou tanto êxito quanto a sua série de manuais retóricos. Com a redução da quantidade de discursos forenses, em virtude da escassez de processos públicos, a retórica helênica refugiou-se nos exercícios escolares, entre os quais figuravam processos forenses simulados. Dessa forma, Roma, desde o século II, recebia os gregos que para lá se deslocavam, em virtude da intensa vida política de Roma, a fim de estimular a arte oratória romana.

A retórica pode ser classificada em gêneros, de acordo com o objetivo a que se propõe; deliberativa, se o auditório tiver que julgar uma ação futura; judicial, se o auditório tiver que julgar uma ação passada; e epidítica, se o auditório não tiver que julgar ações passadas nem futuras. Para Aristóteles, o discurso retórico é composto necessariamente de, no mínimo, quatro elementos: exórdio, enunciação da tese, prova e epílogo.

A função do exórdio é tornar o auditório receptivo à atuação do orador e fornecer uma introdução geral ao discurso, tornando claro seu propósito. Quanto aos meios de prova utilizados, podem ser não-artísticos ou artísticos. Meios de prova não-artísticos são as provas em sentido estrito, as evidências concretas tais como testemunhas ou documentos.

Meios de prova artísticos são os argumentos inventados pelo orador, e podem ser de três tipos: aqueles derivados do caráter do próprio orador, que empresta sua credibilidade à causa (*ethos*); aqueles em que o orador procura lidar com as emoções do auditório (*pathos*); e aqueles derivados da razão (*logos*). Os

argumentos lógicos se apresentam sob duas formas: induções, ou o uso de exemplos, e deduções, chamadas em retórica de "entimemas".

O entimema, ou silogismo retórico, é aquele tipo de silogismo em que as premissas não se referem àquilo que é certo, mas àquilo que é provável, e tem importância fundamental para a retórica, já que, na maioria dos casos em que estão em jogo assuntos humanos, nem sempre a argumentação pode basear-se naquilo que é verdadeiro, mas no que é verossímil.

O epílogo, por seu turno, tem por objetivo deixar no auditório uma boa impressão do orador em detrimento da impressão do oponente e recapitular brevemente os pontos principais do discurso.

Além destes pontos, é preciso salientar mais dois aspectos da obra aristotélica: em primeiro lugar, a importância atribuída por Aristóteles ao conhecimento do auditório. De fato, grande parte de sua obra dedica-se às análises de psicologia diferencial, mediante exame das diferentes emoções e convicções peculiares a diversos tipos de auditórios³. Em segundo lugar, é preciso destacar seu pioneirismo como a primeira pessoa a reconhecer claramente que a retórica em si mesma é moralmente neutra, podendo ser usada em favor do bem ou do mal.

2.2.2. Poéticas: arte *versus* moral

A arte clássica sempre foi tida como uma arte com fins moralizantes, não obstante, entre alguns escritores e teóricos do classicismo, esse papel lhe fosse negado.

Desde Platão se discutia acerca do papel pedagógico da arte literária. Platão, acima de tudo, ensinava que o Belo Absoluto, o Bem Absoluto e a Verdade Absoluta possuem a mesma essência, ou seja, categorias são indissociáveis e atendem às aspirações do homem, características que corroboram seu ponto de vista em relação à arte comprometida com a atividade ética.

Como Platão acreditava que para o legislador a estabilidade é melhor do que a mudança, os modelos poéticos a serem instituídos

³ Aqui observamos e comprovamos a estreita relação entre a arte retórica e o texto argumentativo utilizado nos dias atuais, e dessa maneira a influência de Aristóteles.

deviam ser como os tipos tradicionais da arquitetura egípcia, isto é, imutáveis, a fim de que não pudessem transgredir os limites impunemente (SPINA, 1995, p. 76).

Tanto na *República*, quanto nas *Leis*, Platão subordinou a poesia à educação.

Tanto naquela como nesta obra Platão subordina impiedosamente a poesia à educação; nas *Leis*, mais indulgente para com a humanidade, Platão reconhece que são os deuses que, movidos pelos nossos males e desejosos de trazer-nos um remédio para eles, enviam para cá Musas, Apolo e Baco; como a criança tem necessidade de movimento e o instinto do ritmo distingue o homem dos animais, a música visa a excitar esse instinto; mas tal exercício deve ser simultaneamente prazer-entretenimento e instrução. Platão institui assim a “literatura dirigida” (SPINA, 1995, p.76).

Contudo, a poesia se desvincula desse papel educativo defendido por Platão, pois Aristóteles relega ao deleite a função precípua da poesia, e relega à função educadora o segundo plano.

Os romanos, buscando sempre um sentido pragmático nas suas ações, conciliaram os dois objetivos da poesia, portanto, assim fez Horácio, que não sobrepôs uma à outra, ele pôs de lado a posição Aristotélica.

A maior parte dos teóricos renascentistas defendeu a causa da função educativa e moralizadora da poesia, eles estavam de acordo que a poesia deveria estar a serviço de uma causa social a fim de aperfeiçoar o homem e elevar o nível moral da sociedade, exceto Robortello, Castelvetro e Bernardo Tasso. (SPINA, 1995, p. 78 - 79).

No que tange à relação entre história e poesia, podemos afirmar que as regras que regem a criação poética não são as mesmas que regulam a elaboração da História. Ovídio, assim como Aristóteles, afirmava que o reino da poesia não tinha compromissos com a realidade histórica, mas com o plano da imensidade, desconhecendo qualquer obrigação com a fidelidade.

Exit in immensum fecunda licentia vatum
Obligat historica nec sua verba fide.
(Amores III, VV. 41-42, apud Spina, 1995, p. 118)

Aristóteles complementa que os costumes de uma personagem, para formarem um conjunto harmônico e verossímil, devem respeitar quatro requisitos: a propriedade, a conformidade (ou semelhança) ou a coerência (igualdade, constância, consistência e a bondade não retratada na Poética horaciana, por ser alvo de várias controvérsias).

Quinto Horácio Flaco nasceu no ano de 65 a.C, em Venússia, na Aufúdia, região do sul da Itália. Era filho de um escravo forro que procurou dar-lhe a melhor formação moral e profissional. Seu pai o acompanhou até Roma onde ele pôde fazer seus estudos com o gramático Orbílio. Horácio foi um dos escritores mais famosos da época de ouro (70 a.C. – 14 d.C.) em virtude das suas odes; teve como contemporâneos Cícero e Virgílio. (Cf. Dicionário Oxford, 1998, p.280.)

Por volta de 44a.C, ao redor dos vinte anos, depois de já ter freqüentado a Academia em Atenas, onde estudou grego, ingressou no exército de Bruto e foi investido no cargo de *tribunus militum*, excepcional honra para o filho de um liberto, e lutou na batalha de Filipos (42 a.C) ao lado daqueles que foram derrotados. Ao regressar arruinado a Roma, aceitou o cargo de escriba junto de um questor e começou a escrever poesia. Virgílio e Vário apresentam-no a Gaio Mecenas em 38 a.C, e ele começa, então, a freqüentar o círculo de escritores, o que fará com que mais tarde seja chamado por Otávio.

Dessa forma, esse período em sua vida representa o início de uma era de sucesso literário e de melhora financeira. Também, como consequência natural do meio que passava a freqüentar, suas relações sociais estenderam-se às personalidades dominantes de Roma, chegando até mesmo a manter relações com o imperador Augusto, que passou a protegê-lo.

Durante esses primeiros anos, Horácio escreveu o primeiro livro de Sátiras (*Sermones ou Saturas*), dez poemas escritos em versos decassílabos e os publicou em 35 a.C. Nessas sátiras, influenciadas pelo modelo grego, discute problemas éticos e expõe os males da sua época numa autêntica pintura do desequilíbrio moral da sociedade, dos vícios públicos: a ambição desmedida, a corrida por uma posição social mais alta sem se olharem os meios, sem se analisarem as ações. (Cf. Dicionário Oxford, 1998, p. 280)

Suas sátiras, cheias de vivacidade, nunca monótonas na variedade dos temas, das cenas pitorescas, das fábulas, e de reflexões pessoais, a par da crítica, dão-nos uma lição de moderação e de gosto pelas coisas simples. Seguiram-se os *Epodos (iambi)*, dezessete peças curtas de tom por vezes violento e sarcástico, obra de transição entre o gênero satírico e a poesia lírica, compostos entre 41 e 31a.C.

Apesar da imaturidade, Horácio traz inovações importantes as quais dão ao Lácio os jambos de Arquíloco de Paros, propõe uma crítica à sociedade, ao amor e à tranqüilidade proporcionada pela vida no campo, mas não consegue ser tão pessoal e feroz quanto àquele.

Foi em 23 a.C que Horácio publicou suas odes: três livros com um total de oitenta e oito poemas. Nelas, o autor se revela perfeccionista na forma literária, sensível e muito talentoso na escolha da palavra apropriada ao contexto, tudo para propiciar emoção ao leitor. Ele canta o amor, a natureza, quase romântica (*aurea mediocritas*) com grande discrição, mas também encontramos os assuntos mitológicos e pessoais, entretanto também faz reflexões filosóficas. É nas odes que se encontram os temas que fizeram de Horácio o poeta clássico mais seguido ao longo dos tempos. Nelas ele retrata também a brevidade da vida e o efêmero de todas as coisas: é aqui que se verifica claramente a característica epicurista, o *Carpe Diem*, que significa gozar cada dia que passa ao máximo, apreciando as coisas simples da vida e recusando o supérfluo.

Horácio também segue as teorias estoicistas ao ressaltar a redução das necessidades do ser humano ao essencial. A incapacidade do homem perante a morte e a força do destino implacável, aliada à consciência da temporalidade, será uma constante nos seus poemas. Como consequência da contingência do destino humano, ele busca a estabilidade interior abrindo, assim, caminho para uma eternidade impossível.

A posição de Horácio como um dos maiores poetas latinos deve-se à perfeição de sua forma, à sinceridade e à franqueza com que se retrata, ao seu patriotismo, à sua urbanidade, ao seu bom humor e bom senso. Seus poemas oferecem um quadro vívido da sociedade romana – alta e baixa - de sua época. Quintiliano o qualificou como “felicissime audax”, e Petronio referiu-se a sua “curiosa felicitas”, a “felicidade estudada” de suas expressões.

Horácio foi um homem delicado, bom observador e de fina psicologia, tolerante e também gracioso, amante das coisas boas da vida, características que o tornaram muito apreciado não só pela mais seleta sociedade de Roma, como também por poetas líricos e satíricos da Europa pós Renascimento. Ao longo da sua obra, deixou-se influenciar pelos poetas Arquíloco, Alceu, e Lucílio.

Já Públio Ovídio Nasão nasceu em 43a.C. em Sulmo, atual Sulmona, em Abruzzos, Itália. Oriundo de família de cavaleiros, mudou-se com seu irmão mais velho para Roma, onde ambos obtiveram formação retórica com os ensinamentos de Aurélio Fusco e Pórcio Latrão.

Diferentemente de seu irmão, que se inclinava às leis, Ovídio atraía-se pelas musas, particularmente pela poesia, mesmo com a oposição de seu pai que afirmava que a poesia não possuía fins práticos, e a fim de sustentar seu argumento, apoiava-se no fato de Homero ter morrido pobre, e dessa maneira tentava persuadir seu filho para que não se tornasse um poeta. Apesar desta oposição, Ovídio insistia em defender a idéia de que sua eloqüência consistia em um dom natural: *Et quod temptabam dicere versos erat*⁴.

Um poeta nobre e espontâneo que não se deixou ofuscar pela genialidade, mesmo nas produções licenciosas. Soube lidar com a língua como senhor e dono da forma, similarmente a um escultor que lapida a matéria prima até chegar na sua escultura. Foi um verdadeiro artífice, *poderíamos até afirmar que foi um parnasiano na forma e um romântico na expressão* (OVÍDIO, 2005, p. 20). Seu estilo em abusar das figuras de linguagem tornou-lhe um anunciador do Barroco.

Ninguém como ele soube se servir dos recursos pictóricos para potencializar o conteúdo de um vocábulo ou a disposição dos termos, arrancando com pura arte, os mais inesperados efeitos de luz e sombra. (ib, id, p.20)

Assim escreveu poesias eróticas até os quarenta anos, depois desse período, dedicou-se a escrever *As Metamorfoses*, poema redigido em hexassílabos, constituído de quinze livros, obra que fez com que Ovídio nos legasse o maior poema produzido na antiguidade. (id, ib, p.14)

⁴ Tudo que digo sai em verso.

Nas *Metamorfoses*, as lendas helênicas nos são apresentadas maravilhosamente transformadas por Ovídio. Contudo, não podemos nos esquecer dos *Fastos*, composto de doze livros, das quais conservam seis, *Tristes* e *Pônticos* e *Haliêutica*, compostas de cento e trinta e quatro versos. (OVÍDIO, 2005, p.19)⁵

Em virtude da ausência de guerras estrangeiras e agitações políticas, havia maior disponibilidade de tempo para se divertir, o que fazia Ovídio se destacar ainda mais na sociedade em que vivia, cercado por mulheres famosas e belas que clamavam por seu amor, e de jovens elegantes e ricas que recitavam seus poemas, *Ovídio era e possuía tudo que um homem poderia desejar para sua vida.* (id, ib, p.13)

Embora tenha se casado por três vezes, Ovídio foi um grande amante, um verdadeiro Don Juan no que tange à arte de amar, já que amou as loiras e morenas, as altas e baixas, as instruídas e as ignorantes, tudo a sua maneira, consoante ele costumava dizer, *bastava que fossem belas e não tivessem ultrapassado o sétimo lustro.*⁶ (id, ib, p.14).

No intuito de aprimorar seus conhecimentos, Ovídio esteve em Atenas e nas principais cidades da Ásia e na Sicília, onde permaneceu aproximadamente um ano. Dessa forma, pode se familiarizar com a língua e a literatura gregas e impregnar seu espírito com as lendárias belezas e mitologia correntes no sangue helênico.

Havia uma grande quantidade de poetas em Roma naquele período, fato que fazia com que Ovídio sentisse orgulho de ter sido contemporâneo a esses bons artistas. Ele foi recebido por um círculo elegante e culto com afeição, e se destacava como figura indispensável no meio social. Assim, desfrutou intensamente dos prazeres mundanos com o objetivo de se impor cada vez mais à sociedade que o recebia.

Por volta dos cinqüenta anos, por motivos ignorados por seus contemporâneos, mas fortes o suficiente para que Augusto o enviasse para Tomos⁷

⁵ *Fastos* deveriam ser compostos por doze livros, contudo somente seis foram concluídos.

⁶ Um *lustrum* correspondia a cinco anos. Segundo os padrões da época, a mulher deveria ter entre 35 e quarenta anos, pois este consiste no período em que a mulher atinge plena maturidade e alto grau de ciência amorosa.

⁷ Tomos hoje é conhecida como Custengo, cidade da foz do Íster (Baixo Danúbio, no Ponto Euxeno, terra do Getas, onde hoje se localiza Dobruscia (Idem, p.15)

e seu sucessor, Tibério, o mantivesse naquela terra, apesar das inúmeras súplicas de Ovídio, que morreu sem retornar para Roma. Entretanto, antes de morrer, solicitou que suas cinzas fossem levadas a Roma para que pudesse ser colocado o seguinte epitáfio:

Hic ego Qui jaceo, tenerorum lusor amorum, Ingenio perii Naso poeta meo; At tibi, Qui transis, ne sit grave, quisquis amasei, Dicere: Nasonis molliter ossa cubem.⁸

Obra que se lê com renovado prazer, *A Arte Amar* nos mostra o modo de agir e pensar da antiga Roma, e coincidentemente, o nome dessa cidade ao mudarmos a posição de suas letras nos dão a palavra amor. (OVÍDIO, 2005, p. 22)

Não podemos afirmar categoricamente o ano em que essa obra foi produzida. No entanto podemos dizer que foi majestosamente escrita, pois consiste em um poema didático encantador como obra de arte, contudo perigoso sob o ponto de vista moral da época. Não mais imoral que a obra de Catulo e outros autores que antecederam Ovídio, no entanto, ele quem mais desfruta da fama de poeta imoral da literatura latina.

“as coisas naturais não são vergonhosas”, afirmavam não só os físicos e filósofos medievais, mas também os próprios casuístas. E o amor é um fato natural. O amor é a força misteriosa que atrai os dois sexos e não permite que a raça se extinga; é comum a todos os animais. Ovídio quis transformar em arte o que, como o amor, existia de modo natural. (OVÍDIO, 2005, p.18)

A Arte de Amar foi dividida em três livros, nos quais Ovídio aconselha aos homens e às mulheres sobre assuntos relacionados ao amor, recorrendo à mitologia grega, peculiaridade que fez com que seu manual prescritivo obtivesse maior vivacidade. Embora possuísse um carácter prescritivo, seus contemporâneos a viam com graça e atualidade, hoje, erroneamente, poderimos ver suas prescrições como

⁸ “Eu, que aqui jazo, o poeta Nasão, cantor dos doces amores, pereci por causa do meu talento; mas tu, que passas, quem quer que sejas, se alguma vez amaste, não hesites em dizer: que os ossos de Nasão repousem suavemente.”

clichês. Baseado na vida amorosa de Catulo e teorizado com elegância e arte, Ovídio não se referiu a qualquer espécie de mulher, mas especialmente às mulheres requintadas da época. (OVÍDIO, 2005, p.19)

Ovídio dirige seus preceitos àquele círculo feminino do qual ele é ídolo, círculo formado por mulheres de vida livre, conhecedoras do grego e do latim, exímias na arte da dança e do canto, que sabiam falar com afetada desenvoltura, caminhar com desenvolta simplicidade e sabiam amar com refinamento, tão ao contrário das públicas matronas dos séculos anteriores. Sabiam rir ou chorar à perfeição, conforme fosse o caso. (OVÍDIO, 2005, p.21)

No primeiro livro da *Arte de Amar*, Ovídio prescreve aos homens da sociedade romana os meios e artifícios que podem utilizar para que consigam encantar as mulheres de sua época. Cada detalhe e cada ato é pensado e descrito por ele minuciosa e sofisticadamente, a fim de fazer com que a mulher, objeto de desejo, seja persuadida.⁹ Claramente, notamos a intensidade dos conceitos retóricos sob Ovídio, que inclusive, faz alusão às Sete Artes Liberais¹⁰ como recurso de uma boa eloquência.

Ó juventude romana, estuda as artes liberais, não só para defenderes o trêmulo acusado, pois a mulher render-se-á à tua eloquência, assim como o povo, e o austero juiz ou ilustre Senado. Mas não ostentes em vão teus recursos, nem faças alarde da eloquência. Elimine do teu falar todo acento do pedantismo. Poderá alguém que esteja no seu juízo declamar seu amor com palavras complicadas à sua amada...escreva de modo natural, com palavras comuns mas ternas, escreve como se estivesse falando. (OVÍDIO, 2005, p. 42)

Dessa forma, Ovídio inicia seu primeiro livro da seguinte forma:

Se alguém deste povo desconhece a arte de amar, que leia este poema e, uma vez por ele instruído, ame. É com arte que se

⁹ Observemos nesse aspecto ovidiano a forte presença do espírito retórico em sua arte: a persuasão, principalmente a retórica Aristotélica, totalmente adversa da de Platão, que se opõe à idéia Aristotélica de que todos os recursos são válidos para persuadir o interlocutor.

¹⁰ As sete Artes Liberais, divergentemente das *artes mechanicae* consistiam na arte sem fins monetários. Eram consideradas artes liberais a gramática, a retórica, a dialética, a aritmética, a geometria, a música e a astronomia. (CURTIUS, 1996, p. 72) (cf. p. 19)

manejam a vela e os remos que faz com que os barcos naveguem céleres; é a arte que permite aos carros correrem velozes; e a arte deve governar o Amor. (OVÍDIO, 2005, p. 23)

Ele também deixa claro que sua obra se destina àqueles que desejam amar sem violar as leis do pudor romano

Longe de mim, estreitas faixas¹¹ símbolo de pudor, e também tu, longa túnica que usam as matronas até o meio dos pés. Cantarei só o amor que a lei permite, ou seja, as relações lícitas; o meu poema nada mostrará que seja repreensível. (OVÍDIO, 2005, p.24)

Já no segundo livro retrata a “procura”, a comoção da jovem desejada e os meios os quais fazemos o amor durar. Contudo, no terceiro livro, a pedido das mulheres na época, não se dirige mais aos homens, mas à elas, e prescreve as melhores atitudes a serem tomadas, a fim de fazerem com que suas artimanhas sejam empregadas igualmente aos preceitos que ele ensinara aos homens no primeiro e no segundo capítulo da *Arte de Amar*.

“Só tu me agradas.” Todavia, ela não cairá nas tuas mãos, como trazida do céu por uma brisa, terás que buscar a mulher que encantará teus olhos. O caçador sabe onde tem de armar as suas redes para apanhar o cervo; conhece os vales onde grunhe o javali; o passarinho conhece o arvoredo; o pescador, com seu anzol, conhece as águas piscosas. Portanto, tu que andas em busca do objeto que prenda longamente teu amor, também deves saber antes onde poderás encontrar grande número de donzelas. (id, ib, p. 25)

Ovídio tinha plena consciência da necessidade individual de conhecer a *Arte de Amar*.

Deves procurar a tua caça especialmente nos degraus recurvos dos teatros; nestes lugares se te oferecerá mais do que podes desejar. Nestes lugares encontrarás a quem amar, a quem fazer a corte, para uma conquista passageira ou uma relação duradoura. Assim como as formigas, que em longas procissões carregam seu futuro alimento, ou como as abelhas, que esvoaçam pelos bosques e sobre os pastos perfumados sugando as flores e o tomilho, assim as

¹¹ A expressão “Estreitas faixas” refere-se às vestais e às virgens que usavam como insígnias estreitas faixas para prender os cabelos. “A longa túnica que esconde até os pés” era usada pelas matronas. Ovídio dirige-se, portanto, somente às mulheres livres. (OVÍDIO, 2005, p.24)

mulheres freqüentam os espetáculos que a multidão assiste, com suas roupas mais elegantes, seu número é tão grande que se faz hesitar na escolha. Vêm só para ver, mas ainda mais para serem vistas, embora o lugar seja perigoso para o casto pudor. (OVÍDIO, 2005, p.27)

Entre as prescrições dadas por Ovídio está a necessidade de o homem mostrar-se demasiadamente preocupado com os cortejos indesejados por parte de outro homem em relação à mulher, pois segundo ele, “pequenas atenções cativam estas almas delicadas” (id, ib, p. 27).

2.3. O ambiente da produção literária de Antônio da Fonseca

Com o surgimento das primeiras manifestações das línguas românicas, a mitologia da Antigüidade Clássica experimenta o auge do esvaziamento de seu caráter de sagrado, em virtude da força do Cristianismo. As alusões às divindades mitológicas restringem-se a um significado artístico, que somente terá espaço após o Renascimento, e a literatura a vê na condição de maravilhoso pagão, isto é, não mais que uma representação poética dos tempos primitivos.

A filosofia grega, a introdução de cultos estrangeiros, a nova condição social e intelectual das pessoas, auxiliaram ainda mais na transformação das antigas crenças religiosas. A mitologia, para este novo perfil do homem Europeu, não passa de possibilidade de recurso literário, de arte, tratado no plano do irreal – e para os mais ortodoxos, no plano do *mentiroso* -, chegando assim aos clássicos do Renascimento.

O Universo Clássico recomendava a utilização de acontecimentos inesperados, resultantes de outros, ou seja, os fatos inesperados deveriam resultar uns dos outros, pois a sensação de espanto que provocam é sempre maior do que se simplesmente brotasse por acaso ou inesperadamente.

Entretanto, se encontramos em Portugal do século XVI Camões representando este universo rico em recursos expressivos, que concilia um Portugal emergente, em fase de constituição de uma tradição (oriunda do trovadorismo de rigorosa influência provençal) a uma universalização que abre as portas para um

antigo mundo novo ou *um mundo novo antigo* (que permite a inserção deste outro classicismo), será no século seguinte que se concretizará uma forma de expressão dúbia, incerta, que virá a permitir que estes dois universos se choquem com o ideal cristão e com as tendências de uma nova Europa, que quer se repensar em termos religiosos, questionando o conservadorismo católico, cuja prática passa a se restringir à Península Ibérica.

Quanto à moralidade da época, devemos deixar claro que ela não consistia em uma literatura totalmente casta - um exemplo é a poesia de Gregório de Matos. Porém, é de suma importância que tenhamos consciência de que a sátira consistia em uma espécie de literatura sem teóricos, que fugia dos padrões estabelecidos pela época, pois embora tratasse de uma expressão literária prevista pelos cânones, era menos cultivada que os modelos ditos mais graves.

Ao retomarmos o vocabulário da época, até meados de 1630, podemos observar que muitos termos pejorativos foram utilizados, tais como, *tetas*, *fornicação*, *puta*, etc, mas que, foram substituídos pouco a pouco ou deixados para um ambiente lexical voltado para o burlesco. E no domínio da sensualidade, não foi diferente. Tudo que conotava a erotismo ou sexo, algo que era comum até 1650, foi parcialmente relegado ao segundo plano, tanto no teatro como no romance.

Essa “limpeza” tem relação direta com um caráter inquisitorial, que se manifesta pela opção às orientações católicas conservadoras do Concílio de Trento. Tratou de um Concílio eclesiástico reclamado por Lutero e acolhido por Leão I, em 1518. Após ser adiado por várias vezes desde 1521. (*Aberto no dia 13 de dezembro de 1545, reunido-se sob os pontificados de Paulo III, Júlio III (1551) e Pio IV(1562).* Por meio dele estabelecia-se o *contexto espiritual em que se implantaria e se desenvolveria a cultura intelectual no Brasil.*) (MARTINS, 1992, p. 18)

Tanto mais se considerarmos que a Companhia de Jesus, aprovada definitivamente pela bula *Regimini Militantis Ecclesiae*, de 27 de setembro de 1540, resultou nas mesmas preocupações que determinaram, em 1537, a primeira convocação frustrada do congresso. Inácio de Loyola e seus amigos, de resto, não esperavam nem pelas decisões eventuais do concílio, nem pela instituição oficial da Companhia, para iniciar as suas atividades apostólicas... (MARTINS, 1992, p.18)

Do ponto de vista da história intelectual de Portugal e do Brasil, o processo de Damião Góis¹² significa, como ficou dito, a clara opção lusitana pelo espírito jesuítico e tridentino, a “extirpação das heresias”, a que se votaram tanto no Concílio de Trento quanto a Companhia de Jesus - esta última sendo, em larga medida, a institucionalização daquele - implicava, antes de mais nada, a criação da censura e a proibição de todos os livros suspeitos (que eram todos). Três meses depois do encerramento do Concílio, Pio IV publicava o primeiro catálogo de livros proibidos, entre ele, em paradoxo apenas aparente, as Sagradas Escrituras. O Índice vinha precedido de dez regras diretoras, das quais a quarta dizia o seguinte: Havendo a experiência provado que a leitura dos Livros Santos permitida indistintivamente a todo mundo produz mais mal do que bem, por causa da temeridade dos homens, a leitura desses livros traduzidos em língua vulgar por outros católicos só será permitida pelo bispo ou inquisidor, ouvidor o vigário ou confessor, só será autorizada àqueles que sabiamente não puderem ser prejudicados em sua fé e piedade. Tal permissão será dada por escrito. Quem dela não dispuser e tiver contudo a presunção de ler ou de possuir as Escrituras, não poderá, antes de entregá-las ao bispo, obter a absolvição de seus pecados. (idem, p. 20)

Este talvez possa vir a ser um critério que fez encher os arquivos portugueses e brasileiros de documentos e textos inéditos, tanto de caráter eminentemente literário, quanto também de caráter histórico – mesmo que escritos em forma de versos – cujo estudo poderia aclarar um *modus faciendi* da expressão escrita nos séculos XVI, XVII e XVIII. Os arquivos da Torre do Tombo (principalmente no Fundo da Real Mesa Censória), da Biblioteca da Ajuda, dos Reservados da Universidade de Coimbra, do Arquivo Distrital de Évora, do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e dos Institutos Históricos e Geográficos existentes no Brasil são prova expressiva desta afirmação. Um critério de seleção/censura condenou ao esquecimento, por muitos anos, trabalhos como os de Antônio da Fonseca.

¹² Damião de Góis foi, com certeza, a personalidade mais “erasmiana” do século XVI português, aquela que deveria ser sacrificada para que o país não viesse a assumir, como as demais nações modernas da Europa, o seu destino humanista. Era um “erasmista confesso”, mas segundo a síntese perfeita de Silva Dias (apud MARTINS, 1992, p.19 - 20) nem as suas relações com os círculos irenistas italianos nem o papel moderador que tentou desempenhar junto de certos corifeus da Reforma protestante, nos autorizam a dar uma cor revolucionária às suas opções doutrinárias. As relações com os humanistas europeus e os irenistas católicos afastaram-no sem dúvida do campo conservador e deram-lhe uma visão da problemática cultural e religiosa da sua época que o situa na trincheira dos adeptos de uma renovação do Cristianismo e da cristandade em espírito; não há porém, sintomas razoáveis de uma aceitação, mesmo no secreto de sua consciência, das teses e táticas de Lutero.

A redação definitiva do Índex foi confiada ao Papa, nas decisões finais do Concílio, e apareceu em março de 1564; ele vai ser, mais do que qualquer outro elemento isoladamente considerado, não apenas pelas condenações efetivas, mas pelo espírito que as justificava e orientava, o grande fator catalítico da história intelectual de Portugal e do Brasil.(idem, p. 20-21)

O Classicismo consistiu em um tipo de literatura voltada ao agrado, por ser eminentemente poético; correspondia às mais íntimas preocupações do português letrado quinhentista da classe burguesa que se encontrava em ascensão respeitando ilimitadamente as conveniências.

O critério de beleza parecia residir mesmo na conformidade, de um lado entre a matéria da arte e a expressão, de outro entre o objeto da arte e o seu público. As conveniências comandavam, de fato, a fatura da obra literária. Desrespeitá-las, bem como à verossimilhança, não raro punha em xeque o sucesso da criação artística. (SPINA, 1995, p.135)

Antônio Ferreira, um dos teóricos mais respeitados dentro do Classicismo português, crítico humanista e ortodoxo e orientador do primeiro grupo clássico em Portugal e autor dos *Poemas Lusitanos* (SPINA, 1995, p. 23-24), bem soube expor suas idéias a respeito da missão pedagógica da poesia neste tempo.

Baseando-se na poética de Horácio, nunca escondeu seu apurado culto àquela poesia. Dessa maneira, invocou e imitou por várias vezes seus poemas, formulando assim alguns de seus princípios na Carta XII dirigida a Diogo Bernardes, bem como a epístola X a D. Simão da Silveira, lançando com esta última o manifesto da escola italiana em Portugal.

Segundo ele mesmo retratava, seus momentos de estro eram raros e passageiros, embebidos por uma luta pessoal nos momentos da criação poética. Para ele, a poesia não consistia apenas na suavidade do belo natural e artístico espontâneo, pois preferia a dureza do verso trabalhado. Sua formação humanística o auxiliou no seu exercício crítico e orientador dos seus contemporâneos, mas não fez com que deixasse de mostrar sensibilidade em suas cartas e odes¹³ (SPINA, 1995, p. 24).

¹³ Entre os antigos gregos, composição em verso que se destina a ser cantada. 2. Composição poética de caráter lírico, composta de estrofes simétricas (FERREIRA, 1999, p. 1433).

Ao compararmos a obra poética de Antônio Ferreira com as poéticas de Horácio e Aristóteles, constatamos as semelhanças, sendo que, quanto a esta última, as semelhanças se estendem à didática e à prática, tanto quanto à sistemática e à filosofia.

Vale ressaltar que em momento algum Antônio Ferreira tratou dos gêneros literários, mas somente da Natureza e da Filosofia Moral; do fim moralizante da Poesia, e da idéia de que a poesia não admite, artisticamente, meio termo; e da aliança do valor guerreiro à cultura do espírito, em inúmeras passagens de sua obra.

Ao longo de uma história repressora de cerca de vinte anos, Antônio Ferreira expôs a mediocridade à qual eram submetidos os homens de seu tempo, asfixiados reprimidos pela censura, fato que vinha a atrapalhar sua autonomia mental e literária, e que acabava reprimindo o curso dos estudos humanísticos, e conseqüentemente o recebimento de obras oriundas de outros países para Portugal.

Várias foram as perseguições realizadas em relação aos humanistas e livres pensadores. Vale lembrar algumas datas importantes concernentes a essas censuras e perseguições. Em 1541, a Censura Inquisitorial inicia as suas gestões contra a liberdade de pensamento. Em 1547 é elaborado o primeiro rol de livros defesos; em 1551 sai o primeiro Índice expurgatório, que amplia de 161 obras para 495; em 1555 se consolida a perseguição aos professores do Colégio das Artes sob a alegação de heterodoxia; este passa então a fazer parte da Companhia de Jesus, e sendo assim, transformado em um centro de formação teológica; em 1561 se publica a 2ª edição do Índice (Rol dos livros defesos nestes reinos e senhorios de Portugal) no qual a relação de quatrocentos e noventa e cinco passou de mil.

Antônio Ferreira se encontrava no auge de sua produção, no mesmo período em que a Inquisição praticava um controle exacerbado sobre as compras, vendas e manuscritos dos livros destinados a publicação. E foi em meio a esse ambiente repressor ao bom engenho que Antônio Ferreira redige a maioria de suas epístolas. (SPINA, 1995, p. 28)

O Concílio de Trento reforçou o poder do papa, criou o *Index*, relação de livros proibidos à leitura dos cristãos, eliminou a comunhão de ambos os tipos (pão e vinho), mantendo apenas a comunhão do pão. Obrigou também os bispos a residirem em suas

sedes, conservou os sete sacramentos, reforçou o Tribunal do Santo Ofício (Inquisição), afirmou que somente a Igreja podia interpretar a Escritura e fixou regras para a formação e a vida dos padres (seminários) e dos regulares (clausura).(op.cit., p.63)

Este clima fornecerá os ingredientes para que a poesia produzida pelos seus coevos apresente a necessidade de uma sutileza na linguagem, permitindo o desenvolvimento de rodeios, circunlóquios e outras estratégias tão ao gosto cultista e conceptista, de um lado, e de contradições de expressão que permitem unir extremos – para o nosso modo de ver – capazes de conciliar a evocação mitológica a aspectos eminentemente sexuais. Veja, por exemplo, este trecho de um dos romances de Fonseca:

Vede lá quem Vênus foi,
E quem foi Marte adverti
Ela uma puta safada
Ele um pobre Espadachim

Entre uns cornos vos geraram
E quando mais presumis
Tendes por princípio um corno
De vossa fama clarim

ou ainda fazer coexistir a formação do religioso com versos picantes como alguns que encontramos ainda em Fonseca:

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

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

Assim vão-se construindo os romances de Antônio da Fonseca, no entrelaçamento de idéias que tão bem se afinam com o Barroco, a enriquecer a possibilidade destas antíteses em um número considerável de composições, as quais enumerar aqui estenderia por demais este capítulo. Guardemos, então, estes

comentários para o momento propício da análise dos poemas e adentremos a discussão sobre o Barroco.

3. O BARROCO

3.1. Conceito

O Barroco ou Seiscentismo é o termo utilizado para designar as manifestações artísticas ocorridas entre os séculos XVII e início do XVIII na literatura e em outras artes, que representa o reflexo de um período de grande angústia.

Consiste em um movimento literário embrionário na Espanha, originado na Itália e difundido pela Europa Central e que abrangeu Portugal durante o século XVII, e se prolongou, já agonizante e degradado, pela primeira metade do século XVIII. (SILVEIRA, 1987, p.9)

O período Barroco é resultante de uma crise espiritual, moral e cultural, já que foi a partir dele que houve certa decomposição de valores Renascentistas, resultantes também do progresso científico pelo qual a Europa passava. Emerge em torno do conflito acerca do conhecimento de duas realidades plenamente antagônicas, a saber, de um lado o desenvolvimento das ciências e do outro, o fanatismo religioso.

Podemos afirmar que durante este período as atitudes da Igreja começaram a ser contestadas, em virtude da tentativa de oposição à heterodoxia científico-filosófica, por meio da censura e policiamento de obras literárias, sua atitude baseava-se no argumento de que qualquer espécie de heterodoxia comprometia a estrutura religiosa vigente.

Neste período, as Reformas luteranas e calvinistas dividiam os cristãos. Entretanto, na tentativa de evitar a perda de fiéis, a Igreja Católica cria o movimento da Contra-Reforma, que funda a Companhia de Jesus e consegue fortalecer a Inquisição. Desta maneira, enquanto a Europa passava por transformações científicas, a Península Ibérica permanecia grande defensora da cultura medieval.

3.1.1 O Barroco na Península Ibérica

Em Portugal, o Barroco ou Seiscentismo teve seu início em 1580, com a unificação da Península Ibérica, o que acarretou um forte domínio espanhol em todas as atividades intelectuais, daí o nome Escola Espanhola, também dado ao Barroco lusitano, oriundo da Espanha, foi introduzido em Portugal no reinado filipino.

Contudo, ao observarmos alguns aspectos do Renascimento, podemos afirmar que já havia vestígios embrionários do Barroco dentro do Renascimento, e até mesmo em Camões, que lança mão de antíteses e paradoxos na sua lírica, em que expressa o sentimento de tortura que caracteriza o amor, fazendo com que se evidencie a dualidade do sentimento.

De 1580 a 1640, Portugal, dominado pela Espanha, enfrentava uma situação difícil, que proporcionava um ambiente de pessimismo e desânimo, sobretudo para a burguesia, que teve seu poder restringido pela submissão aos espanhóis e ao poder da Igreja, conseqüentemente, à Contra-Reforma. A estética Barroca especificamente em Portugal resultou do domínio político e cultural espanhol exercido sobre Portugal, mormente por ser a Espanha a principal divulgadora desta nova estética.

Depois do domínio Espanhol, até o século XVIII, a nação portuguesa decaiu no cenário Europeu e sua literatura girou em torno de outras culturas: do barroquismo espanhol, do arcadismo italiano e do iluminismo francês, afetando a iniciante literatura colonial brasileira que passou a receber influências estrangeiras.

As invasões estrangeiras, do Rio de Janeiro ao Maranhão, nos séculos XVI e XVII, foram responsáveis não só pelas transformações ocorridas no Nordeste, mas também pelo despertar de uma consciência colonial, que se manifestou na literatura aqui realizada, por meio de um sentimento de amor e interesse pelas nossas coisas, fatos e realidades. Ainda nesse século, essa região presenciou o auge e a decadência da cana-de-açúcar. No século XVIII, outros centros surgiram. Como São Paulo e Vila Rica de Ouro Preto, em Minas Gerais, que também se desenvolve econômica e culturalmente, devido ao descobrimento das jazidas de ouro. Durante esses séculos, o Brasil viveu sob forte pressão econômica, sobretudo pela intensa exploração de suas riquezas naturais que mantiveram a Corte.

Famílias brasileiras e portuguesas radicadas no Brasil, favorecidas por esse desenvolvimento, passaram a enviar seus filhos para se formar nos cursos superiores em Portugal. Esses estudantes, formados pela Universidade de Coimbra, foram os principais responsáveis pelas manifestações literárias européias que aqui surgiram. Ao retornarem, contribuíram para o desenvolvimento literário e reforçaram a mentalidade portuguesa entre os brasileiros.

Sem encontrar explicações racionais para o mundo e com o fortalecimento da igreja católica, o século XVII experimentou o embate da religiosidade do período medieval com o antropocentrismo do século XVI, levando o pensamento humano a oscilar entre dois pólos opostos: Deus e o homem; espírito e matéria; céu e terra. Ao aproximar e relacionar idéias e sentimentos ou sensações contraditórias entre si, o Barroco reflete esse desequilíbrio e tensão.

Essa estética recebe nomes diferentes em outros países. Na Espanha, é Gongorismo, proveniente do poeta Luís Gôngora y Argote. Na Itália, chama-se Marinismo, devido à influência de Gianbattista Marini. Na Inglaterra, o romance Euphues ou The Anatomy of Wit, de John Lyly, dá origem ao Eufuísmo. Na França, denomina-se Preciosismo, graças à forma rebuscada na corte de Luís XIV. Na Alemanha, é conhecido por Silesianismo, caracterizando os escritores da região da Silésia.

Nessa estética, sucessora do Quinhentismo, há um culto exagerado da forma. Na poesia, isso é feito por meio de acrobacias sintáticas e uso abusivo de figuras, tais como metáforas, antíteses, paradoxos, metonímias, hipérboles, entre outras, principais responsáveis pelo efeito de rebuscamento exagerado, a que os poetas do Arcadismo iriam se opor contundentemente.

O Barroco literário foi marcado por dois estilos: o Cultismo (ou Culteranismo) e o Conceptismo. Enquanto, no Cultismo, os termos contrários manifestam sensações, no Conceptismo, eles são construídos e resolvidos a partir do confronto entre idéias e conceitos abstratos. O artista barroco tenta conciliar céu e terra, pois a duplicidade é a única atitude compatível, daí o uso de temas opostos, tais como: o amor e a dor, o erótico e o místico, o refinado e o grosseiro, o belo e o feio, que misturados, causam um efeito único. Na lírica amorosa, a mulher é retratada pela sua beleza e pelo perigo que representa seu poder de sedução, ou seja, ao mesmo tempo é enaltecida e denegrada.

Vale salientar, ainda, que o Barroco sofreu outras espécies de transformações em Portugal, já que a forma como se manifestou na Espanha consistia em um sentimento de insatisfação com os ideais clássicos.

A idéia que muitos estudiosos defenderam foi a de que o Barroco consistia na arte da Contra-Reforma, em virtude de seu conteúdo doutrinário e pedagógico,

envolvido em uma luta anti-reformista, uma espécie de estratégia, principalmente na prosa, em que fundiu-se o pensamento europeu do século XVI, uma visão do mundo medieval, de base totalmente teocêntrica, e a ideologia clássica, renascentista, pagã, terrena e antropocêntrica, num amálgama entre orientações opostas, em que há uma troca de posições, de forma que poderia ocorrer a espiritualização da carne e a carnalização do espírito (MOISÉS, 1999, p. 73).

Em resumo, era o empenho no sentido de conciliar o claro eo escuro, a matéria e o espírito, a luz e a sombra, visando a anular pela unificação a dualidade do ser humano, dividido entre os apelos do corpo e da alma.

O poeta Barroco procurava imitar os modelos antepassados a fim de encontrar a perfeição da criação. No entanto, tentava superá-los estilisticamente e para isso ornamentava e fazia acrobacias mentais.

Assim o superava a partir da hipertrofia do pensar formal (Conceptismo) e da hipertrofia da representação sensível (Cultismo). Sendo este último totalmente influenciado por Gôngora, incomparável no engenho, capaz de encontrar e revelar as semelhanças nas dessemelhanças, e relações e analogias ocultas entre os elementos mais diversos, hiperbolizando a realidade. (SILVEIRA, 1987, p.21).

3.1.2. Cultismo (ou Culteranismo) e Conceptismo

Dentro do Barroco houve dois tipos de manifestações que se destacaram, o Cultismo (ou Culteranismo) e o Conceptismo. Estas vertentes do Barroco foram responsáveis pelos jogos de palavras e idéias encontrados em muitos poemas do período. O apelo ao labiríntico criado pelos significantes fascinou vários poetas, entre eles, Gregório de Matos, que, muitas vezes, utilizou excessivamente estes elementos, a fim de submeter o leitor ao jogo das palavras, que deram ao Barroco um caráter de estética da abundância, do exagero e também do apelo visual.

No que tange especificamente ao cultismo, podemos afirmar que ele conseguia embriagar o leitor por meio de palavras que se proliferavam nos versos,

tirando o centro do observador ao levá-lo a círculos concêntricos de um caminho inesperado.

À maneira surpreendedora barroca, portanto, empregavam-se as palavras num jogo sensual de flerte com o leitor, acrescidas dos próprios vocábulos que se associavam entre si criando novos significados. A própria idéia do culto à palavra e à forma versejatória denunciava o vínculo conjugal entre uma estética externa, que expunha a força criadora da literatura a um significado interno, subentendido nas entrelinhas do jogo cultista do externo visual dessa ideologia do Barroco.

É válido lembrar, ainda, que a vertente culteranista não estava desvinculada dos bifrontismos e polarizações encontradas ao longo da tendência barroca: céu/inferno; vida/morte; pecado/perdão; sacro/profano; virgem/devassa. Porém, estes antagonismos se dão em um plano sensível que é o dos significantes que brotam aos nossos olhos. De acordo com Francisco Maciel Silveira (1986, p.24):

Expressão literária dessa polaridade básica mostram-se o Culteranismo e o Conceptismo. Se o primeiro, por meio de sua linguagem policrônica e da envolvente tessitura sonora do verso, corresponde ao lado terreno e sensual do homem, o conceptismo procura atender a inteligência, à agudeza, ao espírito.

Se a vertente culteranista correspondia ao “lado terreno e sensual do homem”, essa própria tendência é o espelho do Barroco, pois só existe em função da oposição com a estética conceptista. Fecha-se, assim, em mais um antagonismo do Barroco, só que no plano dos significantes.

Talvez por ser uma linguagem mais “policrônica”, apresentando-se na forma sensível do significante, portanto mais concreta e sonora para o leitor, a estética culteranista envolve tanto os “espectadores” do poema.

Utiliza-se aqui o termo espectador, pois a forma poética culteranista apresenta uma visualidade muito intensa. Assim, os leitores se convertem em espectadores de um espetáculo lingüístico diante de seus olhos. Sob esse ponto de vista, o poema, não só no Barroco, figura como um quadro que deverá ser contemplado e interpretado.

O termo “espectador” se justifica no seu excesso de visualidade, mas que não revela seus significados de imediato, exigindo do leitor/espectador uma atitude

contemplativa semelhante as daqueles que esperam o desenrolar de um suspense numa peça de teatro.

Quanto ao Conceptismo, podemos dizer que ele se apresenta como um aspecto gongoriano responsável pelo jogo que se faz com as idéias dentro de um poema.

Enquanto o Cultismo encontra-se voltado para o encanto dos sentidos, sobrecarregado de elementos ornamentais, dedicados ao desdobramento vertiginoso das metáforas, que raras, precisas ou esquisitas que visam ao pasmo e deslumbramento do leitor, o Conceptismo, também encontrado em Antônio da Fonseca Soares, objetiva o deleite do espírito e da inteligência, ancorado na sutileza e engenhosidade com que explora uma idéia ou proposição, extraindo imprevistos e surpreendentes paradoxos. (MARTINS, 1992, p. 131)

Tanto o Cultismo quanto o Conceptismo não resistiu à atração pelo exagero das antíteses, *ambos se viram seduzidos por esta técnica Barroca repleta de contradições, conforme podemos observar no soneto gregoriano A Instabilidade do Mundo.* (MARTINS, 1992, p. 235-236)

Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,
Depois da Luz, se segue a noite escura,
Em tristes sombras morre a formosura,
Em contínuas tristezas e alegria.

Porém se acaba o Sol, e não dura mais que um dia,
Se é tão formosa a luz, por que não dura?
Como a beleza assim se transfigura?
Como o gosto de pena assim se fia?

Mas no Sol, e na Luz falta a firmeza
Na formosura não se dê constância
E na alegria sintam-se tristeza

Começa o mundo enfim pela ignorância
E tem qualquer dos bons por natureza
A firmeza somente na inconstância.

No que tange aos aspectos artísticos, podemos afirmar que a arte da segunda metade do século XVII deixa-se penetrar pelas elaborações verbais. (CIDADE, apud MARTINS, 1992, p. 238):

à força de cuidados aplicados à forma, dominam melhor a língua e a técnica poética, são mais artistas do que a generalidade dos seus confrades do século XVI. Se uma ou outra vez são obscuros, é porque a obscuridade era valor poético. Eram obscuros intencionalmente, por vaidade de esoterismo(...)

A capacidade artística existente no século XVII é um outro fator de destaque. Esta capacidade, provavelmente resultante do contato existente entre os portugueses e os espanhóis, e conseqüentemente com Gôngora, resultou na cultura artística do período Barroco.

O fato é que, no século XVII, sob a dominação política e cultural da Espanha, a língua portuguesa se transforma em instrumento perfeito para toda expressão artística, no que contribui, em particular, o influxo do gongorismo. Este foi grande artífice da língua portuguesa: a agilidade, a agudeza de expressão, a abundância das imagens e metáforas, a flexibilidade sintática, uma nova contribuição de vocábulos latinos e não poucos neologismos castelhanos que lhe enriqueceram o léxico, fizeram do português seiscentista a língua literária portuguesa por excelência, “saindo assim o idioma do Gongorismo um instrumento muito mais rico, polido e ágil do que fora legado pelo século anterior”. (MÚRIAS, apud MARTINS, 1992, p. 238-239)

A língua de Gôngora é mais do que qualquer outra, nas suas qualidades como nos seus excessos, uma língua literária por excelência. (...) Não se deve procurar a magia do mundo gongoriano, embora aí possamos eventualmente encontrar, nas fórmulas de uma sintaxe latinizante ou nos giros petrificados pelo uso. Seu feitiço está na natureza deslumbrante com que Gôngora nos surpreende no contínuo, escamoteando a realidade para substituí-la por um fulgor, um reflexo em que se recolhem qualidades de outras realidades, sedução dos sentidos: sensualismo da luz, da cor, do som, das qualidades plásticas, quase tácteis, dos quadros, dos objetos, da beleza humana ou dos animais da terra, mar e ar. O que parece não é senão o que Gôngora permitiu que fosse: transposição de um mundo real em outro ideal, despojado das aderências do feio e do vulgar. (MARTINS, 1992, p. 239).

Há uma impulsividade lúdica no Conceptismo, que objetiva deleitar e entreter o leitor. Entretanto ela exige engenho, arte e pleno domínio versificatório por parte

do poeta, o que será responsável pelas construções de imagens, pelos jogos de palavras, pela construção de idéias e conceitos, que darão ao poema um ar de brincadeira tanto verbal quanto conceptual.

ainda que “suportados” pela essência contraditória dos sentimentos, desengano, a morte e a consciência da caducidade que vitima todas as coisas. O Conceptismo traz subjacentemente, a arte pela arte, a principal responsável pela evasão da sensibilidade da imaginação e da inteligência para um mundo que possui uma espécie de rara beleza, ideal ou decorativa. (SILVEIRA, 1987, p.132)

4. ANÁLISE DO **CORPUS**
E
ANTOLOGIA POÉTICA

4.1. Introdução

Neste capítulo, analisaremos e elencaremos os principais aspectos que nos fazem definir estes poemas como sensual-religiosos, traçando um recorte na vasta relação de romances escritos pelo padre Antônio da Fonseca.

Trataremos, exclusivamente, dos seus romances de caráter amoroso, por vezes sensuais, que fazem menção a uma atitude contida, a algum sofrimento ou a uma postura de reprovação às atitudes / investidas da mulher (sempre na posição de liberdade e/ou tomada de iniciativa) em relação ao homem cerceado pelo “fantasma” da vida religiosa / monástica, demonstrando, por meio dos vocábulos empregados, dos conceitos construídos e das progressões utilizadas, o embate de idéias que caracteriza a nossa análise. Paralelamente, daremos destaque a alguns conceitos religiosos, para posteriormente evidenciar o conflito do homem amante com o religioso torturado pelo amor. Por meio desta segunda leitura, queremos deixar explícitas as ambigüidades lexicais e interpretativas existentes nos romances em questão.

Finalmente, tentaremos concluir enfatizando alguns vocábulos e expressões presentes nos poemas e que se instituem como os principais responsáveis pela ambigüidade semântica existente em cada estrofe, fatores que vêm a corroborar a existência de um conflito interno no “eu” de Fonseca.

Aspectos lexicais e semânticos, de certa forma, marcantes e comprometedores serão observados ao longo de seus romances, termos que aparentemente nos parecem alusões à Bíblia, mas que, no entanto, podem ser interpretados de uma maneira sensual.

No que tange aos aspectos formais de seus romances, constatamos que estes romances estão divididos em quadras compostas por versos heptassílabos; também denominados “redondilha maior” ou “versos de medida velha”.

A partir destas características que encontraremos em Fonseca, torna-se imperativo lembrarmo-nos de Camões, grande expressão do Renascimento português, pois em parte da obra do padre Antônio da Fonseca encontramos

influência camoniana, principalmente, quanto à utilização de certos elementos, tais como, a imagem da menina dos olhos.

Além disso, constataremos que características, tais como, a disposição das estrofes em quadras, a estruturação dos versos ao longo do poema, os jogos de palavras existentes e os elementos lexicais recorrentes são utilizados no intuito de ilustrar constantemente o amor como um sentimento paradoxal, que nos faz viver no céu e no inferno em um mesmo instante.

Estes traços só vêm a nos mostrar que, apesar de Camões ter vivido e produzido grande parte de sua obra no período renascentista, suas últimas produções já apresentavam indícios do período Barroco, do qual fez parte Fonseca. Da mesma maneira que identificamos em Camões traços do período barroco, encontramos, na obra do padre Antônio da Fonseca, resquícios Renascentistas, tais como, as alusões à mitologia e a retomada de traços do amor e da sensualidade explorados pelos poetas latinos como Catulo, Ovídio e Horácio.

Essas peculiaridades poderão ser melhor observadas ao longo das três análises que apresentaremos de forma completa, com comentários de igual natureza constantes da antologia, que se encontra logo a seguir às análises e complementarará o *corpus* dos poemas amorosos/eróticos representativos dentro da vasta obra de Antônio da Fonseca.

Compõem a parte da análise o romance 54 "*Minha Santinha nesse instante*"; o romance 24 "*Donde meu suspiro amante*"; e o romance 19 "*Bela Brites dos meus olhos*", cuja discussão será mais aprofundada, demonstrando de forma mais completa os aspectos que nos propusemos a discutir nesta dissertação.

Os romances seguintes serão tratados de forma coletiva, nos quais destacaremos os mesmos aspectos, mas de forma comparativa / ilustrativa, dando amsi ênfase ao conjunto e preservando a preocupação primordial, que é a de apresentar a obra de Antônio da Fonseca que dialoga com as questões aqui tratadas.

Por fim, resta-nos indicar os critérios que adotamos para elaborar a leitura dos manuscritos, que aqui não leva a preocupação técnica de fazê-lo rigorosamente segundo acrítica textual, pois tal atitude demandaria o tempo de uma outra

dissertação e impediria a nossa discussão principal que está centrada no conteúdo e não na fonte indireta.

Cabe, entretanto, indicar que os poemas foram todos ajustados para uma leitura do público nosso contemporâneo, eliminando traços de escrita que dificultariam devesas a interpretação da matéria (tais como as consoantes redobradas, os ditongos apresentados ainda em forma de hiatos, os desdobramentos de abreviaturas, a junção de vocábulo separados e a separação de vocábulos unidos). Preservamos os termos utilizados na época, apresentando, quando estritamente necessário, notas esclarecedoras dos conteúdos, de modo a não ferir tanto a idéia quanto a forma dos poemas.

Finalmente, justificamos a opção por não apresentar um glossário, dando preferência à explicação imediata em forma de notas, que permite maior agilidade na leitura, permitindo ao leitor recorrer – ou não – à explicação quando este se lhe apresenta.

Romance 54

1. Minha santinha este instante

2. Me chegaram novas vossas

3. Sem ser isto dita minha

4. Me pareceu coisa nova

5. Ventura grande parece

6. Mas eu não me admiro agora

7. Pois que tenho em vossa graça

8. A ventura por devota

9. Sabe o Céu com quantas ânsias

10. Nos ermos da minha alcova

11. De não guardar essas regras

12. Fez penitência a memória

13. Mas hoje que hei de ir a vos ver

14. Anda a minha alma tão doida.

15. Que com ser toda cartuxa

16. Se vai saindo das conchas.

17. É tal gosto que tenho

18. Que crede que nesta hora

19. Nas voltas do touro temo

20. Dar-me omiolo uma volta

21. Mas se são de caridade

22. As obras tão meritórias

23. Minha flor por que comigo

24. Não quereis ser caridosa

25. Sou no amarvos um santinho

26. E vos muito fogosa

27. Lá na vossa zombaria

28. Jogais comigo a choça

29. Quereis por matar-me ingrata

30. Ser cristã quando fora

31. Melhor dar-me a vida amante

32. Que matar-me rigorosa

33. Não vedes o que vos quero

34. Que a Deus todas as horas

35. Peço que na vossa graça

36. Me conserve a vida toda

37. Para que sois malvada

38. Se Deus manda que as pessoas

39. Façam bem o que Deus manda

40. E se amem como a si próprias.

41. Vede as lástimas ecarícias

42. Com que sempre maviosas

43. As meninas dos meus olhos

44. Vos pedem misericórdias

45. Olhai para o pobrezinho

46. Do meu coração que agora

47. Das migalhas dessa neve

48. Vos pede humilde uma esmola

49. Vede qual estou minha alma

50. Não queiras não que hoje corra

51. Este mal por meus extremos

52. E esta cruz por nossa conta

53. Não mais na morada viva

54. Me tragais pois ser a força

55. Que rolando a confiança

56. Não vos ande muito à Roda.

Este romance de Fonseca se apresenta dividido em quadras, compostas por versos na “medida velha” ou “peninsular”, no qual não observamos a existência de rimas, característica comum também aos demais poemas que serão analisados.

O eu-lírico inicia o poema afirmando ter ouvido notícias de uma mulher sobre a qual não recebia notícias há muito tempo; assim, na primeira estrofe, se dirige à “Santinha” (v. 1), que de início comparamos a uma santa, representação máxima da figura de uma mulher imaculada, pois, segundo o poema, é assim que inicialmente esta lhe “parece”. Entretanto, o mesmo vocativo “Santinha” oferece outra possibilidade interpretativa, ao ser utilizado ironicamente, pois o desenvolvimento do poema permite que se tome consciência de que “Santinha” não tem nada de santa, como noticiam “as novas”.

Observe-se, nesta primeira estrofe, que a maneira como os verbos “ser” (v. 3) e “parecer” (v. 4) são explorados pelo eu lírico. Torna-se nítida a idéia de que ela, Santinha, “parecia” ser alguém que não “era”. O verbo “pareceu” (v. 4) nos remete à idéia de que as novidades a respeito de Santinha não eram tão “novas” como *pareciam* “ser”. Estas “novas” serão o mote para que o eu lírico coloque em desconfiança a santidade de Santinha e passe a atuar, em sentido oposto ao próprio nome feminino, fazendo investidas para conseguir um objetivo que se desvelará ao longo do poema - um possível encontro amoroso que mudará a condição do relacionamento de amor idealizado para amor carnal.

As atitudes de Santinha, do ponto de vista do amor provocativo (ainda no plano idealizado) suscitam reações inesperadas, principalmente pela maneira como apanham o eu lírico: em período de meditação e em estado de penitência e isolamento.

Vale também observarmos nesta primeira estrofe, o jogo de palavras realizado com o vocábulo “nova” (v. 2 e 4), nos quais o eu lírico se utiliza do vocábulo em sentido conotativo e denotativo, respectivamente. Inicialmente, “nova” se refere às notícias sobre Santinha, ao passo que “novas” refere-se à falta de novidade que há na “descoberta”. Em outras palavras, pelo teor que apresenta de ambigüidade, este jogo de palavras pode ser considerado o eixo desta parte de proposição do poema.

Na segunda estrofe (v. 1 e 2), o vocábulo “ventura” nos informa que as notícias, para o eu lírico, tornam-no homem de muita sorte. O vocábulo pode gerar dupla interpretação por parte do leitor.

A primeira interpretação permite pensar no eu lírico, “descobrimo” o segredo de Santinha, abrindo-se a possibilidade de tê-la como “mulher amante”. Desta maneira, após a descoberta, o religioso, da penitência e do isolamento, pode vir a se transformar em homem; o amor, assim, cria-se na expectativa de ser concreto e o vocabulário se desenvolve em investidas “picantes”, como poderemos ver a seguir.

Na segunda, remete-nos à idéia de que o eu lírico propõe cautela quanto aos sentimentos e desejos no contato com a mulher não casta. Esta estrofe demonstra nitidamente o conflito entre religião e vida mundana, temática tão presente no Barroco.

Na terceira estrofe, o eu lírico trabalha na esfera do sentimento religioso, ao afirmar que só Deus e os santos (os céus) são capazes de saber o quanto pensou na mulher em seu retiro. Com esta afirmação, cria um novo conflito, pois o propósito de seu recolhimento físico e espiritual, sua entrega a Deus, não foi concretizado, a partir do momento em que Santinha sempre esteve viva em sua lembrança. Percebemos claramente como a temática barroca das incertezas e dos conflitos internos emerge neste trecho do poema. Deveria ele servir a Deus ou viver uma vida a dois ao lado da mulher “desejada”?

Outro aspecto antitético, tipicamente Barroco, que pode ser observado neste trecho do poema, é o fato de “Santinha” revelar-se não tão santa como parecia, por possuir um lado (des)conhecido. O nome de Santinha se opõe à atitude de uma santa, que possui uma vida sem segredos, muito diferente daquela que parece ser revelada nas “novas” da primeira estrofe. Nesta estrofe efetiva-se, pois, a ironia em relação à Santinha.

Na terceira estrofe do poema, o eu lírico se descreve como um homem *solitário em sua alcova sente “ânsias” em rever a mulher desejada*. Esta materialização do pensamento, oposta à estrofe anterior, consolida a idéia de que *somente sua memória fez penitência*. Esperava-se que o corpo também a fizesse durante a

separação de Santinha, entretanto aqui se sugere o contrário. Outra forma de se chegar à mesma constatação, nesta mesma estrofe, está na afirmação que somente os céus sabem que realmente não foi capaz “de obedecer às regras”: é a erupção do “desejo” revelada por ele, causada pelas lembranças que possui de Santinha. A linguagem presente na estrofe pressupõe, assim, a auto-satisfação, o onanismo, ou a quiromania¹⁴.

Ao analisarmos o vocábulo “cartuxa”¹⁵ (v. 3) na quarta estrofe, constatamos que o eu lírico mostra plena consciência de que sua vida era diferente da de outras pessoas, uma mistura de solidão e vida incomum. Portanto, as notícias inesperadas acerca da mulher desejada, sugerem a possibilidade de um reencontro, como se representasse sua saída do estado de isolamento; a abertura da “concha” (v. 4)

A ânsia, manifestada de forma ambígua no retiro, começa a adquirir novos contornos nesta estrofe, pela ansiedade que se constrói com a possibilidade de um encontro – materialmente falando (v. 14 -16) – em que a atitude “cartuxa” se permita “sair da concha” (isto é, permitir que a imaginação dê lugar à ação). Chama-nos a atenção, nesta estrofe, a presença de prática tão suscitada por Horácio, a *ut pictura poesis*, quando forma-se diante de nossos olhos a imagem da concha que se abre e liberta a “alma” do eu lírico. Outra leitura possível é que a concha pode representar o órgão sexual feminino, que se abre para *receber* (neste caso, a Santinha).

Em outras palavras, neste trecho do poema, podemos observar novamente, a característica barroca que mais se sobressai: a oposição das idéias. Inicialmente, visualizamos a alma que deixa a “concha”, metáfora para o fim da prisão e do isolamento. Em oposição, sugere-se, pela ansiedade do encontro e pelas características da “amada”, o órgão sexual masculino penetrando na “concha” (órgão

¹⁴ Onã era um personagem bíblico que praticava coitos interrompidos, +ismo. Automasturbação manual masculina, quiromania. (Novo Aurélio. Séc. XXI. O Dicionário da Língua Portuguesa, p. 1444, 1999)

¹⁵ A Cartuxa consistia em uma ordem religiosa fundada por São Bruno no século XI, que consistia em um misto de solidão e vida incomum, provavelmente Fonseca era membro desta ordem religiosa na época em que escreveu este poema.

sexual feminino)¹⁶, como a imagem de algo que deixa, e ao mesmo tempo de algo que “chega”.

Na quinta estrofe, o eu lírico declara o temor que sente em relação a um possível encontro, pois as notícias fazem um sentimento confuso e adormecido vir à tona (v. 3 e 4).

O “touro”, símbolo de força e de masculinidade, no embate com os pensamentos propiciam um conflito em sua condição mais primária – “temo dar me o miolo uma volta”. Estão claras e latentes as duas faces do efeito das “novas”: as notícias da amante e as expectativas criadas em torno das “novas”. Nas entrelinhas, sugere-se o temor das reações advindas da quebra do estado de clausura e distância física e o “homem santo” pode tornar-se um “amante” que ao encontrar sua “Santinha”, poderá despertar¹⁷ o lado erótico da alma “cartuxa”.

Na sexta estrofe, explora-se o conceptismo, a partir da utilização de conceitos religiosos. Quando o eu lírico afirma que “Deus nos ensina a ser bons e caridosos com os necessitados”, e, com esta afirmação pede para que Santinha seja cristã e siga os ensinamentos de Deus, recorre ao vocativo apelativo “Minha Flor”, mostrando duas formas de persuasão praticadas: na primeira, de forma carinhosa – portanto ligada à paixão e aos sentimentos pessoais -, exorta a mulher a atender seu pedido, sendo “caridosa”; na segunda, recorre à racionalidade, criando um sofisma, ao afirmar que as obras de caridade são meritórias e, dessa maneira, “ser caridosa” significa ser cristã¹⁸.

¹⁶ Vale lembrar que até os dias atuais o vocábulo “concha” em Portugal, refere-se ao órgão sexual feminino.

Estas afirmações foram feitas, baseadas na figura do touro que representa, conforme sabemos, a irracionalidade animal existente em todos os seres humanos; a virilidade e o impulso masculino.

O touro pode também nos remeter à cor vermelha; cor dos panos utilizados pelos toureiros para provocarem os touros nas famosas touradas; cor que simboliza a paixão; a perda da pureza provocada pelo rompimento do hímen seguido do sangramento vaginal durante a primeira relação sexual; remete-nos também à cor vermelha da maçã, símbolo do pecado diante da religião católica; a fruta responsável pelo primeiro pecado cometido pelo homem, aquela que nos remete à Eva e Adão, o primeiro homem e a primeira mulher. Já uma terceira interpretação plausível, aludiria à idéia de que o touro, é o símbolo da “reprodutividade”, o oposto do boi, que é um animal capado. Inferimos neste trecho a estreita relação existente entre o eu lírico, que possui um “touro” dentro de si adormecido, mas que naquele momento, em virtude das circunstâncias, comporta-se como um “boi”, já que se encontra “espiritualmente” castrado.

¹⁸ Poderíamos afirmar neste verso que há o preceito cristão da igualdade. (Conceptismo)

Nas estrelinhas, a caridade à qual se refere é a mesma que se expressa no conhecimento das “novas” a respeito de Santinha – *sei que faz com outros, por que não fazer comigo?* Nas palavras sagradas, Santinha deve ser “caridosa”; deve “dar”, já que é seguidora dos preceitos cristãos, tal como é “cristã” com os outros. A exortação, portanto, é adequada na construção da estrofe, mas ambígua e sofisticada no sentido dado às palavras.

Na sétima estrofe há a “confissão” que este eu lírico é um “homem-santo” (fiel), seguidor dos ensinamentos de Deus, o perfeito cristão. Com este argumento, procura estabelecer uma relação de convencimento entre o eu lírico e sua Santinha. O recurso aos elementos retórico-argumentativos, objetivam montar um jogo de conceitos – um jogo conceptista – na construção de um “santinho”, “um homem de Deus”¹⁹, que quer ser tratado como seus iguais – estratégia de convencimento.

Há, por outro lado, um nítido jogo de provocações neste trecho do poema: Santinha se aproxima e se distancia, ao passo que o eu lírico, homem “recatado”, queixa-se destas “provocações” e das possíveis conseqüências. Assim como existe o jogo da provocação, o mesmo jogo pode se traduzir num movimento de interpretação primária, que é o próprio movimento do ato sexual de ir e vir, do qual Santinha assume a dianteira pela sua experiência e incomoda o comportamento ambíguo do homem de pensamentos cristãos e atitudes masculinas.

Já na oitava estrofe, inicia-se uma outra estratégia dentro do poema, que consiste na inversão de valores que vinham sendo atribuídos à Santinha. O eu lírico começa a utilizar adjetivos pejorativos, contrários aos que utilizou no início do poema, na construção de um processo de convencimento²⁰, que sugere a idéia de que

¹⁹ Notamos neste trecho do poema, que os valores cristãos foram invertidos. O sexo como fonte de prazer, fortemente abolido pela Igreja católica, que o relega a segundo plano, passa a ser o ponto crucial do reencontro dos amantes. Outro detalhe importante para ser elencado nesta passagem, é a forte alusão a um dos Dez Mandamentos das Leis de Deus : “Não matarás”.

²⁰ Pode-se perceber que o princípio Aristotélico de convencer a qualquer preço, uma das finalidades da Retórica, presente neste trecho da obra.

Santinha deve se comportar como uma cristã, para o quê oferece como opções o pecado carnal “dar” ou o mortal “matar” (a ele, de desejo)²¹.

Há uma inversão de valores percebida no momento em que os adjetivos que denotam idéia positiva passam a ser substituídos por adjetivos que denotam idéia negativa. Do ponto de vista religioso, o bom cristão não é ingrato, tampouco mata. Entretanto, o verso “matar-me rigorosa” (v. 3) se constrói com base em um sofisma, pois os valores cristãos são invertidos e utilizados como recurso retórico: uma “cristã” não pode matar de desgosto e sofrimento, pois, desta maneira, estaria violando um dos Mandamentos das Leis de Deus: “Não matarás”.

O processo argumentativo prossegue na mesma estrofe, quando o eu lírico recorre às provas que mostram que Santinha não irá se arrepender. Ao enfatizar esta idéia, retoma na décima estrofe a idéia de que Santinha não pode ser “malfazeja”, malvada (v. 1), pois Deus nos manda amar ao próximo como a nós mesmos, o que pode ser interpretado como um convite: “vamos nos amar”, “vamos nos deitar”. A ambigüidade semântica denota religiosidade, mas sofre alterações a partir de uma leitura mais atenta, adquirindo conotação sexual.

Na nona e na décima estrofes, o eu lírico tenta ser um pouco mais moderado, assim, afirma rezar para que Santinha o continue vendo com bons olhos, como um “homem de Deus”, acima de tudo, que deseja ficar bem no seu conceito: “Peço que na vossa graça me conserve a vida toda” (v. 3 e 4)

Na estrofe seguinte afirma que até mesmo os seus olhos, imploram “piedosamente” que Santinha demonstre um pouco de sensibilidade e afeição. As “meninas dos olhos” do eu lírico pedem que Santinha olhe com piedade seu coração, ou seja, cruzam-se duas linhas de sentimento dentro dos olhos, de tal sorte que os olhos do homem enxergam de uma determinada forma (a do amor concretizado na carne), enquanto os olhos da mulher são chamados a intervir pela piedade (forma não materializada de amor). Este jogo, no entanto, opõe-se à imagem que o poema até então suscitou, que sugere que o homem perturbado pelo sentimento religioso vê-

²¹ A Imagem de matar provém da idéia de um homem no auge de seu estado de excitação, ser rejeitado pela mulher, que o trata friamente, com indiferença.

se provocado pela mulher provocativa e livre deste conflito. O “jogo” dos olhos, realizado pelo eu lírico, tenta pôr a ordem na inversão, quando a mulher é chamada ao papel de piedosa.

Sendo o olho o espelho da alma, se focado sob um prisma masculino, remete ao lado sexual; e sob o feminino, remete à piedade e à sensibilidade, tão presente nas mulheres. Assim, realçam-se idéias antagônicas “no olhar”, pois de um lado há a irracionalidade sexual e, do outro, a sentimentalidade. O eu lírico se denomina “pobrezinho”, assim como, se denominou “santinho” na sétima estrofe. O uso do diminutivo nestes vocábulos sugere tornar Santinha mais “pejorativa”, ao caracterizar a si mesmo como passível de sentimentos de piedade. Podemos afirmar ainda, um significado encontrado no morfema “inho”, que vai além das expectativas. Em outras palavras, este morfema retrata algo de carinhoso e libidinoso, um recurso retórico por excelência, já que se trata de uma investida de sedução explícita por parte do eu lírico, uma tentativa de rompimento do cerco.

Na décima segunda estrofe utiliza-se de outro silogismo para tentar convencer a Santinha a fazer o que “deseja”, quando afirma que ela se comporta insensivelmente em relação a ele: o bom cristão “dá esmolas” e ela é uma boa cristã; portanto, “dará” esta esmola, deixando a frieza de lado.

O adjetivo que melhor denota a resistência de Santinha, nesta estrofe, é “neve” (v. 3), que pode sugerir tanto pode sugerir distância (pela falta de calor que o espaço propicia), quanto frieza (pela resistência em dar ao eu lírico aquilo que é tão perseguido ou almejado). Há ainda uma terceira leitura possível, a neve pode aludir à pele alva de Santinha.

Na décima terceira estrofe, o eu lírico retoma a idéia de que passa por uma inquietação pessoal, um conflito interno. Afirma que sua alma está perturbada com todos aqueles acontecimentos. No terceiro verso, utiliza o termo “extremo”, que pode conotar o “extremo religioso” ou “Paixão de Cristo”, sinônimo de sofrimento, causado pela penitência. A paixão cristã, uma das vertentes de sua argumentação, remete à religiosidade, enquanto a paixão humana, a outra vertente, remete à sexualidade.

O romance tem como desfecho o reforço do pedido para que Santinha não o faça sofrer tanto, pois se sente como se estivesse em uma roda de torturas (v. 4). Em seguida, há um segundo pedido: que ela não tenha mais aquelas atitudes em relação a ele, tampouco que ande por aí (com todos, menos com ele).

Há, nesta estrofe final, um jogo que oscila entre a “roda da tortura”, a expressão “andar à roda” (à solta) e a “roda dos bebês” dos conventos antigos. Inicialmente, a roda, à qual o eu lírico se refere, pode remeter a várias situações de vida, tais como, as inconstâncias por que passamos na vida, a efemeridade dos acontecimentos, os sofrimentos em certas situações; posteriormente, sugere que Santinha anda “à roda” com outros homens, exceto ele, que vive um momento de “renúncia forçada”. E finalmente, à roda dos bebês, que naquela época, era uma espécie de “dispositivo” existente nos conventos. Este era destinado aos bebês das mulheres que, por algum motivo, não podiam assumir a maternidade de seus filhos, e por esta razão, deixavam os recém-nascidos “na roda” para que pudessem ser criados pelas freiras. Poderíamos dizer que o eu lírico tenta advertir Santinha que ela está “à beira da roda”, ou seja, com uma vida desregrada, mas caso ela se entregue a ele, não correrá o risco de utilizar a roda dos bebês.

Romance 24

1.Onde meu suspiro amante

2.Caminhais enternecido,
3.Suspendei um pouco os vãos
4.Parai, parai meu suspiro,

5.Se da vossa ânsia em Thereza

6. ides buscar alívio
7. Ai, que imagino intentais
8.Remédio ter nos perigos

9.Deixai de ser Faetonte

10.Por que eu mesmo vos advirto
11.Que nos mares de um desprezo
12.Vos lastimareis caído

13.Se quereis correio ser

14.De meu amor, não consinto,
15.Pois confessas a fineza
16.Se me avalia delito

17.Não voeis suspiros não

18.Já por que meu fado iniquo
19.Vos querem cortar as asas
20.Com que voaes entendido

21.Comversais comigo agora

22.Pois de vossa mente fio,
23.As penas que me atormentam,
24.As ansias em que me aflijo

25.Com tanto gosto padeço

26.Por esta ingrata a quem sirvo
27.Que me linsonja o tormento
28.Com que peno e com que sinto

29.Quase chorando lhe dei

30.Fogos d'alma em sacrifício,
31.Pois o dilúvio dos olhos
32.São de incêndios indício

33.Mas foi bronze tão rebelde

34.A fogo tão aceso,
35.Que ela era toda tibiezas²²;
36.Quando eu ternura e carinhos

37.Agora morro de zelos,

38.Que é de amor maior martírio,
39.Mas bem que zelozo morro
40.Como fino amante vivo.

41.Vede que dor tão intensa

42.Que tormento tão altivo
43.Pois o meu gosto esperado
44.Vejo de outrem possuído

45.Sem razão hoje me queixo

46.Mas temo tanto perigo,
47.Que o temor dele me mata,
48.Porém logo Ressuscita.

²² **Tíbio:** 1 pouco aquecido; tépido, morno; 2 sem força, sem vigor; fraco, frouxo, débil; 3 pouco zeloso; 4 sem ardor ou entusiasmo; indolente; 5 em que há pequena quantidade; escasso.

A divisão que se opera no desenvolvimento das idéias deste poema é visível: uma primeira parte, em que estão presentes as preocupações pelos vôos que o pensamento do eu lírico realiza na saudade de sua amada, Teresa, parte em que estão presentes figuras que remetem à idéia de altura, altitude, como, por exemplo, “suspender”, “Faetonte”, “asas” e o próprio verbo “voar”, complementados pelos termos antitéticos “mar”, “cair”, “cortar” (as asas) e o próprio malogro da personagem mitológica.

A segunda parte do poema reitera a presença das antíteses, agora a serviço da qualificação dos sentimentos que manifesta por Teresa: a “íngrata que lisonjeia”, na estrofe 7; “o incêndio no dilúvio dos olhos”, na estrofe 8; “a dureza do bronze, em oposição à tibieza da amante e ao carinho do eu lírico”, na estrofe 9; “a morte por zelo do amante vivo”, na estrofe 10; e “a morte por temor em oposição à ressurreição por amor”, na estrofe 12.

O poema se inicia pela manifestação de uma suposta preocupação pessoal por parte do eu lírico, na exortação de “seu suspiro amante... por Thereza” (v. 1-5), pedindo: “voe” mais baixo, “parai, parai meu suspiro” e também que seja mais prudente em relação às ações e pensamentos.

Na segunda estrofe, prossegue com as mesmas súplicas, pois embora saiba que “seu suspiro amante” tenta encontrar alívio naquela mulher, o lugar onde procura a solução para todos os problemas representa maior perigo a sua vida, a própria existência da amante.

Na terceira estrofe, compara o vôo de seus pensamentos ao vôo de Faetonte, comparando assim seu destino ao do personagem mitológico²³. Este vôo de Faetonte, ao qual alude, personifica o desastre que o pensamento pode causar ao

²³ Esta estrofe nos alude à mitologia grega, que até o presente momento não havia sido encontrada nos poemas analisados. Faetonte era filho de Apolo (o Sol) e da ninfa Climente. Certo dia, um companheiro de escola do menino zombou da idéia de ser filho de um Deus, como se sentiu furioso e envergonhado pediu à mãe que realmente provasse quem ele era. Assim, ela o autoriza a visitar ser em seu palácio que erguia-se em colunas de ouro e pedras preciosas. Chegando lá, pediu que o pai lhe desse prova de que era mesmo seu filho. Febo confirma e pede-lhe que faça um pedido, empolgado ao ouvir aquilo, Faetonte pede licença para dirigir o carro do sol por apenas um dia. O pai, embora arrependido, deixou que fosse, contudo deu-lhe recomendações para que fosse cauteloso, contudo o jovem não lhe deu ouvidos. Assim saiu Faetonte com o carro do sol, entretanto, na impossibilidade de governá-lo, a tudo pôs fogo, e sentiu um calor intolerável. Júpiter conseguiu contê-lo, mas Faetonte caiu às margens do rio, auxiliado pelas ninfas que lá viviam. (BULFINCH, 2001, p.51-58).

eu lírico, na ânsia de rever Tereza. Ainda no que concerne a Faetonte, podemos supor que o “desprezo” paterno recebido pela figura mitológica é comparado ao “desprezo” que o eu lírico recebe de Tereza. O eu lírico pede a seu suspiro amante que contenha os “vãos”, “sentimentos e desejos” (v. 3), a fim de que não se arrependa no futuro. Identificamos, ainda, a presença de outros vocábulos antitéticos nesta estrofe, tais como, como “advertir” (v. 2) e “desprezar” (v. 3) traço recorrentemente barroco e que confirma que o eu lírico compara sua estória à de Faetonte, que também foi advertido por seu pai.

A censura ao comportamento de seu suspiro se estende pela quarta estrofe, quando, em tom admoestatório, trata dos inconvenientes de ser “correio” de seu amor, como se abraçasse ao sentimento que o eu lírico busca, com custo, sufocar.

Na quinta estrofe, pede que o “suspiro amante” seja cauteloso, pois não deseja ter o mesmo destino de Faetonte. Afirma que se seu “suspiro amante” continuar “voando” tão alto, também será castigado pela sua desobediência, suas asas serão cortadas e seu fim será trágico (v. 2 e 3).

Na Sexta estrofe, pede-lhe para que conversem, pois o eu lírico tem consciência do destino injusto, “fado iníquo” (v. 2) que pode vir a ter, caso seu interlocutor, o “suspiro amante” continue idealizando Thereza como a mulher de seus sonhos. Complementa a estrofe afirmando que só confia nele mesmo, o único capaz de ajudá-lo, como a afirmar que não confia nas atitudes de Thereza, nas suas palavras, uma mulher “engrata” (sétima estrofe, v. 3). Por esta razão, confessa a seu interlocutor seu momento de aflição, pelos vocábulos “padeço” (sétima estrofe, v. 4) e sofrimento, “penas” (sexta estrofe, v. 3).

O vocábulo “pena”, recorrente em Camões e em Fonseca, permite tripla leitura: na primeira, as penas poderiam se referir a sua incansável “vontade” de se expressar por seus poemas; na segunda, refere-se ao sofrimento por que passa, em virtude dos desejos que sente em relação à mulher (Thereza), já na terceira, a “pena” pode ser interpretada como a “carne”, o desejo e o impulso que não conseguem ser contidos.

Ao longo destas estrofes, percebemos a presença de uma “degradação” do poema, inclusive, que nos remete à idéia horaciana do “ut pictura poesis”, pois

conseguimos visualizar o carro desgovernado e Faetonte caindo e a degradação do eu lírico em relação a seus suspiros a cada estrofe. Além disso, percebemos a recorrente utilização de vocábulos com denotação negativa, tais como, “fado iníquo” (v. 2); “entendido” (v. 4); “atormentam” (v. 3), “aflijo”(v. 1); “padeço”(v. 2), presentes na sétima estrofe, os quais são complementados pelos vocábulos “ingrata” (v. 3); “tromento”(v. 4); na oitava estrofe “peno”(v. 1); “chorando”(v. 2); “sacrifício”(v. 3).

Estes vocábulos, que possuem conotação negativa, também são encontrados em Camões, segundo o qual, há “felicidade” no “sofrimento” provocado pelo amor, assim como a descrição de amor constitui-se em elemento contraditório, que concilia prazer e sofrimento, tortura e prazer. Seu prazer em sofrer, pode ser constatado na sétima estrofe quando afirma que Tereza é a “ingrata a quem ele serve” (v. 3), apesar disso, ele sente prazer em servi-la, “que me lisonja já o tromento” (v. 4). Vale a pena sofrer por “aquela mulher”, pois ela tem seus encantos, seu poder sobre “mim”.

A antítese da oitava estrofe (v. 3) confirma o sofrimento de sua alma: “fogos da alma em sacrifício” (v.2). Elementos com características antitéticas, a saber, a água, representada pelas lágrimas de seu choro (v. 1) - elemento que purifica, renova, dá vida - e o fogo, elemento que destrói, mata com sofrimento. Isto nos leva a inferir que o amor por Thereza oscilava entre ser como a água que renova e o fogo que destrói. Na mesma estrofe, hiperbolicamente, compara seu choro ao dilúvio pelo qual passou Moisés, o que nos remete à Bíblia, “pois os dilúvios dos olhos” (v. 3), “são dos incêndios indício”(v. 4).

Fogo e água, antíteses das duas estrofes anteriores, são trocados, nesta nona estrofe, pela progressão qualitativa que confronta a dureza do metal e a brandura / leveza dos sentimentos dos amantes, quando o eu lírico compara os sentimentos de Thereza ao bronze, “mas foi bronze tão rebelde” (v. 1)²⁴ e “a fogo tão aceso”(v. 2), embora afirme que suas atitudes, um dia, já foram diferentes em relação a ele: “que ela era toda tibiezas” (v. 3), e ele, “ternura e carinhos” (v. 4).

²⁴ O bronze é tido como um elemento que não derrete facilmente, mesmo que colocado em contato com altas temperaturas. Parece-nos que o eu-lírico compara o “coração” de Thereza ao bronze; difícil de ser “amolecido”

Na décima estrofe, revela que embora tenha um sentimento tão belo, o amor, sofre em virtude de seus zelos – possivelmente os resquícios de seu amor -, pois longe de sua amada é maior seu sofrimento: “morro de zelos” (v. 1); “que é de amor maior martírio” (v. 2). Nos versos três e quatro, por meio destas idéias antitéticas, o eu lírico reafirma que este afastamento faz com que ele torne um bom amante que “morre” e “vive”²⁵. E complementa a estrofe confessando que seu amor por Thereza lhe causa sofrimento, uma “dor intensa” (v. 3); um “tromo alivo” (v. 4).

Complementa esta idéia na estrofe seguinte ao afirmar que não tem motivos para sofrer e se lamentar, pois ela não lhe pertence mais já está nos braços de outro homem: “vejo de outro possuído” (v. 2), assim, “sem razão hoje me queixo”(v.3). Conclui o poema afirmando que o amor que sente por Teresa lhe causa um sentimento de medo capaz de “matá-lo” (v. 3), e, contudo, ser ressuscitado (v. 4).

Interessante observarmos que o verbo “Ressuscita” foi grafado com letra maiúscula (v. 4), talvez, no intuito de personificar a ressurreição, no sentido de que a mulher é a própria ressurreição. Poderíamos afirmar que ele deixa explícito neste trecho do poema que somente Thereza possui “meios” para fazê-lo “morrer” e “ressuscitar”²⁶, ele está em suas mãos.

²⁵ Por ser tratar de um poema de caráter lírico-amoroso de características parcialmente eróticas, podemos afirmar que os vocábulos “morte” e “vida” nos aludem à figura do homem com seu órgão sexual em estado de excitação. Ele afirma ser um “fino” amante, ou seja, não irei te decepcionar se nos encontrarmos. Parece que há uma confissão do eu-lírico que afirma e nos leva a inferir que o fato de imaginá-la na cama com outro homem, faz com que ele se torne “fino amante”, ou seja, faz com que tenha um “desempenho” melhor ainda. Ou nas entrelinhas poderíamos dizer que ele está lhe dizendo que não há problema algum se ela está com outro, pois aquele triângulo amoroso faz com que ele se sinta mais “amante”.

²⁶ Há grande conotação sexual no desfecho do poema, a “morte” x a “vida” que só a mulher desejada é capaz de “lhe dar”.

Romance 19

1. Bela Brites dos meus olhos

2. Tão formosa, como ingrata,
3. Que é muito próprio da beleza
4. o atributo de tirania

5. Hoje que vi vossas Letras

6. Foi para mim esta Carta
7. De seguro ao meu relejo
8. E de guia à esperança

9. Fiquei louco de contente,

10. E como em quaresma estava
11. Cuido muito às aleluias
12. Antes da Semana Santa

13. Acabaram-se as tristezas

14. E a paixão de penas tantas
15. E foram vossas notícias
16. Para mim alegres páscoas

17. Ressuscitou o meu gosto

18. Que já sepultado andava
19. No profundo da saudade,
20. E nos abismos da mágoa

21. A quaresma nesta ausência

22. Muito penitente passava
23. Que quem de nos vive ausente
24. Arrependido se acha

25. Jejuava aos alívios

26. De penas me sustentava
27. Eram muitos estes passos,
28. E as mortificações raras

29. Ia para atrás nos gostos

30. e por cadeias as levava

31. Nas lágrimas que vertia

32. Duas correntes pesadas

33. O coração repetia

34. As disciplinas molhadas

35. E com as bolas de vidro

36. Dos olhos bem se sangrava

37. As confissões que fazia

38. De vós não posso contá-las

39. Mas todas eram sem fruto

40. Por que nada me pesava

41. Até que o vosso papel vejo

42. Como indulgência plenária

43. Livra-me de culpa, e pena

44. Pois fazia tanta graça

45. Bem lhe chamei indulgência

46. Por breve, e porque tardava;

47. Porém qualquer papel vosso

48. Por um jubileu se alcança

49. Menos cortês mais amante

50. Vos quisera prenda amada

51. Que amor morre nos cortejos,

52. Vive só nas confianças

53. O amor é muito menino

54. Por esta razão não trata

55. De cortesias que são

56. Nos meninos escusadas

57. Somente quer os carinhos

58. Que são próprios de quem ama

59. Aborrece os cumprimentos

60. Disfarces das esquivações

61. Mil ternuras vos dissera

62. Mas vejo que se me embarga

63. O desejo de dizê-las

64. No impossível de explicá-las

65. Digo só que por vós morro

66. E se viu é por que basta

67. O gosto que em morrer tenho

68. Para dar-me vida larga

O jogo que faz o eu lírico na progressão deste poema caminha da tristeza do eu lírico, aumentada pela época de penitência de sua quaresma (com a qual tece comparações) para a satisfação de receber uma carta de sua amada e, a partir dela, encaminhar-se para sua páscoa pessoal. A sucessão dos dados apresentados no poema leva da descrição triste do tempo da quaresma – época de penitência, jejum e reflexão – à alegria da páscoa - novo tempo na liturgia cristã e, conseqüentemente, para o sentimento do eu lírico.

Na primeira estrofe, utilizando um vocativo enaltecedor dirige-se à responsável pela mudança do sentimento, “Bela Brites” (v. 1). Na mesma estrofe, ao utilizar o substantivo “olhos”, remete à representação do ser humano, como forma de revelar o íntimo de cada um. Desta maneira, institui-se o espelho da alma, que embora reflita um quadro religioso de sentimentos recatados e comprometidos com a liturgia, remete, pela comparação, aos desejos mais íntimos, no caso, a ânsia de rever “Bela Brites”. Além disso, os olhos são capazes de refletir a imagem de quem é observado, como se realmente fossem espelhos que refletem o “eu” e o “outro”.

No entanto, ao mesmo tempo em que elogia a mulher pela beleza, a elogia pela sua ingratidão. Constatamos nesta estrofe um dos recursos da estética Barroca, a antítese, presente na caracterização da mulher “desejada” (v. 2), oscilando entre a beleza e a tirania pelo sofrimento que causa, “que é muito próprio da beleza os tributos de tirania” (v. 3 e 4). A oposição desejo / tributo intercalar-se-á às antíteses da tristeza / quaresma e alegria / páscoa.

A segunda estrofe mostra como o recebimento da carta de Brites, “vossas Letras” (v. 1), reacende as esperanças do eu lírico, principalmente, por acontecido durante um período em que se encontrava voltado aos seus compromissos com Deus e com a igreja. Nesta estrofe, podemos identificar alguns elementos Conceptistas relacionados à religião católica. Nitidamente, há uma comparação entre a crucificação de Cristo e o estado de mortificação e anulação em que o eu lírico se encontrava. A suposta “ressurreição” por que passa logo é “comparada” à ressurreição de Cristo, representada, pela igreja católica, no Domingo de Páscoa.

Na mesma estrofe poderíamos afirmar que o vocábulo “Letras”, além de se referir à carta, refere-se propriamente à autora Brites, mormente pelo vocábulo ter

sido grafado em letra maiúscula (“Letras”). Possivelmente houve a vontade do eu lírico de transmitir o “calor” que aquela carta trouxe; é como se Brites estivesse personificada na carta. A idéia é complementada ao afirmar que a carta é um “guia à esperança” (v. 4), responsável pela ressurreição das esperanças; enfim, o despertar de algo novo em seu coração. O “despertar de novos sentimentos” pode ser confirmado na terceira estrofe, na qual o eu lírico transmite seu estado de euforia e alegria mediante aquelas “Letras” que estão em suas mãos. Este estado de “agitação” e “loucura” ocorre após o recebimento da carta/notícia, principalmente pelo estado de reflexão e recolhimento da quaresma, marcado por renúncias e sacrifícios. Esta idéia pode ser constatada mediante a leitura dos vocábulos com denotação religiosa: “Quaresma”, “Semana Santa”, “Sábado de Aleluia” e “Páscoa”.

Na quinta estrofe compara-se o fato de não receber notícias de “Brites” a uma penitência. Portanto, a carta que cessa sua intensa tristeza (v. 1 e 2) é o fim do período de sacrifícios. “A mulher desejada” fez diferente a sua Páscoa, que não marcou não só a Ressurreição de Cristo, como costumeiramente, para os afeitos ao cumprimento da religião, como também marcou a “ressurreição” dos sentimentos do eu lírico, que se encontravam no “profundo da saudade” (v. 4) e “e nos abismos da mágoa” (v. 5). O fato de que a carta marca um novo ciclo em sua vida, pode ser corroborado pelo primeiro verso desta estrofe, “acabaram-se as tristezas”. Neste trecho, o eu lírico se descreve como se sentia antes do recebimento da carta, apesar dele mesmo ter optado por aquele caminho “de renúncias”. Na mesma estrofe, demonstra a relação entre clausura consistia e “tortura”, constatado pelo vocábulo “penas”.

O sentimento de “paixão” e de “desejo carnal”, suscita-lhe muitas reações inesperadas (v. 1 e 2). Pressupõe-se, nesta afirmação, que paixão é o termo ambíguo, que se presta à interpretação do sofrimento de Cristo que se conclui ao final da quaresma e ao uso popularizado do termo, que permite associá-lo ao amor carnal, vivido com a intensidade das relações mais íntimas. A carta, nessa dupla interpretação, tanto desperta os sentimentos “adormecidos” do corpo quanto do coração (v. 1 e 2); tanto do espírito, quanto do tesão, pois a separação entre distância física e pensamento inicia o jogo barroco das palavras.

Na sétima estrofe, o eu lírico declara que costumava se confessar e se arrepende pelos pecados cometidos, entre eles, os pensamentos pecaminosos que tinha em relação à mulher, embora a distância pressuposta fosse apenas física. Assim, a tensão entre o comportamento religioso e a saliência dos pensamentos – que os torna inconfessáveis – “As confições que fazia / De vós não posso conta- las”, mantém o tom dúbio do comportamento do eu lírico.

Na oitava estrofe, o eu lírico demonstra novamente grande devoção à vida religiosa e seu compromisso assumido perante Cristo. Declara que “jejuava” para se sacrificar (v. 1) e o que lhe dava “alimento” e “força” neste período de sacrifícios eram as “penas” (v. 2), sugerindo, por um lado, que o ato de escrever poemas faziam com que se sentisse mais aliviado e, por outro lado, que os sacrifícios eram para o religioso na quaresma, o processo de renovação do homem diante do mundo, assumindo postura cristã que lhe permitirá exercer melhor a humildade e a vida comunitária. Assim, existe a possibilidade de interpretarmos estas “penas” como o período de recolhimento em que se encontrava, renunciando as tentações da carne e cumprindo “aparentemente” as designações religiosas que lhe foram atribuídas.

Na nona estrofe afirma, hiperbolicamente, que suas lágrimas se vertiam em “correntes”. Neste trecho do poema, há a associação entre a poesia e a pintura, “ut pictura poesis”. Essa imagem é bastante marcante. É como imaginar cada lágrima que escorria de seus olhos se transformando paulatinamente em um dos elos da corrente que se uniam um a um, até formar o todo. Podemos inferir que o eu lírico demonstra se sentir preso e angustiado por ainda “manter” Brites viva em seus pensamentos, contudo, não em seus braços. O eu lírico afirma que quanto mais chora, mais dor sente. A idéia do grande sofrimento por que passava é complementada na estrofe seguinte (as correntes carregadas por seus olhos) - as “bolas de vidro” (v. 3) representando os olhos. Dessa forma, é como se as lágrimas exteriorizassem seu sofrimento interior, a partir do momento em que se transformam em sangue. Sob um olhar cristão, há a possibilidade de, milagrosamente, estas lágrimas se transformarem em sangue, como se fossem correntes pesadas.

Podemos também afirmar que o elemento água, símbolo de purificação, ao invés de purificar e “lavar” a alma (alívio), transforma-se em sangue (dor), líquido de

cor vermelha intensa, que sugere a cor do pecado e da mácula. São elementos antitéticos, alívio e dor, presentes em um mesmo ponto: “a carta”. Além desta leitura, há uma outra possível de fazermos, acredita-se que o sangue de cristo se “transformou” em vinho e seu corpo em hóstia. Ambos são símbolos de mudança e transformação, respaldados, obviamente, pela fé cristã.

Na décima primeira estrofe ele relembra à própria Brites que suas “palavras” eram tão “quentes”, que ele não ousaria repeti-las. O eu lírico desabafa, que aquelas palavras tão calorosas proferidas pela boca de Brites, não passaram de promessas não cumpridas: “eram sem fruto” (v. 3) Na décima segunda estrofe, vemos que a carta representa o momento da transformação “até que o vosso papel vejo” (v. 1). Ela lhe chega como um remédio para aquela “doença” (seu sentimento de culpa interior misturado à paixão fervorosa). Uma leitura possível é que o vocábulo “penas” nos remete à idéia de que depois do recebimento da carta, ele não necessitaria mais passar tanto tempo utilizando as “penas” para desabafar.

Na décima segunda estrofe, o eu lírico retoma o assunto da carta recebida, citada na segunda estrofe, “até que o vosso papel vejo”, (v. 1), pois ela consiste no elemento que marca o início de tudo, mormente, da “ressurreição”; do despertar de suas emoções, acima de tudo, dos sentimentos teoricamente mortificados. A antítese, temática Barroca, emerge e submerge por várias vezes na estrutura do romance. Neste trecho percebemos que ao mesmo tempo em que a carta o angustia, também traz alívio em seu coração, dá-lhe o perdão de suas culpas: “Como indulgência plenária” (v. 2) e “livrar me de culpa, e pena”.

Na décima terceira estrofe, continua exteriorizando seu sentimento de alívio das culpas “concedido” por esta carta/mulher (Letras) que é comparada a uma “indulgência”

(v. 1). A carta em si representa um paradoxo, característica recorrente no Barroco. No segundo verso desta mesma estrofe, o eu lírico promove outro paradoxo: “breve e por que tardava”, ou seja, embora a carta tenha demorado a chegar em suas mãos, “Ela” está em sua posse, trazendo-lhe além das notícias, o alívio de que tanto necessitava. O eu lírico afirma que, por esta razão, o seu “eu” deve se alegrar com todos aqueles acontecimentos, porque aquela carta poderia ter demorado muito

mais tempo para chegar, e reforça a idéia de que ela representa um jubileu. Considerando-se que a concepção cristã para jubileu é concessão de perdão, que acontece a cada vinte e cinco anos, a função da carta, no contexto, é aliviar o embate entre o homem e o religioso.

Os olhos, verdadeiras “bolas de vidro” poderiam ser danificadas facilmente, mormente, por aquelas correntes de aço (o sofrimento transformado em um objeto de tortura e prisão). Além disso, as bolas de vidro, por serem transparentes, não conseguem ocultar os verdadeiros desejos de quem as possui. Neste trecho do poema, emerge novamente a idéia horaciana de que a poesia pode ser comparada à pintura, “ut pictura poesis”; formamos em nossa mente a imagem das “bolas de vidro que se quebram”. As bolas se rompem como as “regras” que ele deveria seguir são violadas, como se ocorresse um “espetáculo” esplendoroso, ao vivo, a nossa frente.

Na décima quarta estrofe, expõe seus sentimentos e afirma que seu verdadeiro desejo é que Brites fosse menos “formal”; que mostrasse seus sentimentos mais puros e verdadeiros, pois muita delicadeza e formalidade são capazes de destruir os sentimentos verdadeiros. Sob um outro ângulo, é possível afirmar que o eu lírico lhe pede que se comporte fogosamente; que seja mulher amante; que pare de ser tão delicada com ele, pois, no fundo, seu recato é representação. Nesta mesma estrofe, ao utilizar o vocábulo “prenda” (v. 2), sugere-se novamente dupla interpretação: a primeira, que Brites é uma mulher má; a segunda, que ela tinha sido um presente dado a ele. Podemos ainda inferir a possibilidade de que estas duas idéias estarem embutidas no conceito diabólico da mulher, como figura paradoxal; tão bela e tão ingrata (v. 1), representando “céu” e “inferno”; “o demônio em forma de anjo”, “a que traz a paz e o tormento”.

Na estrofe posterior, o eu lírico define o amor como uma “criança” (v. 1), possivelmente, com personalidade não formada. O eu lírico utiliza esta metáfora para o amor, no intuito de afirmar que a mulher ainda tem muito a aprender sobre a vida, acima de tudo, aprender a não fazer travessuras. Esta metáfora para o amor (criança), representa uma tentativa de dizer-lhe que precisa aprender a fazer “traquinagens”, inclusive, a fazer coisas erradas, ou seja, travessuras: “fazer para

depois pensar”, não agir como um adulto, “que pensa para agir”. A brincadeira sugerida conota a consumação carnal, que romperia completamente com o período de quaresma (aqui compreendido como abstinência). Nas entrelinhas estaria referindo-se ao amor entre “quatro paredes” o que complementa com a idéia de que amar é trocar carícias, unir dois corpos e fazê-los tornarem-se apenas um; sentir e transmitir calor ao outro, caso contrário, não é amor, torna-se algo racional e frio. No intuito de complementar essa visão do amor como uma criança inexperiente (v. 3 e 4), declara à mulher que as cortesias por parte das crianças são desnecessárias, portanto se o amor é uma criança, ela não necessitava ser cortês em relação a ele. Numa leitura mais “quente”, pede que seja “menos séria”, estas características nos remetem a Ovídio.(cf. item 2.2.2)

Identificamos neste trecho seu “pedido ousado” para que ela deixe de “cerimônias”, ou seja, ele lhe pede que se entregue de corpo e alma, que tenha confiança em si; nos seus “encantos” enquanto mulher-amante, acima de tudo, no seu poder de sedução, e certamente, nos dele também. Ao lhe fazer este pedido, argumenta que quando o homem não “consegue” ou tem isso, ele se sente “morto”, sai em busca de novas emoções. Na décima sexta estrofe, o eu lírico afirma que aqueles que se amam verdadeiramente devem demonstrar abertamente seus sentimentos (v. 1 e 2), pois aqueles que se tratam “friamente” não se amam.

Na décima sétima estrofe, o eu lírico deixa de falar do amor de forma geral e passa a falar especificamente de seu amor e de seus sentimentos mais profundos em relação a ela. Afirma sentir intensa vontade de exteriorizar seu amor, no entanto, faltam-lhe palavras para que consiga fazê-lo plenamente.

Na décima oitava estrofe desfecha o romance afirmando que, mesmo estando naquela situação tão “difícil”, passaria por tudo novamente se fosse necessário, por ter consciência de que tudo tem seu preço, e que Brites “vale” o preço a pagar. Em outras palavras, o prazer que é compatível com o preço que “paga”. Vale a pena “morrer”, para depois “viver”. Conclui assim o romance afirmando que, por ela, morreria e ressuscitaria quantas vezes fosse necessário.

Em outras palavras, por ela, ele moveria céus e terras. A fim de reforçar esta idéia, o eu lírico joga com palavras antitéticas que representam os extremos:

“morro/vivo” (v. 1 e 2); “morrer; vida larga” (v. 3 e 4). Como Deus fez com que Jesus Cristo morresse e ressuscitasse, “Ele” também pode fazer algo de bom pelo eu lírico religioso, dedicado e seguidor dos ensinamentos de Cristo. Esta conclusão faz com que retomemos as idéias encontradas nas estrofes iniciais, de que a vida do eu lírico é marcada por transformações. Contudo, algumas destas “transformações” são como provações ou punições pelas quais os seres humanos são submetidos a fim de que evoluam espiritualmente.

Isto não nos impede de detectar mais uma ambigüidade semântica nesta passagem; especificamente, uma conotação sexual. O eu lírico afirma se sentir bem ao “morrer”, diz ainda que cada vez que “morre”, sente prazer em “ressuscitar”. Ele tem plena consciência do poder que ela exerce sobre ele; pois somente ela é capaz de conseguir “aquela reação nele”. Por isso, ele pede para que ela lhe dê vida longa, para que possam desfrutá-la, talvez juntos, dos bons prazeres que a vida lhes oferece, “dar vida larga”.

A partir deste ponto será apresentada uma Antologia composta por dezessete romances, que serão classificados de acordo com a temática principal de cada um. Embora em quase todos persista o conflito interno expresso pelo eu lírico, ainda é possível redistribuir as composições do Padre Antônio da Fonseca segundo um conjunto de subtemas, que exporemos a seguir.

Nas composições que tratam de um ponto de vista do eu lírico que privilegia a *Mulher*, podemos observar a subdivisão em poemas que fazem menção:

- a. O tema da dona ausente está presente no Romance 29;
- b. As novas (boas ou más) que mexem com os sentimentos do eu-lírico figuram nos Romances 34 e 79;
- c. A resistência da mulher às investidas do amante são o tema do Romance 51;
- d. A mulher dissimulada, a fazer sofrer o eu lírico encontra-se no Romance 37;
- e. A mulher experiente nas coisas do amor, que não suporta o amante inocente, Romances 11 e 70; e
- f. A descrição ou idealização da beleza da mulher inatingível, que se encontra nos Romances 8 e 31.

Ao adotar o ponto de vista *masculino*, encontramos nas composições de Fonseca os poemas que tratam, principalmente, de:

- g. Sofrimento do eu-lírico pela mulher distante, que se faz presente nos Romances 1 e 30;
- h. O sofrimento por saber que a amante não partilha da mesma fidelidade que o eu-lírico reclama devotar é o tema do Romance 45; e
- i. Tentativa de persuadir a mulher a se render às insinuações do eu-lírico, no Romance 58.

Quanto à relação conflitante que se dá entre a mulher e o eu-lírico perturbado pelo sentimento religioso – o tema central desta dissertação -, vamos encontrar os subtemas:

- j. O desejo carnal do eu-lírico em confronto com a abstinência necessária ao religioso, no Romance 32;
- k. A perturbação da mulher sedutora/pecadora na mente do eu-lírico, que se mostra torturado, no Romance 38; e
- l. Os momentos de fraqueza do pensamento do eu-lírico religioso, que faz confessar sua tortura, nos Romances 73 e 25.

A fim de complementar este estudo, classificaremos, em ordem alfabética, as temáticas encontradas nos romances de Fonseca, que se relacionam à Bíblia Sagrada, dada a questão da religiosidade do nosso padre-autor.

- 1)abelha:** Dt 1:44; Jz 14: 8; Sl 118:12;
- 2)aflição, angústia, agonia:** Mt 24: 29; Jo 16: 33; Dt 16: 3; Gn 16:11; Sl 119: 153; Rm 8:18; Hb 2: 10; Sl 6: 3
- 3)aguardar/esperar:** Jó 30: 26; Tg 5: 7; Sl 130: 5; Tt 2: 13;
- 4)alegria, júbilo ou prazer:** Dt 28: 47; Jo 15: 11; Sl 4: 7; 16:11; 48: 2; 51: 8;
- 5)ausência:** 1Co 5: 3; 2Co 5: 6; 10: 1; 2: 5; Cl 2: 5;
- 6)confusão/indecisão:** Ed 9: 6;
- 7)cordeiro:** Gn 22: 8; Jo 1: 29; Êx 12:5; Ap 5: 6;
- 8) corpo:** Lc 11: 34; Jo 2: 21; Rm 6: 6; Co 6: 13; Cl 1: 22; Jd 9;
- 9) doidice:** Is 9: 17;
- 10)dor:** Jó 16: 6; Ec 2: 23; Is 13: 8; Mt 24: 8; Ap 21: 4;
- 11)esperança:** Jó 7: 6; Rm 4: 18; 5:2; 15:4; At 24: 15; Jr 14: 8;
- 12)favo:** Sl 19: 10; Pv 5: 3;
- 13) ferida:** Jó 34: 6; Ap 13: 14; Zc 13: 6; Lm 2: 13; Êx 21: 25;
- 14)fidelidade:** Sl 5:9; Is 25: 1; Rm 3: 3; Ap 13: 10; Sl 92: 2;
- 15)flecha:** Jó 6: 4; Is 5: 28; Lm 3: 12; Zc 9: 14; Pv 25: 18;
- 16)flor:** Jó 14:2; Sl 103: 15; Is 28: 1; 1Co 7: 36; Tg 1: 10;
- 17)fogo, labareda:** Gn 15: 17; Êx 3: 2; Is 9: 18; Ap 20: 9; Mt 3: 10; 3: 11; 17: 15;
- 18)formosura, beleza:** Sl 27: 4; 45: 11; 50: 2; Ez 16: 25; Is 33: 17; Pv 31: 30;

19)gelo: Jó 38: 29; Sl 147: 17;

20)gozar/gozo: Ec 2: 1; 2: 24; 5: 18; 5: 19; Tm 6: 17; Mt 25: 21; Tg 1: 2;
Hb 10: 34;

21)infidelidade: Ed 10: 6;

22)ingratidão: Lc 6: 35; 2Tm 3: 2;

23)inquietaude: Lc 12: 29;

24) mulher: Hb 11: 35; 1Tm 2: 11; 1Pe 3: 7; Ap 12: 1; 14:4; 1Co 7: 1; 11: 7;
14: 32;

25)olhar/olhos: Gn 19: 17; Nm 21: 8; Sl 14: 2; Jo 19: 37; Hb 12: 2; Gn 3: 7;
1Rs 1: 20; 2Rs 25: 7; Jó 10: 4; Mt 5: 29; 5: 38; 6: 22; 6: 23; 7: 3;

26)paixões: At 14: 15; Rm 1: 26; Tg 5: 17; Tt 2: 12; 3: 3;

27)pecado/iniquidade/transgressão: Êx 34: 7; Nm 23: 21; Jó 4: 8; Sl 25: 11;
38: 4; 51: 5; 59: 5; 94: 4; 119: 3; Is 1: 4; 6: 7; 59: 2; Jr 3: 13;
Mt 7: 23; Rm 1: 29; Hb 1: 9.

Romance 8

1. Alerta flores que Filis

2. é mar de belezas toda
3. pois num dilúvio de sedas
4. quer que um mar de galas chova

5. Veste um chamalote de águas

6. onde quem menos se engolfa
7. sem ver mais coisa de terra
8. não vê mais que o céu, e as ondas

9. Nelas se engana o desejo,

10. pois quando nesta derrota
11. Rocas de Cristal não teme
12. Perde-se em Cristal de Roca

13. Diz neste tempo a esperança,

14. que tudo era bem de fora
15. verde mar, e azul celeste
16. e o mau tempo, monção boa

17. Mas o que eu choro e suspiro

18. qual se não são já agora
19. as Lágrimas mar bonança,
20. e os suspiros vento em popa

21. Deitar âncora pretendo

22. Nas barras de quem é senhora
23. mas de que há de valer-me as Barras
24. se me dá somente as costas

25. Se algum abrigo procuro

26. nas praias que vejo a roda
27. nas enseadas deságua
28. pego maior medo cobra

29. Sulcando um mar de zéfiros

30. Parece que cada hora
31. a vista abismos navega
32. E o mar nas estrelas choca

33. Corre tormenta desfeita

34. O desejo mais que importo
35. se sendo os baixos tão belos
36. neles o naufrágio é glória

37. Agua-se o gosto em tudo

38. pois vejo que a gala é toda
39. para o ciúmes águas vivas
40. Para o desejo águas mortas

41. Por isso não faço aguadas,

42. mais que no pranto, e não monta
43. estais aguando uma vida
44. para que ninguém não morra

45. Para quem diz mudamente

46. água vais, já não tem conta
47. fazer me dar tanto em seco,
48. que areias de todo é poça

49. Se hoje a cântaros e raios

50. quereis que na alma me chova
51. como a dar me pela barba
52. me não deixais por boca

53. Se é anjo por celeste

54. Quem há que em vos tanto possa
55. Que um borrifo se me negue
56. Quando um desmaio me soa

57. Filis se as raivas são culpas

58. aqui estou mandai -me as ondas
59. que eu sei que terão próprias
60. mais água benta que as vossas

61. Sejas pois minha adorada

62. essas águas mais piedosas
63. Pois vedes que ainda uma pena
64. as concede as plantas toscas

65. Permite pois nessas plantas

66. não tenho sido [Igues dorta]

67. que a vossa carícia regue

68. a quem nada tem de nora

69. A Deus por que enfim não quero

70. que por mimo se diga agora

71. que um dilúvio só de versos

72. sendo minha musa a pomba

Romance 1

1. Agora quero Escrevervos

2. mas ai meu bem, vida minha
3. que a vós se morre silêncio
4. a pena amante agonizaⁱ

5. Que como Ignoraes affectos

6. minha pena des confia
7. pois quem affectos ignora
8. as confianças lemita

9. Mas vos sabeis que eu vos quero

10. quando vos vides tão tibia
11. porque execuções de ingrata
12. são presunções de querida

13. Procurei -vos com mil ânsias,

14. E topei mil tiranias
15. que eu sempre topo uma mágoa
16. quando procuro uma dita

17. presumi que logo amante

18. vos achaste muito Benigna
19. Que minha dita meus olhos
20. nao passa de presumida

21. Dêstes desgosto esperanças

22. para que mais pena sinta
23. que nas glórias esperadas
24. são as penas mais sentidas

25. Agora morro queixoso

26. e creio me dura a vida
27. ou porque sinta queixosa
28. ou porque pena sentida

29. Não seja assim minha flor

30. Pois meu coração lastima
31. Queres ser meu tormento

32. Quando sois minha delicia

33. Sabeis sentir com extremo

34. Ver minha alma tão rendida
35. Pois quem é Extremo em tudo
36. E bem com extremo sinta

37. Compensais minhas finezas

38. Pois quem é agradecida
39. A um dezar grande foje
40. Quando um favor exercita

41. Sabeis que a minha vontade

42. tanto ser vossa apellida
43. que entre os foros de sujeita
44. tem vanglórias de cativa

45. Se convosco viuer quero

46. minha presada bonina
47. porque uma vida sem vós
48. é para mim morte viva

49. Como divina vos amo

50. que amarvos sem ser de vista
51. achar-se pode somente
52. em perfeição que é divina

53. Não vos dais a conhecer

54. por ser Ingrata menina
55. porque as que foram Ingratas
56. nunca foram conhecidas

57. Mas por Ingrata conheço

58. que deveis de ser muito linda
- 59.

Romance 11

1. Amor por esta vos juro,
2. e por outras tantas mil,
3. que eu saiba zombar de vós
4. como vós zombais de mim
5. Com repetidos enganos
6. me trouxeste até aqui
7. prezo nas duras masmorras
8. de vosso embuste sutil
9. Como bisonho as bandeiras
10. de vossas bandeiras segui
11. e o pago que vim a ter
12. é este estado a que vim
13. Depois de sol dado velho
14. Quando aposentar-me quis
15. Os prêmios que em vos achei
16. Agravos são que sentir
17. Muito me enganei convosco,
18. Mas quereis Rei advertir
19. Onde andava ao agradecer
20. Nas espaldas do servir
21. Vós sois Rei lá para atrás
22. vós sois Deus por sonhos sim
23. que os Reis nunca são ingratos
24. e nem Deus costuma mentir
25. Desse nome de Monarca
26. Bem os podeis despedir
27. não vos tendeis por real
28. que não valeu um ceitil
29. Real embusteiro sois,
30. um traidor de almas vil
31. estafeta das desgraças

32. das mas novas bolatim
33. Filho de Marte e de Vênus
34. vossa prosa que aplaudes,
35. mui prezadinho de ter
36. pai guerreiro, e mãe gentil
37. Vêde lá quem Vênus foi,
38. E quem foi Marte adverti
39. ela uma puta safada
40. ele um pobre Espadachim
41. Entre uns cornos vos geraram
42. E quando mais presumis
43. tendes por princípio um corno
44. de vossa fama clarim
45. Tão envergonhado estou
46. depois que os olhos abri,
47. que antes ser cego tomara
48. do que tanto injúria ver
49. Oh quem nunca em si pusera
50. vossas tirana servis
51. não por ser livre, por ser
52. mais advertido isto sim
53. Mal haja meus olhos próprios
54. portas por donde meti
55. das portas a dentro d'alma
56. meu veneno, e vosso ardil
57. Mal haja meu sentimento
58. pois conta o pouco deslis
59. a vosso império prostrado
60. tantas vezes me rendi
61. Desculpa teve meu erro
62. gozando em sorte feliz

63. um só cravo em dois beicinhos
64. em duas faces dois jasmims.
65. Desculpa tive é verdade
66. em dois olhos, que o zafir
67. desse globo em astros vence
68. em seu mais alto zênite
69. Desculpa tive em duas mãos
70. pois delas pude advertir
71. que formara a natureza
72. dois brinquinhos de marfim
73. Em dois pés tão pequeninos,
74. que a se poderem unir
75. não poderá um só firmar
76. os de outra Dama gentil
77. Em duas graças que foram
78. de meu gosto perrexil
79. que me souberam prender
80. Bem como a vontade de abrir.
81. Mas vos Rapas insolente
82. sendo da feição gentil
83. do meu negócio zombais
84. Como o vosso conseguis
85. Tudo isto são travessuras
86. de vossa idade pueril
87. que ainda que rapas vos pintem
88. já sabeis muito bem Latim
89. **São maldades de um traidor,**

90. ambições de um lascarim
91. ofensas de um desleal
92. tiranias de um cacis
93. Cuidais que as almas prendeis,
94. Mas até nisto mentis
95. que a beleza é o alcaide
96. E vós o seu beleguim
97. Pois vos conheço embusteiro
98. bem vos podeis despedir
99. que como vilão Ruím
100. vosso interesse buscais
101. Pois vos conheço embusteiro
102. bem vos podeis despedir
103. **que possam vossos afagos**
104. mais que os golpes que senti
105. Não quero nada convosco
106. que como vilão ruim
107. vosso interesse buscais
108. e em vale cansando fugis
109. Andai menino Nestor,
110. andai eterno mal sim,
111. que nas partes que os tentais
112. bem mostrais a quem sair;
113. Buscai por lá quem vos creia
114. que um filho da puta vil
115. não pode ter boas manhas
116. nem quem o segue bom fim

Romance 25

1. **Doce prisão da minha alma,**
2. Encanto dos meus sentidos
3. A quem respeitam meus olhos,
4. A quem buscam meus suspiros
5. **Se são finezas ofensa**
6. se são extremos delito;
7. pois tenho o maior amor
8. mereço maior castigo,
9. **Porém se são vossos olhos**
10. os que me deram motivos
11. com tão formosas Estrelas
12. como hei de temer os riscos,
13. **Minhas penas me dão gosto**
14. meus males me dão alívio
15. que se por querer-vos morro
16. também por querer-vos vivo
17. **Se meus olhos vos ofendem**
18. humilde o perdão vos peço
19. que mais que quanto há no mundo
20. as vossas vistas estimo.
21. **Deixai, deixai adorar-vos,**
22. pois não adoro tão fino
23. que comes pesar o prêmio
24. a almas vos sacrifico
25. **Se só ferir-me intentais**
26. sabeis que estou tão ferido,
27. que pelos meus olhos corre
28. sangue d'alma de contínuo

29. **Morrer quero as vossas mãos**
30. pois são tais que vos afirmo
31. que morrer por mãos tão belas
32. vem a ser glória o martírio
33. **São vossas prendas senhora**
34. de um quilate tão subido,
35. que sois na lindeza um Anjo
36. um serafim no capricho
37. **Convosco ninguém se iguala**
38. nem os meus olhos têm visto
39. Beleza com tanta [alejo]
40. Asseio com tanto pico
41. **Assim não tereis razão**
42. Em me culpar no que sinto
43. pois o menos quem vos há
44. é mais que tudo o que digo
45. **Morro por vós [acabas]**
46. de declarar-vos comigo
47. e a quem tanto vos adora
48. não premieis com retiros
49. **Considerais minha flor**
50. que em semelhantes conflitos
51. são desdouros de quem vence
52. rigores contra um vencido
53. **Tende Lástima de quem**
54. entre confusões metido
55. como vos conhece Rosa
56. Reaia muitos espinhos

Romance 30

1. Estas Lágrimas que são

2. mortais pinturas de uma ausência
3. vivas cores da eloquência
4. E gritos mudos de uma alma

5. Línguas são de uma tristeza

6. pois se não chora não fala
7. um triste aquém sempre a língua
8. se atou com os nós na garganta

9. Vós das meninas dos olhos

10. são pois com muda eficácia
11. Lágrima, a lágrima acusam
12. quem dor a dor os agrava

13. Do peito são labaredas

14. pois vemos que sempre as chamam
15. pelas janelas se arrojaram
16. quando não cabem na casa

17. Do coração fomos tristes

18. são pois neles se desata
19. quem só de haver sido troja
20. não tem outra semelhança

21. Cinzas do lume dos olhos

22. são pois quando ao Lume d'agua
23. dos olhos setira o lume
24. nelas a vista se apaga

25. Lutos são d'alma pois vemos

26. Que o nojo que fazem n'alma
27. é o dó que arrasta a vida
28. com luto que veste a mágoa

29. Dos lutos da pena alívio

30. não são, pois é coisa clara
31. que faz um do mais sentido
32. quem chora, que quem o arrasta

33. Se pôs Filis de preciso

34. que os estragos da minha ânsia
35. par a os triunfos da sorte
36. sejam troféus da desgraça

37. Se dos móveis da ventura

38. me não ficou outra alfaia
39. pois por toda a glória fomos
40. [com mais] pouco mais de nada

41. Muito devagar a meus olhos

42. deixai que chore lembranças
43. de uns bens que me anoiteceram
44. quando o gosto madrugava?

Romance 31

1. Esperança medrosa

2. que novidade é esta
3. subis tão atinada
4. para cair grosseira

5. Que importou remontar-vos

6. pondo vós nas estrelas
7. se em vos mesmo abatida
8. tão posta estais por terra

9. Se hoje me mostrais de alto

10. quanto acabais rasteira
11. para que tanta pulma
12. foi susto das esferas.

13. Sulcando o vento em popa

14. assim tomais as velas
15. se isto obrais nas bonanças.
16. que fazeis nos tormentos

17. Quem ama uma deidade

18. parece que acrescenta
19. as veras com que adora
20. nas ânsias ao que espera

21. Por que se a fé mais fina

22. De esperar se sustenta
23. aquilo só se apura
24. que na esperança medra²⁷

25. É o amor, se o define

26. A fé com que o experimenta
27. um nó cego das almas
28. E um jeito das belezas

29. Se elas pois ocasionam

30. qual é que hoje repreenda
31. uma cortês Loucura
32. e uma entendida ofensa

33. Foi sempre a formosura

34. doidice das modéstias,
35. dos corações feitiço
36. das liberdades guerra

37. Nela o amor mais puro

38. morte d'alma começa
39. cresce assim te dá vida,
40. vive dos olhos teima

41. Para amor o que admira

42. nos sentidos se atea
43. para unir-se ao que adora
44. há d'alma Labareda

45. Como pois entre as calmas,

46. que o coração fomenta
47. hão de apagar-se os ardores
48. de uma vontade decesa

49. Indigno é de ter olhos

50. quem diz a uma beleza
51. que quer, e não suspira
52. que a vê e a não deseja,

53. Não é fé de esperanças

54. a fé que considera
55. que o desejo é delito
56. E a frouxidão fineza

57. Ter por culpa a esperança

58. E a pretensão por nescia
59. engano é de quem cuida
60. na fé de quem venera

²⁷ **substantivo feminino**
ato ou efeito de medrar; crescimento,
desenvolvimento, medrança

61. Nada pois vos abata

62. voai, subis, e não temas

63. vosso valor perigos,

64. incêndios vossa pena

65. Que se enquanto vos tarda

66. O bem vos atormenta

67. lá nisso de esperá-la

68. a dar vosso começa

69. Alcassareis ao menos

70. de tão Benignas prendas

71. se o bem não de lográ-las

72. a glória de emprendê-las

Romance 32

1. Entregai vosso sentido

2. senhora meu sentimento
3. vereis o inferno que gozo
4. vereis a glória em que peno

5. Entristecem-mel embranças,

6. e com lembranças me alegro
7. custam muito valem pouco
8. preço têm, e não têm preço

9. Dignas de inveja a respeito

10. dignas de lástimas as creio
11. se de inveja pela coisa
12. de lástima pelo efeito

13. Enchem de tormento e glória

14. vossos favores meu peito
15. de glória por alcansar-los,
16. por perdidos de tormento,

17. Sempre que contemplo o rosto

18. que sempre o rosto contemplo,
19. assombro grande da terra
20. empapado céu pequeno.

21. Oh que deleite ai que pena

22. ora gozo, ora padeço
23. o deleite por que o vi
24. a pena por que o não vejo

25. Quando o cabelo me lembra

26. onde o gigante Pigmeo
27. Forma corda para oarco
28. tece para a rede enredos

29. Negros sim, mas tão lustrosos

30. que juntando dois extremos
31. tudo é gala sendo luto,
32. tudo é Senhor, sendo negro

33. Escuro sim, mas tão lindo

34. que tem com raro portento²⁸
35. mais que a beleza de Escuro
36. a escuridade do belo

37. Quando na idéia retrato

38. os rasgados olhos negros
39. negros qual minha ventura
40. rasgados como meu peito.

41. Quando as flores imagino

42. das faces, onde o Deus cego
43. já qual abelha mel tira
44. já qual aspide põem veneno

45. Quando o nariz bem composto

46. meta da beleza e jeito,
47. Lírio branco em jardim culto,
48. Láctea via em Ceo sereno

49. Quando considero a boca

50. mas quando a não considero
51. quanto florida nas cores
52. tanto florida em conceitos

53. Aquele rubim divino

54. que parece doce e belo
55. da mais néscia formuzura
56. Damais feia por discreta

²⁸ *s.m.* (c1539 cf. JCasD 89) 1 coisa ou acontecimento extraordinário; prodígio, maravilha, milagre <não se devem esperar p. que venham salvar o país> <descobriu um remédio milagroso, verdadeiro p.> 2 indivíduo extraordinariamente talentoso, inteligente e capaz; gênio <o filho dele é membro da academia, verdadeiro p.> ETIM lat. *portentum, i* 'presságio, prognóstico, prodígio, milagre, maravilha; monstruosidade; peste, flagelo', do v.lat. *portendo, is, di, tum, ère* 'prognosticar, pressagiar, anunciar, predizer'; f.hist. c1539 *portemto*, c1764 *portento*

57. Pois quem o vê não ouvindo

58. cuida não tendes engenho,
59. ou que sois menos formosa
60. quem o ouve, não o vendo.

61. Desta sorte o tempo passa

62. vede vós que passa o tempo. .
63. vivo e morro em um instante
64. em um instante gozo, e peno

65. Dizer quanto me lembrais

66. neste insofrível desterro,
67. não quero o amor como posso,
68. não posso o amor como quero

69. De amor retórico grande

70. em vossas prendas o tenha,
71. e quando a todo me falta
72. na parte o todo condeno

73. Aquele branco listão

74. que junto ao vosso plebeu
75. mais gala tomou que deu
76. mais Branco ficou que vejo

77. As dois venturosos Cravos

78. que tomaram no outro tempo
79. mais púrpura em vossa boca
80. mais fragrância, em vosso alento

81. Talvez aos anéis de vidro

82. Tal aos anéis de cabelo
83. compostos de mil firmezas
84. e de mil Lembranças, feitos

85. Dá meu coração mil contas

86. diz minha fé mil extremos
87. Faz mil quebros minha musa

88. Mas quando não vejo as prendas

89. no céu oh Clori vos vejo

90. mas não vos retrata o céu

91. como vos pinta meu peito

92. De noite as estrelas claras

93. de dia o sol sempre belo

94. são dulcíssima tirana

95. vossa cópia em meu objeto

96. Mas que digo só estrelas

97. se junto do vosso gesto

98. o sol fica estrelas breve

99. a estrela raio pequeno.

100. Outro retrato mais fino

101. trago amores em mim mesmo

102. mas tão sobrenatural

103. que natural o não creio

104. Artífice foi Cupido

105. vossa beleza o sujeito

106. suas setas o pincel

107. o meu coração o lenço

108. Aqui menina dos olhos

109. olhos d'alma, alma do peito

110. vos vejo e cego de novo

111. vejo vós, e me Recreio

112. Aqui vivereis eterna

113. mas ai que ocontrário temo,

114. pois olenço é cera todo

115. e todo o sol é boce

Romance 34

1. Cá me deram meus amores

2. vossos males notícia
3. que bastava ser-me nova
4. para não chegar tardia

5. Já meu coração me dava

6. muito tempo antes de ouvi-la,
7. por que sempre o coração
8. Foi presságio dos desdidas

9. A causa ignorava quando

10. Seu efeito já sentia,
11. que no mal por vir mais cedo
12. Este aquele se antecipa

13. Qual fosse o motivo agora

14. com evidência confirma
15. o rigor com que chorava,
16. a pena que padecia

17. Sentido dobrasse as chamas

18. vê que os serem tão atiuas
19. tinham oculto nascimento
20. na febre que em vós ardia

21. São tão bem de seus desmaios

22. hoje com a causa a tina
23. pois vê que os desmaios todos
24. eram das vossas sangrias

25. Nas correntes de meos olhos

26. já claro se verifica
27. que nasciam as correntes
28. do sangue que vos corria

29. Enfim todos os sintomas

30. que a doença em vos fazer
31. me encucavam dentro n'alma
32. minhas ânsias repetidas

33. Pois até quando alterado

34. o pulso o mal descobria
35. Flutuando entre os receios
36. o coração me palpita

37. Porém se vive convosco

38. a alma por amante unida
39. quando os males vos ofendem
40. que os padeça e lhes prediga

41. A minha vida na vossa

42. Com fartura igual predisa
43. que a minha da vossa pende;
44. pois que vos sois vida minha

45. Mas se a vossa contra os males

46. Pugna armada de outra vida
47. por ter dobrados os alentos
48. espero que ao mal resista

49. Mas quando para livrar-vos

50. Como amante, e como fina
51. a minha a violento golpe
52. primeira se sacrifica

53. Oh se alma lá me levava

54. o corpo que me fica lá
55. que cuidadoso enfermeiro
56. vos curara e os servira

57. Que mimosa os tivera

58. como foreis assistida.

59. quem são vos faz a vontade

60. doente que vos faria

61. Que manjares ma fizera

62. se com fastio vos vira,

63. e que histórias vos contara

64. por ver-te vos divertia

65. Contra origor da sangria

66. que buscara de invetivas,

67. e da sangria aos desmaios

68. que pronto vos acudira

69. Em meus olhos, e em meu pranto

70. remédio a tudo vos tinha

71. que aqueles deram burrifos

72. este alento prevenira

73. Mas ai, que não sossegara

74. se dar um ai vos ouvira

75. quando só de imaginá-lo

76. a mil ais a dois me incita

77. Porém se a sorte meneja

78. de vosso enfermeiro a dita

79. La vos mando o meu retrato

80. que em meu Lugar vos assista

81. Que ainda que por incansáuel

82. chorar-se lhe não permita

83. representar -me em sombras

84. lhe basta para que sinta

85. Pois em sentir vossos males

86. é pena em mim tão ativa

87. que até ao insensitivo

88. sentimentos comunica

89. Nem de sangria o julgueis

90. brinco por ser coisa indigna,

91. que em ocasiões de pena

92. quem sente mágoas não brinca.

Romance 37

1. Filis este vosso favo

2. de ser favos não tem jeito
3. pois algum engano encobre
4. pores o mel seus beijos

5. Fazerde- me a boca doce

6. depois deixar-me azedo
7. bem que sendo mão tem graça
8. sendo favor tem mistério

9. Doçuras que hão de ser agras

10. não sei que sejam tempero
11. de que o fel de uma raiva
12. tem tomado tanto a peito

13. Para meninos de mama

14. sobra de mel um dedo,
15. pois assim lhe tapa a bouca
16. quem a viu posta em aberto

17. Mas para quem não se baba

18. é ja pesado gracejo
19. querer-lhe dourar-lhe a peçonha
20. Para que estime o veneno

21. Para que tanto de cera

22. se mostra vosso afeto
23. se tendo de cera os longes
24. tem de penal os pertos

25. Por que negais que com ela

26. me vindes fazer o enterro

27. se estas honras se me fazem

28. quando tão morto me vejo

29. Se o mel não hé como dizem

30. para a boca dos grosseiros
31. como a mim, que o tomo em grosso
32. será finamente aceito

33. Filis este mal não pode

34. curar-me a chaga que tenho
35. por que há mil anos, e dias
36. que sei do belo o segredo

37. Quem comprimento mãos largo

38. me engano tão bem não creio
39. pois o que tem na largura
40. não lhe acho no comprimento.

41 E em resunção meus olhos

42. para que é isto se entendo
43. que de mel e de maduro
44. não cabe o favo que eu quero:

45. Se bem por desempenhar-me

46. deste queixume indigesto
47. que o vale-se com seus fastios
48. me faz mais agastamentos

49. Filis crede que fui sempre

50. abelha mestra e receio
51. que quem me manda hoje o favo
52. à fava me mande cedo.

Romance 38

1. Filis entre dois extremos

2. o meu coração se enleia
3. um que pede à vontade
4. outro que manda a obediência

5. Pede a vontade ao juízo

6. que de curioso encareça
7. Quanto no que espera alcança
8. quanto no que adora acerta

9. Manda a obediência postrada

10. a impérios dessa Beleza
11. que pense mas que o não diga
12. que ame, mas que não escreva

13. Se falto as Leis da vontade,

14. nesta medrosa cautela
15. de adoração faço culpa,
16. pois julgo mérito ofença

17. Se as Leis da obediência falto

18. seguindo os vossos de pena

19. uma fineza desminto

20. onde apuro outra fineza

21. Posto entre sei lá e Caribides

22. não há n'alma nas tormentas
23. porto onde as velas tome
24. nem mar onde largue as velas.

25. Iguamente perigoso

26. entre as ondas oentre as penhas
27. me soçobra a esperança
28. e a qui naufraga a firmeza

29. Porém da Fiiis divina

30. ainda assim vos não contenta
31. uma voz silenciosa mostra
32. e uma fê toda decências

33. Indiferente mais fina

34. me achareis sem resistência
35. para os rijos de bronze,
36. para as carícias de cera

Romance 45

1. É possível Maricota

2. que nesta ausência importuna
3. em que amada vos sentis
4. vos não sintas triste nunca

5. Não sei menina entender-vos

6. o certo que me perturba
7. que sendo no querer branda
8. sejais para o querer dura

9. O não sen tresta ausência

10. querendo bem vos acusa
11. por que o terdes pouca pena
12. e terdes muito grande culpa

13. Detenha menina o riso,

14. e portai-vos mais sisuda;
15. pois dizem que o muito Riso
16. sempre pouco cizo inculca

17. Não deis menina suspeita

18. que do riso se presume
19. que se não alegre estais
20. sentis cocegas algumas

21. Mas disto vos estais rindo

22. que para teres desculpa,
23. não vos falta descrição
24. se vos subir a formosura

25. Ser alegre nesta ausência

26. direi que em vós bem se ajusta,
27. que como sois singular
28. fugis das ações comuns

29. Andais bem em não ser triste

30. nesta ausência que de indústria
31. de dois males o menor
32. só quem é discreta busca

33. Serem dois males a ausência

34. e a tristeza não se oculta
35. e evitais um por que
36. nem quem dois males atura

37. Se o defender uma dama

38. muito encredito redundo
39. a defender-vos me ajusto
40. com uma razão muito justa

41. Que está Maricota alegre

42. Nesta ausência se divulga
43. se bem se segura a razão
44. se o credito mais se apura

45. Que se perde quem se mata

46. não tem dúvida nenhuma
47. o matar-se Maricota
48. era nela ação injusta

49. E assim nesta ocasião

50. digoso porque conclua
51. se está louco quem se mata
52. que o matar-se é loucura

53. Pelo que gostosa viva

54. sem que esta ausência aconsuma
55. que cuja por não consumir-me
56. Largo a pena, e deixo a musa

Romance 51

1. Margarida dos meus olhos

2. a quem chama este lugar
3. o seu perigo anda bem
4. o seu encanto anda mal

5. Menina de filagrama

6. rapariga de cambraias
7. incêndios em trajas de neve
8. Sol animado em cristal

9. De candeias às avessas

10. com a luz me contam cá
11. Que ontem a noite a quisestes
12. as boas noites deixar

13. Porém se a luz nessas mãos

14. fácil não foi de espirar
15. quem nessas mãos se poria
16. que não se avivasse mais

17 Se o fogo se acende à sopros

18. quem é um vosso não dirá
19. que pode ao fogo acender,
20. se pode a neve abrasar

21. Nessas mãos aquela vela

22. termos foi fazendo tais
23. que o que foi sinal de morte
24. de amor pareceu sinal

25. Mas que muito é isto amores

26. se fogo podeis pegar
27. num sopro a todas as velas
28. de que o tejo é castiçal

29. Pois sois tão malvada

30. que por não vê-la brilhar
31. lhe fostes dar mor te de ambar
32. com venenos de coral

33. Oh não queiras vida minha

34. Que hoje se chegue a contar
35. que é muito crua essa beleza
36. pois que de sopro matais

37 Eu cuido que derretida

38. de amores cor haja
39. sem de consumir de todo
40. tinha por Crime acabar

41. Nutre que como bebia

42. os alentos dessa gran
43. nos [anellos] de chegar -lhe
44. ardia cada vez mais

45 Dizem que por essa luz

46. namorada de seu mal
47. para tornar a morrer
48. pretendeu Ressuscitar

49 Mas se em tantos Luzimentos

50. Foi de um glórias capas
51. querer junto a vos Luzir
52. Foi querer se Castigar

53 Porém quem há que presuma

54. que ocastig o foi mortal
55. se nos fomos com que morre
56. Tão desuvanecida estaá

57 Ai coitadinha contudo

58. muitas lástimas nos faz
59. pois só tomou muito em si
60. para mais se atormentar

61. Se até de uma Luz nas cinzas

62. fogo podeis atear
63. quem não dirá que n'almas
64. sois mais que o de san Marçal

65. Hora ajeitai minha vida

- 66. esta boca criminal
- 67. pois mostra vertendo sangue
- 68. quanto gosta de matar

69. Não queirais que a que del Rei

- 70. sobre formosura tal
- 71. não so grite aquela luz
- 72. porém todo este lugar

Romance 58

1. Meus amores já não mais

2. já não mais, que [cuja] não posso
3. quereis estar mal comigo
4. eu quer o estar bem convosco

5. A culpa vos a tivestes

6. porém tanto vos adoro,
7. que por vós não ver sentida

8. a rogar-vos me acomodo

9. Quereis mais vida desta alma

10. ainda estais triste! isto soffro
11. vos achareis? a é isto amores,
12. hora não, tudo foi sonho

13. Lágrimas! quereis trocar

14. Trocai-lhes pelas que choro
15. que melhorais de partido
16. pois me dais agora por fogo

17. Nize bela, pois sabeis

18. que a vossos plantas me prostro
19. e para dar-vos amante,
20. E para dar-vos amante,
21. pouco julgo o mundo todo

22. Vingai nesta alma redundada

23. vosso coração queixoso
24. e mais que esse sentimento
25. possa convosco meu rogo

26. Matai-me prenda querida

27. tenha a pena desafogo

28. que vai nessa pena muito

29. E vai nesta vida pouco

30. Supondo este peito amante

31. o peito mais rigoroso
32. por não serem meus Extremos
33. de vossas iras estouro

34. Abre-me o peito senhor

35. E vereis neste amoroso
36. coração o vosso nome
37. cópia fiel de meus olhos

38. Penetrai-me estas entranhas

39. sacrificareis a Apolo
40. se antes que abrandar o peito
41. Quereis dê fim no socorro

42. Mas reparaí que lhe excedo

43. no bem que ditoso logro
44. que as vossas mãos perco a vida
45. por vós não tornardes Louro

46. Será minha sepultura

47. Epitáfio mais glorioso
48. que diga Lauro ofendido
49. as mãos de Diana morto

50. Nisto viu que a bela Nize

51. serenava um pouco o rosto
52. dando lugar que conformes
53. se trocasse a pena em gosto

Romance 73

1. **Por meus pecados fui hoje**
2. Ver a Deus a vidigueira
3. Pois para escapar de uns olhos
4. Já me não valeu a Igreja
5. **Uns olhos me saltaram**
6. Deus nos livre de maneira
7. Que enfim se Deus não me acode
8. Eu morrerei desta feita
9. **Uns olhos são Deus nos livre**
10. Tão mas almas, tão mas pessoas
11. Que sem ter fé com viva alma
12. Nada lhe passa na terra.
13. **Sem temor de Deus a moça**
14. Com um olhar que atravessa
15. A vida me atravessaram
16. Fazendo as pestanas setas
17. **O coração pelos olhos**
18. Me tiraram sem consciência
19. Pois deles cada menina
20. Os olhos d'alma lhe dera
21. **Tais olhos mais que de floretes**
22. Têm cruel a natureza
23. Pois destas pobres meninas
24. Não perdoa as inocências
25. **De fazer-me esta injustiça**
26. A Deus dera conta esterita
27. Pois a Deus mesericórdia
28. Me tem deixado sem ela
29. **Não há justiça no mundo**
30. Pois campando por sua estrela
31. E andando cheios de mortes
32. Zombam de [achar] quem os prenda
33. **Eu daqui perante Deus**
34. Não quero perdoa-lhe esta
35. Que quem de matar faz graça
36. Culpa fará da indulgência
37. **Quem quiser ter vida**
38. Vê-los não queira
39. Que morre por velhos
40. Quem a vê-los chega.

Romance 14

1. A que de amor que me ferem

2. Uns olhos mas com tal graça

3. Que arrependido o queixume

4. De agradecido, seja esta

5. Fiado num certo rosto

6. Pestenejam cutaladas

7. São os primeiros traidores

8. Que investiam Cara a Cara

9. A conta de sua dona

10. Sem que contra eles valha

11. Alguém a tudo põeem fogo

12. Sopondo a neve de casa

13. [Facinorojoja] agora

14. Do castigo faz em chance

15. Pois de fugirem da forca

16. Trazem por sinal as almas

17. A senhora sua dona

18. É por certo uma boa alma

19. Me tida com dois ladrões

20. Já na mesa já na cama

21. De suas traições valida

22. Não há couisas que não façam

23. Que se valem aos olhos vistos

24. Da sua mesma esquivança

25. Quando os dorme tudo rouba

26. Quando os move tudo abala,

27. Quando os serra tudo assombra

28. Quando os abre tudo mata

29. Malquista com todo o mundo

30. Tirania graduada

31. Quando peleia é verdade

32. Quando do favorece é chance

33. Já desculpar -se não pode

34. Da cruel se ainda no que anda

35. Com a cara descobrir ta

36. Mostra as razões de culpada

37. Sei que a vida me tirou,

38. Ainda por medo em Campa,

39. Mas tirando-a de uma vista

40. Fez -me favor em tirar-me

41. Já lhe não peço piedade

42. Que fora crassa ignorância,

43. Porque lhe ignorara as prendas

44. Se os rigores lhe ignorara

45. Enfim coração calemo-nos,

46. Negue-se este alívio à mágoa

47. Quem queixas a um cruel

48. É lisonja, e não vingança.

Romance 29

1. **Depois que um doce emprego**
2. Me martiriza esta ausência
3. Me vejo de ânsias cercado
4. Pois me falta essa lindeza
5. **Tudo quanto vêm meus olhos**
6. É para mim só moléstia
7. Cada memór ia verdugo
8. Que mata sem resistência
9. **E faz-me mais lamentável**
10. Esta tão saudosa quei xa
11. Ver que ninguém ouve um tr iste
12. Que topou só com durezas.
13. **As fontes que nesses prados**
14. Murmurarão lisonjeiras
15. Por não ouvirem meus males
16. Vão corrend o a toda a pressa
17. **Se busco alívio nas flores**
18. Jasmins rosas açucenas
19. São para mim flores tristes
20. Que a um triste tudo molesta
21. **Se pessoa vós socorro**
22. Nada seu canto me eleva
23. Que como ando morto cuidado
24. Que mecantam as exequias
25. **Para alívios de alguns tristes**
26. Até vertem água em pedras
27. Como choram de seus males
28. Nada a mim me Linsonjeiam
29. **Sempre uma árvore verde**
30. Um saudoso amante alegre
31. Mas em por ter mais pesares
32. Tudo para mim se seca
33. **Em esses saudosos campos**
34. Meu peito estados lamenta
35. Se vos chama Beliza
36. Repete os eco beleza
37. **Aqui crescem minhas ânsias**
38. Que ouço da morte a sentença,
39. Pois Beliza valo mesmo
40. Que dizer rigores penas
41. **Dos prados só e nos campos**
42. Vejo que assiste clemência
43. Por que me dão esperança
44. No verdezinho da relva
45. **Mas sem este alívio acaso**
46. Minha alma um alegre se emprego
47. Gemer ouço um cordeirinho
48. Que outra vez tr iste me d ei xa
49. **Ouvindo as doces batidas**
50. Minha alma ent ão considera
51. Que é tal [ao mor] que nem brutos
52. De saudades se isentam
53. **Mas se é alívio já sejam**
54. Meus companheiros nas penas
55. Campos, aves, prados, fontes
56. Cordeirinhos, flores belas.

Romance 79

1. Quanto estimei novas vossas

2. amigo com mais certeza
3. pode mostrado o meu gosto
4. a dize-lo a minha queixa

5. Tantas coisas tão bem ditas

6. diz nossa carta discreta
7. que é cada regra um discurso
8. e um conceito cada letra

9. Sou nos estranho chamardes

10. desterro a toda essa terra
11. quando por nós te consigo
12. lhe tem hoje a corte inveja

13. Os homens a quem fez grandes

14. valor ou a prudência
15. tira por pátria todo o mundo
16. nenhum lugar por moléstia

17. Antes dos ânimos nobres

18. foi sempre ambição mais certa
19. rigor que os acredita
20. que o deleite que os condena

21. Não gabo a vida dos montes

22. pois se acha nesta terra
23. entre os desertos de Marte
24. juízos anacoretas

25. Dessas pedras gabo o toque

26. pois para os homens de prendas
27. se não são pedras preciosas
28. de toque ao menos são pedras

29. Para os varões singulares

30. que aos mais fazem diferença
31. serve Athenas de ostracismos

32. este só parece Athenas

33. Por isso a razão nos homens

34. vendo o coração de feras
35. desconfiada da corte
36. sei que se vai indo a serra

37. Por isso nesse retiro

38. tende por dita cautela
39. pois nos choques da fortuna
40. a mesma vitória é guerra

41. Creio que nos povoados

42. não se acha melhor estrela
43. pois vemos que hoje a loucura
44. é quem no ciso a prediga

45. Põem-se uma pedra nas cortes

46. e quem tem razão de queixa
47. uma sobre outra não acha
48. quem as dê atrair não [1]

49. Enfim quanto ao meu juízo

50. é sorte menos mal
51. ser eco que à corte agrade
52. que vós que clame não [brenhes]

53. Mas arrimando este estilo

54. pois bem que estava [de veja]
55. ser Baptista em Babilônia
56. é só sinal de tragédia

57. Tornemos um pouco a chance

58. por ver-se as nossas tristezas
59. fazem perexil das [Brullas]
60. contra o disabor das veras

61. Muito sinto que tenhais

62. com as mudanças de Delia

63. sem ver crescentes na Bolsa
64. tais minguantes na cabeça
65. Sinto que com tais mudanças
66. ciso em danças nos meta
67. quando ao gosto vos não baila
68. com bom ar a sorte adversa
69. Porem tomai meu conselho
70. que em receitar-vos paciência
71. por ser remédio de tristes
72. por ser vosso [Avicena]
73. E não vos queixeis de Cinthia
74. pois não sei que vos ofenda
75. quem souber os cornos da lua
76. nos quer por dessa maneira
77. A dar-vos volta o miolo
78. no vaso é sinal de festa
79. pois hoje é canas ouvir-vos
80. bem que ouvir-vos não seja
81. Por vós tal com meia lua
82. A fortuna calaceira
83. é já sinal de enfeitar-vos
84. pois põem de volta e meia
85. Triste de mim que em meus males
86. chego a ver que a vossa pena
87. sente que eu vos não responda
88. sem se nos dá quem padeça
89. Amigo não é mui fina
90. aquela afeição que incerta
91. vive mais que de si própria
92. de alheias correspondências
93. E agravaí muito amizade
94. de um amigo que suspeita
95. que a falta só de um papel
96. falta de vontade seja

97. Amigo que sendo amigo
98. se queixando tendo queixa
99. se peca contra o discreto
100. também contra o fino peca
101. Porque se as duas vontades
102. Une uma fé verdadeira
103. como pode uma ter culpa
104. sem haver na outra a mesma
105. É tão mal cuidar delitos
106. que só se me representa
107. capas de fazer agravos
108. quem chega a cuidar ofensas
109. Faz o agravo quem o cuida
110. E a meu ver quer esta treta
111. [1] créditos de fixa
112. pelo estilo de moquenca
113. Fazer por achar desculpas
114. até onde não por haver
115. é tom que onde a vontade
116. mais fina se manifesta
117. Mas fé que somente vive
118. das finezas que outras tenta
119. vive de interessada
120. ou morre de interesseira
121. Isto não cuido eu de vós
122. porque não sofro que a pena
123. por assear um discurso
124. [ensolva-lhe] uma fineza
125. Cuido da minha desgraça
126. pois vejo que a minha estrela
127. por malquistas me a vontade
128. as memórias me pragueja
129. Dizem-me que estais pasmado
130. De que esta minha doença

131. A quem foi gala dos homens.
132. Converter-se em Rei das Bestas
133. Se me fazeis por me gabas
134. eu não sei por onde o creia
135. pois vos confessais o bruto
136. e a saúde a forte nega
137. Tremo de verdade mas cuidado
138. que ainda é ânsia mais tremenda
139. não ter tremores da morte
140. do que por mim treme a terra
141. Se vós lá não tremeis
142. das castelhanas faceiras
143. pois nunca teve o valor
144. este acha que de maleitas
145. Ora vives muitos anos
146. que depois de muitas eras
147. muito enfadado da vida
148. vades a lograr da eterna
149. Não vos escrevo mais largo
150. porque sei que as minhas letras
151. com serem letras a vista
152. não é vão muita fazenda

5. CONCLUSÃO

Apesar de pouco sabermos a respeito da bibliografia de Antônio da Fonseca, senão que seu pseudônimo era Antônio das Chagas, podemos afirmar que foi um poeta que soube seguir com rigor os modelos explorados pela poética de seu tempo. Um homem que escreveu centenas de romances e sonetos, nos quais conseguiu exprimir o perfil do homem e do poeta Barroco. Neste recorte de sua obra, neste caso, nos seus romances, podemos constatar que o eu-lírico expressava uma série de dualidades peculiares do homem daquele período, e que se ressalta como característica deste poeta.

Dada a riqueza cultural de seus poemas e o fato de boa parte deles tratar-se de poemas inéditos, estes romances de Antônio da Fonseca necessitam ser trazidos à luz, a fim de que todos possam tomar conhecimento de mais um nome que se pode prestar à discussão sobre a poesia barroca (provavelmente do final do século XVII).

Seus romances descrevem uma visão barroca do homem, oprimida, de certa forma, pelos ideais defendidos pela Igreja Católica conservadora, ditadora das regras e controladora da vida dos cidadãos. Pudemos constatar em seus romances um número elevado de metáforas, hipérboles e antíteses, entre outras características, figuras que expressaram tão bem o sentimento de conflito interno vivido pelo autor que, embebido por um sentimento tipicamente Barroco, faz-se expressar com emoção e sensibilidade.

Pudemos perceber também que o modelo gongórico em comunhão com uma certa facilidade para escrever, além do desejo de exprimir os sentimentos mais profundos estiveram presentes em sua obra. O eu-lírico se mostrou sensual (às vezes até obsceno) e religioso, retratando “amores” e experiências que, possivelmente, tiveram responsabilidade pela não divulgação desses romances que achavam-se sob os “olhos” do Concílio de Trento e da Companhia de Jesus.

Chamamos a atenção para o Romance 11, em sua nona estrofe, estrofe inclusive irregular, na qual identificamos um eu-lírico com um vocabulário nada religioso:

Filho de Marte e de Vênus

vossa prosa que aplaudis,
muito prezadinho de ter
pai guerreiro e mãe gentil
vede lá quem Vênus foi,
e quem foi Marte adverti
ela uma **puta safada**
Elle um pobre Espadachim

Os romances de Antônio da Fonseca apresentam características Cultistas e Conceptistas, com jogos de palavras concêntricos e construções labirínticas que trazem idéias às vezes bastante complexas para o leitor atual. Seus poemas apresentam versos cujos significantes nos remetem a significações ambíguas, e conseqüentemente a interpretações dúbias.

Podemos perceber estas características na terceira estrofe do Romance 45:

por que o terdes pouca **pena**

A pena neste contexto pode aludir ao sofrimento do eu-lírico, ou à pena de ave, com a qual escreve seus poemas.

Um outro exemplo de ambigüidade semântica pode ser verificada na sexta estrofe do Romance 37:

para que tanto de cera

No contexto, a “cera”, produzida pelas abelhas, ou ainda às velas.

Tanto aos confrontos formais, quanto os confrontos de idéias podem ser identificados nos seguintes Romances, como vemos, por exemplo, no Romance 31:

uma cortês Loucura *versus* e uma entendida ofensa

Ou ainda, na primeira estrofe do Romance 32:

vereis o inferno que gozo *versus* vereis a glória em que peno

No que tange aos aspectos do confronto de idéias, podemos observá-lo na sétima estrofe do Romance 38:

e aqui *naufraga a firmeza*

E na segunda estrofe do Romance 34:

foi *preságio* das *desditas*

Ou ainda, na primeira estrofe do Romance 30:

e *gritos mudos* de uma alma

E para finalizar as exemplificações, trazemos a primeira estrofe do Romance 32:

vereis a *glória* em que *peno*

Além de todas estas características, pode-se afirmar que a partir dos traços existentes nos romances de Fonseca, deduz-se que sua seu referencial teórico foram mestres como Aristóteles, Horácio e Ovídio, entre outros, pois encontra-se em sua obra, em especial nos romances selecionados, resquícios da literatura clássica antiga, elementos retóricos e outros traços presentes nestes gênios da literatura. Acima de tudo, a questão da sensualidade Ovidiana,

quando sois minha *delícia* (Romance 1, 8ª estrofe)

Fonseca vai além destes vinte poemas aqui registrados, ou seja, há muito para se desvendar sobre quem foi e o que escreveu Antônio da Fonseca, e pelo recorte que aqui apresentamos, percebemos a riqueza cultural existente em seus versos.

Esperamos, dessa maneira, contribuir para a discussão sobre a literatura luso-brasileira fazendo vir à tona elementos que possam ser utilizados em outras pesquisas que, eventualmente, surjam em torno deste nome e de mais este capítulo da expressão do espírito Barroco, e que tenhamos ampliado a lista de nomes com a menção à obra de Antônio da Fonseca Soares, o Antônio das Chagas.

6. REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. F. *Bíblia de Referência Thompson*. São Paulo: Vida, 2002.
- ARISTÓTELES. *A poética Clássica*. Introd. por Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- AZEVEDO, M. de. Sociedades fundadas no Brasil desde os tempos coloniais até o começo do actual reinado. In: *Revista trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB.
- BEBIANO, R. Metamorfoses do “Reino de Ouro”. *Claro & Escuro*. Revista de Estudos Barrocos. Lisboa, n 2/3, p. 35, maio/novembro, 1989.
- BELLO, Filomena, ROCHA, Manuela (Orgs.) Reinado e vida de D. João V. Grande plano e plano geral. *Claro & Escuro*. Revista de Estudos Barrocos. Lisboa, n 2/3, maio/novembro, 1989
- BIOGRAFIA dos brasileiros distintos in: Revista do IHGB.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia. História de Deuses e Heróis*. 18 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- BURKE, Peter & PORTER, Roy. *História Social da Linguagem*. São Paulo: UNESP, 1996.
- CÂMARA JUNIOR, J. M. *Dicionário de Filologia e gramática referente à língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: São Paulo: J Ozon, 1974.
- CAMÕES, L. de ‘Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Nádia Battella Gotlib. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- CAMÕES, L. de Seleção, prefácio e notas de Massaud Moisés (da Universidade de São Paulo). São Paulo: Cultrix, 1997.
- CASTELLO, J. A. *Manifestações literárias do Período Colonial (1500-1808-1836)*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- CASTELLO, J. A. *O movimento academicista no Brasil. 1647-1820/22*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Esportes e Turismo, 1969-71. 3 v. 14 t.
- CHARTIER, R. *A ordem dos livros*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: UnB, 1994.
- CHOCIAY, R. E. *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

- CURTIUS, E.R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Cabral Teodoro. 2 ed. Brasília: INL, 1979.
- ECHARRI, E. D. *Teorias métricas del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. 2 ed. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Estampa, 1995.
- GASMAN, L. *Documentos históricos brasileiros*. Rio de Janeiro: FENAME, 1976.
- GODINHO, Vitorino Magalhães. *A estrutura na antiga sociedade portuguesa*. Lisboa: Arcádia, 1971.
- GOMES Jr. G. S. *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre as artes e letras no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- GRACIÁN, B. *A arte da prudência*. Prefácio e notas Jean Claude Masson: tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GRACIÁN, B. *Agudeza y arte de ingenio*. Prólogo de Gilberto Prado Galán. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1996.
- GUADALUPE, Maria & SANCHES, Pedro. *História da Idade Média*. Textos e testemunhas. São Paulo: UNESP, 1999.
- HAVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Latina*. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.
- HOLANDA, S. B. *Capítulos de literatura colonial*. Organização e introdução de Antônio Cândido. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- HOLANDA, S. B. H. *História geral da civilização Brasileira*. Época Colonial. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. T. 1, p. 34-35.
- HOUAISS, A., VILLAR, M.de S e FRANCO, F. M. M. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MARTINS, W. *História da Inteligência do Brasil*. 4 ed. São Paulo: T. A. Queirós, 1992. v. 1
- MELO, Gladstone C. *Iniciação à Filologia Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1957.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 28 ed. São Paulo: Cultrix, 1999,
- MORAES, C. E. M.: *Duas caligrafias, um Autor; vários Autores, uma única caligrafia corrigenda*. Encontro Internacional dos Pesquisadores do Manuscrito Literário: Gênese e Memória, 4, 1993, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Annablume: APML, 1994,

p. 237-242.

MORAES, R. B. de. *Bibliografia brasileira do período colonial*. São Paulo: IEB-USP, 1969.

MORAES, R. B. de. *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979.

MORIER, H. *Dictionnaire de poétique et de rhéorique*. 4 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

Ms. 1486 da Sala de Reservados da biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Ms. 1636 da Sala de Reservados da biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Ms. 392 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

ONG, W. *Oralidade e Cultura Escrita. A tecnologização da palavra*. São Paulo: Papirus, 1998, p. 93-133.

OVÍDIO, P.N. *a Arte de Amar*. Tradução: Pietro Nassenti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

PALMA-FERREIRA, J. *Academia literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

PARA Segismundo Spina. São Paulo: Iluminuras: Edusp, 1995.

PICCHIO, L. S. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

RAMOS, P. E. S. *Poesia barroca*. Antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

SEFFNER, FERNANDO. *Da reforma à contra-reforma. O cristianismo em crise*. 2 ed. São Paulo: Atual, 1993.

SERRÃO, J. *Cronologia geral da história de Portugal*. 3 ed. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1977.

SERRÃO, J. V. *Historiografia portuguesa: doutrina e crítica*. Lisboa: Verbo, 1974. v. 3.

SILVA, M. B. N. *Dicionário da história da colonização Portuguesa no Brasil*. Lisboa: Verbo, 1994.

SILVEIRA, F.M. *Literatura Barroca. Literatura Portuguesa*. São Paulo: Global, 1987.

SOUZA, L. M. (org. do volume). *História da vida privada no Brasil*. Cotidiano e vida

privada na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SPINA, S. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TAVARES, H. U. C. *Teoria literária*. 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

TRINGALI, Dante. *Introdução à retórica (A retórica como crítica literária)*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

VIDOS, B. E. *Lingüística românica*. Madrid: Gredos, 1963.