

HELOIZA BRAMBATTI GRANJEIRO

A FIGURA FEMININA NA OBRA DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES

ASSIS
2012

HELOIZA BRAMBATTI GRANJEIRO

A FIGURA FEMININA NA OBRA DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES

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

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes

ASSIS
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Granjeiro, Heloiza Brambatti

G761f A figura feminina na obra de Antônio da Fonseca Soares /
Heloiza Brambatti Granjeiro. Assis, 2012

128 f. : il.

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

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes

1. Literatura barroca – Portugal – Séc. XVII. 2. Mulheres na
literatura. 3. Poesia portuguesa – Séc. XVII. 4. Antonio das
Chagas, Father, 1631-1682. I. Título.

CDD 869.109

Dedico este trabalho e toda a minha vida às mulheres decididas e perseverantes, Izabel Brambatti Granjeiro e a Izabel Cristina Brambatti Granjeiro.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Carlos Eduardo Mendes de Moraes, pela orientação, postura profissional, amizade, dedicação, paciência e ensinamentos transmitidos ao longo de toda minha vida acadêmica e principalmente no desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores Márcio Roberto Pereira e Antônio Roberto Esteves pelas importantes observações apontadas no Exame de Qualificação.

Aos meus pais Francisco Deshuite Granjeiro e Izabel Brambatti Granjeiro e aos meus irmãos Jeferson Brambatti Granjeiro e Izabel Cristina Brambatti Granjeiro e ao meu companheiro Rodrigo Carvalho Cunha, pela atenção, compreensão, amor, amizade, incentivo e apoio concedidos ao longo de mais uma etapa da minha vida.

Aos meus amigos André da Costa Lopes e Luís Fernando Campos d’Arcádia, pelo apoio, companheirismo e estímulo.

À FAPESP – Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo pelo apoio financeiro e por ter acreditado no êxito deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação e aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

Aos meus amigos e a todos aqueles que acreditaram e torceram por mais essa conquista da minha vida.

GRANJEIRO, Heloiza Brambatti. A figura feminina na obra de Antônio da Fonseca Soares. 2012. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

RESUMO

Neste trabalho, um quinhão da poesia lusitana será tratado a partir da leitura e análise da obra de um poeta pouco estudado, embora apresente trabalhos de grande importância para o campo das letras, pelo cuidadoso uso que faz da retórica e da poética clássicas no século XVII. Trata-se de estudo centrado na temática predominante dos 104 romances de Antônio da Fonseca Soares, mais conhecido como Frei Antônio das Chagas, cuja obra apresenta duas fases, a secular e a monástica. Grande parte da documentação manuscrita do poeta se encontra na Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. O nosso estudo se concentra na obra secular, apresentando a mulher como tema central no manuscrito 2998. Neles, Fonseca constrói dois tipos de figura feminina: a mulher comum e a mulher representada pela denominação mitológica, ambas tratadas pela óptica do homem barroco, segundo a qual predomina uma descrição realista – quase “pintura” de retratos femininos. Esses “retratos femininos” se constroem pela linguagem ornada, que recorre a expressões de nomes populares, religiosos e mitológicos; por alusões às profissões femininas exercidas no cotidiano humilde das vilas lusitanas; pelo erotismo que exala das personagens, desde a mais néscia e humilde, até a mais consciente da sua beleza e do seu erotismo. Enfim, os romances do ms. 2998 tratam da descrição da mulher pelo olhar dúbio das antíteses, quiasmas, metáforas e outras construções bastante exploradas nos anos seiscentos de Portugal. A discussão sobre o detalhe, as descrições, as pinturas, as atitudes, os sentimentos expressos será a estratégia para a apresentação do desenvolvimento da temática *mulher na obra de Antônio da Fonseca Soares*. Tomando por fundamentos estudiosos focados tanto na obra deste autor como no estudo da expressão poética seiscentista - com o cuidado de selecionar uma linha de tratamento dos poemas que permita trabalhar com um *corpus* baseado em fontes primárias - esta pesquisa visa a oferecer novos elementos para os estudos da lusofonia do século XVII, no geral, e para a análise da obra de Antônio da Fonseca Soares, especificamente.

PALAVRAS-CHAVE: Representação da mulher, Antônio da Fonseca, Modos de Escrita, Poéticas e Retóricas dos séculos XVII e XVIII.

GRANJEIRO, Heloiza Brambatti. The female figure in the work of Antônio da Fonseca Soares. 2012. 128 f. Dissertation (Master of Letters). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

ABSTRACT

In this work, part of poetry Lusitanian will be treated from the reading and analysis of the work of a poet little studied, although it presents works of great importance for the field of letters, by making careful use of classical rhetoric and poetics in the seventeenth century. This study is focused on the predominant theme of the 104 novels of Antônio Soares da Fonseca, better known as Frei Antonio das Chagas, whose work has two phases, the secular and monastic. Much of the poet's handwritten documentation is on reserve in the General Library, University of Coimbra. Our study focuses on secular work, presenting the woman as its central theme in the 2998 manuscript. In them, Fonseca builds two types of female figure: the ordinary woman and the woman represented by mythological names, both treated by the optical Baroque man's, according to a realistic description which predominates - almost "painting" of female portraits. These "female portraits" are constructed by language embellished, which uses expressions of popular names, religious and mythological, for allusions to female occupations performed in the routine of the humble villages Lusitania, the eroticism that exudes from the characters, since the most stupid and humble, till the most aware of its beauty and its eroticism. Finally, the novels of the manuscript 2998 deal with the description of the woman by the dubious looks of antithesis, chiasmus, metaphors and other constructions fully explored in six hundred years of Portugal. The discussion of the details, descriptions, paintings, attitudes, feelings expressed, will be the strategy to present the development of thematic *women in the work of Antônio da Fonseca Soares*. Taking as a basis both scholars focused on the work of this author and in the study of seventeenth-century poetic expression - with care to select a treatment line of the poems that allows working with a *corpus* based on primary sources - this research aims to provide new information for studies Lusophone the seventeenth century, in general, and to analyze the work of Antônio da Fonseca Soares, specifically.

KEYWORDS: Representation of women, Antônio da Fonseca, Ways of Writing, Poetics and Rhetoric of the seventeenth and eighteenth centuries

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 HISTÓRICO DA VIDA DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES OU FREI ANTÔNIO DAS CHAGAS	11
1.1 ESTUDIOSOS DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES OU FREI ANTÔNIO DAS CHAGAS	15
1.2 A OBRA E A CRÍTICA A RESPEITO DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES OU FREI ANTÔNIO DAS CHAGAS, SOB A ÓTICA DE MARIA DE LOURDES BELCHIOR PONTES	20
2 O TERMO BARROCO E/OU SEISCENTISMO	26
2.1 BARROCO <i>VERSUS</i> MANEIRISMO	33
3 ASPECTOS GERAIS DA POESIA PORTUGUESA DO PERÍODO	38
3.1 ROMANCE	38
3.2 LINGUAGEM	40
3.3 METÁFORA	43
3.4 <i>UT PICTURA POESIS</i>	45
3.5 TEMAS	46
3.5.1 A mulher e outros temas na poesia seiscentista	48
3.5.2 <i>Carpe Diem</i>	48
3.5.3 Mitologia	50
3.5.4 Amor	50
3.5.5 Deformação	51
3.5.6 Realismo, sátira e burlesco	52
3.5.7 Religião	53
3.5.8 Religiosidade e erotismo	53
4 ROMANCES DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES	55
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é fruto de uma pesquisa que vem sendo desenvolvida desde a graduação, na qual realizamos um trabalho com o Manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Constam desse objeto de estudo 104 romances escritos na fase mundana de Antônio da Fonseca Soares, poeta português, que viveu no século XVII.

Essa primeira parte do trabalho desenvolveu-se segundo o método filológico, momento em que transcrevemos todos os romances, em um grupo de três participantes. Nessa atividade nos coube transcrever os 36 primeiros poemas. Após essa etapa, partimos para o levantamento da temática predominante no *corpus*, finalizando, com essa, o período de estudo em nível de iniciação científica.

Para essa dissertação de mestrado, apresentamos o presente estudo, que aborda quatro capítulos que tratam da história da vida de Antônio da Fonseca Soares, dos aspectos relativos ao período literário vigente, das características dos manuais de escrita da época e das análises de alguns dos romances, conforme o critério de importância para a discussão do tema central – a mulher na poesia de Antônio da Fonseca Soares.

O primeiro capítulo enfoca a vida, a obra e a crítica acerca de Antônio da Fonseca Soares ou Frei Antônio das Chagas. Divide-se em três seções dentre as quais, a primeira trata das duas fases da vida do poeta, uma vez que não é possível falar de uma sem mencionar a outra; a segunda consiste em uma síntese da crítica acerca da obra do poeta desde o século XVIII, com Verney (1746), Pimentel (1889), Braga (1984), Pontes, (1950, 1953 e 1971), Lapa (1939), Morujão (2000) e Almeida (1992). A terceira seção está voltada exclusivamente para os estudos de Pontes, estudiosa que apresenta estudo sistematizado sobre o poeta e que, por essa razão, adotamos como guia para essa discussão. Esses teóricos fizeram uma investigação voltada para o poeta, ou para obras seiscentistas ou para momento literário vigente e, de alguma maneira, aludem à obra de Fonseca.

O segundo capítulo discute a necessidade da utilização dos termos Barroco e Seiscentismo, de acordo com o debate entre diversos estudiosos. Desta forma, o termo é utilizado para mencionar as diversas variantes de estilo, como Rococó, Barroquismo, Maneirismo e outros, enquanto Seiscentismo é empregado para marcar o período de tempo cronológico de todo o século XVII. Nesta parte, confrontamos os teóricos Vilanova (1953),

Montes (1956), Carpeaux (1959-1960), Diez-Echarri e Francesca (1960), Morejón (1965), Santilli (1967), Hatzfeld (1973) e Maravall (1997). Na segunda parte desse capítulo, tratamos da adequação dos termos Barroco e Maneirismo enfocando as semelhanças e diferenças em seus núcleos temáticos e formais. Hauser (1969) e Silva (1971) caracterizam os estilos, estabelecendo os pontos comuns e divergentes entre eles.

O terceiro capítulo “Aspectos Gerais da Poesia Portuguesa do Período”, alude a algumas características que marcaram a escrita fonsequiana, tais como o termo romance, a linguagem, a metáfora, o recurso *ut pictura poesis*, e alguns assuntos que se subordinam ao tema central – a mulher -, assim arrolados: *carpe diem*, mitologia, deformação, amor e religião. Com relação aos teóricos, recorreremos a Tavares (1954), Santilli (1967), Silva (1971), Muhana (2002) e os demais supracitados.

O quarto capítulo “Romances de Antônio da Fonseca Soares” trata de uma análise temática, na qual selecionamos 17 romances para ilustrar como a figura feminina aparece trabalhada na linguagem dos 104 poemas. Observa-se, em linhas gerais, que a mulher descrita pelo viés dos poetas barrocos está caracterizada como uma mulher com traços de uma realidade local e temporal, de forma que temos peculiaridades inéditas dessa musa em relação à poética renascentista, vigente no limiar do Seiscentismo. Essa nova forma de abordar a mulher está presente nas obras de Fonseca e vem mostrar o embate das descrições pelos lados negativo e positivo, que a escola da Renascença não conheceu (ou não praticou). Os estudiosos abordados neste capítulo são Castelo (1989), Silva (1991), Furlani (1992), Pilosu (1995), Tringali (1995), Brandão (2006) e os já mencionados.

Em suma, este trabalho tem a intenção de discutir a temática central dos 104 romances do Manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, cuja autoria é atribuída a Antônio da Fonseca Soares: *a mulher como objeto de uma poesia vulgar*.

1 HISTÓRICO DA VIDA DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES OU FREI ANTÔNIO DAS CHAGAS

Esta primeira parte do capítulo visa a tratar da vida de Fonseca, desde sua infância até a sua morte, retratando seus passos como Capitão Bonina e como Frei¹, mostrando a trajetória de um homem barroco e, como tal, reflexo do conflito entre pensamentos, sentimentos e expressão poética em relação ao mundo.

Antônio da Fonseca Soares (1631-1682) era filho de Antônio Soares de Figueiroa, homem de leis e de boa família, sua mãe, Helena de Zuñiga era irlandesa de origem castelhana, mas viera para Portugal para escapar das perseguições protestantes. O pai de Helena combatia na defesa da causa católica, desta forma a condessa da Vidigueira D. Leonor, criou-a como sua filha, para a qual tratou de arranjar casamento com Figueiroa.

A estudiosa Maria de Lourdes Belchior Pontes (1953) faz um relato sobre a vida familiar de Fonseca, na qual faz menção a suas irmãs, irmãos e a vida religiosa. A religião se fez presente desde a época de seu avô materno, sendo seguida por quase toda a família Fonseca. Vejamos o fragmento abaixo:

Foram ao todo seis os filhos do Dr. Antônio Soares de Figueiroa e D. Helena de Zuniga: Maria, a mais velha, que casou; depois, com ano e meio de diferença, frei Antônio; a seguir, Leonor e Brites que vieram a ser dominicanas em Moura; finalmente Afonso e João, gêmeos. Afonso foi franciscano como frei Antônio, e tomou em religião o nome de frei Francisco, e João é, como vimos, o D. Frei João Soares de Figueiroa, a que alude o instrumento justificativo dos quilates de sangue (PONTES, 1953, p. 21).

Os pais de Fonseca preocupados com sua educação, mandaram-no para Évora com o intuito de seguir os estudos em Latim e Filosofia, mas o poeta não tinha grande interesse pelos livros e, após o falecimento de seu pai, aos dezoito anos, voltou para casa e decidiu ficar na Vidigueira junto da família.

Nos seus 20 anos, Fonseca aproveitava a vida como um jovem português, festejava, namorava e compunha poesias para suas pretendentes / amadas. Em um dos seus casos

¹ Frei Antônio das Chagas um homem e um estilo de século XVII é, pois, uma aproximação, um estudo da mentalidade de seiscentos, através da vida e da obra de alguém que, naquela altura, como que assumia e incarnava, exemplarmente, os vícios e as virtudes do seu tempo (PONTES, 1953, p. 14).

amorosos envolveu-se num duelo, no qual, matou seu rival e, para fugir da justiça e não criar mais discórdia entre as famílias foi combater pela causa nacional lutando contra o exército espanhol. Nesse ambiente das armas, Fonseca demonstrou grande desempenho e foi promovido a capitão do terço de Setúbal. Como o incidente da morte de seu rival ainda era recente em Portugal, o poeta aproveitou a ida de um parente desembargador ao Brasil e para lá se aventurou.

Pimentel (1889) relata que durante a viagem Fonseca mostrava-se melancólico e, que o piloto da nau vendo-o nessa situação, deu-lhe um livro místico sobre a vida de Santa Gertrudes². Este livro impressionara o jovem, mas o estudioso acrescenta que, para ele, isto soa falso, já que quando Fonseca chegou ao Brasil, deparou-se com um país que lhe proporcionou uma nova vida de prazeres.

Pimentel cita Godinho, principal biógrafo de Antônio da Fonseca Soares / Frei Antônio das Chagas, para ressaltar que o livro místico sobre a vida de Santa Gertrudes foi o início da mudança de sentimentos e opiniões de Fonseca, e somente quando findou a leitura das *Obras Espirituais*, de Frei Luiz de Granada³, aconteceu realmente a sua conversão interior, despertando para a vida religiosa.

² Santa Gertrudes de Helfta ou Santa Gertrudes, a Grande, foi uma beneditina, mística e teóloga alemã. Nasceu em 6 de janeiro de 1256 em Eisleben (Alemanha). Nada é sabido sobre seus pais, donde se supõe ter sido órfã. Ainda jovem ingressou no monastério de Santa Maria em Helfta, sob a direção da abadessa Gertrudes de Hackeborn. Eventualmente é confundida com sua abadessa, motivo pelo qual em algumas imagens aparece, erradamente, segurando um báculo. Alguns estudiosos referem-se ao monastério como Cisterciense, pois foi fundado por sete irmãs da comunidade de Halberstadt. Gertrudes dedicou-se aos estudos, tornando-se especialista em literatura e filosofia. Depois experimentou a conversão a Deus e iniciou uma caminhada de perfeição na vida religiosa, voltando seus talentos para o estudo das escrituras e teologia. Produziu numerosos textos, mas somente dois deles: *Revelações do Amor Divino*, parcialmente escrito com outras monjas da comunidade, e *Exercícios Espirituais*, permanecem conhecidos. Teve várias experiências místicas, incluindo uma visão de Jesus, convidando-a a repousar sua cabeça em seu peito para ouvir seu coração batendo no compasso do divino amor. Morreu em Helfta, Saxônia, em torno de 1302. Sua festa é celebrada em 16 ou 17 de Novembro, mas a data exata confunde-se com os registros da abadessa Gertrudes. Foi canonizada pelo Papa Clemente XII no ano de 1677. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Gertrudes_de_Helfta. Acesso em: 12 jan. 2012.

³ Frei Luiz de Granada antes chamado de Luís de Sarria, nasceu em Granada, no ano de 1504 e faleceu em Lisboa no ano de 1588. Foi um Teólogo Dominicano, autor de obras místicas e ascéticas. Sua obra principal foi o *Memorial de La vida Cristiana* (1561). Foi um dos maiores da língua castelhana. Classificado como um dos autores da literatura mística do século XVI escreveu também um Guia dos Pecadores (1567), uma tradução da Imitação e de uma Introdução ao Símbolo da Fé, obras muito lidas. Em 1559, saiu em Portugal a primeira edição do Compêndio de Doutrina Cristã, do Frei Luís de Granada, acrescido de 13 sermões para as diversas ocasiões litúrgicas, cujos 48 capítulos versam sobre o Símbolo, os Mandamentos, a oração, a graça, as obras que acompanham a oração, os Sacramentos etc. Sobre os livros existentes no Brasil colonial, sabe-se que “Entre as obras existentes nas raras livrarias, encontravam-se catecismos, resumos da história santa e, principalmente, directivas e exercícios espirituais, bem como manuais para melhor aproveitar os sacramentos ou os grandes momentos da vida litúrgica. As Obras Espirituais de Luis de Granada parece terem sido apreciadas, bem como os livros de novena ou de oração em geral. Mas todos tinham preços bastante elevados, o que as tornava inacessíveis à maioria da população. Disponível em: <http://dominicanos.pmeevolution.com/index.asp?art=6606>. Acesso em 12 jan. 2012.

Sobre sua estadia em terras brasileiras têm-se poucas notícias, mas sabe-se que continuou levando uma vida devassa, intercalando a prática do cultivo da poesia com a mundanidade, razões pelas quais se destacou como poeta de estilo gongórico e se tornou conhecido como Capitão Bonina. Fonseca passou, em média, três anos na Bahia e nenhum biógrafo relatou realmente qual foi o motivo que o levou a retornar a Portugal. Os estudos de Pimentel apontam que, segundo o Padre Godinho, Fonseca realmente apresentou uma conversão interior, mas isso é questionado entre os demais estudiosos, já que de volta a sua terra natal, Fonseca regressa à vida mundana.

Desiludido com a dificuldade de obter a admissão na ordem, o poeta voltou à vida de dissipações e nestas circunstâncias produziu intensamente suas poesias profanas (1657-1662). Segundo Lapa, este momento é marcado pelas inquietações que assombravam Fonseca. Vejamos o trecho abaixo:

[...] Desesperado, tornou à vida antiga e “engolfou-se de novo no oceano do mundo”- diz ele na carta autobiográfica ao seu amigo D. Francisco de Sousa. Datarão deste tempo, de 1657, pouco mais ou menos, a maio de 1662, a maior parte das numerosas poesias profanas que compôs. A obscenidade de algumas diz-nos bem acerca dos desmandos daquela vida. E talvez que o seu próprio exagero indique as inquietas vacilações do seu espírito (LAPA, 1939, p. 16).

Neste período Fonseca vivia em Lisboa, mas em seguida foi para Alentejo com o intuito de ingressar novamente no exército e lutar contra os espanhóis. Depois de tempos tentando apagar o incidente do duelo, com a ajuda de um amigo general, conseguiu extinguir as provas que o acusavam da morte que cometeu aos seus vinte anos e, assim, dar continuidade aos seus planos de entrar para a vida religiosa. Mas logo em seguida é acometido por uma doença e, depois de refeito, volta novamente à vida de deleites.

Certa noite, em Setúbal, em uma de suas aventuras levou um tiro com pólvora seca, mas nada lhe aconteceu, somente o medo o atingiu. Depois deste episódio foi a Lisboa aconselhar-se com alguns religiosos que lhe convenceram a mudar de vida. Fonseca requereu o hábito franciscano novamente, mas os seus superiores preferiram que fizesse uma experiência.

Devido aos seus excelentes serviços prestados em campanhas, em 20 de janeiro de 1661 foi promovido a capitão do terço de Setúbal, mas insistia em entrar para a ordem franciscana. Tomou o hábito, finalmente, no convento de Évora. Lapa acrescenta: “[...] a 18 de maio de 1662 o grande pecador arrependido entrava como noviço na Ordem de S. Francisco, orientado espiritualmente por Fr. Antônio da Madre de Deus” (LAPA, 1939, p.15-

16). Em 19 de maio de 1663, dia da cerimônia de profissão de Fonseca, o poeta foi alvo de uma bala de artilharia inimiga que veio cair junto ao seu hábito, e, para sua segurança, o ritual terminou na Casa dos Ossos no convento de Évora.

Ao entrar para a vida religiosa, Fonseca tornou-se conhecido como Frei Antônio das Chagas e foi aos poucos se afastando da vida secular, deixando-se levar pelos encantos espirituais. Começou, desde então, a praticar a vida em sua simplicidade e a cursar seus estudos no convento de Beja, seguindo depois para Évora e por fim para Coimbra.

Como Frei Antônio das Chagas peregrinou a reparar os males causados durante seu tempo de Capitão Bonina. Sua bagagem era simples, levava somente a Bíblia, um breviário velho, algum livro religioso, as cartas que tinha que responder e o rosário. A sua entrada nos lugares despertava enorme entusiasmo, porque o franciscano sabia fazer daquelas investidas apostólicas um espetáculo impressionante, agitado e ruidoso, um autêntico alvoroço da fé. Alguns sermões chegavam a durar até duas ou três horas. Segundo Pontes, Chagas levou tão a sério a sua vida religiosa, que se tornou conhecido por ela, como vemos no trecho abaixo:

Mas quem foi Antônio da Fonseca Soares? Antônio da Fonseca Soares vem à luz da ribalta, trazido por Frei Antônio das Chagas, que é o próprio Fonseca, ele mesmo, penitente, arrependido, ardente, apostólico, a arrastar as multidões, a quem pregava penitência e mudança de vida, a dirigir na austeridade, na finalidade a uma regra, freiras que por sua virtude eram, naqueles tempos, como oásis em deserto. E, se não fora o autor das Cartas Espirituais, talvez o moço irrequieto, espadachim, esbelto e facundo, verzejador inesgotável, fazedor de romances e sonetos que o Fonseca era, não tivesse conseguido remover o esquecimento, que o havia de confundir no anonimato, igualando-o tantos contemporâneos seus que, por obras valiosas, se não assinalaram. (PONTES, 1950, p. 6)

Frei Antônio das Chagas pregou em todo Portugal e, com seu jeito distinto de pregar, ficou conhecido. Sua fama se espalhou e as multidões começaram a segui-lo. Algumas pessoas o idolatravam, outras, odiavam-no. Segundo Pontes, o Frei pregava sem descanso para consertar as desavenças e extinguir o ódio entre as pessoas.

Em 1678 escolheu o Varatojo para ser a sede do novo seminário e a regra era seguir os costumes franciscanos, ou seja, a pobreza e o repúdio a qualquer bem material. Chagas recusou dinheiro do príncipe para alimentação e vestuário. Aceitou-o uma única vez para pagar dívidas antigas do mosteiro e para fazer algumas reparações.

Em 1680, se sentiu abalado por problemas de saúde. Em junho de 1682 se arrastava a Setúbal para assistir à fundação do convento dos missionários de Brancanes, que devia servir

de repouso aos que se destinassem ao sul do país e, em agosto recolheu-se a Varatojo e na madrugada de 20 de outubro de 1682 faleceu em seu aposento.

Alguns estudiosos separam a vida e a obra de Fonseca para se aprofundar em uma determinada fase, dando preferência à obra religiosa ou à secular, mas ambas estão envolvidas pela atmosfera do século XVII e possuem características semelhantes quanto ao modo de escrita, sempre visando à persuasão do interlocutor, quer por intermédio das mulheres do capitão Bonina, quer pelos discursos inflamados do frei Antônio das Chagas. Pode-se dizer então, que existiram dois modos de vida em uma e dois modos de escritas em uma.

Por fim, Antônio da Fonseca Soares / Frei Antônio das Chagas representa(m) um paradigma de vida e escrita de seu tempo. Sua atividade literária pode ser dividida em duas fases: a mundana e a religiosa, apesar de terem as mesmas características estilísticas direcionada para interlocutores distintos, ambas apresentam grande valor para a literatura do século XVII.

1.2 ESTUDIOSOS DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES OU FREI ANTÔNIO DAS CHAGAS

Esta etapa da dissertação trata da classificação feita pelos estudiosos de Fonseca nos séculos subsequentes a sua morte. Alguns, como já afirmamos, abordaram a vida religiosa e outros a mundana, produzindo uma crítica biografista. Outros, ainda, deram ênfase às obras e, por fim, houve aqueles que ao tratarem do período seiscentista, fizeram menção ao poeta que se destacou mais como religioso orador do que como poeta secular. Em linhas gerais, implica dizer que, mesmo timidamente, Fonseca se inclui num cânone dos estudos da expressão literária lusitana.

A nossa contribuição para esse estudo pretende se fazer com a análise temática dos romances do manuscrito 2998, os quais têm como objeto central a figura da mulher. Caracterizada de forma distinta de escolas literárias anteriores, a mulher barroca ganha traços de descrição mais real por parte do poeta, pela presença de uma retórica da pintura que proporciona a fusão de dois mundos aparentemente distantes, o espiritual e o sensual. A escrita de Fonseca está baseada nessas figuras retóricas que, associadas a temas comuns, torna-se a expressão de uma poesia vulgar, segundo a crítica que levantamos, embora para nós se trate de uma poesia ricamente elaborada.

No *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) de Antônio Verney, primeiro trabalho objeto de nossos comentários, notamos que a obra se constitui de várias cartas escritas para

um interlocutor culto. As cartas são estudos que abordam a retórica, a poesia, a agudeza e outros temas, e, para elucidar seu ponto de vista sobre esses diversos assuntos, o autor complementa com exemplos de obras e poetas mais ou menos conhecidos no meio.

Verney esclarece que não tem muito conhecimento sobre os poetas portugueses, e que as obras com as quais teve contato não lhe agradaram, pois para ele o modelo de poesia a ser seguido devia ser o renascentista⁴. O autor faz um estudo sobre esta poesia a pedido de seu superior e ressalta:

Eu tenho pouca notícia de Poetas portugueses, ou não tenho toda a que é necessária para formar juízo exacto deles. Desde que li alguns, os desprezei quase todos, porque me não agradaram [...] Se errar, deverá desculpar-me, lembrando-se que só o faço para lhe obedecer (VERNEY, 1746, p. 200-201).

Para Verney, os escritores barrocos portugueses têm fama de “versificadores” e não de poetas, pois, para o crítico, o poeta deve ter engenho e juízo, que são partes da boa poesia, sendo o primeiro, a arte de unir as ideias semelhantes, formando as pinturas. Existem, nessa preceptiva, o bom e o mau engenho e, para ele, os poetas portugueses e espanhóis utilizam o modelo do mau engenho. Por isso, condena essa poesia: [...] “finalmente, acha-se muito disto nos Poetas tolos do século XVI e XVII” (VERNEY, 1746, p. 211).

O autor complementa o “ataque” ressaltando que a poesia portuguesa é [...] “feito, de mau gosto e nenhum critério.” (ib., id., p. 212-213). O juízo seria o ato das escolhas e, assim, Chagas representa ter engenho, mas não sabe aplicá-los ou os aplica de forma incorreta. Segundo a ótica de Verney, o engenho e o juízo precisam ter a finalidade de divertir o público. Ressalta também que o poeta não aprende a fazer engenho, o qual nasce como talento inato. Assim, nem Camões e nem Antônio da Fonseca Soares, por ele chamado Chagas, apresentam discernimento para a aplicação dos ornamentos poéticos.

O crítico declara que muitos estudiosos consideram Chagas bom poeta, mas, para ele, esse poeta se destaca somente nos romances, assim como Camões no gênero lírico. Acrescenta que os poetas portugueses fizeram cópias de modelos italianos e que aproveitaram somente o mau gosto dos antigos e, por isso, as obras do século XVII apresentam essa marca incomum vista até então.

⁴ Esta poesia seguia os padrões clássicos da Antiguidade, difundida e produzida com grande intensidade no momento antecedente ao Barroco.

O Seiscentismo, nessa perspectiva, mostra uma visão semelhante à Idade Média, embora sob um novo enfoque, e, para o estudioso, esta poesia deveria continuar seguindo os modelos antigos, uma vez que, neste contexto clássico se produziu muito e com boa qualidade. Verney condena o fato de a poesia seiscentista ter como inspiração as obras de Góngora, as quais, para ele, são modelos do péssimo uso da retórica e do juízo, uma vez que a expressão se torna obscura e não causa prazer.

Ao tratar da poesia seiscentista, Verney escolheu as obras de Fonseca / Chagas com o intuito de ilustrar as suas teorias. Diante delas, justifica que a escolha se deve ao renome de bom poeta que a fama lhe atribuiu ao longo de sua trajetória. É importante salientar que a crítica de Verney está relacionada à poesia barroca e não diretamente à obra de Chagas. Entretanto, como era preciso elucidar os seus conceitos teóricos, o crítico elegeu Chagas por ser o poeta seiscentista mais famoso dos versos portugueses.

Pimentel em sua obra *Vida mundana de um frade virtuoso* (1889) trata a obra de Antônio da Fonseca Soares sob uma perspectiva biografista. O crítico não acredita na conversão de Fonseca. Justifica sua posição ao afirmar que o poeta mantinha correspondências com as freiras, em especial com uma “freira de Chellas”. Era uma prática muito comum nesta época, jovens manterem relações amorosas com as religiosas. Acrescenta que nesta época Dom Pedro recomendou que ocorressem mudanças imediatas nos conventos, pois o número de escândalos aumentava cada vez mais.

O estudioso frisa as aventuras amorosas de Fonseca e afirma que muitas delas ocorreram na igreja e que sua fama de conquistador perdurou por muito tempo. Vejamos o fragmento abaixo:

[...] vê-se claramente que Antônio da Fonseca era muito conhecido no convento de Jesus, onde a impudência das suas aventuras passadas - de que aquele convento haveria sido teatro - se conservou tão viva na memória das freiras, que, apesar de ele se ter alistado na milícia sagrada de S. Francisco, procuravam abalá-lo, com recordações tentadoras, na intenção de regenerar-se completamente (PIMENTEL, 1889, p. 78).

Na fase religiosa, conhecido como Frei Antônio das Chagas, Pimentel ressalta que “Como missionário, como pregador, como epistológrafo e poeta místico, toda a gente o conhece” (ib., id., p. 90). Na vida monástica instituiu colégios nos conventos e fez diversas

obras em prol da Igreja. Além das famosas e grandes pregações que reuniam muitos seguidores, ainda obteve veneração do príncipe D. Pedro II de Portugal⁵.

A vida de Frei Antônio das Chagas é muito mais conhecida do que a vida de Antônio da Fonseca Soares, pois naquele momento a religião católica tinha importância capital, tanto nos costumes como na vida pública de Portugal e, como o padre Antônio Vieira, não podia deixar de ser lembrado em vários estudos até os dias de hoje.

A fase de escritor, denominada por Pimentel, é marcada pela produção das obras mundanas e religiosas. O estudioso debate as obras impressas e os manuscritos, e faz um levantamento de outros pesquisadores que tratam da mesma, como: Padre Manoel Godinho, Costa e Silva, Innocencio Francisco da Silva, Visconde de Castilho e a crítica de Verney, principalmente em relação ao poema *Fílis e Demofonte*.

Sobre esse poema trágico-amoroso, Fonseca começou a compô-lo por volta dos seus vinte anos, e este trabalho lhe proporcionou ecos de fama entre os autores até o fim do século XVIII, segundo Cândido Lusitano.

Para Pontes, a mais criteriosa dentre os estudiosos do autor, esta obra é uma imitação de Góngora, embora complementada que “A moda impunha tais construções, de que a *Fénix Renascida* e outros cancioneiros seiscentistas estão pejados.” (PONTES, 1953, p. 123). Pontes descreve a obra *Fílis y Demofonte* como uma fábula mais longa que as comuns, que apresenta lembranças gongorianas e camonianas, pertencentes a um mundo de irrealidade e beleza em que o amor fornece felicidade, mas ao mesmo tempo engana. A autora complementa:

Nada sabemos sobre a elaboração e a factura do poema, que deixou inacabado; apenas elogios, poesias em louvor da *Fílis* nos informam sobre o agrado com que os leitores seiscentistas se entregavam à decifração da beleza de *Fílis e Demofonte*, e é tudo... A *Fílis*, porém, imperfeita e inacabada, ficou a assinalar, como marco no caminho, um dos rumos que levava a poesia portuguesa de seiscentos; foi talvez, no seu tempo, a mais perfeita imitação de Gôngora e documenta um desejo quase absurdo de criar beleza com as palavras, que Verney não podia entender, nem sequer admitir. Escrita na juventude do seu autor, a *Fílis* revela também as possibilidades, a estro e o engenho daquele moço que, como tantos dos seus contemporâneos, esbanjou talento e méritos (PONTES, 1953, p. 143-144).

⁵ D. Pedro II de Portugal (Lisboa, 26 de Abril de 1648 — Alcântara, 9 de Dezembro de 1706). Foi Rei de Portugal de 1683 à sua morte, sucedendo ao irmão Afonso VI, vindo já exercendo as funções de regente do reino desde 1668, devido à instabilidade mental do irmão, D. Afonso VI. Está sepultado no Panteão dos Braganças em São Vicente de Fora. Morreu na Quinta de Alcântara, ou Palácio da Palhavã, de apoplexia. Tinha 58 anos e estava doente apenas há quatro dias. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_II_de_Portugal. Acesso em 13 jan. 2012.

Com relação às *Cartas Espirituais* de *Frei Antônio das Chagas*, apresenta-se uma versão contendo o prefácio, notas e seleção realizados por M. Rodrigues Lapa (1939) e outra edição sob direção de Isabel Morujão (2000). Ambos tratam da biografia Fonseca / Chagas abordando com mais ênfase a vida religiosa, uma vez que, nestas obras contém uma seleção das *Cartas Espirituais*.

Lapa enfatiza que Frei Antônio das Chagas fazia grandes investidas apostólicas nos sermões, transformando-os em um verdadeiro espetáculo. O estudioso destaca que “Fr. Antônio das Chagas introduzia novo estilo na arte de pregar e missionar. O seu entusiasmo traduzia-se em rasgos fortemente visuais e auditivos, que impressionavam o auditório, como tocar uma campainha, mostrar uma caveira, etc” (LAPA, 1939, p. 20).

Destaca também as divergências políticas entre Vieira e Chagas, pois enquanto Vieira defendia o príncipe, Chagas defendia seu irmão. Vejamos no trecho abaixo a visão negativa que Vieira tinha em relação a Chagas, e que Lapa destaca:

Esta eloquência arrebatadora e teatral não agradava a muitos. Entre eles o padre Antônio Vieira. Em carta de 1 de janeiro de 1671, o grande orador jesuíta alude com evidente malevolência a estas “extravagâncias”, capazes de provocarem algum alvoroço, porque o frade franciscano, que grangeara opinião de santo, “tinha na mão os corações de todos e poderia demovê-los a quanto quisesse (LAPA, 1939, p. 21).

Segundo Lapa e Morujão, Fonseca foi um dos melhores representantes do gongorismo em Portugal, enquanto frei se destacou com a obra *Cartas Espirituais*, escritas no caminho de sua missão. Morujão acrescenta que Chagas foi o pregador mais afamado da época depois de Padre Antônio Vieira. A edição de Morujão abrange mais detalhadamente a obra *Cartas Espirituais* de Frei Antônio das Chagas relatando sobre as suas edições. A estudiosa ressalta as características e as riquezas presentes nas epístolas que são exploradas como interesse literário, uma vez que, a espiritualidade estava presente na literatura desta época.

Teófilo Braga (1984), em *História da Literatura Portuguesa: Os Seiscentistas*, faz referência a Fonseca como lírico. Braga sintetiza a sua trajetória abordando vida e algumas obras mais conhecidas do poeta. Para o estudioso,

[...] ficou muito tempo esquecido Antônio da Fonseca Soares, apesar das numerosas cópias dos seus versos espalhadas por manuscritos dos fins do século XVII e todo o século XVIII; ele mesmo na sua conversão para a vida ascética em que se tornou uma individualidade histórica com o nome de Frei Antônio das Chagas, tratou de apagar esses lampejos de uma imaginação ardente que o aproximava de Gôngora, o seu glorioso modelo. Por esta

circunstância merecia ser estudado o melhor representante do lirismo gongórico em Portugal; e mesmo porque o sentimento amoroso toma uma nova expressão com as doutrinas teológicas do Amor divino (BRAGA, 1984, p. 319-320).

A obra de Braga faz uma breve menção ao poeta seiscentista e à sua importância para a literatura de Portugal, assim como outros pesquisadores, o classifica como um dos melhores representantes do gongorismo.

Almeida (1992) em sua dissertação de mestrado *Romances de ausência e saudade de Antônio da Fonseca Soares* faz um estudo sobre os manuscritos do século XVII em particular do romance vulgar. A partir daí, surge a opção pelo estudo da obra de Fonseca, devido a sua fecunda produção neste gênero.

Este trabalho, assim como os demais, estabelece uma descrição da vida e obra do poeta, abordando também o período Barroco. O estudioso utiliza alguns teóricos aos quais fizemos menção, em especial a estudiosa Pontes. A apreciação de Almeida em relação a Fonseca segue como os demais pesquisadores, qualificando-o como grande poeta gongórico e com ampla quantidade de material a ser estudado. A restrição acerca da obra de Fonseca advém com os estudos do crítico Verney que estabelece a não aceitação da poesia seiscentista.

Em linhas gerais, estes são alguns teóricos que pesquisaram sobre Fonseca e que adotamos como base para nossa pesquisa. Alguns mais recentes outros nem tanto, abordam diversos focos que nos ajudam a descobrir as diversas facetas de um mesmo poeta.

1.3 A OBRA E A CRÍTICA A RESPEITO DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES OU FREI ANTÔNIO DAS CHAGAS, SOB A ÓTICA DE MARIA DE LOURDES BELCHIOR PONTES

Neste tópico abordaremos o ponto de vista da estudiosa Maria de Lourdes Belchior Pontes em relação às obras produzidas por Fonseca. A autora é responsável pela mais consistente discussão teórica sobre o autor, tratando de sua vida, obra e momento histórico. Por essa razão, é a base teórica para esta dissertação.

Segundo a autora, a obra de Fonseca se encontra dispersa em Portugal, pois desde quando se tornou Frei, tentou resgatar suas produções mundanas com o intuito de apagar seu passado e, para isso, oferecia rezas e jejuns para aqueles que as destruíssem. Felizmente, nem todos os seus pedidos foram plenamente atendidos, e temos hoje a oportunidade de apreciar

uma das escritas mais conhecidas do Seiscentismo, cuja sorte não foi à mesma até nossos dias.

Nesta época, era muito comum que as obras dos poetas, principalmente as inéditas, percorressem de mão em mão. Essa prática justifica como Fonseca foi tão célebre em seu tempo e como sua fama percorreu viva até meados do século XVIII. Entretanto, alguns estudiosos afirmam que “o” Fonseca é pouco conhecido diante da supremacia da fama do “Chagas”, embora seja o conjunto de sua obra que não deixe a desejar.

Enquanto era soldado, Fonseca compunha poemas e, neste momento, sua temática voltava-se para o amor, para as mulheres e para as guerras, enfim, temas do seu cotidiano. A sua destreza de compor se tornou conhecida entre os soldados e no país. Segundo Pontes (ib. id. p. 200) Fonseca era “[...] namorador, vinham-lhe à língua, à pena, sobretudo nos romances, a gíria e os modos de soldado.”, e acrescenta que “[...] faz-se eco o Fonseca da lírica camoniana, tão em voga no século XVII” (ib., id., p. 201).

Os poetas seiscentistas estavam envolvidos com a inspiração vinda da Espanha, o romance era uma prática comum na época e Góngora era o poeta mais imitado entre os portugueses. Esses poetas, em redondilhas maiores ou menores emulavam os jogos agudos de palavras e o uso excessivo das metáforas. Segundo Pontes:

O poema *Filis y Demofonte*, de que existem numerosas cópias, e as *Soledades* constituem imitações – e das mais perfeitas – da poesia de Góngora; *Mourão Restaurado* e *Elvas Socorrida* são poemas épicos, mais ou menos frustrados, que cantam as vitórias portuguesas na guerra da Restauração [...] (1971, p. 214-215).

Em outra obra, Pontes afirma que a poesia do século XVII se divide em dois conceitos sendo um aristocrático (culto) e o outro popular (vulgar). Assim, a poesia dos cultos:

[...] é sobretudo jogo para a inteligência e para os sentidos; predominam as agudezas no caso dos conceptistas, e as metáforas no dos gongóricos. A dos romancistas é poesia de conversão; não procura quilates de estilo; é narrativa, sem subtilezas e quase sem imagens, embora às vezes se enrede num acervo de alusões, hoje obscuras, que dificultam a apreensão do sentido, mas que na época fariam rir o auditório (PONTES, 1953, p. 70).

Para abordar a poesia vulgar, a autora menciona a perspectiva de Vieira em relação à denominação da palavra romance e explica o que seria na época um poeta vulgar. A utilização da forma romance e da temática trivial faz com que a poesia se torne vulgar, mas a utilização do engenho a transforma em culta. Sendo assim, a poesia de Fonseca é marcada por

forma e tema vulgares, mas por linguagem levemente culta. Desta forma, a estudiosa, ao se referir a Fonseca, utiliza a denominação de poeta vulgar. Para ela,

Vieira chamava a Fonseca “grande poeta vulgar”. Mas, no sentido em que Vieira empregava vulgar, sabendo nós que o jesuíta poetava na língua latina, a palavra opõe-se a latim, e significa, portanto, “romance”. [...] Poeta vulgar equivalia, pois, a poeta que escrevia em romance, e a designação distinguia-a dos que compunham versos na língua do Lácio, o que foi corrente entre nós, no século XVII. Em muitas academias, nas dos *Singulares* e noutras, versejava-se em latim, e Vieira foi um razoável poeta latino. [...] Aceite-se a designação. Poesia “vulgar” significa poesia em estilo corriqueiro, e era poesia de “coplistas” (PONTES, 1953, p. 70).

O trecho abaixo explana o termo da poesia vulgar, empregado na obra de Fonseca. Nas análises dos romances notamos a presença da descrição das personagens femininas, mulheres comuns, geralmente aquelas que tinham uma profissão e que lhe atribuíram nomes de diferentes origens, tornando repleto esse universo de sua poesia. Observemos o fragmento:

No entanto, quando se quiserem descobrir as raízes da poesia realista, há que procurá-las no século XVII, na poesia “vulgar” que descrevia padeiras e vendedeiras de laranjas, Maricas e Franciscas, de carne e osso e sentidos, airosas e gráceis. [...] Esta poesia “vulgar” a que me refiro foi, pois, poesia do concreto, do pitoresco, das coisas chamadas pelos seus nomes, sem encarecimentos, sem obscuridades, nem metáforas. Contrabalançava com termos chãos e correntios as subtilezas verbais dos cultos. Contagia-se às vezes, o que é natural, das fórmulas estereotipadas, das exterioridades da poesia gongórico-conceptista, mas não era poesia de ilusão, era poesia de realidade (PONTES, 1953, p. 71).

Ainda nesta obra, a autora caracteriza a vida secular de Fonseca como uma vida repleta de amores, de dúvidas entre religião e perdição, e as inúmeras guerras de que participou, fatos que refletiram em sua poesia secular. Ao ler suas composições poéticas, temos acesso ao que talvez ocorresse no mundo de Fonseca e quiçá aos sentimentos e pensamentos que acometiam os homens seiscentistas. O segmento abaixo demonstra que:

Antônio da Fonseca Soares gastou a vida em amores, surtidas e batalhadas até se tornar frade; e, ao longo destes anos se estúrdia e aventura, foi compondo romances, sonetos e canções. Vida e poesia andaram juntas nos gestos e nas composições do capitão Bonina, grande poeta “vulgar”. A vida de cada dia entrou a ser matéria dos seus versos, pelo que estes revelam não só o mundo de Fonseca, pessoal e estreito, como o mundo de seiscentos, o cosmos em que viveram e agiram os homens do século XVII. A pesquisa sobre os temas da sua obra poética já não parecerá absurda ou gratuita, se tiver a justificá-la, precisamente, a reconstituição do ambiente epocal, em que Fonseca viveu (PONTES, 1953, p. 79).

Fonseca colaborou com a Academia dos Generosos, escrevendo romances e décimas, entre 1660 e 1661. Parte desta obra se encontra no manuscrito 5.864 da Biblioteca Nacional de Portugal, num *corpus* de poemas geralmente assinados pelo seu nome completo. A produção do poeta se destaca entre os romances e os sonetos escritos em português ou em castelhano. O histórico a respeito das obras de Frei Antônio das Chagas, por seu turno, é marcado pela temática da efemeridade da vida e pela paixão de Cristo. Chagas “[...] não acabou os três anos de Teologia, porque o padre Afonso Salizanes o nomeou pregador. E a seguir, foi-se para S. Francisco de Évora com a obediência de Comissário de Terceiros” (ib., id., p. 185).

Pontes ressalta o modo peculiar de pregar de Chagas, a sua intenção de enfatizar a penitência, a mudança de conduta e a devoção ao terço. Vejamos o trecho abaixo que se refere ao modo de pregar do frei:

O seu modo de pregar, estranhado por alguns, era com um Cristo, que mostrava para mover os fiéis ao arrependimento; dava bofetadas em si próprio; mostrava uma caveira; arrastava e prendia os ouvintes que ficavam suspensos das suas palavras, duas, três, ou mais horas. Descia do púlpito cansado, esgotado. Nos papéis que dão notícia dos seus procedimentos vem dito como enxugava o rosto, depois da pregação, com uma toalha que logo era considerada relíquia (PONTES, 1953, p. 191).

Chagas recebia muitas cartas dos seus discípulos e estas podem ser consideradas documentos de grande importância para a literatura, pois expressam ações de um tempo singular. *As cartas espirituais* continham ensinamentos religiosos que tentavam encaminhar as pessoas à religiosidade e à veneração a Deus. Pontes complementa que a prática de Chagas visava à orientação e à correção, e o caminho para conseguir tal transformação seria pelo recurso à oração intensa. A autora ressalta que:

As Cartas Espirituais de frei Antônio das Chagas que são, sobretudo, uma prática sobre a vida ascético-mística fazem brecha no dogmatismo de Teófilo. “O que a doutrina mística de frei Antônio das Chagas tem de fútil e ridículo mostra-se já nos títulos das suas obras”, acrescenta o autor de *Os Seiscentistas*. Também aqui Teófilo Braga se enganou; a doutrina do Padre Chagas revela-nos o coração do homem e os “fundos” da alma, onde há miséria e grandeza. Não pode ser fútil e ridículo debruçar-se sobre os mistérios dessa miséria e dessa grandeza. Quanto aos títulos das suas obras espirituais, quase ridículos de facto, representam gostos e tendências que tiveram aceitação não só em Portugal e Espanha, mas também em França, e correspondem a uma mentalidade que nos domínios da devoção - do pensamento e do sentimento religioso - se poderá classificar de barroca (PONTES, 1953, p. 279).

Chagas tinha como intuito converter os fiéis para que o escutassem, por isso pregava em tom alto. O estilo de pregar era “[...] o mesmo de algumas cartas: paralelismo e simetria das frases, hipérbato que põe em relevo certas palavras, argumentação quase silogística, fábulas ou metáforas a ilustrarem a doutrina” (PONTES, 1953, p. 284).

O frei inovava no estilo de pregar e isso agradava as pessoas mais simples, entre as quais se tornou conhecido como “fradinho”. Suas obras enquanto religioso evidenciavam o estilo gongórico, como vemos no fragmento:

Em ambas as obras, a carta e o sermão, frei Antônio das Chagas descobre o poeta gongórico que vive nas suas entranhas; imagens, metáforas, comparações arrebicadas, preciosismos de forma ou de construção revelam o poeta culto. Não havia ainda muitos anos que Antônio da Fonseca Soares escrevera o *Desengano do Mundo*. E se não sabemos em que medida o sermão é da autoria quanto ao estilo, no que diz respeito à carta, não restam dúvidas; e esta leva-nos a aceitar, na íntegra, (pensamento e estilo) com obra do fradinho, o sermão pregado na profissão das irmãs, que frei José da Trindade editou (PONTES, 1953, p. 314).

A obra do Frei Antônio das Chagas e de Antônio da Fonseca Soares apresentam o estilo gongórico em comum e alguns temas, embora a perspectiva adotada seja diferente, Chagas usa-se do discurso retórico para convencer os fiéis a se dedicarem à penitência e à oração, o poeta por sua vez, persuadia as jovens aos prazeres carnais, a semelhança entre eles está em como escrever e não na temática. Para Pontes:

Frei Antonio das Chagas fala muito por metáforas, por comparações; dir-se-ia que pensa as coisas, até mesmo as do espírito, por imagens plásticas; há nele uma necessidade de concretizar, que se exprime por formas várias, e chega a criar plurais pouco correntes como: os porquês, os comos, os longes, os pertos, os quando, etc. (...). Seriam também recordações da sua vida de soldado e poeta vulgar os popularismos que ficaram nas *Cartas Espirituais*, a torná-las mais vivas e espontâneas? O fradinho tem, de vez em quando, uns modos de falar chãos e correntões, que lembram os do poeta vulgar (PONTES, 1953, p. 419, 430).

Concluindo este apanhado sobre a obra *Frei Antônio das Chagas: um homem e um estilo do século XVII*, a autora deixa claro que seu trabalho teve algumas deficiências, e que se este fosse realizado novamente, daria ênfase aos episódios não enfatizados, que valem a pena serem explorados para que haja mais conteúdo para os estudos posteriores.

Enfim, Pontes trata da biobibliografia de Antônio da Fonseca Soares sobressaindo-se aos demais estudiosos, uma vez que, cada um deles aborda um foco distinto em seus estudos. Uns enfocam a vida religiosa e/ou a mundana, outros a produção poética, ou ainda, o

momento histórico, enfim, fatos que lhes chamam mais atenção estão representados nas mais diversas obras críticas sobre o poeta.

Pontes em sua obra aborda a amplitude que envolve Fonseca, desde sua vida até o momento histórico. Sendo assim, consideramos que o crítico abalizado para se tratar da obra de Fonseca é esta pesquisadora, pois, além de possuir vários livros sobre o poeta, apresenta um leque de diversidade sobre todo o século XVII.

2 O TERMO BARROCO E / OU SEISCENTISMO

Na literatura e em outras artes, o termo Barroco ou Seiscentismo é utilizado para aludir às manifestações artísticas produzidas entre os séculos XVII e XVIII. Toda a Europa participou desse momento histórico que é marcado pela dualidade entre o desenvolvimento científico e intensificação religiosa. O Barroco busca na Antiguidade Clássica aspectos temáticos que também estão presentes no Renascimento, embora sejam produzidos com outra dinâmica, contraste e exuberância. Nesta etapa da dissertação trataremos de alguns teóricos do assunto a fim de precisar o conceito para nossas discussões.

Vilanova (1953) trata do assunto no âmbito da literatura espanhola, e segundo ele, o Barroco foi um estilo de época muito presente e forte na Espanha. Este período ficou conhecido como “Siglo de Oro”, por ter tido grande produção artística em relação aos demais países. Mesmo tendo iniciado na Itália, foi somente na Espanha que se consolidou e teve adeptos como Góngora e Quevedo. O Barroco recebeu inspiração da tradição petrarquista, que perdurou nas obras literárias até o século XVII.

El cultivo sistemático de la inspiración artificial y literaria extraída de los más perfectos modelos de la antigüedad grecolatina y volcada en los poetas españoles hacia una denodada imitación de los poetas italianos, había de originar la constitutiva falsedad y amaneramiento de nuestros poetas del barroco, la aterradora repetición de tópicos y fórmulas estereotipadas, y la constante apropiación de temas e ideas de la tradición petrarquista que inspiran en su integridad el repertorio de los siglos XVI y XVII (VILANOVA, 1953, p. 572).

Para Montes (1956), o termo é empregado para designar o movimento literário ocorrido desde o final do século XVI e durante o século XVII. O estudioso defende a ideia de que o Barroco é uma consequência do Renascimento, mas com algumas mudanças que caracterizam esse estilo como algo peculiar da realidade do Seiscentismo. Observemos o fragmento abaixo:

El Barroco es, en efecto, una consecuencia del Renacimiento, y el paso de uno a otro no sucedió sin que en aquél subsistieran elementos de éste, prolongándose en el siglo XVII muchos de los que informan al XVI, aunque con las modificaciones que caracterizan al nuevo período (MONTES, 1956, p. 24).

Para Carpeaux (1960) o termo Barroco é uma expressão utilizada pelos críticos das artes plásticas do século XVIII para desvalorizar as obras que não seguiram os modelos da Antiguidade clássica e da alta Renascença. O estudioso complementa que o termo é, a princípio, visto com sentido depreciativo. Depois passa a ganhar prestígio e no século XIX é reconhecido pela grandiosidade das obras arquitetônicas, plásticas e pictóricas.

Assim como Vilanova e Montes, os estudiosos Diez-Echarri e Francesca (1960) afirmam que o Barroco é uma continuação do Renascimento, sendo este um período do despertar da Antiguidade greco-latina, e acrescentam que a literatura medieval está inserida na evolução social. Eles se referem ao movimento que aconteceu na Espanha e complementam que este comportamento marca o século XVI e grande parte do século XVII.

Al Barroco se le ha definido como la “síntesis intensificada de la tradición grecolatina”. Significa esto que el Barroco, en muchos aspectos, no es sino un producto o, mejor, una continuación del Renacimiento. Y, en efecto, los grandes escritores barrocos son, en el fondo, consumados humanistas, lo que vale tanto como decir consumados renacentistas, si aceptamos la consabida definición del humanismo como la “aristocracia del Renacimiento” (DIEZ-ECHARRI; FRANCESCA, 1960.p. 10).

Para ambos o barroco literário se divide em dois vieses, o culteranismo e o conceptismo tratando-os como peculiaridades das literaturas dos séculos XVI e XVII, como vemos no trecho abaixo:

La literatura del XVI, como en general toda la literatura española, era idealista; y también ambas cosas a la vez. Pero con un realismo sano y alegre, con un idealismo jocundo, traspasado de luz renacentista. El realismo del XVII, en cambio, es triste, agrio, hosco y hasta cruel. Cervantes, que aun escribiendo dentro de esta última centuria está ya formada espiritualmente en la anterior, no se burla de las flaquezas y fracasos del prójimo; no suelta la carcajada, se limita simplemente a sonreír, su pluma apenas está levemente mojada en la ironía. Quevedo no se contenta con rebañar en el tintero las más amargas hieles; hace de su pluma arpón envenenado o látigo feroz (DIEZ-ECHARRI; FRANCESCA, 1960, p. 383).

De acordo com Morejón (1965), o Barroco é uma explosão de formas clássicas. Uma sequência do Renascimento, cuja essência já não pode mais ser explorada, pois se encontra saturada. Por isso, é visto como um estilo que busca a multipolaridade. O estudioso acrescenta que o homem quando sabe o que quer é clássico, pois busca a unidade, mas, quando não a tem, é barroco. Deste modo, adota múltiplos esquemas. O trecho abaixo demonstra a sua definição para o termo:

Lo barroco es una nueva manera de ver el mundo y de sentir las realidades físicas y metafísicas que nos envuelven. Como lo clásico, pero en otra dirección, y cabalgando sobre otros corceles. El hombre se volatiliza, pero a sus escamas se agarra todavía el barro de su más agreste infancia, engendrador de la angustia y del tormento, del anhelo de fuga e ideal. Para el hombre barroco el mundo es un teatro, gran teatro en el que se dramatizan todas las posibles formas de la existencia humana, las cuales se resuelven en antinomias gigantescas, en modos de ser estéticos dinamizados por el sueño. La realidad de cerca le es estrecha. El Barroco es el planteamiento de un patético problema humano: el de la existencia en todas las direcciones del ser. El del arte como salvación. Entre la realidad y el deseo, el deseo que perturba a la realidad estable. Esta es la substancia del Barroco. En la arquitectura, en la escultura, en la pintura, en la música y en la poesía. Claro que en no todos los momentos se logra en su integridad, pero precisamente en las ondulaciones que nos ofrece está el problema, porque frecuentemente las fronteras se diluyen o difuminan (MOREJÓN, 1965, p. 12-13).

O Barroco é caracterizado como fenômeno que começa e termina nos séculos XVII e XVIII no mundo ocidental, marcando as nações européias, principalmente a Espanha, pela forma peculiar do homem olhar para si próprio e ao seu redor.

Para Santilli (1967), o termo Barroco é empregado para designar uma exageração da tendência da Antiguidade clássica, da literatura medieval junto com a colaboração islâmica e, por fim, da poesia renascentista, que volta a adotar os valores greco-romanos. A estudiosa trata do movimento literário ocorrido em Portugal, referindo-se às questões sociais, políticas, econômicas e culturais que atravessam o país no momento em que este estilo se encontra em estágio de consolidação. O Barroco em Portugal se faz de forma dominante, ao contrário de muitos países, pois o contexto histórico marca traços como o sonho, a melancolia, a obscuridade e o messianismo, refletidos nas obras produzidas neste momento. O trecho abaixo ilustra as condições histórico-culturais vividas por este país.

Em Portugal, as condições histórico-culturais que configuram o séc. XVII – o desfalecimento da febre épica do século anterior; o depauperamento das energias e das velhas virtudes nacionais; a perda da independência política; um melancólico halo de misticismo e profetismo sebastico; a ação opressora da censura inquisitorial a sufocar as vocações e as individualidades literárias; o ensino universitário jesuítico, eminentemente escolástico, a manter Portugal inteiramente divorciado “das doutrinas mais fecundas e renovadoras” do pensamento europeu; uma vida espiritual – diz Hernani Cidade – inteiramente “dominada por uma fé intolerante, ao mesmo tempo que formalista”; enfim, uma *apagada e vil tristeza* -, especificaram a produção literária dessa época (SANTILLI, 1967, p. 11-12).

Assim como Santilli, Carpeaux (1959) menciona a colaboração islâmica como contribuinte da transmissão da literatura científica greco-romana, por intermédio das

traduções que foram perdidas no Ocidente, antes das Cruzadas. Essa civilização árabe, denominada por Oswald Spengler “civilização mágica”, vivia nos países limítrofes do Mediterrâneo e não era independente, pois mantinha como base a tradição greco-romana, enquanto a tradição oriental era seguida somente em alguns aspectos.

A maioria dos representantes dessa civilização foram sírios, egípcios e mesopotâmicos, divididos entre cristãos e pagãos, constituíam a massa dos convertidos ao islamismo que apresentavam em comum à civilização helenística. Assim, os árabes da Idade Média eram uma espécie de resquício da civilização grega em decadência, que traduziu muitos livros científicos helênicos. Carpeaux complementa:

Durante a Idade Média inteira, existe uma afinidade íntima e profunda entre a civilização árabe e a civilização ocidental, herdeiras do mesmo patrimônio. Essa unidade foi quebrada para sempre pelo humanismo da Renascença ocidental. Os “árabes” conservaram sem modificações sensíveis a civilização da Antiguidade decadente; eram incapazes da renovação radical que o humanismo conseguiu. Em última análise, o traço característico da civilização ocidental não é a herança antiga, mas a modificação dela, que se chama Renascença (CARPEAUX, 1959, p. 162-163).

Para Hatzfeld (1973), o Barroco é um movimento que caracteriza toda a literatura européia e a melhor forma para se evitar o uso incorreto da terminologia é usar o termo Barroco, forjado pela História da Arte, que tem sentido totalizador se estendendo do Renascimento até o Rococó.

Hatzfeld é um dos poucos teóricos que define a data que marca o período barroco, muitos preferem mencionar o século como data. Vejamos o fragmento abaixo:

[...] el periodo barroco, que se extiende aproximadamente de 1550 a 1680, es un intento de sustituir el hedonismo renacentista por unos valores más serios y espirituales, así como una ruptura de los estrechos límites del humanismo antropocéntrico por medio de un trascendentalismo paradójico que tiene que ver el espacio y con el tiempo (HATZFELD, 1973, p. 106-107).

Para Hatzfeld, o Barroco é visto como um estilo internacional que tem sempre uma proposição objetiva que enfoca uma coletividade expressada pela riqueza e plenitude, de forma exagerada e imaginativa, as verdadeiras metáforas que fazem jus à conceituação barroca são independentes, repletas de extravagância e originalidade. Além do Barroco representar um período cultural, “El término “barroco” resulta útil, no sólo para designar una

época literaria, sino también en cuanto representa la manifestación cultural del espíritu de la Reforma católica y del absolutismo político” (HATZFELD, 1973, p. 497).

Maravall (1997) mostra os elementos que integram a cultura de modo que ressalta as condições histórico-sociais que contribuíram para as transformações ocorridas. A partir disso, renuncia ao termo barroco para se referir aos conceitos morfológicos ou estilísticos que se repetiram nas culturas anteriores. É possível estabelecer algumas relações externas entre os aspectos formais das diferentes culturas, e acrescenta que uma cultura dispõe de empréstimos e legados das demais. O estudioso trata de uma questão ampla sobre o Barroco, pois é recorrendo à História (economia, política, sociedade) que perpassa uma legião de fatos que culminam na escrita da época, pois esta é um reflexo do conjunto já mencionado.

Assim, Maravall define que o Barroco:

[...] é a cultura de um período europeu no qual se buscam a renovação do prestígio da monarquia e a restauração dos poderes econômico-sociais dos antigos e novos senhores, é preciso concluir que se trata necessariamente de uma época que oferece produtos de acentuada condição exuberante e ostentatória (MARAVALL, 1997, p. 330).

A mentalidade barroca é sedimentada nas crenças religiosas e esses sentimentos refletem na cultura desta época como uma complexidade de recursos que merecem investigação para que possa entender a história da Europa Moderna. A crise social e econômica do século XVII estendeu em todo o contexto europeu e, em alguns países, esse conflito se deu de forma mais acentuada, levando consequências aos séculos subsequentes, criou-se uma atmosfera psicológica da qual surgiu o Barroco. Isto fez com que inspirasse a temática que foi produzida nos vários campos. O estado de consciência do homem barroco reflete o seu estado íntimo que está representado pelos temas como destino, acaso, mudança, fugacidade, caducidade, ruínas e etc.

Maravall discorre sobre quatro tipos de culturas que apresentam características sociais da cultura do Barroco. A primeira delas é a cultura dirigida, que está vinculada à época, pois a Europa passava por momentos de intensos conflitos. Neste sentido, o Barroco é visto pelo conjunto de meios culturais de diversos tipos que tentam compreender o homem. A política, por sua vez, se mostra detentora da cultura do século XVII, pois no comportamento deve se aplicar os conceitos de “razão do Estado”, ou seja, o homem deve saber usar os recursos que estão diante de si. Isso demonstra a manipulação do homem diante do seu comportamento e se torna peça fundamental da mentalidade barroca. O autor menciona que:

Para Gracián e para os barrocos, viver é viver cautelosamente entre os outros, o que nos faz compreender que esse “saber” gracianesco e barroco se resolve em um ajustado desenvolvimento manobreiro na existência: “É essencial o método para saber e poder viver”. Por isso Gracián personifica o indivíduo que possui esse saber no tipo do “negociante”, sujeito de conduta tecnicada, representativo, por excelência do “homem do agível” (MARAVALL, 1997, p. 124).

A prudência é um conceito central nos filósofos e escritores franceses do século XVII e o seu papel predominante é o ponto de vista comum dos integrantes do Barroco. Provavelmente, isso dá ao Barroco, para além de suas desmedidas e de seus exageros, às vezes alucinantes, um aspecto de cultura cuja desordem corresponde a um sentido regulado e governado. Em todas as épocas, buscou-se governar os homens em sua amplitude de vida e, no século XVII, isso ocorre por meio do poder absoluto. De acordo com Maravall:

[...] o barroco não é um racionalista, mas aparentado, por época e pelos objetivos a alcançar, com o pensamento racionalista; serve-se de processos parcialmente racionalizados, das criações técnicas e calculadas que daí deriva, para alcançar o domínio prático da realidade humana sobre a qual quer operar (MARAVALL, 1997, p. 130).

No século XVII, a técnica da retórica é algo muito importante, pois caracteriza esse movimento cultural, já que a instabilidade é algo presente em todos os sentidos. A persuasão terá seu papel de relevância diante das circunstâncias:

A época que consideramos é um período polêmico em todos os níveis, em todos os campos. Por todos os lados, vemos aflorar fortes controvérsias, que impõem uma necessidade tática de atração das pessoas, cujo peso, nos enfrentamentos gerais, pode ser decisivo. Por isso se disse que, nas circunstâncias do século XVII, persuadir é agora mais importante do que demonstrar (MARAVALL, 1997, p. 145).

A cultura massiva é relativa à classificação social da época. Para o estudioso, os poderes econômicos das épocas passadas nunca foram totalmente decaídos e os vários grupos existentes procuraram suas formas de fortalecer a economia. Desta maneira, ao final do século XVII esses grupos estavam fortalecidos. O Barroco em todos os aspectos integra a cultura popular, pois o vulgo passa a ter contato com as obras, mas, se elas são de alta qualidade, impõem-se certas concessões, para que esta camada da população possa estar em contato com a cultura. Então, a sociedade se divide entre culta e plebeia, mas ambas estão em contato com a literatura, seja ela de alto ou baixo calão. Maravall complementa que:

O século XVII é uma época de massas, a primeira, sem dúvida, da história moderna, e o Barroco, a primeira cultura que se serve de recursos de ação massiva. Isso, diz-nos a natureza do teatro, em seus textos e seus procedimentos cênicos; diz-nos a devoção externa e mecanizada da religião pós-tridentina, diz-nos a política de captação e repressão que os Estados começam a usar dizem-nos as inovações da arte bélica (MARAVALL, 1997, p. 184).

Com relação à cultura urbana, o autor afirma “[...] que o Renascimento foi uma civilização urbana, de irradiação limitada em torno de seus centros criadores; o Barroco, pelo contrário, foi produto de civilizações massivas imperiais, de Roma e Espanha.” (ib., id., p. 187). Fica evidente que o Barroco é um produto da sociedade da época e que os núcleos urbanos têm mais autonomia. Segundo Maravall, “[...] nessas urbes barrocas se produz e consome a volumosa carga de literatura que floresce no século XVII. Essa mesma literatura reflete o indiscutível predomínio dos ambientes urbanos [...]” (id., id., p. 188).

O estudioso acrescenta que o ponto de partida para esse ambiente do século XVII começa na Idade Média e, no Seiscentismo, atinge um novo patamar. As cidades do século XVII passam a abrigar grande contingente de vagabundos, mendigos e ladrões, em contrapartida, há muitos cidadãos que vivem na ostentação da vida urbana. Desta forma, o Barroco marca a diferença entre a população e, conseqüentemente, a sociedade urbana da época.

A cultura conservadora que Maravall trata é com relação à vida social, pois ainda existe nessa sociedade o esquema estamental. A sociedade barroca é ao mesmo tempo medieval e moderna, pois exhibe elementos presentes no Romantismo⁶. Assim, de certa forma antecipa características do próximo período literário, isso porque, o Barroco combina elementos antigos com elementos inovadores, tornando-se ao mesmo tempo medieval e mais moderno que o século anterior. Maravall utiliza o termo barroco para designar a época vivida por grande parte da Europa, e conseqüentemente, os fatos ocorridos nos diversos âmbitos do social, político e econômico da produção artística desse momento.

Por fim, a terminologia empregada pelos estudiosos permite que utilizemos a denominação Barroco para todo o período desse estudo, pois este período engloba todas as variantes de estilos, mesmo que haja algum predomínio entre elas, a terminologia Barroco abarca seu sentido amplo.

⁶ Quando mencionamos o Romantismo fazemos referências aos aspectos inovadores e antigos que este período literário apresentou, assim, como foi feito no Barroco, por isso, estabelecemos esta comparação entre ambos.

Já Seiscentismo será empregado para marcar especificamente o século XVII. Sendo assim, conviverão neste trabalho as duas terminologias a primeira enfatizando as características predominantes nas obras e a segunda ressaltando a demarcação cronológica.

2.1 BARROCO *VERSUS* MANEIRISMO

Semelhanças e diferenças se registram entre o Barroco e o Maneirismo, tratados por alguns estudiosos como estilos diferentes, embora estejam inseridos em um mesmo período literário, o século XVII. As reflexões de Hauser (1969), Silva (1971) e Hatzfeld (1973) colaboram com a conceituação a respeito desses termos que estão miscigenados em um século de transformação.

Importa, para o trabalho, tratarmos da questão uma vez que se encontram nos poemas de Antônio da Fonseca Soares tanto traços mais gerais, relativos ao Barroco, quanto traços particularizados, relacionados com o Maneirismo, situando-se sua obra, em algumas manifestações, nos limites das influências renascentistas, maneiristas e barrocas, notadamente no que diz respeito ao tema central da dissertação, a presença da mulher como objeto da poesia lírica.

Hauser estabelece um paralelo entre o Barroco e o Maneirismo evidenciando suas semelhanças e diferenças. Para o estudioso, o Barroco apresenta traços subjetivos, simples e excessivos, enquanto o Maneirismo é um movimento intelectualista, socialmente exclusivo e reflexivo. O que os diferencia é o estilo, pois o Barroco se classifica como complicado e refinado pelas suas peculiaridades formais, enquanto o Maneirismo está vinculado à tradição petrarquista, embora exprimindo uma linguagem amorosa sombria.

Silva (1971) aborda as temáticas do Barroco e do Maneirismo em sua tese de doutorado. Por isso, o adotamos como principal teórico para tratar dessa distinção / aproximação. Segundo o estudioso, o período literário não se faz pelo domínio absoluto de forma e estilo. Faz-se, antes, pelo predomínio do estilo. Assim, um estilo prevalece sobre o outro no âmbito cronológico do período literário. Os termos Barroco e Maneirismo foram estabelecidos pelos historiadores da arte e posteriormente empregados pelos historiadores e críticos literários.

O termo Maneirismo provém do vocábulo italiano *maniera*, usado na segunda metade do século XVI com significado de estilo de um artista ou estilo de época. Os poetas almejavam imitar Michelangelo, considerado o grande mestre. Com o tempo, o termo ganhou

conotação depreciativa e alguns críticos como Baldinucci e Bellori nomearam como defeito e vício. Desta forma, o maneirismo significava uma arte afetada e falsa, definição que persistiu até os estudos modernos.

A arte maneirista apresentava sentimento de insegurança existencial, efemeridade em relação a tudo, visão pessimista, sentimento de desengano, arrependimento. Estava vinculada à problemática religiosa do século XVI. Para expressar tais sentimentos foram utilizadas em grande escala as metáforas e as antíteses.

Para Silva, o Maneirismo e o Barroco são dois estilos diferentes que apresentam muitos elementos semelhantes em relação à temática e à forma, levando a crer que o primeiro é uma antecipação do segundo, mas construída de forma diferente. Assim:

O barroco é profundamente sensorial e naturalista, apela gozosamente para as sensações fruídas na variedade incessante do mundo físico, ao passo que o maneirismo, sob o domínio do *disegno interiore*, da *Idea*, se distancia da realidade física e do mundo sensório, preocupado com problemas filosófico-morais, com fantasmas interiores e com complexidades e subtilezas estilísticas; o barroco é uma arte acentuadamente realista e popular, animada de um poderoso ímpeto vital, comprazendo-se na sátira desbocada e galhofeira, dissolvendo deliberadamente a tradição poética petrarquista, ao passo que o maneirismo é uma arte de *élites*, avessa ao sentimento “democrático” que anima o barroco, anti-realista, impregnada de um importante substrato preciosista e cortês, representado sobretudo pelo filão petrarquista; o barroco caracteriza-se pela ostentação, pelo esplendor e pela proliferação dos elementos decorativos, pelo senso da magnificência que se revela em todas as suas manifestações, tanto nas festas de corte como nas cerimônias fúnebres, contrariamente ao maneirismo, mais sóbrio e mais frio, introspectivo e cerebral, dilacerado por contradições insolúveis; o barroco tende frequentemente para o ludismo e o divertimento, enquanto o maneirismo aparece conturbado por um *pathos* e uma melancolia de raízes bem fundas (SILVA, 1971, p. 41-42).

Segundo Silva, a periodização da literatura baseada na cronologia secular é simplista e falsa em relação à realidade literária, que pode abrigar a heterogeneidade das correntes estéticas. Complementa que a escola quinhentista constitui o período áureo, a escola seiscentista representa a corrupção do mau gosto e, por fim, a escola arcádica, que dominou uma época com intensa atividade cultural e artística, classifica-se como contrária à escola anterior.

Após a crise do Renascimento, o homem perde a fé otimista em Deus que reinava sob o ideal renascentista e, na ideologia da Contrarreforma, passa a ser visto como um ser pecador, dividido entre o caminho do prazer e o da salvação. A partir dos sentimentos contraditórios, nascem muitas temáticas caras à lírica maneirista. O homem é visto pela sua

miséria e a angústia se torna maior que o infortúnio. Por isso, o mundo é considerado um lugar incerto, conflituoso, perigoso.

Assim, o poeta renascentista constrói suas imagens dramáticas, como o mar revolto, estando sem ilusões ou esperança de que algo bom possa acontecer. O labirinto é um tema muito presente, principalmente quando se refere ao amor, pois é uma busca impossível e repleta de contradições, enleios e absurdos. A poesia amorosa reflete o desengano e a tristeza e, diante disso, os maneiristas apresentam-se como seres melancólicos e cansados da vida. Este tipo de poesia é marcado pela ausência no tempo e no espaço, o amor e a amada estão no passado ou muito distantes. Silva acrescenta que os poetas maneiristas são:

Seres introvertidos, os maneiristas criam uma poesia de teor psicologista e moral, de cunho reflexivo ou meditativo, donde estão ausentes a alegria de viver na terra, a confiança e o optimismo, a serenidade perante o fluir da vida (SILVA, 1971, p. 267-268).

Segundo o autor, outros dois temas da lírica maneirista portuguesa são o engano e o desengano. O homem vive envolvido pelo engano, desejos, falsas esperanças, mas em certo momento desperta da situação e percebe o desengano, e a partir disso vai em busca de Deus. É válido salientar que todo e qualquer tipo de amor está sujeito ao engano.

Com relação ao estilo e às formas, a lírica maneirista abrange algumas figuras como a antítese e o paradoxo, que estiverem muito presentes na poesia medieval e novamente se fazem evidentes, principalmente na poesia profana de temática psicológico-moral e amorosa, as quais tratam dos conflitos íntimos e das contradições do amor. Essas figuras desempenham o papel de contraste e a função superlativa das coisas, fatos ou pessoas. Os núcleos temáticos de teor amoroso podem ser: fogo, calor / frio, água, neve; vida / morte; riso, alegria / choro, tristeza; luz, dia / sombra, noite; brandura / aspereza, dureza; pena, dor / gozo, glória e outras. A temática religiosa apresenta abundância desses recursos, segundo Silva:

[...] em particular naqueles poemas consagrados à evocação e meditação da figura de Cristo e aos mistérios do amor divino, que as antíteses e os paradoxos alcançam uma freqüência elevadíssima, podendo dizer-se até que tais factos estilísticos caracteres distintos e imprescindíveis dos poemas maneiristas de temática cristocêntrica (SILVA, 1971, p. 344).

Outros aspectos que Silva ressalta são a bímembração e plurímembração. A primeira refere-se à simetria perfeita ou imperfeita, repetição no segundo membro de um vocábulo que figura no primeiro, distribuição dos acentos e das pausas rítmicas, imitação no segundo

segmento da estrutura morfológica e sintática do primeiro. A segunda constitui-se por pluralidades ternárias, quartenárias, quinquenárias ou mais. A bimembração foi muito utilizada pelos maneiristas e pelos poetas barrocos, enquanto a plurimembração foi perdendo o seu uso até chegar ao Barroco. Esses foram alguns tópicos que Silva abordou em relação ao maneirismo, agora trataremos da temática e da forma da poesia lírica barroca.

A temática que envolve a fugacidade da vida e o desengano esteve muito presente no maneirismo e tornou-se herança na literatura barroca, mas esta temática adquiriu a perspectiva do hedonismo existencial que apresentava um convite ou apelo para desfrutar da vida. A efemeridade causa sentimentos negativos, mas essa poesia se utiliza das metáforas, antíteses, hipérboles, ostentação, cores, brilhos, enfim, da riqueza decorativa, para dissolver tal sentimento. As flores são exemplos dessa fugacidade, em especial a rosa, por causa do requinte e riqueza de cores e pelo perfume. Segundo Silva, “[...] na arte barroca, a dor e a agonia diluem-se com frequência sob o fausto, a ostentação e o refinamento dos meios expressivos e decorativos... (SILVA, 1971, p. 416)”.

A lírica barroca prolonga os temas da tradição petrarquista pelo viés realista⁷. O amor é um tema que sobreviveu e que continua tratado como uma forma de contradições. Empregam-se as antíteses, os paradoxos e muitas vezes a hipérbole para a sua definição / qualificação / expressão. Amar significa sofrer e os poetas vivem no silêncio de seus sentimentos. O amor é envolto pela atmosfera da melancolia e da angústia presentes na tradição petrarquista.

Outros sentimentos como a dor da partida, o padecimento da ausência e a solidão fazem parte do cenário dessa poesia. A mulher é tratada de forma diferente da tradição anterior, vista como bela e perfeita. Torna-se a poesia barroca um retrato autêntico, pois nela se descreve a mulher comum em seus ofícios e as suas reais condições físicas, enquanto no petrarquismo a mulher era inalcançável. Sua beleza é hiperbolizada, assim como seus traços, que antes não eram revelados, como pés, nariz, queixo, etc., mesclando realismo e erotismo. O vestuário feminino também se tornou parte das descrições minuciosas dos poetas barrocos.

Com relação ao erotismo, a mulher passa a ser descrita como sedutora e apetecível em sua carnalidade, a sensualidade está presente na descrição do seu corpo, sobretudo, da boca e do seio. As imagens, as metáforas, as comparações e as hipérboles caracterizam o corpo como fonte de prazer. O erotismo é de tal forma evidenciado, que alguns momentos da vida sexual

⁷ É válido mencionar que o termo realismo não se refere ao período literário, mas sim, a qualidade ou estado do que é verdadeiro, que apresenta característica do que é real.

passam a ser representados em pormenores nos versos de muitos poetas. A poesia barroca aborda temas do cotidiano por meio do realismo, da sátira e do burlesco. Segundo Silva:

O poeta barroco sente prazer em mergulhar na diversidade do real, nas circunstâncias da vida e do mundo, em reconhecer os seus traços mais característicos e mais pitorescos, mais sórdidos e mais repulsivos, fazendo deles matéria de criação poética, sem se preocupar com as convenções e os preceitos que dificultassem ou proibissem esse considerável alargamento das fronteiras temáticas da poesia (SILVA, 1971, p. 433).

A aproximação do real faz com se tenha uma objetividade descritiva marcada pela ironia, pelo grotesco, pelo burlesco e pela caricatura. Recria-se uma realidade em tons de deformação e, desta forma, os fatos cotidianos são temas de inspiração barroca.

Com relação à linguagem e ao estilo da lírica barroca, muitos elementos maneiristas se encontram presentes neste novo estilo, como as formas versificatórias, a bímembreção, a plurímembreção, os elementos estilísticos, como a antítese, metáfora e outros. Já os novos componentes dessa expressão poética são a hipérbole, o hipérbato, os neologismos, o uso da linguagem como forma de criar, recriar e surpreender o leitor. A linguagem culta e obscura caracteriza a poesia barroca, manifestando-se nas mais diversas formas de expressão. Já a poesia popular foi muito difundida entre os poetas, recorrendo a um largo uso de temáticas diversas, que mesclam o estilo gongórico com a linguagem cotidiana, fazendo predominar, no entanto, em ambas as linguagens, a extraordinária capacidade de invenção verbal.

Por fim, a metáfora apresenta grande predileção pelos poetas barrocos, que buscam na linguagem sua mais alta expressão, o engenho barroco é algo original, por isso, essa figura ornada ganhará destaque no próximo capítulo que tratará dos aspectos da poesia barroca.

Assim como Hauser, Silva trata das semelhanças e diferenças entre os dois estilos presentes em uma mesma época, entrelaçados pelas similaridades que fazem do maneirismo um estilo pré-barroco, no qual convivem características formais e estilísticas em comum, embora o barroco evoque uma poesia mais próxima da realidade. O acréscimo de figuras ornadas e o erotismo são desses elementos. Segundo Silva, a transição entre o maneirismo e o barroco é difusa, pois os elementos do primeiro são transmitidos ao segundo, mas apesar das similitudes o sistema temático e formal em seus núcleos representa características inconfundíveis.

3 ASPECTOS GERAIS DA POESIA PORTUGUESA DO PERÍODO

3.1 ROMANCE

Ao longo da história, o termo romance adquiriu significados até chegar à atual concepção, segundo a qual, tornou-se um gênero ficcional em prosa. Para os nossos estudos abordaremos as acepções propaladas por Tavares, Diez-Echarri e Francesca, para quem o romance é uma forma de poesia lírica, muito ao gosto do público na poesia dita vulgar durante o século XVII.

Segundo Tavares (1954) o termo *romance* veio do latim “*romanice*” e foi usado na Idade Média, como sinônimo de poesia épica da França, Portugal e Espanha. Na era do Classicismo, a denominação para a narrativa de imaginação foi o termo “novela” do italiano “*novella*”, que significa novelo. Já no século XVIII, as literaturas portuguesas e francesas empregavam a palavra ‘romance’ no sentido no qual conhecemos hoje e, com relação às outras literaturas europeias, seguem a denominação italiana, que faz referência às obras narrativas e de ficção.

Tavares aborda a definição etimológica do termo romance que significa “língua popular”, oposta a “língua literária” que era o latim dos primeiros tempos da época medieval dos povos ocidentais do império romano. O estudioso acrescenta que:

Os romances são poemas narrativos populares, de forma estrófica geralmente estíquia e de extensão indeterminada. Quanto à estrutura rímica, podem apresentar rimas assoantes ou consoantes, aparecendo também versos soltos; quanto à métrica, os versos de redondilha maior são mais frequentes, seguidos dos decassílabos e dos de redondilha menor (TAVARES, 1954, p. 237-238).

Com relação aos estudos de Tavares, é possível acrescentar que os países ibéricos apresentam frutos comuns com relação à origem do romance e que, mesmo havendo distinção entre as línguas, a temática é a mesma. França, Inglaterra e Alemanha também apresentam, no desenvolvimento dos romances, temáticas semelhantes às dos países da península ibérica, uma vez que em princípio o termo difundido como veículo histórico, ou seja, as nações se apropriaram deste gênero para registrar dados reais ou ficcionais de seus reis, povos, guerras, enfim, dados particulares de cada nação, sobre os quais só foi possível saber através destes documentos.

Diez-Echarri e Francesca (1960) também buscam definir o termo romance segundo várias acepções e, entre elas, semelhante à de Tavares:

[...] se llama romance un género poético, eminentemente popular, caracterizado tanto en su temática como en su forma externa por inconfundibles notas y que ha tenido en todo tiempo, a partir de últimos del XIV, en que se supone aparecieron sus primeras muestras [...] (DIEZ-ECHARRI; FRANCESCA, 1960, p.146).

O romance nasceu com tendências narrativas herdadas das canções de gesta utilizadas na Idade Média para expressar os feitos heróicos ou lendários. As gestas eram composições poéticas narradas oralmente e, ao longo, do tempo foram se fragmentando e desaparecendo, dando lugar aos romances, ou seja, pequenos fragmentos de canções antigas. Os autores afirmam: “El romance fue en su origen narrativo: se desglosó de las viejas canciones de gesta [...] como aquéllas eran ante todo narración, también al romance pasó este carácter primordial.” (DIEZ-ECHARRI; FRANCESCA, 1960, p.147).

A princípio, este tipo de narrativa era visto como detentora de um componente histórico, porque narrava feitos da pátria de maneira fragmentada. Nessa forma, ganhou características de narração curta, rápida, simples e de caráter realista, utilizada pelos artistas de ruas que cantavam esses feitos. Os romances foram se tornando cada vez mais elaborados, buscando temáticas diversas e, mesmo tendo nascido entre as camadas populares, tornaram-se obras de grande valor e passaram rapidamente a ser apreciadas nos palácios, onde o gênero perdurou por muito tempo. Ao longo da trajetória, os romances foram se incorporando aos traços subjetivos dos trovadores e chegaram até os dias de hoje.

Com relação aos aspectos métricos e rítmicos, levanta-se a questão da dificuldade de se enquadrar uma forma cristalizada para os romances. Esta dificuldade se deve a variações tanto das rimas quanto das formas estróficas. Acerca deste assunto, Diez-Echarri e Francesca fazem a seguinte observação:

El esquema métrico que nos dan las preceptivas al uso no corresponde por entero a la realidad. Definir el romance como una composición de versos octosilábicos y rima asonante, sin agregar más, equivale a dejar fuera millares de composiciones del género que no se ajustan a esta doble condición. Menéndez Pidal señala numerosos romances que ni constan de ocho silabas ni tienen esa estructura tradicional. Hay que reconocer que el mejor romance, el más perfecto, es el que cumple aquellas dos exigencias: metro octosílabo y rima asonante (DIEZ-ECHARRI; FRANCESCA, 1960, p.155).

A utilização do gênero romance a princípio foi realizada por escritores anônimos, mas pela sua aparente simplicidade e tão polida estrutura seduziu grandes escritores a que fizessem uso deste modo de escrever. Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Calderón são exemplos dessa preferência. Diez-Echarri e Francesca mencionam Grimm (1815) como responsável por dividir os romances em dois grupos: os velhos ou populares e os novos ou artísticos. Os primeiros remetem ao período anterior do século XVI, já os segundos datam deste século em diante, uma vez que, os velhos ou populares são, em maior parte, anônimos e os novos ou artísticos, são em geral, de autores conhecidos.

Ambos os estudiosos apresentam a concepção do termo romance oriundo da Europa da Idade Medieval, das classes populares, com a inserção nas camadas privilegiadas, caracterizados ainda pela sua variedade temática e métrica.

Do ponto de vista conceitual, remetemos à concepção do termo romance cabível nesse breve esboço, dentro do qual Antônio da Fonseca Soares adéqua as suas composições. São, pois, narrativas que abordam temas diversos, ora de longa ora de curta duração, sempre respeitando esquemas métricos consagrados pelo uso em seu tempo.

3.2 LINGUAGEM

Segundo os estudiosos da poesia lírica portuguesa, a produção dos Seiscentos se encontra totalmente voltada para a poesia dos Quinhentos a qual, por sua vez, está baseada na tradição greco-latina. Assim, notamos que a linguagem e todos os caracteres envolvidos nesta poesia vêm de uma longa tradição, mas que no século XVII se aflora e ganha uma perspectiva peculiar: os poetas barrocos prezam o uso de uma linguagem *ornada*.

Segundo Vilanova (1953), a inclusão da língua vulgar na poesia da Espanha Renascentista acontece de forma tardia, estendendo esse uso ao Barroco. A poesia vulgar vem das novas escolas italianas que substituíram os cancioneros. Depois se expandiu para a Espanha e, por fim, para todos os países europeus. Os poetas barrocos deram continuação a essa característica no fim do Renascimento, muito em voga na poesia. Assim:

El cultivo sistemático de la inspiración artificial y literaria extraída de los más perfectos modelos de la antigüedad grecolatina y volcada en los poetas españoles hacia una denodada imitación de los poetas italianos, había de originar la constitutiva falsedad y amaneramiento de nuestros poetas del barroco, la aterradora repetición de tópicos y fórmulas estereotipadas, y la constante apropiación de temas e ideas de la tradición petrarquista que inspiran en su integridad el repertorio de los siglos XVI y XVII (VILANOVA, 1953, p. 572).

Para Montes (1956), a poesia portuguesa é uma intensificação dos elementos formais e temáticos precedentes dos cancioneiros. Raíz espanhola que Portugal manteve com vigor.

O castelhano começou a ser cultivado nos meios literários portugueses a partir do século XV, alcançando grande amplitude no século XVII. O bilinguismo já era um fenômeno comum na época maneirista, quando se mesclavam o latim e o castelhano. Grande parte das produções portuguesas foi escrita na própria língua, mas os romances tiveram grande influência da língua do país vizinho.

Deste modo, vários autores escreveram suas obras ora em português ora em castelhano e muitas vezes até mesclavam as duas línguas, uso que se tornou comum notadamente depois da União Ibérica, pois Portugal e Espanha estavam politicamente entrelaçados e essa união abrangeu diversos campos. Esse domínio espanhol induziu Portugal a seguir as normas ditadas pela Espanha, mas, no campo literário, os poetas portugueses foram influenciados pelo mestre espanhol Góngora e se destacaram. As obras de Góngora são realçadas pelas suas particularidades que, sob o nome de gongorismo, desenvolveu-se uma vertente dentro do Quinhentismo e do Seiscentismo.

O poeta Antônio da Fonseca Soares foi um dos seguidores de Góngora. Em suas obras existe grande reflexo das características do mestre espanhol. Para Montes “[...] Antonio da Fonseca Soares es quizá, de todos los gongoristas portugueses, la figura poética y humana más interesante” (1956, p. 112). O estudioso acrescenta que o gongorismo português apresenta problemas de identificação de autoria das obras que se estão escuras e complicadas de ler, as atribuições dos autores são duvidosas e na maioria das vezes equivocadas, estando sempre sujeitas à retificação. Segundo Montes:

[...] lo que se refiere a las poesías de Fonseca Soares, hay que explicar el silencio por el temor a manchar la memoria de quien había muerto poco menos que en olor de santidad, y que, además, había repudiado, según se decía, todas sus obras profanas al tomar los hábitos franciscanos. (MONTES, 1956, p. 79)

Para caracterizar a linguagem barroca, o poeta seiscentista utiliza-se da expressão pictórica, com a qual se faz representar a realidade, e dos recursos expressivos como a metáfora, a hipérbole, a antítese, o ritmo, além da significação das sílabas átonas e tônicas, dos adjetivos que se tornam substantivos no léxico barroco e dos neologismos que passam a ser frequentes. O poeta barroco recorre à tradição greco-latina, enriquecendo assim a linguagem seiscentista com alegorias, tornando-a uma expressão mais culta. Para Morejón, o interesse do artista barroco é produzir a maravilha e a surpresa, através desses recursos que produzem o aspecto artístico. Complementa ressaltando que a linguagem dos barrocos ganha contrastes especiais e que:

La tradición petrarquista puso en circulación la base lingüística fundamental, que el artista barroco aprovecha, como aprovecha las imágenes y otros recursos expresivos. Lo que sucede es que de ahora en adelante la lengua tendrá que adaptarse a la nueva visión del mundo que caracteriza al hombre de Seiscientos, y su enriquecimiento deriva precisamente de eso. El escritor barroco se ve obligado muchas veces a modificar la significación de algunas palabras, a poner en uso vocablos anticuados, a crear también otras formas, a elevar a estilo superior expresiones hasta entonces despreciables (MOREJÓN, 1965, p. 72).

Apesar das diversas transformações ocorridas no século XVI, ainda se manteve viva na poesia barroca o vocabulário, as formas versificatórias e o repertório temático. Segundo Santilli, a presença de Camões está muito intensa na poesia do século XVII por meio da poesia gongoriana, que transmitiu grande parte do léxico camoniano aos poetas portugueses.

A presença de Camões é dominadora: empolgou e galvanizou a imensa produção épica do séc. XVII, toda ela informada pelo espírito da epopéia quinhentista. Mesmo na *Fênix*, onde são inúmeros os poemets épicos a celebrarem vitórias da Restauração, é evidentíssima a imitação camoniana, não só de versos, - às vezes inteiros, - mas de farrapos deles, de processos, imagens, tópicos do gênero [...] (SANTILLI, 1967, p. 30).

As heranças renascentistas e a ênfase nos recursos retóricos fazem da linguagem barroca uma verdade pintura, para isso, a figura mais utilizada e destacada entre os poetas é a metáfora.

3.3 METÁFORA

Assim como o vocabulário cromático e o jogo de palavras, a metáfora é recurso intensificador da poesia barroca, diferenciando da renascentista pelo uso demasiado. O uso da linguagem vulgar na poesia seiscentista fez com que a metáfora se tornasse comum, pois era utilizada para descrever coisas triviais, de tal modo, que os poetas empregavam-na como os elementos corriqueiros. Para Montes (1956):

Muchas de estas metáforas son vulgares, procedentes de la poesía renacentista y, en último término, de la grecolatina. Al emplearlas, Góngora no hace más que continuar una tradición: *oro, plata, nácar, marfil, cristal, mármol, lirios y rosas* no son sino tópicos metafóricos con que tropezamos a cada paso en los poetas del siglo XVI (MONTES, 1956, p. 258).

De acordo com Montes, a metáfora é encontrada em qualquer livro de poesia do século XVII, como a *Fênix Renascida* ou o *Postilhão de Apolo*, compilações de obras de diversos autores, conhecidos ou não, que representam este período e nos fornecem as mais belas metáforas. A metáfora barroca é construída e explorada de forma diferenciada em relação aos demais estilos literários, pois neste momento o engenho se torna fundamento e se faz bastante explorado pelos escritores da época.

Segundo Morejón (1965, p. 64), a metáfora é o núcleo fundamental da poesia “En la metáfora se puede encontrar el sentido exacto de la expresión poética del Barroco”, e complementa é “[...] sinuosa, y funciona generalmente, en sus maneras más osadas, en espiral, encabalgándose las realidades metafóricas, unas tras otras, en imágenes complejas, portadoras, por sí solas de cualidades poéticas excepcionales” (*bi. id.*, 1965, p. 66).

Santilli resalta alguns exemplos de metáfora presentes na poesia renascentista que se estenderam a poesia barroca, essas:

[...] metáforas, largamente empregadas pelos escritores renascentistas ‘– *ouro, marfim, cristal, lírios, rosas, mármore*, etc. – são empregadas com abuso na poesia do séc. XVII, bem como um vocabulário cromático de fundo culto: *cerúleo, cândido, louro, fulvo, áureo, níveo, azul, argênteo, carmesim, lácteo*, etc. Jogos de palavras, fórmulas antitéticas de origem petrarquista, oxímoros, hipérboles, não desconhecidos pelos poetas quinhentistas, serão matéria-prima preciosa para as soluções estilísticas dos poetas culteranos (SANTILLI, 1967, p. 32-33).

Segundo Silva (1971) o engenho barroco submete a linguagem a uma busca de efeitos originais e surpreendentes, encontrando grande potencial na exploração da metáfora. Para o estudioso, este engenho:

[...] conhece o âmago e o pormenor dos seres e das coisas, compara, soma, divide, contrapõe, engrandece ou diminui, resultando desta actividade, em fulgurante coroamento, a metáfora, que, no dizer de Tesouro, “riflessivamente penetra e investiga le più astruse nozioni per accoppiarle”. A metáfora barroca, em que confluem uma atitude hedonística e uma atitude intelectualística, constitui assim o elemento dinamizador por excelência da linguagem poética, o elemento estilístico que, mais do que qualquer outro, há-de gerar a *maravilha* de que fala Marino, fazendo descobrir as secretas analogias existentes no universo (SILVA, 1971, p. 490).

A metáfora barroca tem sempre a intenção de superar a metáfora anterior, ou seja, o efeito espiral faz com que o poeta esteja sempre em criação de uma nova metáfora que seja capaz de superar a precedente, formando um ciclo. Assim, a busca pela expressividade cria o jogo imagético e uma sucessividade de metáforas, formando um dinamismo dentro do poema. Para Silva “Os poetas barrocos revelam uma predileção acentuada pelas metáforas sucessivas, que se desempenham em cascata, num efeito espetacular que é típico de toda a arte barroca” (SILVA, 1971, p. 490).

A metáfora barroca está associada à hipérbole. Dessa forma, cria-se o exagero que remete a uma irrealidade na qual “Muitas vezes, porém, as metáforas barrocas amplificam e intensificam a fealdade, a sordidez e o grotesco dos seres e das coisas, mostrando os poetas um gosto quase sádico em distorcer e desfigurar o real” (SILVA, 1971, p. 494). Desta forma, a metáfora pode remeter ao mundo risível num plano satírico e burlesco, já que excede o plano negativo, ou simplesmente pode exagerar nos louvores, intensificando as qualidades de algo ou alguém.

A metáfora é uma ferramenta de grande valia para a poesia seiscentista, pois ela tem a função de caracterizar de maneira poética algo que nos parece muito simples. Por ser a essência da poesia barroca, fez com que o Barroco se destacasse, descrevendo fatos triviais em imagens/construções exuberantes. Para Hatzfeld:

El Barroco utiliza nuevas y verdaderas metáforas para reintegrarlas y devolverlas a más amplias estructuras en una función eficaz. El Barroco del Barroco, sin embargo, como hubiera dicho Focillon para hablar del Barroquismo, desarraiga nuevamente estas metáforas, las arranca de su sustrato, las hace tan independientes que, desde la esfera de las figuras retóricas se reconvierten en figuras de pensamiento. Llenas de extravagancia, de originalidad desesperada y de asombrosas analogías, quieren producir por sí mismas creaciones artísticas, alegóricas y emblemáticas (HATZFELD, 1973, p. 95).

Enfim, a metáfora faz parte dos recursos retóricos que os poetas seiscentistas utilizavam para cultivar uma poesia de beleza e imaginação, levando conseqüentemente, à fórmula horaciana do *ut pictura poesis* que é uma criação poética que visa à pintura na escrita.

3.4 UT PICTURA POESIS

A obra *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida* de Adma Muhana (2002) é uma formulação comentada do *ut pictura poesis* horaciano. A teórica destaca a analogia que Almeida esboça entre pintura e poesia, caracterizando ambas de forma que “pintura é poesia muda, poesia é pintura que fala” (MUHANA, 2002, p.12). Na concepção de Alberti sobre pintura, encontram-se conceitos retórico-poéticos latinos fundamentais, que possibilitam estipular a semelhança entre as duas artes, pois essas exigem um conhecimento da técnica por parte de quem a pratica. A retórica, a poesia e a pintura são artes que têm uma finalidade e ofício, desempenhadas por alguém que conhece os preceitos. Segundo Alberti, a retórica predomina sobre a poética: “A insistência nas virtudes elocutivas das chamadas figuras de clareza, metáfora e evidência, “que pintam como um quadro”, nas preceptivas de Aristóteles, Cícero e Quintiliano” (MUHANA, 2002 p.13), propicia a fraternidade entre elas. A preceptiva acerca da arte da poesia ou da arte da pintura, até o século XVIII, é aristotélica. A poesia difere da pintura pelo ritmo, linguagem e harmonia da primeira, e pelas cores e figuras da segunda. Ambas compreendem ações humanas e divinas, sendo que a primeira predomina em relação à segunda, pela conveniência.

Para Muhana, Alberti divide a poesia em circunscrição (desenho), composição (conjunto de superfícies) e recepção de luzes (cores); é na composição dos corpos que reside toda fama e engenho do pintor, o fim é a parte mais importante, porque consiste na imitação, no verossímil e não na verdade, sua perfeição está em imitar. A fórmula horaciana *ut pictura poesis* tem a função de autorizar o poema e a pintura como detentores de clareza, imagens,

variedade de locução, cores vivas, menosprezando o descuido. A invenção e a elocução são partes essenciais da poesia, já na pintura são o rascunho e a cor.

Para a expressão da verdadeira poesia e pintura, a primeira torna-se metáfora da segunda e vice versa, já que a boa poesia procede do homem engenhoso ou furioso. Almeida (*apud* MUHANA, 2002, p. 41) privilegia o engenho, mas não despreza a importância do furor. A poesia aparece como retrato do universo e a excelência desta está em imitar a pintura, enfim, Almeida se refere ao “pintor poeta”, para dizer que a poesia e a pintura se equiparam.

No século XVII, poesia e poeta são aqueles que pintam as ações humanas, a imitação tem a capacidade de causar prazer e conhecimento, assim a pintura por intermédio da poesia torna-se um campo próprio de prazeres e saberes. Na doutrina do engenho seiscentista, a invenção retórica dialética do desenho torna evidente o discurso interior é está repleto de um contexto ordenado de metáforas. Assim como a pintura faz uso dos artifícios, a poesia deve calcular a proporção seus efeitos, tendo como finalidade o belo eficaz.

Nas práticas em que a metáfora é central, *A Arte Poética* de Horácio é apropriada como critério retórico ordenador do decoro na emulação de obras, paralelo entre a pintura / poesia. O *ut pictura poesis* pondera o juízo no decoro interno e externo, já que é uma doutrina genérica da verossimilhança, segundo a invenção, disposição e elocução. O *ut pictura poesis* implica na exposição da distância exata entre o leitor / admirador e o objeto relatado, encontrada nas letras do século XVII, empenhadas em produzir o fantástico.

Enfim, no século XVII, o *ut pictura poesis* em alguns gêneros tende a ser obscuro e hermético, ou seja, é necessária uma análise profunda e vagarosa. Por fim, o modo de produzir agudeza ou ornato dialético demonstra que o poeta deve dominar o engenho e todos os seus artifícios para que a obra de arte possa ser contemplada e entendida pelo seu público, previamente conhecedor do catálogo de realizações agudas e engenhosas.

3.5 TEMAS

A poesia barroca apresenta diversos temas e, dentre eles, destacaremos alguns dos mais importantes para todo Seiscentismo. Silva realizou uma pesquisa de fôlego em torno de obras manuscritas e impressas e constatou que o Barroco apresenta dois cernes, sendo “[...] a existência do barroco como fenômeno europeu e supranacional e a existência de variedades nacionais da poesia barroca” (SILVA, 1971, p. 397). Desta forma, os temas nem sempre são iguais em todos os países europeus. Por mais que a Europa estivesse passando por

transformações semelhantes, cada nação teve a sua direção temática e esta foi exposta pelos seus poetas.

Los temas, pues, en general, o son insignificantes o grandiosos. Como se trata de excitar la sensibilidad a través de los detalles más hirientes, los temas tienen que ser, necesariamente, los más inesperados y contrastantes que se pueden imaginar. No se olvide el papel que la sorpresa juega en el arte barroco. En general, son los mismos temas del clasicismo y de fines de la Edad Media, pero deformados. Los héroes se transforman, como dijimos, en antihéroes, cuando no en gatos. Se nos ofrece en un mismo plano “lo minúsculo y lo grandioso, lo refinado y lo grosero, lo feo y lo bello, a luz y la sombra y, en una palabra, el haz y el envés de la realidad” (MOREJÓN, 1965, p. 45).

Para Morejón os temas barrocos são advindos do Classicismo e a novidade está em apresentar esses temas através de uma nova perspectiva. O homem do século XVII explora o cenário em que vive pelo olhar antitético, já que muitas vezes está em conflito consigo ou com o mundo a sua volta. Observemos o trecho:

El Barroco cultiva, [...] los temas y los géneros literarios del Clasicismo. No aporta, en cuanto a esto, grandes novedades. La novedad estriba en la nueva manera de ver las cosas, en el punto de vista, en la diferente visión de la realidad y del mundo. Lo que le interesa al escritor barroco no es el género propiamente dicho, ni el tema, sino la postura anímica, la forma de enfrentar aquellas realidades que se le ofrecen, la estilización y la perspectiva. El hombre barroco se mueve entre las mismas figuras que se han venido moviendo en Europa desde el desvanecimiento de los ideales medievales, a los cuales, por otro lado, él se agarra románticamente (MOREJÓN, 1965, p. 46).

Em nosso trabalho escolhemos tratar de alguns temas que estiverem presentes na poesia barroca, mas nem sempre esses foram os tópicos principais de todos os países. Os temas como *carpe diem*, desengano do mundo, mitologia, deformação, saudade, amor, religião e mulher são em sua maior parte encontrados nos teóricos aos quais nesta dissertação. Em alguns casos, o mesmo tema pode receber diferente nome em outra nação.

Antes, porém de nos determos nessa questão, incluímos a *mulher* como elemento predominante na poesia fonsequiana, dirigindo, assim, nossa discussão, para as aplicações com as quais estaremos lidando durante as análises. A mulher, como tema geral, receberá todas as recategorizações de acordo com o que se discorre abaixo. Entretanto, ela voltará à tona em momento posterior.

3.5.1 A MULHER e outros temas na poesia seiscentista

A beleza da mulher geralmente é descrita pelos seus traços físicos ou pelas suas ações, as quais podem exaltá-la ou denegri-la. Os poetas contrapõem a beleza ao modo da mulher ser ou agir, que na maioria das vezes é o inverso de sua beleza. Esta estabelece relações com a fugacidade da vida, uma vez que, o poeta canta que a musa deve aproveitar a sua beleza enquanto ela existe, já que a essência é efêmera e dela precisam-se aproveitar as delícias terrenas.

O tema *carpe diem* relaciona-se à beleza feminina, para reafirmar que esta deve ser explorada e aproveitada. Muitos poetas petrarquistas e barrocos exploram essa beleza para se referir à mulher. A morte, na esteira da efemeridade, também faz parte do seu universo. Está relacionada à efemeridade da vida, envolve os diversos sentimentos que assombra o homem barroco.

A temática sobre a mulher na poesia barroca concorre com outros temas ou subtemas nos quais ela se insere, como amor, desengano do mundo, melancolia, *carpe diem*, tempo, saudade, e outros. Essa mulher pode ser descrita em traços realistas, segundo o qual se mostram defeitos e qualidades, diferentemente da poesia renascentista, que coloca a mulher como uma figura impossível de alcançar, idealizada pelos poetas.

A musa barroca é descrita pelos ofícios, pela condição física, pela condição que sustenta no seu meio e pela atitude, ora de forma burlesca ou satírica ora de maneira exaltada. Esta temática será tratada em pormenores no próximo capítulo. Por ora, falaremos “em torno” da mulher.

3.5.2 *Carpe Diem*

Os poetas barrocos desejavam aproveitar o vigor da vida antes que fosse tarde demais. Essa temática é constante. Para Montes, existem duas atitudes que o homem pode tomar diante da brevidade da vida. A primeira é retirar os ensinamentos dessa concisão e a segunda é gozar dessa juventude antes que seja tarde demais.

Para Santilli, esta necessidade de aproveitar a vida está presente nos demais subtemas da poesia barroca, pois o contexto histórico em que o homem barroco vive está totalmente relacionado com a maneira de ver o mundo:

À consciência da efemeridade da vida, que é a nota mais constrangedora do espírito barroco, está pois associada essa visão dinâmica das coisas. E aqui decorre o sentimento de inutilidade da própria existência: se a vida “é fumo, é vento”, não paga a pena ser vivida. A “terrena e mortal fragilidade” foi a noção mais aterradora que a recristianização tridentina gravou no espírito do homem de Seiscentos. Sim, porque os homens do Renascimento, esquecidos de que a morte é uma realidade presente, sobrestimaram impertubavelmente a vida, que merecia a ânsia eufórica de ser vivida e gozada integralmente. O pensamento horaciano do “*carpe diem*”, do convite ao gozo da vida enquanto dura, o desfrute dos passageiros dias da mocidade, é o instinto de conservação do homem seiscentista a lutar contra essa visão *pessimista* da existência trazida pela campanha contra-reformista (SANTILLI, 1967, p. 47).

O homem barroco procura tirar os ensinamentos dessa fragilidade existencial, aproveitando a juventude. As flores são de suma importância para representar esse estado de espírito.

O sentimento de desengano do mundo faz parte dos gozos mundanos, ou seja, de aproveitar a vida. Para os poetas barrocos os temas como sentimento de descanso, *carpe diem* e sentimento de desengano estão entrelaçados, pois todos convergem para o desejo de aproveitar a vida. O homem seiscentista deseja viver o agora, já que este momento é tomado pelo pessimismo.

Silva vai contra Montes quando se refere à temática do desengano do mundo, pois para o estudioso:

Ares Montes, ao estudar o sentimento do desengano na nossa poesia barroca, afirma peremptoriamente que a adoção deste tema pelos escritores portugueses se deve a um “movimento imitativo” da temática similar existente na literatura barroca espanhola. Trata-se de mais um caso de nítida distorção da verdade histórico-literária, imposta àquele ilustre lusófilo por uma lamentável convicção apriorística que subjaz a toda a sua mencionada obra: a convicção de que a nossa poesia barroca depende substancialmente, senão exclusivamente, da influência da literatura barroca espanhola, em geral, e da influência gongorina, em particular (SILVA, 1971, p. 398).

Para Silva, esta temática é proposta anterior à existência do poeta espanhol. Não é uma criação de Góngora. Antes, é uma utilização do tema já produzido em outro momento literário. Trata-se de uma herança do Maneirismo, período que antecede ao Barroco, mas que neste contexto apregoa a intenção de desfrutar da vida, aproveitar todos os prazeres possíveis, diferente do Maneirismo, que visava a poetar a efemeridade da vida em um tom de melancolia, sofrimento e penitências. Por isso, “[...] o contraste torna-se assim mais ostensivo

e chocante, ao mesmo tempo em que a expressão se sobrecarrega de metáforas, hipérboles e antíteses, numa opulência decorativista que faz diluir a dor e a angústia suscitadas pela efemeridade de tudo quanto existe” (SILVA, 1971, p. 399).

3.5.3 Mitologia

Para Montes, diversos temas da poesia portuguesa são sobrevividos da poesia espanhola, entre eles destacamos os temas mitológicos que tratam da mitologia por dois vieses, um, de forma idealizada, e o outro, pelo viés realista e burlesco. Segundo Montes “[...] La Fábula de Polifemo y Galatea es uno de los poemas gongorinos más imitados y de mayor influencia en poetas castellanos y portugueses” (MONTES, 1956, p. 355), as fábulas polifêmicas tiveram grande repercussão entre os poetas seiscentistas, de modo que os poetas portugueses superaram os espanhóis.

Outro aspecto relacionado com a mitologia é a representação da mulher, que ora é representada em sua real aparência e ora é caracterizada como personagens mitológicos como a Clóris, Fílis e Nise de maneira exaltada ou burlesca.

3.5.4 Amor

Para os poetas barrocos o amor está relacionado à esperança e, ao mesmo tempo, à desesperança, ao desengano do mundo, à mulher esquiva, à saudade e à ausência de sinceridade, descritos de forma ornamentada. O olhar dos poetas em relação aos homens e ao mundo é pessimista, uma vez que o homem deste período passava por várias mudanças ideológicas, religiosas, sociais e seu estado emocional estava completamente perturbado. Segundo Silva, o amor é fonte de contradições e de absurdos resultando em um sentimento labiríntico, no qual o homem é atormentado em busca de uma possível ventura.

A poesia de tema amoroso, tanto nos poetas maneiristas como nos barrocos, fundamenta-se na melancolia, tristeza, solidão, ausência. O amor é observado pela sua negatividade e não pela sua faceta de jovialidade, prazer, exaltação, euforia, etc. Esse sentimento é passado, sem volta. Assim, o poeta mergulha em suas lembranças e fantasias. Portanto:

O amor [...] não é tema que ocupa a *inspiração* dos poetas seiscentistas, por um lado desligados dos grandes e sérios problemas da vida, e por outro – conscientes de que a vida é inútil, é vento, é cinza, é nada. O sentimento da transitoriedade e da instabilidade da vida – “O tempo é vil, tudo troca e tudo muda”- não lhes permitiu nem mesmo deixar-nos uma concepção nítida do amor. Divorciados do sentimento amoroso, quando dele tomavam conhecimento, logo lhes acudia a idéia de que os prazeres do amor não valem os tormentos sofridos para consegui-los (SANTILLI, 1967, p. 45).

Com relação aos poetas barrocos, a temática amorosa continua sendo fonte de contradições e, por isso, a utilização de antítese e paradoxo tem a finalidade de enfatizar o teor aristotélico do petrarquismo. Outro aspecto importante desta temática é a realidade do cenário trovadoresco no qual, muitas vezes, na lírica barroca, o amor é posto de forma realista ou como deformação cômico-burlesca, apresentada do ponto de vista do cotidiano.

A temática do sexo, que até então não era explorada, faz-se presente na poesia amorosa. Enfim, mesclou-se o ideal petrarquista e o realismo (explorado na poesia trovadoresca), colocando em evidência todas as formas de representar o amor, seja ele em proximidade da realidade ou de um modo idealizado. Para Santilli a temática do amor não é de suma importância para os poetas barrocos, pois segundo ela:

[...] seus cultores com dificuldade conseguiram enriquecer o tema com achados novos: são sempre os mesmos desenganos, a mesma mulher que se esquiva, a velha esperança numa vaga correspondência e pouco mais; daí o escasso interesse da lírica amorosa, comprometida pelos excessos da ornamentação retórica e, na sua maioria, ausente de sinceridade (SANTILLI, 1967, p. 39).

Entre os diversos tipos de amor, o freirático é explorado pela poesia satírica, por alguns poetas barrocos, exemplo de Fonseca, que denuncia os conventos como espaço de encontros amorosos entre moças e rapazes sem vocação religiosa, que transformam o espaço institucionalmente sacro em um lugar de ostentação e luxúria. Santilli acrescenta que a temática do amor segue os mesmos caminhos da poesia religiosa, uma vez que, é uma temática que não oferece uma profundidade por parte dos poetas.

3.5.5 Deformação

Segundo Santilli, o Barroco valorizou a estética do feio, pois apreciou a deformação. A estudiosa considera dois tipos de deformação a séria e a burlesca representada pela sátira e

pela caricatura. Na poesia da *Fênix Renascida*, a primeira é concebida pela visão polifêmica, a segunda pela composição de olhos tortos, boca rasgada, cegueira, corcunda e etc.

Essa temática tende uma predileção às bruxarias, aos quadros sepulcrais, aos cadáveres, aos cemitérios, tudo que envolvem uma atmosfera negra, nebulosa e perigosa.

3.5.6 Realismo, sátira e burlesco

Segundo Hansen (2004), no século XVII a sátira se difunde como gênero em vários países, principalmente na Península Ibérica, potencializando através das produções poéticas a correção das maneiras da sociedade da época. A poesia barroca tem por objetivo retratar o real, e partir disso, constrói uma realidade na qual o engenho reinventa o cotidiano, principalmente, por intermédio da metáfora, instrumento de transformação.

Já para Silva, o poeta barroco sente prazer de aprofundar nas circunstâncias do real e reconhecer seus traços mais desprezíveis e pitorescos, tornando-os assuntos de sua criação poética sem ter a preocupação com as convenções da poesia.

O realismo barroco está associado ao burlesco, ao grotesco, à caricatura e à sátira, pois os seres e as coisas são vistos pelo viés satírico ou cômico e apresentados de forma distorcida e deformada. Esse procedimento está presente nos retratos barrocos, nos quais as mulheres são descritas pela tendência dos elementos reais, as partes corpóreas antes esquecidas, são agora evidenciadas. Para Hansen (2004, p. 50), [...] somente a natureza humana é objeto da sátira, que determina tipos regidos por um sistema rígido de normas, no qual se desenha a oposição da usura e do ganho honesto, da prostituição e do sexo honesto, da tirania e da justiça honesta, do disforme e do belo honesto.

A concepção do real expressa pela ostentação decorativa está presente nos temas triviais pelo tom carregado de astúcia e ironia, abordando os costumes, os vícios e os defeitos da sociedade por meio de uma linguagem maliciosa.

Segundo Silva, um dos assuntos mais explorados da poesia satírica foi o amor freirático. Alguns poetas se referem às freiras sem vocação religiosa, que se utilizavam das grades dos conventos para encontros amorosos com pretensão de ludibriar os amantes com intuito de conseguir dinheiro para satisfazer seus luxos, ou buscavam prazer/aventuras em diversas relações com vários *pretendentes*. Com relação a esse tópico, é válido salientar a rivalidade entre religiosos e homens comuns que disputavam os *favores amorosos* das freiras,

todos os religiosos estavam à mercê desta prática e, conseqüente, eram alvos *das lanças* dos poetas barrocos.

3.5.7 Religião

Entre os poetas barrocos, a poesia religiosa teve grandes nomes como Manuel de Portugal, Francisco de Portugal, Froes de Macedo, Sor Violante do Ceo, Bahía, Sor María do Ceo e outros. Para Montes esses poetas apresentam um sentimento religioso artificial e destaca Antônio da Fonseca Soares como um poeta que realmente esteve em intenso contato com os conceitos religiosos. Vejamos o excerto que explora esta afirmação:

De todos estos poetas, quizá sea Fonseca Soares el único que sintió hondamente los conceptos vertidos en sus poesías religiosas, aun a pesar de su rebuscada expresión, resto de su gongorismo profano, del que no pudo desprenderse por completo en su obra literaria posterior a su ingreso en la Orden franciscana (MONTES, 1956, p. 460).

O estudioso ressalta que essas poesias são ricas em engenhosidade e que o ensejo delas está em falar sobre o humano / divino remetendo à poesia medieval. A poesia ibérica do século XVII, em geral, apresenta estados de espírito em que a fé se encontra estremecida.

3.5.8 Religiosidade e erotismo

A temática da mulher na poesia maneirista aparece geralmente com a figura da Santa Maria Madalena, de modo que esta inspirasse motivos de conversão e fidelidade em Jesus nos homens. Sua figura representa um caminho para a salvação e para as penitências, ao contrário da poesia e pintura barroca, que denotam a beleza e a sensualidade da santa, ao transcreever a vida mundana de Maria Madalena antes de encontrar Jesus Cristo, opostamente aos maneiristas que escreveram sobre a sua vida depois de Cristo. O fragmento abaixo expressa esta ideia de Silva:

Diferentemente do que acontece com a representação de Maria Madalena na pintura e na poesia barrocas, onde a beleza sensual e o erotismo ganham predominância, a poesia dos nossos maneiristas avultam de modo quase exclusivo os motivos da conversão, da fidelidade a Jesus e da expiação penitencial de Santa Maria Madalena, sem que os poetas sejam tentados a descrever a sua beleza perturbadoramente lasciva, a sua vida dissoluta e os prazeres da carne em que viveu engolfada. (SILVA, 1971, p. 319).

A figura de Maria Madalena está associada ao pecado e arrependimento, sedução do mundo e apelo do céu, erotismo e misticismo, tema caro à poesia barroca, que mescla espiritualismo e sensualidade. No trecho acima se torna evidente que o erotismo presente na poesia barroca se consolida nas tensões carne / espírito, pecado / penitência, celeste / mundano. Silva (1991) refere-se à Morejón para afirmar que o homem é visto como um animal religioso, como animal tem uma vida marcada pela paixão nos moldes barrocos, e, como religioso, luta consigo mesmo para se desvincular dos apetites terrenos.

Os retratos barrocos descrevem mulheres sedutoras tornando o erotismo mais evidente na poesia seiscentista, além da sensualidade apresentada, muitos poetas fazem menção à relação sexual em seus pormenores, a abelha é um dos símbolos do erotismo, pela sucção e posse.

4 - ROMANCES DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES

Neste capítulo, serão analisados 17 dos 104 romances do Manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, de autoria de Antônio da Fonseca Soares.

A temática que envolve esses romances está registrada no próprio título dessa dissertação, *A figura feminina na obra de Antônio da Fonseca Soares*, que tem o intuito de refletir sobre as regras de composição da poesia Seiscentista, aplicadas à obra de um poeta pouco conhecido (mais pela rejeição dos temas não cristãos do que pelo valor literário de sua obra), embora sua poesia possua características de poesia culta.

A análise apresentada nesse trabalho focaliza a temática recorrente em cada romance. Selecionamos, deste *corpus*, 17 romances que retratam a mulher, descrita em sua condição física, ora de forma denegrada ora exaltada; dos ofícios presentes no âmbito das mulheres comuns; da dualidade entre o desejo e a razão; do discurso persuasivo do eu lírico; da técnica do retrato presente na poesia seiscentista, na qual a mulher é apresentada em seus traços legítimos; do erotismo da poesia amorosa em que a mulher ganha destaque pelo corpo. Enfim, nesses romances, a mulher ganha papel de destaque, pois a técnica de composição a coloca como foco dos poemas, pelo viés da poética barroca, segundo a qual a musa está relacionada aos assuntos de cada poema.

Apresentaremos, previamente, um quadro que sintetiza a distribuição por temas e assuntos dos romances de Antônio da Fonseca Soares. Esse quadro nasceu da primeira sistematização feita a respeito dessa obra e auxilia na compreensão das regras de composição utilizadas pelo autor.

O quadro está composto em três partes tema, assunto e estratégias de desenvolvimento. Essas partes foram elaboradas com o intuito de definir o tema que sobressai na poesia fonsequiana, notadamente na fase que marca a sua vida mundana, referindo-se ao cotidiano e às conquistas amorosas vividas por um soldado.

O tema foi instituído por apresentar a mulher como interlocutora dos romances, em sua maior parte a musa era nomeada, quando não, era tratada por vocativos, nessas composições o eu lírico dirigia-se a amada estabelecendo um diálogo ou descrevendo-a. O subtema refere-se em como a mulher era vista ou tratada pelo eu lírico, quais eram as temáticas que estava colocando-a em foco, nesta etapa existe os mais diversos subtemas como

beleza, ofícios, erotismo e o amor que neste caso se faz de grande amplitude, pois o amor remete ao sofrimento, a esperança, a ausência, etc. E para finalizar a composição do quadro temos a estratégia de desenvolvimento que aborda características da escrita barroca, como as figuras ornadas⁸, a alusão à mitologia e como estava constituído cada romance diferenciando entre o modo exortativo, descritivo, narrativo e dialógico⁹, que direcionava como o eu lírico referia-se a mulher.

O quadro tem aqui a função de mostrar a relação entre as partes compostas e evidenciar a temática proposta nesse trabalho, promovendo uma visão ampla dos 104 romances fundamentadas nas análises dos 17 que se encontram abaixo. As apreciações são transcritas de forma precisa evidenciando a primeira parte do quadro que trata do tema, as outras não são trabalhadas diretamente, pois são aqui tratadas como recursos para evidenciar a primeira.

Vejamos o quadro abaixo:

⁸ As figuras ornadas estão explicadas na obra *Dicionário de Figuras de Linguagem* do autor Querubim.

⁹ A elaboração do quadro nos possibilitou descobrir que os romances em sua maioria remetiam à figura da mulher. Houve um momento que nós pensamos que o amor seria o tema amplo nos romances, mas observamos que o amor está em sua maior parte relacionado com a figura da mulher. Sendo assim, tornou-se evidente que os romances em geral apresentavam como tema central a figura feminina.

**DISTRIBUIÇÃO DOS ROMANCES DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES POR TEMAS,
SUBTEMAS E ESTRATÉGIAS DE DESENVOLVIMENTO**

Nº	TEMA	ASSUNTO	ESTRATÉGIAS DE DESENVOLVIMENTO
001	A mulher	Sufrimento amoroso	Antítese Beleza vs. Indiferença; Descrição da atitude indiferente; Linguagem de correspondência
002	A mulher <i>Essa cachopa</i>	Beleza	Narrativo – descritivo
003	A mulher	Beleza	Diálogo e Antíteses
004	A mulher <i>Tisbe</i>	Beleza	Narrativo – descritivo
006	A mulher	Sufrimento amoroso	Diálogo e Antíteses; Descritivo
007	A mulher <i>Anna</i>	Esperança de amor	Exortativo
008	A mulher <i>Fílis</i>	Erótico	Narrativo – descritivo; Metáforas náuticas; Imagens da água e da pedra
009	A mulher <i>Antoninha</i>	Ofício das mulheres – Fiandeira	Descritivo; apresenta imagens que sugerem o ato de fiar; compara o ato de fiar ao ato de seduzir; quiasmos; algumas quadras servem de mote para o desenvolvimento de outras.
010	A mulher	Sufrimento amoroso	Exortativo; o eu lírico se ressentido da ausência daquela que amou; construção anafórica em uma estrofe
011	Alguém	Vitupério	Exortativo; usa de temas de baixo calão; sugere a possibilidade de um encontro homossexual; dirige ofensas diretamente e também à estirpe do(a) exortado(a); menção bastante alegórica a personagens mitológicas: Vênus, Marte, Nestor
012	A mulher <i>Madalena</i>	Ofício das mulheres – Lavadeira	Descrição da beleza
013	A mulher <i>Izabel</i>	Ofício das mulheres - Lavadeira e vendedora de frutas	Narrativo: o encontro mal sucedido no rio; Descrição da beleza
014	A mulher	Erótico	Narrativo – descritivo; Antíteses
015	A mulher <i>Tisbe</i>	Sufrimento amoroso	Exortativo; Antíteses
016	A mulher <i>Minha flor</i>	Erótico	Vocativo; construção de um processo de argumentação e convencimento; uso de Anáforas; linguagem figurada para sugerir erotismo;
017	A mulher <i>Belo e adorado feitiço</i>	Ausência amorosa	Exortativo; antíteses; quiasmos; metalinguagem;
018	A mulher <i>Meus amores</i>	Erótico	Narrativo com partes de diálogos; Metáforas relativas às relações sensuais; Ambigüidade; Antíteses
019	A mulher	Carta de amor	Descrição do comportamento Eufórico; Religioso: Passagem da quaresma para a páscoa; Comparação com estado d’alma

020	A mulher <i>Tisbe</i>	Sufrimento amoroso	Descritivo; Presença de Anáforas; Linguagem relacionada com espaços que remetem à perda
021	A mulher <i>Clory</i>	Esperança de amor	Diálogo e Descrição; Comparação da mulher: flores e elementos da natureza; Antíteses de sentimentos
022	A mulher <i>Clarinha</i>	Ofício das mulheres - Lavadeira	Descrição da claridade em jogo com o nome Clarinha; Jogos imagéticos com a ideia de claridade atributos da água para claridade
023	A mulher	Ofício das mulheres - Vendedora de frutas	Narrativo
024	A mulher <i>Teresa</i>	Sufrimento amoroso	Exortativo; Antíteses; presença de construções anafóricas; menção a Faetonte
025	A mulher <i>Rosa</i>	Sufrimento amoroso	Exortativo; Antíteses; Descrição; Comparação entre olhos e outras imagens
026	Supostamente uma mulher	Beleza	Exortativo; Antíteses; Descrição das vestes (gala); Desejos carnaís
027	A mulher	Sufrimento amoroso	Exortativo; Descrição das atitudes de rejeição da mulher; construções Anafóricas
028	A mulher <i>Izabel</i>	Atitude má	Exortativo; Descrição da beleza em oposição à atitude negativa: Imprudente, Néscia, Materialista
029	A mulher <i>Beliza</i>	Sufrimento amoroso	Narrativo – Descritivo; Antíteses; Bucólico; Figura mitológica: versão em águas e pedras (Pirene e Anaxárete).
031	A mulher	Esperança amorosa	Exortativo; Antíteses; Descrição dos sentimentos; Divinização da mulher e Fé na expectativa de concretização do amor
032	A mulher <i>Senhora</i>	Sufrimento amoroso	Exortativo; Antíteses; Quiasmo; Jogo de cores: negro versus branco; Descrições; Enjambement; Hipérbole
033	A mulher <i>Meu brinco</i>	Sufrimento amoroso	Narrativo com partes em diálogo; Descrição da beleza que leva ao desprezo; Antíteses; Erótico: menção a Vênus, Imagens relativas à morte pela flecha, Imagem da vela / fogo
034	A mulher	Doença da amada	Narrativo com partes em diálogo; Descrição do estado de saúde da amada; Antíteses.
035	A mulher <i>Tisbe</i>	Esperança de amor	Narrativo – Descritivo; Antíteses
036	A mulher <i>Leonor</i>	Beleza da mulher	Narrativo; Descrição de locais de Lisboa; Comparação da beleza da mulher com a beleza dos locais.
037	A mulher <i>Fílis</i>	Atitude má	Exortativo; Comparação de sabores e sentimentos com a dissimulação e o perigo e amar a mulher; Antíteses – mel e fel; Comparação com a abelha e seu ferrão (sugestão de erotismo contido na atitude má).

038	A mulher Fílis	Sufrimento amoroso	Narrativo; Jogo entre a razão e o desejo; Metáforas náuticas e do bronze/cera
039	A mulher <i>Fílis</i>	Atitude má	Exortativo; Antíteses: Jogos com a transparência versus fragilidade
040	A mulher <i>Fílis</i>	Erótico	Diálogo; sugestão de toque; Imagens relativas à pele, couro
041	A mulher <i>Fílis</i>	Esperança amorosa	Diálogo; Metáforas religiosas; Antíteses
042	A mulher <i>Fílis</i>	Beleza	Descritivo com diálogos; Antíteses; Imagens com sugestão erótica (espinho, setas, etc.).
043	A mulher <i>Antoninha</i>	Erótico	Descritivo; jogo de imagens relativas à fiação e à relação sexual que se tece (Fios, roca, espada); Jogo sonoro entre fiação e (falta de) confiança na atitude da mulher; Quiasmos
044	A mulher	Erótico	Diálogo; Casamento: zombaria por parte da mulher quanto ao pedido (casar ou não?) do eu lírico; Antíteses: Religião versus erotismo; Imagens eróticas
045	A mulher <i>Maricota</i>	Sufrimento amoroso	Diálogos; Antíteses
046	A mulher <i>Francisca</i>	Erótico	Narrativo – descritivo: Descrição das mãos
047	A mulher <i>Lize</i>	Sufrimento amoroso	Diálogo; Antíteses; Anaxárete Obs.: repetem-se 05 estrofes do poema 60
048	A mulher <i>Minha flor</i>	Aniversário	Diálogo; Descrições da beleza; Poema em linguagem composta por elementos positivos; Antíteses
049	A mulher	Ofício das mulheres - Lavandeirinha	Narrativo; Amor provocado pela beleza da mulher; Antíteses : Jogo de palavras pedra versus água
053	A mulher <i>Querida prenda</i>	Sufrimento amoroso	Descrição do tipo de amor que leva à morte; Jogo com a palavra pena
054	A mulher <i>Santinha</i>	Atitude má	Exortativo – argumentativo; Antíteses; Ironia: a atitude má da santinha; fortes sugestões eróticas: a relação sexual, a masturbação
055	A mulher <i>Minha vida dos meus olhos</i>	Sufrimento amoroso	Diálogo; Descrição do amor que a mulher suscita no eu lírico; construções Anafóricas
056	A mulher <i>Menina da minha vida</i>	Sufrimento amoroso	Exortativo; Antíteses: beleza versus rigor;
057	A mulher <i>Jozephina</i>	Sufrimento amoroso	Diálogo; Antíteses
058	A mulher <i>Nize</i>	Sufrimento amoroso	Exortativo – narrativo; Antíteses; menção aos personagens mitológicos Apolo; Lauro; Diana
059	A mulher	Ofício das mulheres - Padeirinha	Diálogo; Símile: tratamento dado ao eu lírico comparado ao ato de sovar o pão
060	A mulher <i>Nize</i>	Sufrimento amoroso	Exortativo; Antíteses; Onomatopéia (choque, choque); menção aos personagens mitológicos Dafne; Ifis; Anaxárete Obs.: repetem-se 05 estrofes do poema 47

061	A mulher <i>Clory</i>	Amoroso	Exortativo; Pictórico: Descrição da beleza da mulher; Comparação com a natureza; Antíteses
062	A mulher <i>Vida minha</i>	Ciúme	Exortativo - Descritivo
063	A mulher <i>Clory</i>	Beleza da mulher	Diálogo; Comparação dos olhos com o sol
064	A mulher <i>Amarílis</i>	Sofrimento amoroso	Diálogo; Descrição de sentimentos; construções Anafóricas; Imagens que relacionam olhos e sol
065	A mulher <i>Marquesa de Sete Rios</i>	Sofrimento amoroso	Descritivo; construções Anafóricas; Comparações com flores e com a luz do dia
066	A mulher <i>Nize</i>	Ofício das mulheres - Costureira	Descrição das ações da costureira Jogo de palavras entre a costura e a picada de amor
067	A mulher <i>Nize</i>	Sofrimento amoroso	Exortativo; Antíteses; construções Anafóricas; Conceito: o desgraçado é mais feliz que o néscio
068	A mulher <i>Fílis</i>	Sofrimento amoroso	Exortativo; construções Anafóricas
069	Meus sentidos	Sofrimento amoroso	Exortativo; Antíteses; mudança de foco: da exortação do sentimento para a exortação da amada, pela qual morre de amores
070	A mulher <i>Fílis</i>	Atitude má	Diálogo; Antíteses
071	A mulher <i>Amores</i>	Amoroso	Descritivo – narrativo; Deboche do amor manifestado pelo eu lírico
072	A mulher <i>Fílis</i>	Amoroso	Narrativo – Descritivo; Imagens relativas à luz, sol, mar; Alusão à geografia de Portugal; Antíteses e hipérboles.
073	A mulher	Amoroso	Narrativo; Descrição de uns olhos; Evocação de Deus, pelo sentimento religioso.
074	Alguém	Sofrimento amoroso	Exortativo
075	A mulher <i>Lize</i>	Ofício das mulheres – Florista	Descrição da beleza do corpo de Lize; O eu lírico a descreve como detentora de um título de nobreza: Comparação com diversas condessas da nobreza de Portugal; linguagem imagética; referências à Mitologia.
076	A mulher <i>Maria</i>	Ofício das mulheres - Costureira	Narrativo; Comparação da costura à iniciação sexual com Lauro; menção às Parcas, personagens mitológicas.
077	A mulher <i>Amarílis</i>	Erótico	Descritivo; Metalingüístico. Toda a construção do erotismo se faz com imagens que suscitam a sensualidade: agulha, picada, abelha, O veneno metafórico – “mel” comparado ao sêmen -, o segredo da abelha; menção aos personagens mitológicos que, igualmente, sugerem erotismo: Vênus; Cupido; Lua; Júpiter.

078	Ocasão	Carnaval versus quaresma	Narrativo; Referências religiosas; Metáforas relativas às pedras
079	Homens nobres	Apologia à razão	Diálogo; Metalingüístico; construções Anafóricas; expressões já usadas por Fonseca em outras composições: “Dar volta ao miolo”; menções históricas e mitológicas: Marte, Atenas, Babilônia, Délia, Cíntia, Lua, Fortuna, Terra, Morte
080	As mulheres <i>As comadres</i>	Vitupério	Narrativo – descritivo; Metalinguagem; Linguagem popular que sugere a falta de caráter e as atitudes más: ‘Não servem para odres’, Parideiras, Sem honras, Revelação de segredos, Bruxarias
081	A mulher <i>Ai Prima!</i>	Amoroso	Diálogo; Linguagem sentenciosa; Antíteses; Comparações
082	A mulher <i>Dáfne</i>	Vitupério	Exortativo; Metalingüístico; Figuras relativas à pele que se muda constantemente; Sentidos ambíguos para o verbo “dar” e “andar” (Andar pela rama; Andar pela boca do mundo); Antíteses; menção a personagens mitológicas: Clori, Fênix, Ninfa, Vênus, Pindo, Febo, Sol
083	A mulher <i>Francisca</i>	Doença da amada	Narrativo; Expressão dos sentimentos com imagens positivas, relacionadas à recuperação da amada
084	A mulher Clori	Sofrimento amoroso	Exortativo; Figuras relacionadas à luz; Antíteses; Aliteraões; Quiasmos
088	A mulher <i>Amor</i>	Sofrimento amoroso	Exortativo; Imagens sensuais; construções Anafóricas
089	A mulher <i>Zabelinha</i>	Beleza	Narrativo; Exortações que sugerem o êxtase; Aliteraões em f; Figuras relativas à arte de tecer; menção à personagem mitológica Vênus
090	A mulher	Beleza	Exortativo; Comparação da beleza à arte militar
091	A mulher <i>Amores</i>	Sofrimento amoroso	Exortativo; Poema apoiado no verbo “dar”
092	A mulher <i>Minha amante</i>	Ausência amorosa	Narrativo; desenvolvido em tom confessional; Prosopopéia; Hipérbole
093	A mulher	Beleza	Comparativo – descritivo: corpo da mulher comparando seu rosto a artefatos militares
094	A mulher	Beleza	Descritivo – comparativo; imagético; Jogo negro versus Branco
095	A mulher <i>Marioca</i>	Atitude má (prostituta)	Narrativo; Jogos sonoros: entenda / em tenda; Aliteraões; Ambigüidade no sentido da “vara”; menção a personagem pastoril Fábio
096	A mulher <i>Amarilis</i>	Sofrimento amoroso	Diálogo; Metáforas bélicas (Flechas); antítese Neve / fogo

097	A mulher <i>Beliza</i>	Beleza	Narrativo – descritivo; Jogo sonoro beliza / beleza; Comparação da beleza feminina ao campo florido e às águas do rio; menção ao personagem mitológico Sol
098	A mulher <i>Fílis</i>	Erótico	Descrição da desenvoltura da mulher; distância entre o desejo e o amor
099	A mulher <i>Clori</i>	Amoroso	Narrativo; Descrição da beleza e da voz; A ação da seta do amor; menção aos personagens mitológicos e históricos: O Grego, Tales, Sol
100	As mulheres <i>Antonia e Francisca</i>	Beleza	Narrativo Febo Descrição dos atributos de beleza das mulheres Comparação com o campo e com o céu Fileno
101	A mulher <i>Ai amores dos meus olhos</i>	Amoroso	Exortativo, linguagem afetiva: Cupidinho; Antíteses; Vocativos; menção ao personagem mitológico Cupido
102	A mulher <i>Mariana</i>	Beleza	Narrativo; menção ao ofício de vender de figos; Jogo de palavras: balançar de amor versus balança para a venda dos figos; Jogo de palavras: passar, passado, passageiro, frutas passadas
103	A mulher <i>Francelisa</i>	Erótico	Descrição das mãos; Marca a aproximação entre o eu lírico e sua musa; Sugestão erótica
104	A mulher <i>Fílis</i>	Sofrimento amoroso	Exortativo; Progressão qualitativa em adjetivos; Metalingüístico; construções Anafóricas; Antíteses bronze / cera; penhasco / ribeira; Evocação da morte

A partir desse quadro, observamos o predomínio de romances dedicados à mulher, que é descrita em sua amplitude pelo eu lírico. A análise dos 17 romances selecionados trará um panorama do tratamento dado à imagem da mulher cantada por Fonseca em sua obra, procedimento que será subsidiado pela leitura dos teóricos mencionados nas páginas iniciais desse trabalho.

Romance 7

Anna do meu coração
 cuja Lindeza cigana
 já me embruxa¹⁰ pelos olhos
 já me enfeitiça pela alma
 5 Anna enfim por quem mais quero,
 se vos não tornais bagana¹¹,
 da quaresma os mizareres¹²,
 que aleluias da Páscoa
 Cheguei a esta vossa terra
 10 entre sezões¹³, e esperança
 de umas enganado há dias
 de outras enfermo às somanas¹⁴
 Prometi não sendo folha
 tudo, o que acho nessa graça
 15 que entre as vossas flores possa
 colher o meu gosto as Lampas¹⁵

¹⁰ Embruxa: Verbo transitivo direto. Fazer bruxarias a, atingir alguém por meio de sortilégio; enfeitiçar.

¹¹ Bagana: Substantivo feminino. Coisa de pouco ou nenhum valor; bagatela.

¹² Mizarere: Substantivo masculino, m.q. *misericórdia* ('punhal').

¹³ Sezão: substantivo feminino. 1- Febre intermitente ou cíclica. 2- Momento oportuno; sazão, oportunidade, ensejo. 3 - Força, vigor, vitalidade.

¹⁴ Somana: Substantivo feminino. Uso: informal. Diacronismo: antigo. Semana

¹⁵ Lampa: Substantivo masculino. 1- Figo lampo que se colhia, para presente, na noite de são João. 2- Variedade de figueira.

Este romance se organiza com estrutura exortativa, na qual sua primeira estrofe apresenta a mulher “Ana” como personagem central, caracterizando sua beleza; a segunda e a terceira estrofes desenvolvem o tema “esquivança”, segundo o qual se enfoca o sentimento do eu lírico para com amada e, na última estrofe, conclui-se de maneira aberta, pois não fica evidente seu objetivo.

Configura-se por um eu lírico seduzido pela beleza de Anna, que o deixa em um estado de inquietação, já que está entre a penitência e o pecado. Essa dualidade se faz presente pela ocorrência dos vocábulos de ordem religiosa em conflito com a expectativa de possuí-la. A mulher Anna é descrita com uma beleza singular denominada cigana, de proporção tal que enfeitiça os olhos e a alma do eu lírico. Notamos a repetição de sentido nos versos três e quatro, os quais enfatizam o “poder” de Anna, tanto no plano visível “olhos” como no plano invisível “alma”: “já me embruxa pelos olhos / já me enfeitiça pela alma”, nesses versos, o eu lírico confessa que está totalmente encantado pela perfeição desta mulher.

Com relação ao plano visível, a formosura da musa é tamanha que o deixa repleto de desejo, já que o primeiro contato entre os dois é o olhar, que o transporta ao segundo plano, o invisível, no qual se podem observar as reações que acontecem no corpo e no pensamento diante de tal beldade.

Esta primeira parte do poema evoca o motivo principal para a inquietação do eu lírico: os componentes da beleza da musa são externos ao universo do amante, pois se trata de um elemento peregrino – beleza cigana – que provoca sensações igualmente estranhas: embruxamento e enfeitiçamento. Trata-se da descrição de sentimentos que se opõe (e, portanto produzem ambiguidade) em relação ao homem cristão, católico.

Na sequência, o eu lírico retorna ao seu mundo e faz menção a duas ocasiões importantes para os cristãos, a quaresma e a Páscoa, momentos de jejum e de festa. Com estas alusões, sugere que o amor da mulher é para ele algo prazeroso e ao mesmo árduo e penoso, pois, embora se trate de um ser humano, seu universo é distinto e essa condição é o “martírio” que faz ressaltar a ambiguidade.

Nos versos sete e oito há a antítese que faz referência ao repertório ibérico-cristão, compondo-se de outra antítese e de um quiasmo, quando faz confrontar quaresma / páscoa *versus* prazeroso / penoso. Estão assim, postos dois mundos diversos, componentes essenciais para o amor não realizado: quaresma / pena *versus* páscoa / prazer. Entretanto, para além das duas primeiras antíteses e dessa estrutura em quiasmo, configura-se uma segunda antítese, de intensidade mais sutil: quaresma não é pena, é reflexão; páscoa não é prazer, é redenção /

libertação. Portanto, mesmo na metaforização dos sentimentos a impropriedade dos termos não permite a solução da distância posta na relação eu lírico / Anna.

Nesse romance, Fonseca refere à cultura oriental, quando alude aos ciganos e à cultura cristã, quando trata da quaresma e da Páscoa, abordando, assim, a dicotomia da cultura não cristã e cristã.

De um ponto de vista erótico, utiliza-se dos vocábulos quaresma e Páscoa para demonstrar metaforicamente seu desejo em relação à mulher, ou seja, enquanto o eu lírico, na fase da quaresma se encontra em abstinência sexual, convive com a ansiedade para chegada da Páscoa, época festiva e de libertação das penitências, a qual sugere o “fim do jejum da quaresma”, ou a consumação do encontro homem / mulher.

Na terceira estrofe, na qual perdura sua persistência pela busca da mulher desejada, descreve os estados físicos que experimentou ultimamente, caracterizando-os como enfermos e enganados, representando o momento de penitência e ausência da mulher.

Enfermos e enganados, nesse contexto, mais do que resultantes da esquivança e da ansiedade, são estados submissos à ambiguidade caracterizada pela “beleza cigana” (portanto misteriosa e distante do universo de atração do eu lírico). Cada um dos estados metaforiza o insucesso da inclusão do eu lírico no mundo da amada: enfermo por adentrar desavizadamente em um ambiente estranho, enganado por encontrar recepção inesperada na beleza peregrina.

Na última estrofe, a mulher é caracterizada como uma flor e o eu lírico não deseja fazer parte da “folha” (estágio ideal) prefere colher o “fruto” (estágio da maturidade). Na flor, estágio intermediário entre a folha e o fruto situa-se a amada: folha, idealizada; flor pronta para fecundação; fruto, resultado do “amor” consumado. Na relação não se institui um paralelo, mas uma tensão: a não consumação não permite o fruto. Assim, o eu lírico começa a criar uma imagem que será reiteradamente explorada em diversos poemas de Fonseca: amor carnal *versus* religião.

O verso final descreve o ato de colher o “fruto”- o figo - que representa o órgão sexual feminino. O eu lírico deseja ter amada para si e possuí-la: momento de festa, de Páscoa.

Por fim, Fonseca trata no sétimo romance da intenção da consumação do amor carnal do eu lírico em relação à Anna, e conseqüentemente do “convívio” razão / desejo que dialoga com sua opção pelos tipos populares, por um lado, alimentando assim, a tensão espiritual, com jogos antitéticos que povoam o tempo do poeta: cristianismo *versus* não cristianismo, penitências da quaresma *versus* alegria da Páscoa, amor carnal *versus* contemplação, mulher idealizada *versus* mulher humanizada.

Romance 12

A lavar a roupa ao rio
 vai Magdalena da praça
 curta um tanto da vasquinha¹⁶
 descalça pela calçada
 5 Em que vai de pedra, em pedra
 Leva os brancos pés na Lama
 prata com lama parece
 tela de lama de prata
 O Cargo Leva a cabeça
 10 debaixo das douradas tranças
 quem de ouro faz rodilhas¹⁷
 mal fará caso de nada
 Chega ao rio, que suspenso,
 pasma, e de vê-la para
 15 por ser ela mais corrente
 que a mesma corrente de água
 Leva as delgadas camisas,
 que na calinda¹⁸ passada
 lhe pôs para não perde-las
 20 não sei que sinais de nácar¹⁹.
 De um gibão²⁰ de riscadinho
 pega em que a vista acha
 tantos riscos no lavar
 Quantos quando ela o Lava,
 25 Com por-lhe os olhos a enxuga
 Com por-lhe as mãos a faz alva
 é grande o cargo da ro^upa²¹
 que a um tempo enxuga a lava,
 Lavadeira bela
 30 De rosto tão Lindo
 o rio corrente
 de vos se vai Rindo
 Lavai essa Roupa
 Lavadeira bela
 35 Batei-a no peito
 que é mais dura pedra

¹⁶ Vasquinha: Substantivo feminino. 1- Antiga saia, pregueada na cintura, que se vestia por sobre toda a roupa. 2 - Casaco muito justo, de abas curtas, us. por senhoras.

¹⁷ Rodilhas: Substantivo feminino. 1- Rosca de pano para pôr sobre a cabeça, no transporte de carga.

¹⁸ Calenda: Substantivo feminino plural. No antigo calendário romano, primeiro dia de cada mês [Eram três os dias fixos: *calendas*, *nonas* (5º ou 7º dia, conforme o mês) e *idos* (13º ou 15º dia, conforme o mês).]

¹⁹ Nácar: Substantivo masculino. 1- Cor ou tom rosado ou carmin.

²⁰ Gibão: Substantivo masculino. 1 - Antiga peça do vestuário masculino, us. por baixo do paletó, que envolve o corpo do pescoço à cintura. 2- Espécie de casaco curto, semelhante ao colete, que se veste sobre a camisa.

²¹ N.e. forma encontrada no manuscrito.

O romance é descritivo e tem como foco a mulher. Na primeira estrofe, descreve o percurso da lavadeira, na sequência, refere-se à descrição das partes do corpo, abrangendo pés e cabelos e posteriormente trata do ato de lavar, concluindo com evocação da beleza e do estado de alma atribuído à musa.

O início do poema descreve o percurso que Magdalena faz da praça ao rio para realizar sua tarefa cotidiana. Caracteriza sua indumentária, trabalhando com o jogo nudez / vestimenta, operado pela expressão descalça / calçada, alusão à realidade das lavadeiras. Este romance aborda as características barrocas que focam na realidade da mulher comum representada pelos ofícios. Para Silva, esta poesia apresenta:

O pendor realista, porém, e o desejo de alargar os apertados limites das experiências vitais admitidas e representadas na poesia petrarquista, levam os poetas barrocos a cantar mulheres de condição social popular, evocando-as no quadro concreto dos afazeres profissionais e quotidianos: pastoras, lavadeiras, capelistas, fiandeiras, costureiras, ramalleteiras, vendedoras de figos e passas, colareja, vindimadeiras e peixeiras (SILVA, 1971, p. 424).

Em seguida, descreve os traços físicos de uma mulher de pele clara e cabelos loiros: “brancos pés” e “douradas tranças”, imagens que remetem as características utilizadas pelos poetas renascentistas, atribuídos às musas, mas de forma distinta, pois trata de uma mulher que tem uma profissão, diferentemente das primeiras, que eram idealizadas. O eu lírico utiliza-se do quiasmo em “prata com lama parece / tela de lama de prata” como jogo contrastivo entre a prata e a lama para ressaltar a brancura dos pés em contato com a lama do rio, para salientar o contraste da cor da pele da amada na água.

Seguindo na caracterização, tratando agora da atitude, esta estrofe sugere que Magdalena seja uma mulher comum, devido ao seu ofício. Já com relação a sua descrição, física leva a pensar na analogia prata / lama como algo de valor inferior ao valor do ouro, sendo assim, a lama pode representar a degradação do ofício, por razões como: ser solitária, não falar, não se relacionar com outras pessoas, enfim, privar-se do conhecimento de sua beleza.

Esse jogo que envolve as três primeiras estrofes remete a alguns “*topoi*” de uma retórica fonsequiana: as partes do corpo descritas (cabeça e pés) estão devidamente valorizadas na escolha dos elementos de descrição, metáforização / ornato. Magdalena leva *prata* nos pés e *ouro* na cabeça. Essa descrição importa, pois não se encontra, neste poema, nenhuma alusão negativa a sua atitude: não é néscia, não é bela, é esguia (como os versos

seguintes farão caracterizar) e fechada ao amor (como demonstrarão os versos finais). Sua atitude está além das coisas visíveis: “mal fará caso de nada”.

Na estrofe seguinte, o eu lírico personaliza o rio e ainda brinca com a palavra “corrente”, pois em seu primeiro uso, o vocábulo pode significar que Magdalena ganha mais destaque que a beleza natural do rio, e o segundo uso, sugere que ela “passa pela vida”, como a correnteza, a mulher não sabe ou não quer aproveitar a vida, por isso, torna-se uma mulher admirada, mas que não deseja, já que a sua rotina não a deixa ver ao redor.

A partir da quinta estrofe, eu lírico descreve o ato de lavar que para Magdalena pode tornar-se perigoso por ser realizado no rio entre pedras e água corrente, e pode sugerir que o ato de lavar seja algo mágico, pois a imagem da bela mulher no rio leva à admiração de seus movimentos durante a prática de seu ofício, como algo fortemente transformador: enxuga com os olhos, faz alva a roupa com as mãos.

O poema termina com a exaltação da beleza de Magdalena e a personificação do rio, que pode representar o tempo e a sua solidão. Na última estrofe, o eu lírico demonstra mais uma vez a beleza da mulher e compara seu “coração” a uma pedra, pois Magdalena se mostra alheia à vida que passa e aos amores que poderia ter.

Neste romance o eu lírico apresenta como tema central a figura da mulher comum, salientado pela descrição de sua profissão e beleza. Os vocábulos “descalça”, “bela”, “prata”, “douradas tranças”, “vasquinha”, “olhos”, “mãos”, “alva”, “lavadeira bela”, “rosto”, “camisa”, “gibão”, “lavar”, “cargos” e “enxuga” são alguns termos que simbolizam o universo da lavadeira e concomitantemente descrevem seus aspectos físicos.

Enfim, a beleza de Magdalena é contemplada de maneira diferente dos poetas renascentistas que visavam a uma mulher inalcançável. Segundo Silva, os poetas barrocos vão contra os ideais renascentistas e, desta forma, “os ideais petrarquistas do amor recuam e se dissolvem inexoravelmente corroídos pela força do instinto, pelas exigências e solicitações da vida quotidiana, pela verdade cruel imposta pelo real concreto” (SILVA, 1971, p. 431- 432).

Os versos que compõem as duas últimas estrofes constituem uma antítese crucial para o desfecho do poema, em redondilhas menores (diferentes dos demais, portanto), evocam a musa Magdalena em dois aspectos: na primeira estrofe, leve e coerente, como a sua ação descrita pelo ato de lavar; na segunda, pela força da personalidade, cuja “dureza” se compara à pedra, seu instrumento de trabalho.

Romance 16

Bastem já vida os arrufos²²
 façamos pazes meus olhos,
 que não vivo bem comigo
 enquanto estou mal convosco

5 Não mais eu prometo emenda,
 estou meu amor tão outro,
 que só não levanta o dedo,
 porém me levanto todo

Sejamos muito amiguinhos

10 não mostreis irado o rosto,
 que até, o Sol se se eclipsa
 causa pena, causa assombro

Vira-vos já para mim
 minha flor, porque estou morto

15 de que sea²³ muito essa graça,
 quando mais meigo a namoro,

Hora a passado passado
 e demos as mãos de novo,
 não falemos mais naquilo

20 tratemos só naquele outro
 Mas já que as mãos estão dadas
 E estou já no vosso colo,
 vinde cá não fujais tanto
 chegai mais, ouvi-me um pouco

25 Que vos fiz eu meu brinquinho
 foi delito o estar ocioso,
 vos não fizeste por donde
 ser eu fino vos fez nojo.

Agastai²⁴-vos do que eu sinto

30 e não sentis o que eu choro,
 não fui sempre muito sisudo²⁵
 não me tendes feito um louco.

Ora²⁶ não quero, ide embora
 que inda que não vos desonroso,

35 nem quero ter vos comigo
 nem quero brincar convosco.

²² Arrufos: Substantivo masculino. 1- Mau humor; má disposição de espírito; amuo. 2- Agastamento ou mágoa de pouca duração entre pessoas que se estimam.

²³ Sea mui: Expressão arcaica “seja muito”.

²⁴ Agastar: Verbo transitivo direto e pronominal. 1- Provocar irritação em ou deixar-se irritar; aborrecer (-se), zangar (-se).

²⁵ Sisudo: Adjetivo e substantivo masculino. 1 - Que ou o que é prudente, sensato, moderado. 2 - Que ou aquele que se mostra sério, grave, circunspecto. 3- Que ou quem se apresenta com semblante carregado, demonstrando mau humor; carrancudo. 4- m.q. *sério*.

²⁶ Ora: Advérbio. 1 - Agora, nesta ocasião, neste momento.

O romance 16 caracteriza-se pelo movimento de ir e vir demonstrado pelos versos / estrofes em que está sugerida à aproximação ou a reconciliação entre o eu lírico e sua amada. No movimento contrário, encontra-se nas estrofes finais a dúvida quanto à reconciliação. Esta antítese se efetiva quando existe a mudança do discurso retórico, no qual o eu lírico muda seu discurso diante da sugestão de tantas esquivanças.

A utilização dos vocativos como “meu amor”, “meus olhos”, “minha flor” e “meu brinquinho” estruturam um desenvolvimento em linguagem de evocação na tentativa constituir um discurso persuasivo para um possível intercurso amoroso.

Nas primeiras estrofes, o eu lírico utiliza-se do discurso de saudade e melancolia causado pela ausência da amada, com o intuito de convencê-la a ceder a uma conversa e, a partir disso, conseguir o que realmente deseja, promover a persuasão, como pode ser visto na sexta estrofe. Para Montes, o tema permeia o modelo do romance que está presente em várias obras desse período, como vemos no trecho:

Hay en la Fénix muchas composiciones de saudades y desengaños; romances y sonetos en que el autor lamenta la ausencia de su amada o se queja de sus desdenes: partículas desprendidas de los grandes temas, siempre con algún interés” (...) (MONTES, 1956, p. 394).

O discurso ganha tom erótico na segunda estrofe, quando se encontra o recurso da ambiguidade , sugerida pela construção “não só levanta o dedo, / porém me levanto todo”. Essa expressão “quase” diretamente alusiva à ereção possui referências na poética seiscentista. Segundo Silva:

Ao analisarmos o antipetrarquismo e o realismo da lírica barroca, encontramos já diversas manifestações de erotismo: a mulher que deixa de ser conceituada como um ser idealizado e aristocraticamente distante, passando a ser vista como um ser de carne e osso, sedutora e apetecível na sua carnalidade; o amor considerado prevalentemente como gozo dos sentidos – gozo que o dinheiro compra, cínica e impudentemente -, e não como sentimento depurado e exaltador do espírito humano; o retrato minucioso das belezas físicas da amada, não ignorando ou esquecendo as partes mais voluptuosas do corpo, etc. (SILVA, 1971, p. 463).

Na terceira estrofe, o discurso caminha para uma possível reconciliação, embora com sentido ambíguo, pois no verso nono o vocábulo “amiguinho” sugere uma linguagem a um tempo afetiva e irônica, entre a amizade e a intimidade. Na mesma estrofe, recorrendo à técnica da pintura, o rosto da amada é comparado ao eclipse do sol, em que a face se torna sombria de forma mais intensa que a de um eclipse solar, motivo pelo qual o eu lírico pede-a

que não mostre o rosto irado. Essa comparação ganha ares de hipérbole se se coloca a proporção entre o rosto da amada e a abrangência do raio solar. A imagem, no entanto, se centra na exploração da metáfora conceitual, segunda a qual o rosto da amada brilha como o sol e, na tristeza, esse brilho é ofuscado pela preocupação, equivale ou supera um eclipse solar.

A tentativa de estabelecer um diálogo conciliatório é também ambígua, pois o imperativo “vira-vos já para mim minha flor” sugere um contato mais cara-a-cara (ou mais íntimo). O vocábulo “morto” reitera essa conotação ambígua, pois sugere falta de forças ou “excessos de desejos” em relação à mulher.

A partir da quinta estrofe, o discurso propõe reconciliação. No verso 21, o discurso retórico com imagens das mãos dadas com a amada e do estar no colo, desencadeia a estratégia direta da persuasão para que não fuja e que se aproxime mais para ouvi-lo. A persuasão envolve o recurso do “mea culpa” para, em seguida, direcionar a culpa à amada, marcada pela aversão “ser eu fino vos vez nojo”.

O processo de inversão se acentua e o sujeito do discurso, já vítima da situação coloca a amada como insensível aos seus sentimentos. A repetição dos negativos iniciando os versos 30 e 31 remete a mudança de comportamento do sujeito diante da amada que até então foi caracterizada como esquivada. Por fim, na última estrofe o eu lírico concluiu a inversão do discurso, decidindo que não a deseja mais, ao utilizar o imperativo “ide embora” fechando em construção anafórica.

Esse romance sugere a reconciliação com a mulher, por intermédio da sugestão do interesse sexual. O poema se faz primeiramente pelo processo persuasivo com palavras e gestos que pedem a continuidade.

Enfim, pode se dizer que o romance descreve o discurso persuasivo do eu lírico, no qual se utiliza de imagens ambíguas para persuadir a amada a uma relação mais íntima, frustrada, no entanto, pelo discurso antitético que se produz como jogo resultante entre as esferas do desejo e da realização.

Romance 17

	Belo e adorado feitiço doce emprego, amada prenda ídolo de meus sentidos, centro das minhas finezas		Não porque escuse pesares, porém sei porque não perca no repente dos martírios a vida para as finezas
5	Apartei-me dos teus olhos não digo bem que quem deixa O coração para as vistas apartar-se não lamenta,	45	Não sei meu bem se me explico o certo é que quem venera com estas considerações acalanta ²⁹ a paciência
10	Té que logrando os teus pertos, mas digo mal que quem leva o desejo para as ânsias de visões lhe são molestas ²⁷	50	Mas que importam para uma alma estas piadosas ³⁰ cautelas se os alívios emudecem quando a saudade argumenta
15	Ausentei-me sem partir-me claro está, pois por fineza, cá-te trouxe que te adoro, lá meteras, se me prezas;	55	Estas dúvidas que montam se tem menos Resistência um alívio que se cuida que um pesar que se experimenta
20	Mas se parti como vivo se fiquei quem me desvela pouco peno se é distância muito sinto se é presença	60	Quem se parte sim se fica, mas sabes de que maneira fica-se para as constâncias, parte-se para as tristezas
25	Se eu ficara não sentira, se eu partira não vivera, pois não morro não estou cá, não estou lá, pois tenho penas	65	É certo que todo o amante quando quer bem, se ausenta parte-se no que padece fica-se no que deseja
30	Ai amores que mal sabe quem bem ama como seja um partir de quem se fica um ficar de quem se ausenta	70	Inda digo mais quem ama anima donde se emprega trouxe o corpo em penar livre deixa-a alma em querer preza
35	Estes emblemas confusos Estas errantes ideias estes enigmas ²⁸ neutrais estes obscuros problemas;	75	Achas-me razão meus olhos não é isto assim quem nega esta lei não crer no amor, é herege das finezas.
40	Suposições indecisas são do amor que representa as verdades mentirosas as mentiras verdadeiras		Aqui estou sem tua vista como flor sem primavera como campo sem boninas como noite sem estrelas.
	Mas mais é que tirania mimosa benevolência pois engana os sentimentos quem duvida que se ausenta		

²⁷ Molestas: 1 - Verbo transitivo direto e pronominal, causar ou sentir mágoa ou desgosto; magoar (-se), ofender (-se). 2 - Verbo transitivo direto, causar desassossego a; inquietar. 3 - Verbo transitivo direto fazer tentativas importunas de aproximação sexual.

²⁸ N. e. Correção necessária.

²⁹ M.q. acalantar.

³⁰ Arcaísmo.

O romance 17 é marcado pelo discurso no qual, por meio da exploração de figuras antitéticas e de pensamento o eu lírico descreve seu estado de saudade³¹ e amor. O texto é apresentado a princípio por vários vocativos designando a pessoa de interlocução a qual o eu lírico se refere, utilizando-se de muitas antíteses e contradições para tentar explicar os seus sentimentos. A mulher não aparece descrita fisicamente neste poema, mas recebe atenção pelos sentimentos que provoca no eu lírico, principalmente de ordem sentimental. Segundo Silva,

O amor, com as suas contradições, os seus enleios e os seus absurdos, constitui para os maneiristas um sentimento essencialmente labiríntico, em cuja enredada trama o homem se atormenta e dilacera em busca de uma impossível ventura (SILVA, 1971, p. 249).

O romance evoca a amada na primeira estrofe, com diversos qualitativos. Na sequência, as três estrofes expõem o sentimento em questão: a distância e seus desdobramentos. As inversões reforçam a ideia de que o eu lírico não fala bem de quem o faz sofrer, caracterizando nesse primeiro momento, a mulher como uma figura negativa. A figura predominante para esta estrofe é a antítese, que faz confrontar e apartar-se do bem ou do mal sentir-se.

Nas terceira e quarta estrofes, o eu lírico recorre à caracterização de distância, opondo o apartar-se da estrofe anterior ao aproximar-se para mencionar que em algumas situações a visão é ruim, pois ver e não poder possuir é uma forma de tortura para os apaixonados que desejam tanto o amor físico como o sentimental.

A partir do verso 17, o desenvolvimento do discurso para classificar o estado emotivo, trabalha com as antíteses ficar / partir, presença / distância, pouco peno / muito sinto, de modo que se configura a imagem de um homem apaixonado que prefere a distância à presença sem poder possuir seu bem, aqui, mais uma vez, faz-se menção ao amor físico.

Nas estrofes seguintes, o discurso reitera a estrutura antitética: ficara / partira, sentira / vivera, cá / lá, mal / bem, fica / ausenta, emblema confuso / errante ideia, enigmas neutrais / obscuros problemas, verdades mentirosas / mentiras verdadeiras e outras que reforçam o estado emocional apaixonado e ao mesmo tempo confuso.

³¹ Segundo Silva: “A ausência da amada, e a tristeza ou a angústia que daí nascem, têm porém a expressão mais original na poesia dos nossos maneiristas”(SILVA, 1971, p. 263).

O discurso descritivo sobre o amor se funde com a metalinguagem nas estrofes oito e nove, promovendo uma espécie de labirinto, em que a reflexão sobre o amor passa a ser reflexão sobre o fazer do poema, cruzando, assim, método e matéria, inaugurando, a um tempo, a segunda metade do poema, no qual o contra argumento e o discurso de conformação farão apaziguar - em parte - o sofrimento do eu lírico.

Esta segunda metade trata das dúvidas que aparecem nos relacionamentos, que são desfeitas quando existem outros sentimentos soberanos, como o amor. Esta estrofe dialoga com as estrofes acima que tratam do amor carnal e físico, modos de expressão latente na poesia dos seiscentos.

Na penúltima estrofe, recorrendo ao vocativo “meus olhos” chama a atenção da amada, enfatizando a ideia do amor e classifica como herege a pessoa que não acredita nele. A conformação aos sentimentos dá lugar à confirmação do estado, marcado pelo verso “aqui estou sem tua vista”, no qual o substantivo dialoga com o apelo à imagem que concluirá as estrofes em estrutura anafórica: “como flor sem primavera / como campo sem boninas / como noite sem estrelas”.

O jogo de conceitos que se encontra neste poema é *sui generis*: o discurso dirige-se à *amada* (genérico) e reflete em diversos momentos o fazer poético, chamando à reflexão os conceitos correntes da relação que a poesia vai estabelecer com o tema amor. É um dos poemas de amostra mais abstratos do autor, nesse sentido.

Romance 18

	Buscando uma noite destas da cama obrando ³² sossego e o tributo do descuido pagando esse torpe império		Rides de ouvir-me? oh velhaca gostais ver me remoendo olhai que as dificuldades avivam mais os desejos
5	Quando se me representa no sonho mais lisonjeiro vossa beleza a quem disse mui semelhantes requiebros.	40	Deitai vos aqui comigo vosso aio ser pretendo as mãos, e a boa vontade por vos minha alma prometo
10	Andai cá minha menina falai comigo um pequeno respondei-me-ão que vos digo, concendei-me o que vos peço.	45	Destoucai ³³ essa toalha os alfinetes desprego posto sem nuvem me abrasem os raios desse cabelo
15	Que é isto amores! Deixai-me: isto meu bem vos mereço? tamanho agravo é buscar vos? tanta culpa foi querer vos?	50	Despi o hábito meu bem minha menina por certo não há mais garbosa dama do que vos ficais em fresco
20	Inda porfiais em ir vos. Sois teimosa por extremo, não vos abranda o que sinto! não vos lastima o que peno!	55	Não fujais esse colete ajudar a despir quero bem sei são pomos ³⁴ velados desse paraíso os peitos.
25	Que fugis meus amorinhos! que fazeis meu doce emprego! não vos vejo, que martírio! não vos falo que tormento	60	Saia, guarda-pé ³⁵ , e anágua tirai mansinho; pois temo que o fino dessa cintura quebre qualquer movimento
30	Vos mal comigo; é tal caso assim pagais meus extremos! se vos busco com retiros, se vos falo com silêncios	65	As meias dessas colunas quero tirar: mas receio. Por serem neve coalhada se vão nas mãos derretendo
35	Gostais de queimar-me o sangue dizei formosa é bem feito serem os meus sacrifícios ímã aos vossos desprezos	70	Mostrai cá os pés! que é isto meus amores nada vejo deve ser que nos meus olhos tenho postos estes argueiros ³⁶ .
	Jesus! não sei como sois certo que tendes não preço quando ingrata aos meus carinhos quando tibia aos meus incêndios		Despi; também a camisa, coitadinha estais tremendo tirai as mãos que escondes até de mim tendes pejo ³⁷ .

³² Obrar: Verbo intransitivo, exercer um ofício; realizar uma ação; trabalhar, agir.

³³ Destoucar: 1-Verbo transitivo direto e pronominal, retirar a touca da cabeça de (alguém ou de si próprio). transitivo direto e pronominal. 2- Derivação: sentido figurado, retirar enfeites de (alguém ou de si mesmo); desadornar (-se), desataviar (-se).

³⁴ Pomo: Uso: informal, seio de mulher; mama, poma.

³⁵ Guarda-pé: Substantivo masculino. Rubrica: vestuário.

³⁶ Argueiro: 1- Substantivo masculino, partícula pequeníssima, destacada de qualquer corpo; grânulo, cisco.

2 - Coisa mínima, sem qualquer importância; ninharia, nonada.

³⁷ Pejo: Substantivo masculino, sentimento de vergonha; pudor.

Deitai vos aqui comigo
 andai depressa pois quero
 75 ver este leito uma vez
 do Sol cristalino berço,
 Hora chegai para cá,
 que inda estais longe de perto
 deixai me que amante abelha
 80 Libe o nácar desses beijos
 Comunicai-vos comigo
 e os mais íntimos segredos
 receba do centro da alma
 um alento de outro alento
 85 Enlaçai braços com braços
 chegai a meu peito, o peito
 vejam se uma vez mesclados
 as tibiezas com os incêndios.
 Dais ais; isto não foi nada,
 90 fugis; de que tendes medo,
 já o pior é passado
 essas invenções deixemos;
 Ameaçais-me que é isto
 eu nem zombando ver quero
 95 que seja meu sindicante
 de prata esse vosso dedo.
 Que doeis vos; isso é melindre,
 quereis sarar, pois eu creio
 na repetição do dano
 100 haveis de achar o remédio.
 Vá outra vez meus amores,
 perca se já os receio
 que em mar de leite trocado
 vereis esse mar vermelho
 105 Sois bonita; chegai mais
 ora sus não estais ajeito
~~Agora sim minha vida~~
~~não tendes preço por certo.~~
~~E dizendo estas palavras~~
 110 ~~acordei [então] vos vendo~~
~~achei nos [nos peitos / gestos] fingidos~~
~~os tormentos verdadeiros~~

O discurso deste romance mostra a construção de um processo de convencimento, no qual predomina a esfera do onírico.

Nas primeiras estrofes, o eu lírico coloca a dúvida sobre se estivesse sonhando em um clima marcado pelo erotismo. Os verbos “andar”, “falar”, “responder” e “conceber” são utilizados para enfatizar o desejo do eu lírico, compondo um discurso de persuasão que visa a conduzir o poema, nesse ponto, à ideia de chamado para um encontro amoroso, o qual terá como tonalidade a refutação por parte da voz feminina, na forma de questionamento (marcas de um diálogo “quase” monólogo) que simboliza a “esquivança da mulher”, tema muito caro à poética fonsequiana.

Nas estrofes que se seguem, o eu lírico se mostra um homem apaixonado e triste pela indiferença da mulher que somente lhe causa dor, como vemos, entre os versos 29 e 32. O discurso assume o suposto diálogo (não nos esqueçamos do sonho) e a musa se mostra totalmente contrária aos desejos da vez do eu lírico.

Nos versos 35 e 36, o discurso se realiza pela repetição e pela antítese para reforçar a ideia de resistência da mulher em relação a ele. O poema segue descrevendo a mulher como má em relação aos seus sentimentos, como no verso 37, que atribuiu a ela qualidade de velhaca e a de cruel.

A partir do verso 41, o processo de construção do discurso persuasivo mostra a mulher cedendo às vontades do eu lírico, por intermédio da descrição do seu desnudamento. Os imperativos podem ser vistos como juras de amor, que intencionam convencê-la a se deitar com ele. A caracterização do corpo da musa inicia-se pelo cabelo indo em direção aos pés, mesclando-se a revelação do corpo pela indumentária. Para Brandão 2006,

A nudez só se torna erótica se [...] for, metonimicamente, a conseqüência de um desvestir-se, pois são as vestes que o fazem significar, facilitando o corpo feminino. Os véus e as vestimentas têm um valor de fetiche, na medida em que evocam o órgão faltoso e tornam o corpo da mulher um corpo fálico, conforme afirma Gérard Pommier. O fetiche deve estar presente para funcionar como apelo de um corpo que precise dele para exhibir-se como sexual (BRANDÃO, 2006, p. 172).

A voz do eu lírico ajuda-a a despir-se pelo penteado, utilizando-se dos vocativos “meu bem e minha menina” para seduzi-la ainda mais com o intuito de livrá-la do hábito, do colete, (mas pede a ela que não tire, pois ele deseja ajudá-la, já que os peitos³⁸ são para ele um

³⁸ Segundo Silva [...] “os retratos barrocos de mulheres estão geralmente saturados de sensualidade e, como é natural, essa sensualidade adensa-se sobretudo na descrição de partes corpóreas como a boca e o seio” (SILVA, 1971, p. 463 - 464).

paraíso), da saia, (a qual tirada com vagar enaltece a cintura como algo frágil). As metáforas “colunas” e “neve coalhada” são usadas para identificar as pernas e a cor da pele da mulher, fazendo menção aos pequeninos pés que mal os olhos conseguem ver. Após tirar toda a roupa, no verso 70, descreve-se o estado em que a mulher se encontra: trêmula e avexada.

O pedido para que venha se deitar, pois está ansioso para vê-la e tê-la, compara o corpo da mulher ao próprio leito do amor. O desejo dele é se deitar “nela”, no entanto, os pedidos sugerem mais que isso, pois na estrofe seguinte, enfatiza-se a relação antitética do longe / perto, causando as sensações do perto que está longe.

A Imagem da consumação do ato, enfim se realiza pela aproximação: os amantes com braços enlaçados mesclam a tibieza da mulher aos incêndios do homem. Segundo Silva,

A expressão do erotismo adquire, porém, aspectos mais audaciosos, que nos dispensamos de documentar, na obra dos nossos poetas barrocos. A vida sexual, nas suas feições mais íntimas, nos seus pormenores mais sórdidos e até nas suas aberrações, está amplamente representada nos versos. E não se cuide que é apenas em poetas mais desbocadamente satíricos, como D. Tomás de Noronha ou João Sucarelo, que a expressão da vida sexual adquire carácter licencioso e obsceno; poetas como Barbosa Bacelar e Fonseca Soares não são menos impudentes e menos escabrosos (SILVA, 1971, p. 467- 468).

No verso 91, o eu lírico ressalta que a mulher quer fugir, mas tenta acalmá-la dizendo que o pior já passou e apesar da sugestão de arrependimento (o comportamento cristão do processo) e a repetição do ato, enaltece um *carpe diem*. Na estrofe seguinte, faz referência ao sêmen e ao sangue vaginal como símbolo da primeira relação, em outras palavras, a menina, descrita pelo eu lírico, agora se tornou mulher.

De acordo com Brandão, o sonho é um espaço privilegiado para a concretização da vontade. Desta forma, o eu lírico expõe a sua condição masculina de idealizar e ter a mulher como objeto de desejo, uma vez que, na literatura, a mulher pode ser o centro das fantasias masculinas. Por fim, a personagem feminina neste romance é construída a partir do discurso retórico que descreveu um tema trivial, mesclando o cotidiano – o ato sexual, à privacidade / proibição que geram em torno do tema tabu, intimidade.

Enfim, o poema se organiza em modelo de diálogo na esfera de sonho, no qual o interlocutor e eu lírico detém a palavra, alternada por refutações rápidas daquela que seria caracterizada como sua musa. A primeira grande parte – proposição – anuncia o sonho com a amada.

Inserido no plano onírico, a segunda parte caracteriza a evocação da voz para exortar a amada ao intercuro amoroso. Inicia-se pelo imperativo “concedei-me” refutado por suporte de resistência, debatida, no entanto, por rotativos momentos de denúncia / admoestação, cuja função no processo persuasivo faz o papel de “insistência” por parte do eu lírico.

Essa insistência, em forma de construções recorrentes, inicia cada uma das estrofes entre a 11ª a 17ª. Com a 18ª estrofe se inicia a segunda parte do poema, no qual, a esfera dos pedidos passa à descrição da ação: retorna-se aqui o primeiro imperativo, “Deitai-vos aqui comigo / andai depressa”, e seguem-se outras quatro estrofes de imperativos que sugerem, em linguagem ora direta, ora metafórica, uma relação sexual: “deitai”, “hora chegai”, “comunicai-vos”, “enlaçai”.

Em linguagem objetiva / denotativa emprestamos os versos “andai depressa pois quero / ver este leito uma vez”, “comunicai-vos comigo / e os mais íntimos segredos”, enquanto termos conotativos ou subjetivos, constroem-se os versos “deixai-me que amante abelha / Libe o nácar desses beijos”, “receba do centro da alma / um alento de outro alento”, “vejam se uma vez mesclados / as tibiezas e os incêndios”. Esta convocatória para o amor assume ainda uma porção distinta a partir da estrofe 22ª, nas quais, as reações supostas, no discurso, são atribuídos à musa: “dais ais”, “ameaças-me”, “que doeis-vos”.

Todas elas, refutadas pelo discurso do sonhador, conduziu seus argumentos (ou contra-argumentos) a um pedido de repetição do ato: “Vá outra vez meus amores, / perca se já o receio / que em mar de leite trocado / vereis esse mar vermelho”. Essa troca de cores (vermelho do sangue pelo branco do sêmen) atua no discurso, como o prazer final, quando há o ato (ou o sonho) e não há mais como ser “controlado”, os amantes se calam.

Entretanto - e agora se colocam questões próprias da crítica textual - o poema possui dois finais. Em um deles (o “permitido”, dir-se-ia, o poema se encerra em um dístico, no qual o sonho da relação amorosa não retorna à esfera anterior e sua conclusão é de reiteração do discurso persuasivo: “Sois bonita; chegai mais / ora sus não estais ajeito”. A conclusão mais picante e plausível ao desenrolar do discurso, todavia, vem tachada nos versos que concluem essa que passa a ser a estrofe concluída, retomando o início e o fechamento do romance em estrutura circular: “Agora sim minha vida / não tendes preço por certo. / E dizendo estas palavras / acordei [então] vos vendo/achei nos [nos peitos / gestos] fingidos / os tormentos verdadeiros”.

Romance 23

Colareja³⁹ dos limões,
 e das laranjas das chinas
 que mais almas do que frutas
 levava a todos na jiga⁴⁰.

5 Eu te vi lá no rocio⁴¹
 por sinal que o que vendias
 com ser o preço mui alto
 se comprava as rebatinhas⁴².

10 Quem os limões te levava,
 neles nenhum gosto via
 porque o gomo da lindeza
 ficava na tua vista

15 Com as laranjinhas doce
 enganavas a porfia
 eles e a zelo levavam,
 e tua doçura tinhas

A todo o manto de glória
 levava sempre de vencida
 vitórias apregoando

20 O desaire⁴³ a mantilha

³⁹ Colareja: Substantivo feminino, mulher que vende hortaliças, peixes, frutas etc. no mercado.

⁴⁰ m.q. *giga*.

⁴¹ Rocio: substantivo masculino, roça ('plantação') abandonada e utilizada para capinzal.

⁴² Rebatinhas: substantivo feminino, aquilo que se disputa com afinco; rebatina.

⁴³ Desaire: Substantivo masculino. 1- Aparência desalinhada, mal aprumada; deselegância. 2 - Ato vergonhoso, falta de decoro; vexame, desdouro, descrédito. 3- Revés da fortuna; desgraça, derrota.

O romance 23 descreve uma bela vendedora que por meio da ambiguidade - a utilização de sua beleza para seu trabalho - vendia as frutas por um “preço” bem acima do normal. A mulher é descrita pelo eu lírico como bonita, embora sem princípios, pois se utiliza de seus atributos físicos para conseguir mais dinheiro, ou seja, o tamanho da sua beleza é proporcional ao da sua astúcia.

Na primeira estrofe, apresenta-se a função: vendedora de limões e de laranjas. Todavia, a descrição de seu ofício aparece modificada por um dado de caracterização pessoal. A mulher é astuta, já que consegue ludibriar seus clientes, “levar a todos na jiga”, com seu jeito e discurso. Essa descrição torna-a mais realista, de acordo com a musa barroca, descrita pelo viés da caracterização humana repleta de qualidade e defeito. Para Silva (1991) as personagens barrocas são marcadas pelos retratos que descrevem a figura humana, assim:

Este retrato, mais ou menos minucioso, mais ou menos sobrecarregado de dados semânticos, pode dizer respeito à fisionomia, ao vestuário, ao temperamento, ao carácter, ao modo de vida, etc., da personagem em causa. Embora algumas personagens secundárias possam suscitar retratos relativamente pormenorizados, são as personagens principais, os protagonistas, que em geral merecem um retrato mais extenso e mais rico (SILVA, 1991, p. 704).

Na sequência, destaca-se o ambiente campestre, no qual a mulher se encontra evidenciando, nesse espaço da simplicidade do “mercado” das frutas o valor absurdo destas, vendida por ela, que, embora caras, eram bem disputadas. As frutas mais vendidas (limão e laranja) são muito disputadas pelos clientes, entretanto, a fruta procurada é a proibida (o corpo da mulher), visto como uma esperança pelos compradores iludidos que, ao comprar laranjas e limões querem a levá-la para suas casas. O ato de comprar frutas com intenção de conquistar a vendedora faz com que este desejo se torne cada vez mais caro. Esse alto valor consiste no pagamento em espécie, da ilusão. Nessa perspectiva, a venda pode ser vista como logro, prostituição, etc.

Nas estrofes seguintes, ao tratar das frutas, associa-as ao corpo da mulher. Ao descrever o limão descreve o rosto, compara o seu gomo à sobrancelha. Nesse processo comparativo, utiliza o pronome indefinido “quem” para generalizar o próximo iludido, como característica de algum cliente que cortejasse a vendedora.

Nesse processo está sugerido que os homens iam à busca dos limões como pretexto para estarem próximos da feirante, pois os limões - pelos limões - não apresentavam nenhum atrativo.

Quando se refere à laranja doce, compara esta fruta à sugestão da doçura da mulher. Nesta estrofe, a mulher é qualificada pelo seu jeito, e não fisicamente como foi mencionada na estrofe anterior. O eu lírico ressalta o jeito meigo e suave da colareja a vender suas mercadorias, explorando seus dois preços (a moeda e a ilusão) o preço sem ser questionada.

O jogo antitético laranjas / limões é um artifício de que serve a voz narradora para evidenciar o perigo da beleza da mulher. No azedo do limão está descrita e metaforizada a beleza do seu posto, colocada, comparativamente, ao lado do tema do poema: pagar um preço caro pela fruta é comprar (sem conseguir levar) o belo rosto azedo.

Da mesma forma, possuía-se o doce da laranja somente pela imaginação, pois o doce que se imaginava levar - o da colareja - era público, servia a todos e a ninguém.

Na última estrofe, reitera o processo e a consciência atribuída à musa, pois no seu “manto de glória” faz descrever o sentimento de superioridade diante dos compradores, por ser astuta. O discurso complementa o círculo, ao demonstrar que essa colareja era segura de suas vitórias. Os defeitos da mulher são assim expostos no formato do engano e da astúcia. Tem-se a caracterização de uma vendedora que se utiliza da oratória e da sensualidade para conseguir o que deseja.

O romance 23 trata da caracterização do todo, pois descreve o ofício da mulher, o lugar no qual trabalha e as mercadorias que vende, as frutas são comparadas ao aspecto físico e ao caráter feminino. Por fim, ao mesmo tempo em que trata da beleza física, ressalta a ambiguidade da mulher. É um romance em que a mulher é descrita como um ser humano, composta de defeitos e qualidades.

Romance 25

<p>Doce prisão da minha alma, encanto dos meus sentidos a quem respeitam meus olhos, a quem buscam meus suspiros 5 Se são finezas ofensa se são extremos delito; pois tenho o maior amor mereço maior castigo, porém se são vossos olhos 10 os que me deram motivos com tão formosas Estrelas como hei de temer os riscos, Minhas penas me dão gosto meus males me dão alívios 15 que se por querer vos morro Também por querer vos vivo Se meus olhos vos ofendem humilde o perdão vos pido, que mais que quanto há no mundo 20 as vossas vistas estimo. Deixai, deixai adorar vos, pois não adoro tão fino que com esperar o prêmio a alma vos sacrífico 25 Se só ferir me intentais sabei que estou tão ferido, que pelos meus olhos corre sangue da alma de continuo Morrer quero as vossas mãos, 30 pois são tais que vos afirmo que morrer por mãos tão belas vem a ser gloria o martírio. São vossas prendas senhora de um quilate tão subido, 35 que sois na lindeza um Anjo um serafim no capricho. Convosco ninguém se iguala nem os meus olhos tem visto Beleza com tanto asseio 40 asseio com tanto pico Assim não tereis razão em me culpar no que sinto pois o menos que em vos há é mais que tudo o que digo</p>	<p>45 Morro por vos acabai de declarar vos comigo e a quem tanto vos adora não premieis com retiros Considerai minha flor 50 que em semelhantes conflitos são desdouros de quem vence rigores contra um vencido. Tende lástima de quem entre confusões metido 55 como vos conhece Roza receia muitos espinhos</p>
--	--

O romance 25 trata da exaltação da beleza da mulher, denominada, Rosa. O discurso recorre às estratégias do elogio, da comiseração e da mea culpa, caracterizando um processo de persuasão utilizado pela voz do eu lírico, em contraste com a resistência de seu amor, a qual, esquiva (tema recorrente na poética de Antônio da Fonseca Soares) resiste. A imagem central deste poema se atribui a figura de comparação da “Rosa”: sua parte bela, sua parte dolorosa compondo uma sinédoque.

Na primeira estrofe, o discurso compõe-se de vocativos para qualificar a mulher comum. Denominada, porém, exerce seu domínio nos versos três e quatro, os quais se formam as antíteses e repetições para ressaltar que quanto mais há amor, mais há sofrimento na conquista da mulher inflexível.

Em termos de descrição do objeto de seu amor, comparam-se, no discurso, os olhos da amada às estrelas. A temática barroca recebe essa imagem como influência dos períodos precedentes, assim, as tópicas, olhos / amor são heranças do petrarquismo e estão dissolvidas entre si:

Porque o amor, na sua essência, consiste em luz e em luminosidade, é que na lírica do *dolce stil nuovo*, na lírica petrarquiana e petrarquista, em conformidade, aliás, com tópoi oriundos da lírica provençal, ocorrem tão frequentemente a imagem da amada como luz esplendorosa e a referência aos olhos como o natural meio através do qual penetra no coração e na alma do amante a fulgência do mesmo amor. E é ainda pela mesma razão que, nos diversos tratados sobre o amor do neoplatonismo renascentista, se teoriza reiteradamente acerca da relevância da vista e do olhar na gênese e no desenvolvimento do amor (SILVA, 1991, p. 167).

Introduziu-se, com a terceira estrofe, a adversativa que cumprirá o papel de contra argumentar o que se propõe no início do poema: se a intensidade do amor é diretamente proporcional ao castigo (e esse é o termo), há um (uns) culpado(s): os olhos, que semelhantes as estrelas, evocariam ao amor, sob quaisquer penas.

A quinta estrofe trabalha novamente a ideia dos olhos, neste caso, temos referência aos olhos do eu lírico que cobiçam a beleza da mulher, pois para ele os olhos dela é mais valioso que tudo que existe no mundo. Na sequência pede com um tom de súplica que o deixe venerá-la, pois pretende conseguir o “prêmio” do seu amor.

Esses temas, por seu termo, são a essência antitética do discurso: por elas, vale correr o risco de sofrer, sentir o gosto do alívio, pedir perdão humildemente, pela sua beleza que, enquanto amante, o eu lírico sabe ser infinitamente menor que a de seu objeto de desejo /

amor. Esse sacrifício e essa submissão podem levar à morte que, se ocorreu pelas mãos da amada, será bem vinda.

No verso 27, o eu lírico caracteriza a mulher como má, pois o fato de rejeitá-lo faz com ele chore lágrimas de sangue, a estrofe hiperboliza o sentimento em relação à dama. O desejo de morrer nas mãos da mulher, ou seja, perto dela, refere-se a morrer pela mão da amada, o que, neste caso, intensifica que a mulher, ao matar o sentimento, mata o apaixonado e isto se tornaria glória, não martírio.

A partir dessa nona estrofe, o eu lírico utiliza-se das comparações para dizer que a mulher parece um anjo, e no verso 39, enfatiza a beleza suprema da musa diante das demais, colocando-a no topo da perfeição, utilizando-se, para isso, do quiasmo nos versos 41 e 42.

A partir da décima estrofe, a beleza da mulher é vista como algo incomparável, forma pela qual cita o quilate, o anjo e o serafim. Tal encanto é visto como causa das perturbações na elaboração do discurso de demonstração dos seus anseios. O sentimento amoroso é de tal forma explorado nesse romance, que o eu lírico de maneira hiperbólica se coloca à mercê da morte, recurso presente na temática renascentista, na qual a mulher era vista como um ser inalcançável:

Amar é sofrer, é procurar e querer penas. O prazer e as glórias de amor situam-se saudosamente no passado e geram um insuportável sofrimento no presente, (...), eco tardio de uma longa tradição petrarquista em que avulta, pela melancolia e pela angústia (...) (SILVA, 1971, p. 417- 418).

A menção aos temas vencido e vencedor, refere-se ao lírico e à musa, respectivamente, assim como em todo o romance, a mulher está caracterizada como superior e inatingível.

Como característica recorrente em outro poema de Fonseca, o poema se divide e, a partir da nona estrofe, inicia-se a descrição da amada, marcada, inicialmente, pela oposição terra / céu “de um quilate tão subido / que sois na lindeza um Anjo”; à qual segue a comparação de superioridade a outros seres da terra “convosco ninguém se iguala”; para culminar na fonte conclusiva do poema com a definição da amada: é Roza, para a qual o preço da beleza se paga pelo contato com o espinho.

Romance 28

De chança⁴⁴ quero pintar
 Izabel essa beleza
 e quero zombar de graça
 já que tu zombas deveras
 5 És Izabel muito linda
 mas porém muito avarenta
 pois estimas tanto o ouro
 que trazes nessa cabeças
 És mulher de bom juízo
 10 mas inda assim és tão néscia
 que haver no céu duas luzes
 trazes metido na testa
 Com teus olhos é cruel
 Quem por olhos os nomeia;
 15 pois te tira os olhos fora
 quem lhe tira o ser estrela,
 A flor da cara tais flores
 te quis por a natureza
 que esses de rosas teu rosto
 20 para ser a primavera
 Com mil graças teu nariz
 suposto que breve seja
 é breve todo de graça
 sem que de Roma pareça
 25 De pura vergonha a boca
 cuido que a tens tão vermelha
 pois entre prendas tão grandes
 se envergonha de pequena
 Tua garganta e mais corpo
 30 é luzente prata terça
 e não de balde⁴⁵ se diz
 que tu vales quanto pesas
 Se conheces tuas mãos
 pelo que tens de perfeitas
 35 apostarei que não sabes
 Qual é tua mão direta
 Quando te mostras mais justa
 então mais a larga pecas,
 que quem aperta tal corpo
 40 mostra não ter consciência

Pois os teus pés a pés juntos
 que são pés avista nega,
 senão andas tanto a ponto
 que num ponto te sustentas.
 45 É bem daqui para cima,
 que a dizer mais não me atreva
 que posto sou velhacão
 não quero falar de perna,
 E sem que mal te deseje
 50 tal amor tenho a pobreza
 que melhor te vira nua
 que rica de tantas prendas.

⁴⁴ Chança: Substantivo feminino, dito zombeteiro ou mordaz, troça, gracejo.

⁴⁵ Debalde: advérbio, em vão, inutilmente; embalde.

O romance 28 é descritivo e se refere a algumas partes do corpo de Izabel, colocando em evidência a sua beleza *versus* sua avareza. O jogo de descrição através dos recursos retóricos faz com que a beleza de Izabel seja superior aos seus defeitos. Esse jogo que se opera na elaboração do discurso é o da beleza oposta aos defeitos – avareza e falta de conhecimento / sabedoria – pintadas com chança da linguagem poética popular.

Na primeira estrofe, o eu lírico propõe de maneira zombeteira “pintar” a beleza de Izabel, propondo do embate, na qual, por um lado, ela zomba de verdade, enquanto a descrição simplesmente zomba. O romance apresenta tom irônico e cômico, por isso, é válido salientar o que Silva diz:

Intimamente ligada a esta tendência realista, encontra-se a propensão para a sátira e para o burlesco, manifestada em copiosíssimas composições dos nossos cancioneiros barrocos. Os mesmos poetas que se atormentam com o espectáculo da efemeridade das coisas e dos seres e que constroem esplendentes e depurados universos poéticos, nos quais a ostentação, a teatralidade e a magnificência decorativa se conjugam com a raridade e o preciosismo dos elementos estilísticos, são também os prolíficos autores de poemas satíricos em que os costumes, os vícios e os defeitos da sociedade contemporânea são censurados e caricaturados, numa linguagem agudamente maliciosa ou brutalmente plebéia, ora num tom chistoso, ora num tom de pilhéria grosseira e até, muitas vezes, obscena (SILVA, 1971, p. 441).

Ao tratar da beleza da musa, o discurso do eu lírico menciona os seus defeitos. Assim, o romance baseia-se na dualidade beleza *versus* avareza. Essa dicotomia estará presente na descrição das diversas partes do corpo da mulher. Para Silva, a exposição do corpo, é na poética seiscentista:

[...] verdadeiramente novo, porém, nestes retratos, é o aparecimento de elementos realistas que vêm alterar o carácter ideal, aristocraticamente depurado e artificioso, do retrato petrarquista. O poeta barroco vê pormenorizadamente a mulher, na sua fisionomia e no seu corpo, e, numa atitude em que se conjugam realismo e erotismo, exalta partes corporais até então esquecidas, desprezadas, ou pudicamente não mencionadas: o nariz, o queixo, os seios, a cintura, os pés, as pernas... (SILVA, 1971, p. 435).

A partir da quarta estrofe, o eu lírico refere-se aos olhos da mulher, caracterizados como estrelas e como cruéis, e que, ao tirar-lhe os olhos, tira-lhe o ser estrela. Até este momento, a musa é descrita pelos seus defeitos, quando o eu lírico ressalta uma parte do corpo faz de forma negativa.

Essa qualificação, que opõe a substituição do termo próprio pelo impróprio, na metáfora, não representa, no enunciado, a perfeição. Não são estrelas os olhos – como duas luzes que brilham e se destacam pelo brilho e pela beleza – mas é estrela a mulher, a qual, as tirar-lhe os olhos (deixar de olhá-la ou imaginá-la sem essa beleza) “lhe tira o ser estrela”. Essa ambiguidade se coaduna com a afirmação de que embora bela, seja néscia.

As faces de Izabel são comparadas às rosas pela tonalidade. O nariz é caracterizado como breve, por ser pequeno, (modelo diverso daquele que vêem em Roma). A boca pequena é descrita como vermelha, simbolizando a cor do pudor, enquanto os dentes são descritos como prendas grandes.

Após se referir ao rosto, parte em direção ao colo, tratando da garganta e do corpo, menciona que todo esse conjunto tem pouco valor, fazendo referência à massa corpórea da mulher e ao salientar a cor da pele, alude à “prata terça⁴⁶”.

Em seguida, classifica as mãos como perfeitas, mas retorna a atributo de néscia, na nona estrofe. Enfatiza essa ideia, nos versos seguintes, nos quais o discurso descreve momentos em que Izabel tenta ser justa, embora suas ações não manifestem juízo. Por fim, os seus pés são caracterizados como pequeninos. Essa composição apresenta muito mais qualidade do que defeito, embora o defeito seja caracterizado por um dos sete pecados capitais: a avareza.

A linguagem maliciosa conduz o discurso pelas partes do corpo descritas, provocando, no entanto, uma peripécia na ordem das partes descritas. Das mãos, passa aos pés e, ao criar a expectativa do retorno pelas pernas e tronco, cessa a descrição, reiterando a “chança” e negando ser “velhaco”.

Entretanto, mesmo “colocando em prática” esse pudor, inverte o discurso ou conclusão que se assemelha a um sofisma que se realiza no quarteto final. Este jogo que se constrói entre descrição da beleza, posta, entretanto, em tais avarezas esconde o jogo do desejo que se caracteriza pelo desdém. Bela, mas avarenta, sugere a indiferença de Izabel, para a qual o discurso dirige a sua flecha satírica, produzindo um sofisma, como um falso devoto da pobreza: “melhor te vira nua / que rica de tantas prendas”. Em prendas “materiais” apresentadas nesta estrofe final, sintetiza-se a descrição da beleza de Izabel, que ocorre ao longo do poema.

⁴⁶ A expressão “prata-terça” foi entendida nesse trabalho como objeto de pouco valor.

Romance 38

Filis entre dois extremos
 o meu coração se enleia
 um que pede a vontade
 outro que manda a obediência
 5 Pede a vontade ao juízo
 que de curioso encareça
 quanto no que espera alcança
 quanto no que adora acerta
 Manda a obediência prostrada
 10 a impérios dessa Beleza
 que pene mas que o não diga,
 que ame, mas que o não escreva
 Se falto as Leis da vontade
 nesta medrosa cautela
 15 de adoração faço culpa,
 pois julgo o mérito ofensa.
 Se às Leis da obediência falto
 seguindo os usos de pena
 uma fineza desminto
 20 donde apuro outra fineza.
 Posto entre sei lá e Caríbdis
 não ha n'alma , nas tormentas
 porto onde as velas tome
 nem mar onde largue as velas
 25 Igualmente perigoso
 entre as ondas, e entre as penhas
 me soçobra a esperança
 e aqui naufraga a firmeza
 Porem da Filis divina
 30 inda assim vos não contenta
 uma voz silêncios mostra
 e uma fé toda decências
 Indiferente mas fino
 me achareis sem resistências
 35 para os rigores de bronze,
 para as carícias de cera

No romance 38, a mulher Fílis⁴⁷ é a figura central, para a qual o discurso se divide entre a razão e o desejo. Essa dualidade, presente em todo o poema, descreve o estado emocional causado pela beleza da musa.

Esse jogo antitético⁴⁸ se faz presente nos vocábulos: ordem / pedido, terra / mar, cera / bronze, um / outro e esperança / certeza. Outra característica presente é as das personificações dos sentimentos, participando ativamente no momento de reflexão, em que a voz do discurso associa termos como “juízo curioso”, “obediência prostrada” e “medrosa cautela”. A dualidade se faz presente até o fim do poema, mantendo uma linguagem que evoca estado de perturbação pela indecisão.

Na primeira estrofe, o eu lírico revela quem é a mulher que o faz sentir dividido entre a vontade e a obediência: Fílis⁴⁹ é caracterizada como bela, e como causa da imprecisão de sentimentos que se alternam entre carnavais e racionais.

É interessante notar que no verso 10 o vocábulo “Beleza⁵⁰” aparece grafado em maiúscula para realçar a dimensão da perfeição de Fílis. Essa estrofe também é marcada pela repetição constante dos versos 11 e 12 como se fossem “conselhos da obediência”: pensar e não dizer, amar e não escrever. Essa contradição está associada à precaução representada pelo “racional”, enquanto a “vontade” incita o desejo de conquistar o objetivo, e a obediência, instiga ser cauteloso.

⁴⁷ O amor efêmero e volúvel dava azas a sua imaginação de poeta. Entregou-se a um incessante borboletear de bela em bela, a julgar pela variedade dos nomes femininos de que dão testemunho as suas poesias inéditas, que em mais de um manuscrito pudemos ler. Força é confessar, porém, que de preferência se dirige a *Filis*, mostrando uma sensível preferência por esta poética pseudonímia, que os poetas gongóricos escolheram nas pastoras helênicas. Não só o seu poema épico se intitula *Filis*, mas outras muitas composições suas celebram o mesmo nome. Em grande número de romances, *Filis* é o pseudônimo que oculta o nome da mulher cantada, sendo por isso de supor que Antônio da Fonseca Soares amara com maior entusiasmo a mulher assim invocada, e de que uma prematura morte lhe deixara profunda saudade (PIMENTEL, 1889, p. 34).

⁴⁸ As tensões do barroco exprimem-se frequentemente através das antinomias entre o espírito e a carne, os gozos celestes e os prazeres mundanos, a fruição terrenal e a renúncia ascética, bem como através da descrição e da análise do pecado, do arrependimento e da penitência, do êxtase e da beatitude interiores (SILVA, 1991, 489 - 490).

⁴⁹ De ninfas e deusas, que desde o Renascimento povoavam o parnaso, se cansaram os poetas romancistas de seiscentos. Guardaram-lhes apenas os nomes de Amarílis, Fílis, Nise, Aretusa, Galateia, sem repetirem os encarecimentos, com que os poetas renascentes as descreviam, e invocaram-nas e estilo corriqueiro e chão. Só os cultos intentavam ainda superar com palavras o “desgaste” dos tópicos, com que soia louvar-se a beleza das deusas e ninfas (PONTES, 1953, p. 150).

⁵⁰E, se a busca da Beleza Absoluta foi o conceito que esteve presente ao espírito dos escritores do classicismo quinhentista, idêntico sentido vamos encontrar entre os poetas cultistas, que procuraram conduzir a Poesia para um reino sumamente imaginário, para um mundo de sublimação e beleza pura, em que o real se abstratiza quase integralmente. E iríamos mais longe: o próprio conceito aristocrático da literatura seiscentista – especialmente da poesia – em que a fórmula horaciana do *odi profanum vulgus et arceo* é levada às últimas conseqüências, não é mais que o desenvolvimento de uma tendência humanística e clássica da criação poética; o hermetismo da poesia clássica quinhentistas e suas veleidades minoritárias passam, no séc. XVII, por um processo de hipertrofia (SANTILLI, 1967, p. 35-36).

Os versos 13 e 17 são repetições e inversões que representam uma condição indicada pela conjunção “se”, o eu lírico continua, ainda nesses versos, com a dualidade entre a vontade / obediência. Na quarta estrofe, no entanto, o ato de não cumprir “as leis da vontade” devido ao medo, representado pela personificação da “medrosa cautela”, faz com que o eu lírico se torne culpado e sem direito. E quando não cumpre “as leis da obediência” para seguir a mulher, passa a desmentir suas qualidades, mas essas tornam a aparecer e sucessivamente desmente e reaparece, as escolhas marcadas entre a razão e o desejo terão consequências inevitáveis.

A alternância que marca a proposição contida na primeira estrofe vai prosseguir na confirmação do estado de dúvida, perturbação, ambiguidade, até a quinta estrofe, posicionando o discurso ora pela opção da vontade, ora da obediência.

A partir do verso 21, o eu lírico continua com a ideia de dualidade, mas agora entre o mar e a terra, passa de um plano abstrato (sentimento) para o plano concreto (lugar). No início da sexta estrofe, faz referência à mitologia, ao monstro marinho protetor da porção aquática conhecida por Caríbdis⁵¹. A ideia de estar entre algo conhecido e desconhecido, introduzida na sexta estrofe, provoca uma incerteza ou até mesmo uma desordem de pensamentos e sentimentos, nos versos 21 e 22. Esse ambiente não tem vida e representa “o entre lugar”, nem o mar e nem a terra. Na sequência, faz menção à tempestade, a qual em terra deixa as velas juntas, enquanto o mar as deixa soltas, essa diferença, entretanto, não as distingue, pois o perigo está presente em ambos os lugares. Essa nova bipartição retira o discurso da esfera vontade / obediência e o faz mergulhar na esfera racional *versus* irracional.

⁵¹ Caríbdis era um monstro marinho protetor de limites territoriais no mar. Em outra tradição, seria um turbilhão criado por Poseidon. Odisseu lutando contra Cila e Caríbdis, de Heinrich Füssli. Em tempos mais antigos, Caríbdis era mais ligado a lendas de marinheiros e pescadores do que a própria mitologia grega. Homero posicionou-a como entidade mitológica, tirando-a de simples lenda regional. Homero a chamava de “*a divina Caríbdis*”, usando o mesmo adjetivo aplicado à bela ninfa das cavernas, Calipso. Durante sua existência como ninfa, Caríbdis se caracterizava por uma voracidade extrema. Quando Hércules passou perto de Messina, levando os bois de Gerião, roubou alguns dos animais e devorou-os. Ao tentar investir contra o herói, que tentava recuperar seu gado, Caríbdis foi fulminada por Zeus com um raio, e lançada às profundezas do mar, onde se transformou em um monstro marinho. Na tradição mitológica grega, Caríbdis era habitualmente relacionada a Cila, outro monstro marinho. Os dois moravam nos lados opostos do estreito de Messina, que separa a Itália da Sicília, e personificavam os perigos da navegação perto de rochas e redemoinhos. No cimo do rochedo, que não era tão alto quanto o penedo oposto de Cila, erguia-se uma figueira negra. Caríbdis propriamente dito ficava fora da vista. Três vezes por dia sorvia as águas do mar e três vezes por dia tornava a cuspi-las. Quando Odisseu passou pelo estreito de Messina, foi arrastado pelo turbilhão de Caríbdis, após um naufrágio provocado pelo sacrilégio cometido contra os bois de Hélios. Conseguiu, porém, agarrar-se à figueira que ficava em frente à gruta do monstro e depois agarrar-se a um mastro do navio naufragado, conseguindo escapar e prosseguir sua viagem. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Car%C3%ADbdis> Acesso em: 20 jan. 2012.

A ideia do entre lugar está novamente presente no verso 26 “entre as ondas, e entre as penhas”, que direciona para o plano abstrato (sentimento) que se refere à esperança e à certeza, mas ambas afundam. Personificados, esses sentimentos demonstram a desistência do eu lírico. Na penúltima estrofe, a mulher se caracteriza como divina, e, portanto, mais distante da perseguida definição. A musa que era o núcleo das preocupações no discurso passa a ter o domínio das decisões, torna-se duplamente o foco do romance.

Os dois últimos versos caracterizam-se pela dualidade das escolhas, sendo uma leve, macia, de menor rigor, representadas por “carícias de cera” e a outra dura, penosa, dolorida, representada pelos “rigores de bronze”. O romance termina em uma decisão aberta a escolha da mulher.

Este romance é marcado pelo estado de espírito do homem barroco, representado pela angústia, incerteza, dúvida, desejo, racionalidade que assombram a sociedade em geral.

Romance 56

Menina da minha vida
 meus amores meu brinquinho
 minha senhora, meus olhos
 meu enleio meu feitiço
 5 Milagre a quem atributo
 afectos tão excessivos
 que parece verdadeiros
 muito mais encarecido
 Meu emprego meu cuidado
 10 minha alma e meu anjinho
 tanto pela formosura
 quanto pelo entendido
 Dizei me que desconfiança
 são as que mostrais comigo
 15 saberei do mal que morro
 ou saberei do que vivo
 Se gostais de ser travessa
 rebuçai esse rostinho
 com aparência de fera
 20 nas oposições da Linda
 Não vos prezeis de cruel
 que fazer do rigor brio
 é publicar o humano
 e desmentir o Divino
 25 Se vos gostais do meu mal
 dizei mo belo prodígio
 porque saberei querê-lo,
 e aborrecer os alívios
 Muito quisera dizer vos
 30 porem tem o *que* agravinhos
 imagineis meus desvelos
 e julgueis os meus suspiros
 Deixais pois desconfianças
 e adverti *que* cupido
 35 sabe vingar como Deus
 os agravos de menino

A evocação, primeira parte do poema, ocorre nas primeiras estrofes. Alternam-se entre o vocativo elogioso da primeira, os sentimentos provocados da segunda e a retomada da evocação com elogios, da terceira. Esse modelo condiz com a retórica propalada no século XVII, segundo a qual a matéria tratada, quando na forma de um discurso demonstrativo, pode ter como objeto as pessoas e, dessas pessoas, constituem objeto de louvor às características como beleza, família, etc. O que se atualiza, em relação à retórica aristotélica, nesse caso, são as pessoas – a mulher (então temos a herança renascentista, nessa combinação) – e a extensão do modelo refletido para a retórica estendida a poesia (matéria horaciana) e, mais particularmente, à poesia popular (a “novidade” barroca).

Essa composição de modelos, no entanto, divide as atenções com a linguagem afetiva, programática e elaborada que torna o romance seiscentista um modelo reconhecido e adequado. Segundo esses critérios gerais, o romance 56 aborda o erotismo entre os amantes e o jogo de sedução da mulher é descrito de forma envolvente que faz o eu lírico apaixonar-se por ela, de maneira que deseja tê-la.

Na primeira estrofe o discurso se compõe por vocativos e atributos que visam evocar positivamente a mulher, “menina”. Todos são de cunho carinhoso e sensual, como: “minha vida” (verso 1) e “meu feitiço” (verso 4), já “meu brinquinho” (verso 2) expressa intimidade.

Alterna-se a essa evocação a descrição da beleza, que a caracterizam como uma mulher especial para o eu lírico. A segunda estrofe descreve o sentimento e se alterna com a seguinte, que retoma aos vocativos e a qualificação.

A partir do verso 13, se inicia a forma com o imperativo para a exortação, por meio da qual se constrói a antítese bem / mal como características de um discurso interrogativo, o qual busca resposta para a expressão do sentimento: “saberei do mal que morro / ou saberei do bem que vivo”.

No verso 17 o discurso de envolvimento e persuasão e em seguida a conjunção “se” empregada por ele faz com que ela possa escolher participar do jogo de sedução estabelecido nesta estrofe. Se a mulher “gosta” de ser ousada ela pode esconder o rosto de “fera”, assim denominado pelo eu lírico e, mostrar o que tem de “linda”, grafado em maiúsculo para enfatizar a beleza física e as belezas ocultas. Constrói-se, assim, o jogo de esconder / mostrar, que evidencia a sensualidade pelo qualificativo “travessa”, ao qual se une a condição: “se gostais de ser “travessa” / “rebocai” esse rostinho, artifício feminino da sensualidade ou conquista.

Na estrofe seguinte, a antítese, humano / divino, estabelece a ideia de dualidade entre corpo / mente e desejo / razão. O qualitativo atribuído à musa é o da crueldade, pelo rigor com que se caracteriza.

Na sétima estrofe, a conjunção “se” é empregada novamente para estabelecer a atmosfera de persuasão. O discurso do eu lírico prossegue elogioso e persuasivo na busca de estabelecer diálogo com a amada, mas o seu desejo é muito mais forte e estar perto, nas palavras do eu lírico, é querer amá-la. Na penúltima estrofe a conversa pode se concretizar, mas alguns empecilhos, classificados “agravinhos” refutam o intento.

Na estrofe final, o discurso se encerra com o pedido de que a amada deixe as desconfianças de lado e a ameaça com a severidade de cupido que, como menino incita agravos e, como deus os vinga em tempo certo.

Predomina neste romance o tom de sedução e persuasão para uma possível relação íntima envolvendo a menina (verso 1) e o menino (verso 36), o início e o fim do romance está marcado pela inocência, mas o meio está composto pelo jogo de atração entre ambos. Outro dado importante é que a mulher está na condição de ativa, ou seja, ela vai em busca de conquistar o eu lírico – jogo de esconder / mostrar - que é concretizado pelo estímulo que as preliminares de sedução provocam.

Romance 65

	Não sei prima dos meus olhos como vos diga que sinto ver prostrada essa beleza ver enfiado esse brinco		Ô das flores sorte dura ô das luzes fado esquivo as flores [merchão] dos raios os raios morrem dos giros
5	Se o chorai, me nos padeço Se o soffro mais me lastimo se choro morro em dilúvios se soffro acabo em suspiros	45	Pois se as flores com as luzes são acidente ofensivo que o mais vistoso ultraja que despoja o mais luzido
10	Se me queixo sou molesto se me calo sou sofrido, com queixas me desalento com penas me desatino	50	Pois se o Sol das flores sois se flor das luzes que sinto se o campo é á flor ingrata, se o Céu é a luz esquivo
15	Não respondeis se pergunto não me falais se vos grito não me acudis se vos chamo não me olhais se vos assisto	55	Se sois sol em accidentes se sois flor em paracismos porque estes são seus achaques ⁵³ por isso foram delírios
20	Se vos contemplo de rosas vejo vos toda de lírios quando estrela sois cabida quando cristal quebradiço	60	Não digo mais <i>que</i> não quero perder agora o Juízo pondo me convosco aos ditos pondo me com Deus as contas
25	Mas se sois sol me assombro esse sois flor que me admiro que vos eclipseis no trono que vos desmaieis no estio		A Deus prima dos meus olhos que pois neles vos estimo marquesa sereis de fontes senhora de sete rios
30	Vistes a flor que nasceu de Maio luz, de Abril mimo se troféu de seu alento despojo de seu suspiro		
35	Mortalhas tem nas mantilhas nos extremos paracismo ⁵² com assombros vai murchando com as sombras vai caindo		
40	Vistes o sol coroadado de seus raios em seus giros já no Zenith eclipsando já no sepulcro ofendido		
	Já deixa os balões do dia sem luzes e em retiros logo brilhar padecendo		
	logo padecer luzindo		

⁵² (Paroxismo). Substantivo masculino. 1- Momento de maior intensidade de uma dor ou de um acesso. 2- Recorrência ou intensificação súbita dos sintomas de uma afecção.

⁵³ Substantivo masculino. 1- Mal-estar ou doença sem gravidade, freq. recidivos. 2- Imperfeição moral; vício, defeito. 3- Motivo de queixa; dissabor, preocupação.

Este romance 65 é composto de 16 estrofes, trabalha dois aspectos evidentes: o tema “mulher”, que se desenvolve no exercício quase hiperbólico de exploração de figuras. Para estas, o predomínio absoluto é a das construções anafóricas, as quais os dísticos finais da estrofe 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 13 e 15; seguidos dos quiasmos, presentes nos dísticos finais 10 (de forma) e 12 (de sentido); acompanhadas, ainda de uma atamóclase (estrofe 8^a) e uma anadiplose (estrofe 11^a). Esse modelo “brincalhão” consolida uma prática comum entre os seiscentos, que é o do embate ou da emulação, por meio do qual a boa execução da poesia ou da prosa dos discursos, orações, etc. têm como norte a capacidade de reconciliação dos modelos consagrados em escolhas novas e por vezes inusitados, seja para enaltecer a matéria, seja para enaltecer a erudição.

A matéria deste romance apresenta a mulher desejada pelo eu lírico, cuja beleza é comparada às flores e ao sol, que representam metaforicamente os ciclos da vida. O poema apresentado em forma monológica, segundo o qual o amante se dirige à mulher que se encontra com saúde debilitada.

Na primeira estrofe, o eu lírico evoca a “prima dos meus olhos”, com o intuito de chamar atenção, para a mulher não nomeada, mas com descrição física reforçada pela repetição dos substantivos beleza e brinco, embora essa beleza seja diferenciada pelo estado pálido e sem forças que se descreve. Os atributos depreciativos em “prostrado” e “molesto” são utilizados para evidenciar essa beleza diferente.

O tom disfórico do romance ganha consistência pelo recurso aos verbos chorar, padecer, sofrer, queixar, calar, morrer e acabar; a interjeição “se”, por sua vez, valoriza essa atmosfera nebulosa. A segunda estrofe repete os verbos chorar e sofrer como característica de aflição, desaguando na hipérbole do verso sete “se choro morro em dilúvio”. A estrofe seguinte continua a descrição do eu lírico marcadas pelas interjeições e pelos adjetivos em “sou molesto” (verso 9) e “sou sofrido” (verso 10), “me desalento” (verso 11) e “me desatino” (verso 12), e pelas antíteses dos verbos “calar / queixar”.

Na estrofe quatro, existe a dualidade marcada pelos pólos positivo e negativo: se pergunta, não responde; se grita, não fala; se chama, não acode e se assiste, não olha. Segundo Santilli: os “[...] jogos de palavras, fórmulas antitéticas de origem petrarquista, oxímoros, hipérbolos, não desconhecidos pelos poetas quinhentistas, serão matéria-prima preciosa para as soluções estilísticas dos poetas culteranos.” (SANTILLI, 1967, p. 32-33).

Na estrofe seguinte, a ideia de contemplação descreve a mulher como flor, estrela e cristal, representando a beleza, o todo e a fragilidade. Além disso, a mulher é comparada ao sol e ao lírio, atributos que caracterizam sua beleza singular.

A partir da sexta estrofe, as imagens de flor e sol predominam no romance, onde, no verso 25, evoca a mulher para tratar da flor “Vistes a flor que nasceu”, uma nova estação, a vida. Já no verso 29, “Mortalhas têm nas mantilhas”, sugere a flor morrendo, mas, em seguida, nos versos 31 e 32 os verbos murchar e cair empregados no gerúndio sugerem uma continuidade, e essa atmosfera disfórica se esvai, retomando paulatinamente a vida com o sol: “Vistes o sol coroadado” (verso 33), em tom de esperança e felicidade. Essa imagem, entretanto, é novamente substituída pelo aparecimento da lua, momento de escuridão e silêncio, dos versos 35 e 36.

Na estrofe seguinte, o eu lírico trata do final triste das flores e dos raios solares, pois ambos “morrem”: a primeira pelo calor dos raios do sol, e o segundo pela presença alternada com a lua. Assim, tanto as flores como o sol têm um fim, que é simbolizado pelo ciclo da vida. Na sequência, o eu lírico descreve pela recorrência condicional “se”, uma situação em que a mulher se compara ao sol das flores e o eu lírico à flor.

A última estrofe marca a despedida da visita e a admiração do eu lírico pela mulher, esta caracterizada como “senhora de sete rios” e futuramente como “marquesa de fontes”, a titulação da mulher diferencia ela das demais, mesmo não sendo nomeada, ela tem um título de nobreza que a torna especial.

A conclusão do poema pressupõe caráter circunstancial, ao aludir ao título marquesa e a localidade Sete rios, bairro de Lisboa. Como parte de seu tempo, Antônio da Fonseca Soares não se furtou a compor segundo essa preceptiva. A prática de produção de poemas para determinados assuntos era corriqueira na escrita lusófona dos séculos XVII e XVIII. Há, por outro lado, registros de participação do poeta entre os acadêmicos generosos, o que corrobora esta preposição, pois o exercício de glosa a determinados temas era regra nesse tipo de associação.

Assim, embora o romance tenha sido arrolado no manuscrito 2998 como romance 65, simplesmente, pode possuir uma cópia / versão em que sua didascália, ou sua inserção em um conjunto de composição receba outro nome. Possivelmente faço alusão ao estado de saúde da senhora marquesa de Sete Rios.

Romance 75

- Posto sejam Titulares 45 o pé por ser de Solar
 as prendas de Lize bela inda que pequeno seja
 hoje se hão de descobrir por conde de vila Pouca
 como se foram pequenas o tem qualquer que o penetra
- 5 O Cabelo que de raios 50 Para acabar a pintura //
 é golfo em feliz tormenta De Lizes pede licença
 conde de Prado se julga quem hoje por senhorias
 porque todo em ondas quebra pintou suas excelências
- A testa jardim nevado //
 10 onde Vênus [sercreja]
 porque duas fontes logra
 é de Fontes a Marquesa
- Da corrente de seus raios
 sendo arco as sobrancelhas
 15 condessa da Ponte são
 servindo de ponte a testa
- As pestanas praça de armas
 do Deus que trás arco e fecha
 por praça de armas de amor
 20 são Marquesas de Fronteira
- Dos seus olhos as meninas
 por alegres, e travessas
 qualquer delas por formosa
 é de Alegre-te condessa
- 25 As duas Rosas das faces
 sendo de amor primaveras
 condessas de vila Flor
 me parece qualquer delas
- Por ser no mar de seu Rosto //
 30 O nariz ilha perfeita
 conde da Ilha parece
 sendo visconde d'Ássecs
- Porque da arrochella o porto
 em breve barca navega
 35 condessa de Portalegre
 a boca se considera
- A garganta onde a neve
 faz perpetua sentinela
 é condessa de Atalaia
 40 onde sempre o amor peleja
- Fazendo feira de flores
 as suas mãos de açucenas
 tão bem na corte de Flora
 serão condessas da Feira

O romance 75 trata de um típico retrato barroco que descreve a mulher, tratada por Lize⁵⁴ e caracterizada como bela. O discurso apresenta traços comparativos aos títulos nobiliárquicos portugueses, os quais sempre se associam ao espaço geográfico ocupado pela personalidade apropriada com a mercê.

A primeira estrofe introduz a comparação entre as partes do corpo de Lize e as titulações, modelo que perdura por todo o poema. As estrofes descrevem o cabelo, que se compara ao conde de Prado; a testa, metaforicamente classificada como jardim nevado, compara-se à marquesa de Fontes; as sobrancelhas, comparadas⁵⁵ aos arcos ou “ponte”, aludem à condessa de Pontes; a pestana, praça de armas e amor juntamente com a sobrancelha formam o conjunto de arco e fecha armas da marquesa de Fronteira; as meninas dos olhos, alegres, travessas e formosas, são as condessas de Alegrete; as bochechas, condessas de Vila Flor, metaforizadas como rosas das faces; o nariz como uma ilha perfeita, do visconde d’Ássea; a boca, condessa de Portalegre, é o porto, por se situar no extremo do rosto; a garganta é a condessa de Atalaia, pela cor branca da neve e por parecer uma torre, comparada à estrutura alongada do pescoço, e lugar onde se tramam as carícias de amor; as mãos, comparadas às flores, em especial, às açucenas pela delicadeza, estabelecida em Corte de Flora, são condessas da Feira e os pés, de proporção diminutiva, são descritos como conde de Vila Pouca.

Por fim, o romance termina com o eu lírico finalizando a pintura⁵⁶ de Lize, colocando as partes de seu corpo como excelência, titulação mais alta. Assim, o corpo da mulher é visto como a mais elevada hierarquia, num patamar superior. As partes descritas são em especial o rosto e seus detalhes, as mãos e pés, partes externas sem fazer menção às partes ocultas pela indumentária. O romance se conclui com o tempo presente, “hoje”, para enfatizar o crescimento da menina e exaltar a beleza da mulher. Sem ser de “chança” referida no poema 28 à pintura de Lize é recurso já aludido à tópica do louvor e circunstância, como prescrição da poética e da retórica barrocas. A associação à nobiliarquia lusitana é forma de louvor (positivo) cuja essência deságua na submissão à nobreza, posto como comparável à vassalagem que se pode entrever na relação eu lírico / amada.

⁵⁴ Se na poesia quinhentista a pintura se refere à mulher amada, já na do séc. XVII encontramos-la referindo-se à mulher, pura e simplesmente, ou simulada na onomástica mitológica tão predileta dos poetas de Seiscentos – Clóris, Filis, Lisis, Márcia, Fênis, Nise, - ou ainda sob a forma de caricatura na poesia burlesca e brincalhona (SANTILLI, 1967, p. 38 - 39).

⁵⁵ Na poesia seiscentista a comparação é raríssima: surge sob a forma de imagem (SANTILLI, 1967, p. 52).

⁵⁶ Segundo Santilli: “[...] o retrato que os escritores seiscentistas esboçam da criatura feminina, é um retrato puramente imagético, descritivo, físico; o conteúdo moral, espiritual, que se associa aos elementos anatômicos da mulher na poesia quinhentista, desaparece do pincel poético do séc. XVII” (SANTILLI, 1967, p. 43 - 45).

Romance 93

Tem a beldade tal graça
 que sendo a que nos conquista
 contra minas faz a todos
 contendo em si uma mina
 5 Por por em sitio os amantes
 dos cabelos faz as linhas
 pois são bem fortes trincheiras
 onde uma alma se sitia
 Dos arcos das sobranceiras
 10 já meas luas fabricas
 pois sendo sol a beleza
 também com a lua melita
 As pestanas que guarnece
 os olhos com picarias //
 15 Fazem ser corpo da guarda
 com sentinelas a vista
 o nariz que é a iminência
 donde assenta a artilharia
 tem estradas encobertos
 20 onde faz as baterias
 As faces que são bandeiras
 onde a fama mais se aplica
 por serem do rosto bandas
 andam sempre em guerra viva
 25 A boca tem tal engenho
 que por mostrar sua mina
 mostra ricos gastadores
 com que arca d(er) me obrigas
 A barba que por barraca
 30 tem em defesa da mina
 uma covinha em que esconde
 as almas que estão rendidas
 Não digo mais da beleza
 pois só na cara decifra
 35 que como a beleza é cara //
 Só pela cara se pinta

O romance 93 é uma descrição do belo rosto da mulher. A descrição define a face utilizando vocábulos pertencentes ao universo da guerra, comparando cabelos, sobrancelhas, olhos, nariz, face, boca e queixo com lugares e descrições, comparando esse ambiente triste e sombrio com a beleza da musa, produzindo assim, um retrato da mulher imaginada e desejada pelos combatentes.

Predominam, no poema, figuras caras à expressão poética seiscentista, as quais enriquecem o poema com o engenho necessário à bela expressão do tempo. Entre elas estão a antítese da primeira estrofe (é contra / contendo); a comparação (a beleza do sol milita com a beleza da lua, assim como a beleza da mulher pode ser comparável à guerra); as metáforas e comparações à guerra, transportando a descrição da face da mulher para o universo do soldado; as atanáclases (aproximação de termos homógrafos ou homófonos cujos sentidos são diferentes); antimetábole (repetição de palavras / radicais com sentidos distintos) e as descrições, respeitando o princípio horaciano do *ut pictura poesis*).

Esse poema faz parte das composições poéticas de Fonseca quando atuou no campo de guerra lutando pela causa nacional de Portugal, reafirmando, a temática simples e ornada da poesia barroca. O retrato ou a pintura barroca é tão comum, que grande parte dos romances de Fonseca está fundamentada nesse tipo que escrita e mais uma vez Silva ressalta que:

Na poesia amorosa, essa mesma atitude revela-se claramente num gênero de composição que os poetas barrocos cultivaram copiosamente – o *retrato* da mulher amada. Nestes retratos, pervivem muitos elementos da tradição retórico-estilística da poesia petrarquista do século XVI, sobretudo elementos metafóricos que conotam superlativamente a beleza da amada: os cabelos são *ouro*, os dentes dão *pérolas*, o rosto é *neve e rosas*, o colo é *alabastro*, etc. Agora, porém, a gama destes elementos imagéticos de teor mineral alarga-se hiperbólica e requintadamente, numa profusa sucessão de refulgências e preciosidades (SILVA, 1971, p. 434).

Na primeira estrofe, a mulher é descrita como bela e graciosa e, além de tudo, conquistada a todos. Neste trecho, o segundo vocábulo “mina” sugere uma fonte de riquezas que a mulher possui evidenciando o tamanho da formosura podendo ser algo físico ou relacionado ao sentimento.

Utilizando-se dos recursos comparativos, cuja intenção é de provocar efeitos pictóricos, descrevem-se alguns traços do rosto mulher, a começar pelos cabelos, caracterizados como “linhas” e “fortes trincheiras”; o verbo “sitiar” usado no verso cinco, para denominar o estado que se encontram os amantes e novamente no verso oito, para restringir que somente “alguém” está “sitiada (o)” naquela beleza. Estes vocábulos pertencem ao universo bélico.

No nono verso a descrição caminha pela superfície da face, comparando o arco da sobrancelha à meia lua e ao arco de guerra, utilizado para arremesso de flechas. As pestanas, por seu turno, protegem contorno dos olhos comparando-se a vista à “picaria”, referência à equitação, exercício realizado com cavalos de maneira circular. Esta técnica de descrição dos olhos estabelece a atmosfera de preparação para uma batalha, na qual os olhos são também comparados a soldados, visto pelas expressões “corpo de guarda” e “sentinelas”.

O nariz, no verso 17, é descrito como um lugar ameaçado, pois está mais evidente que as outras partes do rosto. Os termos como: artilharia, estradas encobertas e baterias referem-se ao nariz metaforicamente enfatizando as áreas de perigo e ao mesmo tempo um lugar estratégico tanto no campo de batalha como no rosto da mulher. Sua cavidade se compara a um abrigo para os soldados.

As bochechas são qualificadas como “bandeiras”, desta forma, são os emblemas, símbolo da guerra e a parte mais ampla do rosto, visto no verso 23, “por serem do rosto bandas”, também são descritas como “guerra viva” por estarem sempre rosadas, assemelhando-se ao sangue, ou seja, enquanto existe sangue, existe guerra, e ainda, enquanto existe cor na face, existe vida.

A descrição da boca como detentora de engenho e fonte de riqueza, remete ao termo “mina”, na qual os dentes são descritos como “ricos gastadores” simbolizando os soldados que limpam a mata para abrir passagem à tropa.

Por fim, o queixo, “barba”, simboliza o ponto de abrigo para a mina, “boca”, no qual a covinha representa a defesa, pois quando a mulher sorri, os olhares dos amantes se voltam para este detalhe escondido na face. A covinha é o detalhe da beleza da mulher que, quando séria, é impossível de ver, acrescentando, assim mais um atributo de beleza quando sorri.

A descrição se encerra com um “fecho”, à moda de Antônio da Fonseca Soares, para aquelas composições descritivas em que demonstra não querer se prolongar: “não digo mais da beleza”. Com esse fecho, coloca-se na situação de descobridor / descritor da formosura escondida. Reitera-se o vocábulo “beleza” para destacar a perfeição do rosto e para introduzir a antimetábole com os termos “cara”, a face desvendada, e “beleza cara”, com sentido de apreciação. Portanto essa beleza é algo para poucos, e “se pinta”, para se referir à ousadia de pintar⁵⁷ / “representar” essa beleza da mulher em linguagem bélica.

⁵⁷ Muitas são as composições – quase sempre romances – que trazem o título de *retrato*; entretanto, no mais das vezes o poeta compraz-se em por em evidência a beleza superlativa da mulher (que constitui um vestígio do “elogio impossível” das cantigas trovadorescas), contentando-se com estabelecer comparações entre a formosura impossível da mulher e as coisas belas do mundo (SANTILLI, 1967, p. 43 - 45).

Romance 94

	Teve a bela rapariga		Do nariz não sei que diga
	as gadelhonas tão louras,		mas que a bela Senhora
	que inda hoje em anéis de ouro		esteve muito ariscada
	se conservam as memórias		a ir por hum triz a Roma
5	Solto o cabelo dos ombros	45	Com boca beiços, e dentes
	ou recolhido na coifa		encanta suspende assombra
	ou era inveja ao vento		todos deixa a boca aberta
	ou guarnição da lisonja		se acerta de abrir a boca
	A branca testa de neve		No remate da carinha
10	tanto andava vencedora	50	adrede misteriosa
	que sempre em campanha livre		covinhas faz onde a graça
	cândida ostenta vitórias		com um riso vendo se esconda
	Sutilmente as sobranceiras		De cristal desse a garganta
	em os seus arcos compostas		compasso tão vagaroso
15	Duquesas são de Florença	55	de modo que em breve espaço
	quando são negros de Angola //		a [uista] trespassa toda
	Os olhos de bem rasgados		As mãos não são de papel
	se me tem a valentona		que aquelas pequenas folhas
	no bairro da boa vista		deixam de ser açucena
20	comoravel na bem posta	60	por serem flor de Lisboa //
	Duas meninas os servem		Tudo o mais do lindo corpo
	tão lindas graves, e airosas		julgo a atenção rigoza ¹
	que inda que andam nas capelas		qual será na própria peça
	as veneram por senhoras		quem era tal nas amostras
25	Ambas vestem de esperanças	65	Os pés por carta de menos
	direitamente alamoda		sempre perderam a polha
	e sem ter nada de jeito		nem já mais fizeram vaza
	são mais que todas jeitosas		
	De pestanas se guarnecem		
30	cujas bem agudas pontas		
	em competências de belas		
	se topam umas com outras		
	Maças o rostinho vende		
	e flores tão preciosas		
35	pois é barata de tudo		
	sendo mui cara de Rosas		
	Não lhe falo nas orelhas		
	porque temo que lhas comam //		
	Por rosquinhas de alfenim		
40	algumas destas gulosas		

O romance 94 descreve a mulher, do cabelo até os pés, por meio de exaltação dos seus atributos. A musa de corpo tão belo não é nomeada, somente evocada como “bela rapariga”.

O tempo é outro fator preponderante no poema, pois o presente e passado convivem no romance, colaborando com a descrição da beleza da musa, como imagem presente na memória:

Se tudo morre, se toda a beleza se corrompe e toda a juventude desfalece, o homem pode causar consolo na fruição hedonística do momento que passa, gozando a juventude e a beleza antes que o tempo as degrade. É bem sabido como o motivo horaciano do *carpe diem* e o motivo *ausoniano do collige, virgo, rosas*, inspiram uma longa tradição poética, particularmente importante na literatura renascentista (SILVA, 1971, p. 290).

Ainda na primeira estrofe, o cabelo da mulher é descrito como longas “gadelhonas louras” em “anéis de ouro”, descrição que prossegue na segunda estrofe para se referir aos cabelos que soltos até os ombros ou presos “causam inveja ao vento”. Esse processo de descrição / comentário envolve tanto a figura da hipérbole, pela exageração da imagem, quanto da prosopopéia, pela personificação do vento em atitudes humanas.

A relação entre as armas e as letras, condições fundamentais para as classes nobres do antigo regime, atuam como elementos de corroboração da condição elevada do objeto descrito pela poesia. Assim, a divisão entre as mulheres de origem humilde e as mulheres de origem nobre está descrita de acordo com um catálogo de figuras previamente selecionadas, como nas imagens da dureza do coração da lavadeira ou da constituição física, segundo os títulos de nobreza de metrópole. Segundo essas prescrições / consagrações, a terceira estrofe enfatiza a cor branca da testa, presente nos vocábulos “branca”, “neve” e “cândida”, e faz menção, comparativamente a termos do vocabulário de um campo de batalha, como “vencedora”, “campanha livre” e “vitórias”:

No mundo das cores a poesia do séc. XVII conseguiu milagres, enriquecendo a gama cromática vinda do séc. XVI; contudo, a presença constante das cores claras ou de brilho intenso – *níveo, branco, refulgente, candidez, fulgurante, neve, prata, luzido, argênteo, resplandecente* – denota uma sobrevivência, embora pálida, da visão apolínea do mundo, característica da Renascença (SANTILLI, 1967, p. 35 - 36).

A menção às sobrancelhas, “arcos compostos” do verso 14, comparadas às “duquesas de Florença” (verso 15), localizadas na região superior da face, portam-se diante dos demais membros do rosto como “negros de Angola” (verso 16), contrastando a cor branca (segundo a hierarquização seiscentista, a cor nobre) da pele e a cor negra das sobrancelhas (segundo a

mesma hierarquização, a cor plebéia), fazendo coerência do discurso com a afirmação anterior.

Os olhos, classificados como grandes, caracterizam a mulher “valente” (verso 18) e, em posição estratégica, remetem ao ambiente militar. Essa posição estratégica, o lugar em que os olhos se encontram, remete ao “bairro da Boa Vista”, acrescentando, assim, à descrição, a qualificação “boa” à função que cabe à parte metaforizada do corpo, a “vista”. Na mesma *esfera*, as “meninas dos olhos”, recebem a titulação “senhora”, e, personificadas por transmitir a esperança, comparam-se também a “capela”, lugar sagrado. Os cílios, descritos como “pontas bem agudas” (verso 30) e fortaleza, no sentido de proteção; belos, no quesito estético; e competentes, na função de proteger o olho “se topam umas com outras” (verso 32).

A nona estrofe faz referência ao rosto, do qual as bochechas são consideradas “flores tão preciosas” (verso 34) cuja coloração rosa (“sendo mui cara de Rosas” (verso 36)), pode aludir ao nome próprio, pois está grafado em maiúsculo. As mesmas bochechas são comparáveis a “maçãs” (verso 33), cuja imagem se reitera com o verbo “vender” no sentido de exibir e, assim, exibi-las com tonalidade avermelhada e com a textura de uma flor, a “Rosa”.

A exageração de a imagem falar perto da orelha “Não lhe falo nas orelhas / porque temo que lhas comam / Por rosquinhas de alfenim / algumas destas gulosas” remete, além da tonalidade branca que faz a pele, à doçura da mulher.

Ao contrário definição objetiva na metáfora das “rosquinhas” atribuída à orelha, o nariz, antiteticamente, torna-se indescritível “Do nariz não sei que diga” (verso 41), fechando-o em metáfora fossilizada e depreciativa do “nariz de Roma”, atribuída àqueles que o possuem com tamanho avantajado.

O conjunto boca, beijo e dente se fazem descrever pelos verbos que o classifica: a boca o encanta, o beijo o deixa perplexo e o dente o fascina, beleza que faz jus à expressão *estar boquiaberto*. Para finalizar a descrição do rosto da mulher, retoma-se a referência à covinha que aparece graciosa quando a mulher está séria, mas quando sorri esconde, o jogo de esconder / mostrar a torna misteriosa e ao mesmo tempo charmosa.

A exposição do corpo feminino prossegue pela garganta, cristal, e vagorosamente chega às mãos, pequenas flores que deixam de ser açucena para ser “flor de Lisboa” (verso 60). A mão é vista pela sua singularidade, já que recebe um nome específico, e a transformação em flor enfatiza o crescimento. Em labirinto de conceitos, no qual a metáfora “papel” (das mãos) pressupõe a metonímia da matéria de que se compõe “folha”, da qual

nasce a “flor”, segunda metáfora que nada tem relação direta com a primeira, mas que faz aprofundar a relação no progresso do discurso.

A penúltima estrofe sintetiza a descrição do corpo “lindo”, ao qual se torna necessária uma atenção rigorosa, pela exposição de partes expostas e ocultação das partes pudendas, com recurso aos pronomes interrogativos “qual” e “quem”. Mais uma vez, o corpo feminino não é descrito na totalidade. A estrofe final trata da extremidade oposta, o pé da mulher, nas descrições, não muito exaltado em relação às demais partes do corpo.

Este romance trata da descrição do corpo feminino, mostrando as partes menos erógenas, por se tratar de figura caracterizada como idealizada, ou de elevada condição. Este poema demonstra a predominância de modelo renascentista, o qual faz da beleza feminina modelo ideal. Entretanto, por outro viés, não deixa de ter características barrocas, ao tratar da efemeridade e das partes do corpo feminino até então não tratadas, como os dentes e os pés e da hierarquização da sociedade na descrição dos tipos.

Romance 95

Vão todos ver a Marioca
 lá na Capela real
 que por dama esta no paço
 por flor na Capela esta
 5 Em tenda assiste a menina
 e entenda quem lhe chegar
 que esta tenda é de campanha
 pois dela amor guerra faz
 Tem muitas peças de fitas
 10 porem mais que todas val //
 Maricas que é boa peça
 se boas respostas da
 Em um banco esta sentada
 e eu sei que certo zagal
 15 mais que perdesse em tal banco
 deseje em seus baixos dar
 Mas eu neste banco entrara
 com todo o meu cabedal
 que banco com tal riqueza
 20 banco de Flandes é já
 É mercadoria a menina
 quem lhe comprar verá
 se vida e alma lhe rende
que bem aviado vai
 25 Aviando hoje aos que chegam
 a vejo as vezes estar
 porem quem compra a Maricas
 cativo deve ficar
 De quando, em quando na vara
 30 pega mas em caso tal
 mais que vara de medir
 vara de prender será //
 Quem não quiser liberdade
 correndo a Marisca va
 35 porque das fitas que vende
 amor os seus laços faz
 Apressai os passos Fabio
 depressa a paço chegai
 que sujeições tão ditosas
 40 não são para a desprezar

O romance 95 trata da prostituição. Marioca / Maricas / Mariscas (supõe-se um nome, *sabe-se lá qual*) a mulher objeto do poema é prostituta do ambiente militar, descrita não pelos detalhes do corpo, mas pelo que faz: dar prazer aos homens. A descrição se desenvolve pela ambiguidade, e exploração de figuras que a ela remetem como:

a) a ironia da caracterização da “*dama* esta no Paço” e “*flor* na Capela”, atributos eufóricos, mas que trabalhados na descrição da prostituta se tornam disfóricos, tornando os espaços públicos que frequenta espaços de comércio da *mulher pública*, como está caracterizada;

b) a aliteração em *nasais em tenda*, entenda, *tenda* se alterna com a atánaclase “em tenda” / “entenda”, jogo de contrários que suscitam caminhos opostos para convívio na corte - o do entendimento, da condição de discreto e, portanto, de uma nobreza herdada ou adquirida - e o da participação marginal, “em tenda” - ou da alcova, do prostíbulo, para servir aos cortesãos;

c) a reificação / coisificação da mulher, tratada como “mercadoria”, nas atribuições de sinônimos como “peça” (objeto de guerra, a peça de canhão), “peça” (mulher objeto); banco (assento), banco (remissão aos quadris da prostituta);

d) a ambiguidade de termos que podem tanto remeter à corte como ao prostíbulo, como vara (símbolo de hierarquização, na justiça, simbolizado pela haste vegetal de diferentes cores), vara (órgão sexual masculino); paço (palácio), passo (o rebolado do andar).

Essa qualificação que estrutura o discurso é marca do barroco, para a qual a voz no poema chama à atenção ao dissimular a condição da mulher ambígua, cujo nome se altera em cada boca e cuja postura se modifica em cada espaço, cabendo, na capela, a imagem da beleza inocente da flor e na corte o poder da dama manipuladora, a qual faz “Fábio” se sujeitar:

É bem conhecido o cânone petrarquista do retrato da mulher amada: dama de alta jeraquia social – elemento que, por supérfluo, não está em geral explícito -, dotada de perfeita e suave beleza, com cabelos loiros, olhos verdes ou azuis, tez branca e macia, voz harmoniosa, andar feito majestade e graça. Este cânone foi deliberadamente violado e corroído pelos poetas barrocos, que não hesitaram em cantar outros tipos de beleza e, sobretudo, não tiveram dúvida de cantar mulheres que, social e fisicamente, se encontravam muito distantes do tipo aristocrático e idealmente belo do petrarquismo: a pedinte, a aldeã, a costureira, a prostituta, a estrábica, a coxa, a muda, etc.. (SILVA, 1971, p. 420).

Especialmente, exploram-se dois lugares de descrição da ação de Marioca dama (prostituta) ou flor (menina): o palácio e a capela. Sua companhia é desejada por todos e todos a conhecem, independentemente do espaço que frequentam. Seu espaço de atuação, no

entanto, é a “tenda” (verso 5), onde os soldados descansam depois da batalha e se cansam depois da “guerra de amor”.

A indumentária de Marioca é descrita com muitas fitas (enfeites de laços), como fitas (jogo de sedução) ela faz para seus clientes. Nesse jogo, ela se torna a própria peça (objeto de valor) que custa mais que as peças de seu vestuário, e se compara à peça da guerra, cujo efeito é devastador. “Maricas *que* é boa peça” sabe cumprir seu papel: vende o seu produto, o qual é ela mesma. A adjetivação para a peça “boa” denota ambiguidade, pois faz referência à qualidade da mulher-objeto enquanto, unido à interjeição “se”, mostra seu trânsito na corte, como mulher que sabe responder ao que lhe perguntam, comprovando, assim, que é boa no que faz.

A ambiguidade do vocábulo banco, por seu turno, remete ao objeto de sentar. Ela se senta em um banco e, como metonímia, é banco ao se sentar, pois nele se depositam as moedas do amor comprado: “e eu sei *que* certo zagal” e “deseja em seus baixos dar”. Nesse sentido, banco é o local para se depositar o dinheiro e – introduzindo-se uma sinédoque – depositam-se dinheiros na bolsa da mulher e, conseqüentemente, depositam-se na “bolsa da mulher”, a vagina (ou a boceta dos lusitanos seiscentistas), dejetos das relações *contra naturam*⁵⁸ (por não serem explicitamente consentidas no ambiente cristão contrareformista), não de um, mas de muitos homens: “Mas eu neste banco entrara / com todo o meu cabedal / que banco com tal riqueza / banco de Flandes é já” (...). A ideia se reitera pelo restante do poema, fazendo notar a *variedade de homens* que frequentaram o banco de Marioca.

Assim como um objeto específico, o banco, mulher é vista como outros objetos: “É mercadoria a menina”; “quem lhe comprar verá / se vida e alma lhe rende” e complementa ressaltando que o “serviço é bem feito”. Essas descrições reiteram-se em amplificações – diferentes formas de se qualificar o objeto – que constituem, a cada estrofe, um diferente quadro para o exercício da profissão de Marioca.

Seus serviços são oferecidos aos novos integrantes que chegam à campanha (espaço de atuação dos soldados) sob a advertência de que “quem compra a Maricas / cativo deve ficar” condição que coloca em jogo o caráter nefando da relação *contra naturam*. Os *serviços prestados* se apresentam pelo recurso ao termo vara, palavra ambígua, pois sugere que Marioca *relaciona-se com* o órgão sexual masculino – a vara – símbolo da justiça no vocabulário da corte.

⁵⁸ Pela adesão às decisões tomadas no Concílio de Trento, no século XVI, para a sociedade portuguesa o sexo fora do casamento, o sexo sem fins reprodutivos, conseqüentemente a masturbação e o homossexualismo se enquadravam nessa categoria *pecaminosa*, e, portanto, passíveis de perseguição e punição pela instituição igreja católica.

As consequências de relacionar-se com Marioca são indicadas nos versos “Quem não quiser liberdade / correndo a Marisca vá”. Se alguém deseja perder sua liberdade deve procurar os serviços de Marioca, pois ela faz tão bem o trabalho que ninguém deseja parar. A “fita” metaforiza o enlaçamento com o órgão sexual feminino, enquanto “amor” ironiza o tipo de interesse que os admiradores compram. Quanto mais adquirem, mais desejam.

A estrofe final marca a linguagem com a qual o vendedor apregoa: “Apressai os passos Fábio / depressa ao paço chegai”. Como oferta da mercadoria, nenhum homem – em especial Fábio, a generalização pelo nome pastoril empregado por Fonseca, em geral, para as mulheres – pode perder a oportunidade.

Este romance apresenta outra faceta da descrição de ofícios da mulher fonsequiana: a prostituição, cujo “sucesso” está garantido pela descrição da eficácia da executora.

Romance 97

Beliza aquela beldade
 cujas perfeições são tais
 que a formosura e juízo
 vivem nela muito em paz //

5 Aquela cerca das almas
 cuja vos sempre será
 encanto dos alvedrios
 e o pasmo de Portugal

Enferma, bem que divina
 10 de uns achaques mostras dá
 que as divindades também
 os males se atrevem já

Por se livrar das moléstias
 que a costumam magoar
 15 se negou remédio as vidas
 por remédio as caldas vai

Aquele Sol escondido
 entre nuvens de saial
 se o caso fez de hum convento
 20 do campo eclíptica faz

Mas logo que os campos lustram
 assentos e desmaios dão
 ao dia para luzir
 ao Sol para se eclipsar

25 Dos prados a quem o estio //
 Despe a gala natural
 quantos os olhos podem ver
 flores torna a enfeitar

Dando-lhe música os bosques
 30 com cítaras de cristal
 parece entre ramos verdes
 cada rouxinol hum Brás

A viração que entre as folhas
 sempre buliçosa esta
 35 ou já murmure, ou suspire
 faz de cada assopro hum ai

Cuido que por festejá-la
 com contentamento igual
 as fontes querem tanger
 40 e as plantas querem bailar

Este romance é marcado pela comparação com a qual se desenvolve a descrição da mudança de comportamento da mulher. Não existe um discurso persuasivo para essa mudança, pois ela resolve o fato por si. O romance inicia-se pelo trocadilho “Beliza” / beleza, atestado pelo adjetivo “beldade”, na primeira estrofe. A definição dessa beleza é: perfeita, formosa e ajuizada. Para Silva,

O nome é um elemento importante na caracterização da personagem, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo. O romancista declara em geral o nome da personagem logo que inicia o seu retrato, mas, por vezes, pode pintar esse retrato sem mencionar imediatamente o seu nome (SILVA, 1991, p. 706).

Esta descrição se caracteriza pelo equilíbrio entre a beleza e o juízo, constituindo, assim, um tipo não vicioso. A sua visão é de uma “cerca” (verso 5), já que estabelece uma barreira em relação aos homens representados pelo vocábulo “alma”(verso 5). Nos versos um e cinco a mulher é evocada pelo pronome “aquela” que mantém uma distância e nos versos sete e oito é retratada com perfeição que desperta o desejo desses homens como figura simbólica de Portugal.

Na estrofe seguinte é elevada à condição de deusa (e esse é um elemento petrarquista na poesia barroca), entretanto retornada ao patamar humano por estar “enferma” (verso 9). Essa mescla entre divino / humano a torna mais especial, frágil e inalcançável. A doença é atrevida, por se alojar em uma divindade, mas a mulher, por sua vez, consegue se livrar dessas moléstias que com certa regularidade a atinge, com o “remédio” da mudança de espaço, deslocando-se entre o convento e o campo. Essa descrição espacial é solução para o caráter inatingível que reveste, excepcionalmente, essa mulher seiscentista: o espaço do convento, socialmente, distancia a mulher do convívio mundano permitido pelo campo.

No campo, no entanto, está a abertura para o mundo, na forma de clareza, luz, com a qual Beliza está caracterizada: a partir do verso 17, o romance ganha tom erótico, quando o eu lírico se utiliza do termo “Sol” para se referir ao órgão genital feminino e à atividade sexual (fogo, calor), colocado sob a saia (nuvens), indica que a mulher está impedida, de alguma forma, de se libertar, pois os vocábulos “nuvens” e “convento” denotam clausura, em contraste com o termo “campo” que denota liberdade.

A sexta estrofe ilustra o alvedrio e o ciclo do tempo, marcada pela aurora e o crepúsculo. A partir dessa estrofe, descreve-se a natureza caracterizando a liberdade do corpo, metaforicamente pelo ato sexual comparado a paisagens.

A estrofe seguinte descreve o cenário campestre, o verão (calor e fogo) se faz presente e as flores enfeitam a paisagem. Por outro viés de interpretação, a mulher se desnuda e sua ostentação é tamanha que a torna mais bela que as flores. O ambiente é marcado pela música que as árvores e os rouxinóis produzem, são comparados a cítaras de cristal e ao Brás. Na qual Beliza sussurra e por fim pronuncia “um ai” (verso 36). A última estrofe marca o momento louvável pelo contentamento para ambos, quando “as plantas querem bailar”.

O romance é marcado pela exaltação da mulher, descrita pelas antíteses claro / escuro, liberdade / prisão, doença / cura, desejo / juízo, por intermédio do qual descreve metaforicamente a relação sexual de um conjunto de traços típicos de um poema barroco.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse *corpus* estudamos alguns assuntos que estão presentes e que caracterizam a poesia seiscentista, envolvendo o tema *mulher comum* ou a *representada pela mitologia*. A temática barroca trata de temas universais, geralmente triviais e de episódios cotidianos. Estendendo essa prática para a obra de Fonseca, notamos a mulher como figura dominante, pois se desenvolvem assuntos acerca da vida feminina em um grande número de romances, geralmente focados no amor e relacionados à desilusão amorosa, ao sofrimento, à ausência, ao amor não correspondido e ao amor impossível, ou ainda inseridos nos retratos / pinturas que imprimem aspectos de realismo à descrição do corpo físico, das atitudes ou do comportamento da musa. Desta forma, é válido dizer que a temática feminina predomina, e aborda um leque de assuntos tais como: ofícios, descrições eróticas, atitudes, beleza corporal e caráter.

Assim como os nomes do cotidiano ou de alusões mitológicas que se repetem várias vezes ao longo dos 104 romances, alguns vocativos / interjeições caracterizam essas mulheres, em geral dedicadas a certos ofícios: costureira, padeira, lavadeira, vendedora de frutas e fiandeiras.

Embora Antônio da Fonseca Soares tenha escrito sobre diversos temas, a maioria dos seus romances do manuscrito 2998 remete à figura feminina no primeiro plano e, às vezes, à figura do homem no segundo plano, subordinadas à apresentação psicológica e / ou física da mulher.

Nos romances analisados, encontramos um grande número de poemas que se referem à descrição da mulher em forma de retrato / pintura, descrevendo as partes físicas, os comportamentos / atitudes, os ofícios e, por vezes, o entrelaçamento de características físicas às psicológicas, produzindo o aprofundamento de metáforas, tão ao gosto seiscentista. Essa característica da poesia barroca se faz predominante na obra fonsequiana, já que:

El tema del retrato retórico es de fecha lejanísima y su cultivo casi obligado en poesía. Lo que ocurre en el período barroco es que el tema ha evolucionado desde una incidencia obligada en el desarrollo de un poema a una composición de características propias, que afecta la forma de romance o de seguidilla (MONTES, 1956, p. 454).

Na obra de Fonseca, notamos a presença do recurso da pintura, na qual a mulher é descrita como se fosse uma fotografia. Essa característica barroca expõe geralmente o rosto, deixando as outras partes corpóreas a mercê da imaginação do leitor, adicionando, por meio do recurso aos ornatos, o tom erótico presente na sua poesia.

O romance 75 é um típico retrato barroco que descreve o rosto da mulher Lize. Seus traços são comparados aos títulos nobiliárquicos e associados ao espaço geográfico de Portugal, desta forma, o cabelo, a testa, a sobrancelha, a pestana, os olhos, as bochechas, o nariz, a garganta e o pescoço são metaforizados ganhando espaço na poesia barroca como símbolos de beleza, uma vez que algumas partes do corpo feminino não eram caracterizadas na poesia renascentista como arquétipos de beleza.

O romance 93 se refere à descrição do belo rosto da amada, comparado ao universo bélico, as partes do rosto ganham definições de lugares estratégicos e termos de guerra. As associações são estabelecidas assim: cabelos / fortes trincheiras, sobrancelha / arco, pestana / equitação, olhos / sentinelas, bochechas / bandeiras, boca / mina, dentes / soldados. As figuras retóricas ganham espaço na descrição e na comparação de um espaço físico com o rosto humano.

O romance 94 abrange o rosto e algumas partes do corpo feminino. O cabelo por sua vez é caracterizado como “longas gadelhonas louras”, as sobrancelhas como “arcos compostos”, os olhos como “grandes”, os cílios “como pontas agudas”, as bochechas como “flores preciosas”, o nariz como “Roma”, a garganta como “cristal”, as mãos como “flores”, ao corpo como “lindo” e aos pés que neste poema não é descrito. Este romance especifica às partes singulares, mas quando menciona o corpo faz de forma totalizadora e prossegue em direção aos pés, de maneira que não se coloque atenção no “tronco”, e sim, nas partes expostas.

As “pinturas” barrocas estão associadas tanto com as mulheres comuns quanto as mulheres representadas pela mitologia, mas o corpus deste trabalho está centrado na mulher comum, já que Fonseca faz uma breve menção ao segundo tipo feminino. Para Braga, essas mulheres tiveram papel importante na vida dos poetas e soldados, pois fizeram parte da inspiração poética deste período, tornando-se assim musas de muitos escritores. No fragmento abaixo Braga faz menção a essas musas que recebem nomes comuns, mitológicos e religiosos.

A poesia foi o filtro mágico com que se lançou as galantarias amorosas, e as raparigas lisonjeavam-se com seus requebros de envolvente ternura. A sua fecundidade espontânea condiz com os vários estímulos de inspiração, celebrando as Tisbe, Nise, Amarilis, Clori, Lice, Marfisa, e também Francisca, Isabel, Brites, Maricas, Clarinha, Madalena e Leonor (BRAGA, 1984, p. 322).

Diez-Echarri e Francesca comentam as figuras femininas construídas por Cervantes, ressaltando as semelhanças e diferenças entre elas, que vai desde o viés de beleza renascentista até a mulher descrita pela sua beleza real. No trecho abaixo podemos estabelecer um panorama entre as mulheres fonsequianas e as cervantinas, em ambas as figuras estão representadas o tipo comum da mulher.

También representan todas las clases sociales, todos los ejemplares posibles del sexo. El amor y la belleza ideales están representados por Dulcinea, con su correspondencia física en Aldonza Lorenzo Nogales; la pastora Marcela es la mujer esquiva e insensible a toda seducción; frente a ella, otra pastora, Leandra, cegada por los vistosos trajes de Vicente Roca, se nos presenta como la mujer fácil – “antojadiza” la llama Cervantes-y proclive a todas las seducciones.(...) Ha de advertirse que así como en las mujeres de baja extracción Cervantes nos da toda clase de detalles en un minucioso análisis fisiológico, en las otras mujeres se limita a señalar rasgos generales. En otras palabras: los retratos de la Duquesa, de Dorotea, de Luscinda, de la misma Dulcinea del Toboso, se ajustan a los cánones de belleza clásica divulgadoras por el Renacimiento: todas son rubias, tienen perlas por dientes y la carne amasada de rosas y de nieve. Los de Maritornes, Sanchica, etc., están tomados del natural; son bocetos de un realismo impresionante, y como documentos humanos tienen mayor valor que los otros (DIEZ-ECHARRI; FRANCESCA, 1960, p. 374).

Segundo Tringali (1995), Horácio introduziu o amor e a mulher na literatura ocidental. Sua obra representa a valorização da mulher universal, independentemente de sua classe: matrona ou prostituta. As mulheres cantadas por Horácio são as criadas, as escravas e as libertas, as que estavam à margem da sociedade, pois tinham uma vida independente, já as mulheres da primeira classe tinham uma vida muito restrita. Para Tringali, as mulheres marginais participavam do mundo do poeta, por isso, [...] “a poesia de Horácio não celebra as mulheres de primeira classe, praticamente as ignora. As mulheres de segunda classe é que merecem seu canto e, com seu canto, a imortalidade” (TRINGALI, 1995, p. 81).

Tanto na obra de Horácio, quanto na obra de Fonseca, as mulheres comuns ou de classes mais humildes ganham destaque, tornando-se objeto da exaltação. Essas características, atributos das mulheres do cotidiano fazem parte da poesia dessa sociedade e do ambiente que esses poetas viveram. Fonseca resgata na poética clássica o tema mulher e o ajusta aos traços dos moldes de prescrição de escrita do Seiscentismo, segundo os quais a

mulher, além de ser “louvada” pelo louvor ou pelo vitupério, sendo, nesse segundo caso, denegrida pela estratégia de produção de um viés satírico, artifício dos poetas barrocos para cantar os defeitos da sociedade e, em especial, da mulher.

Com relação aos ofícios das mulheres, podemos dizer que são sempre atividades manuais, as quais exigem força física. As atividades manufatureiras, no antigo Regime, eram depreciadas e tornavam seus executores geralmente expostos à “hierarquização” depreciativa por parte da sociedade. Neste caso, a mulher torna-se pública e, a partir daí, as descrições dos ofícios e do corpo se fazem pela voz maledicente do eu lírico, em geral, voz masculina que crava uma letra escarlate nos detalhes de pintura da mulher barroca.

Segundo Castelo (1989) a mulher é vista como objeto de fantasia e, por isso, é parte de um discurso de outra pessoa. Geralmente descrita, torna-se representação da ficção masculina retratada no universo literário, assim, [...] “a mulher está sujeita a um sistema moral, de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas ao contrário é falada [...]” (CASTELO, 1989, p. 50). Desse modo, a mulher não é sujeito porque não exerce ação, mas é sempre o centro do discurso, notadamente na obra fonsequiana, na qual recebe atenção incondicional do eu lírico que a aborda com uma visão de seu tempo.

Para Pontes, essa poesia realista do barroco, denominada de poesia vulgar, tem sua origem no século XVII, “[...] as quais descrevia padeiras e vendadeiras de laranjas, Maricas e Franciscas, de carne e osso e sentidos, airosas e gráceis” (PONTES, 1953, p. 71). O objeto fonsequiano nos romances do ms. 2998 é as mulheres comuns, ora descrevendo sua beleza, ora seus ofícios e ora seu comportamento / atitude.

O romance 12 descreve o percurso da lavadeira Magdalena, o seu corpo e o ato de lavar. De pele clara e cabelos loiros, a musa é descrita com traços renascentistas, mas sobressaem os aspectos barrocos na qualidade de mulher comum e o mais importante, a musa não é idealizada, é desejada, característica presente na temática que envolve a mulher, às vezes, em tom erótico.

Já o romance 95, trata de uma dama cuja profissão é a prostituição. O poema descreve, através da ambiguidade, as partes corpóreas desta e o que faz no ambiente militar. Neste poema a mulher é vista como uma mercadoria, diferentemente da musa renascentista, a mulher barroca ganha ares autêntico e chão por evocar sua real condição. Esta, na categoria de prostituta intensifica sua beleza e sua argúcia para ludibriar seus clientes. Desta forma:

A personagem da prostituta aparece frequentemente no Antigo Testamento, desde Tamar que se veste de prostituta para melhor atrair Judá (...) como modelo da mulher sedutora e devoradora de homens, que representa um perigo real [...] (PILOSU, 1995, p. 75).

Com relação à temática dicotômica presente nas obras barrocas, em especial em Fonseca, trata-se da dualidade ora entre religião e desejo, ora entre entregar-se ou não ao desejo da mulher almejada. Faz com que o jogo antitético percorra toda a sua poesia demonstrando o estado emocional do eu lírico através da composição de termos religiosos e eróticos usados simultaneamente. Nesse quadro, a poesia denominada vulgar por apresentar um tema simples de conquista entre o homem e mulher se faz erudita ao remeter e dialogar com o repertório sofisticado e culto da retórica. Portanto:

Esta honda dicotomía es el componente característico del sentimiento barroco, y esto ha sido subrayado por cuantos se han ocupado del problema. He aquí cómo Afrânio Coutinho resume la cuestión: “A maioria dos intérpretes do barroco, sem que se haja atingido unanimidade na definição do fenômeno, apontam como sua essência uma oposição ou oposições em seu espírito, um estado de conflito e tensão, justamente do duelo entre o espírito cristão, medieval, anti-terreno, e o espírito secular, racionalista, mundano. Daí uma série de antíteses – ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e espiritismo, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, naturalismo e ilusionismo, céu e terra. Essas dicotominas, esses “conflitos de tendências antitéticas”(Meissner), essas “violentas desarmonias da era barroca” (Wellek), tradutoras da tensão entre as formas clássicas e o **ethos** cristão, entre as tradições cristãs medievais e o crescente espírito secularista inaugurado pelo Renascimento, formam sem dúvida a alma da era barroca, imprimindo uma gigantesca tentativa de conciliação de dois pólos considerados então inconciliáveis ou opostos: a razão e a fé”(MOREJÓN, 1965, p. 41).

Os romances de Fonseca apresentam pinceladas dicotômicas nas quais se referem em geral ao eu lírico e a amada, em assuntos abstratos (sentimentos / desejos), que tendem a se tornar concretos ou não por intermédio do discurso persuasivo, apresentado pela voz do eu lírico.

O romance sete apresenta essa dualidade por meio da intenção da consumação do amor carnal do eu lírico em relação à Anna, alinhavados pelo jogo antitético do desejo / razão expressos pelos vocábulos de ordem religiosa e não religiosa. Em relação ao romance 16, o eu lírico e a amada são colocados em um discurso de pedido de reconciliação por parte do primeiro, o qual persuade visando a obter uma relação mais íntima com a mulher esquiva, estabelecendo desta forma, um discurso antitético que trabalha a persuasão do eu lírico e a esquivança da mulher.

Outro exemplo da dualidade seiscentista é o romance 17, composto por antíteses que descrevem o estado de saudade e amor do eu lírico em relação a uma mulher que não é nomeada e nem descrita fisicamente, mas torna-se conhecida pelos sentimentos provocados no eu lírico. Esses são alguns dos romances que pertencem ao grupo de poemas analisados nesse trabalho.

Os romances do manuscrito 2998 estão inseridos na temática barroca por se referirem à mulher⁵⁹ como figura símbolo da realidade do Seiscentismo, descrevendo sensações / sentimentos ambíguos em relação ao desejo que estão divididos entre o gozo religioso e o prazer carnal, estabelecendo uma atmosfera nebulosa pela dualidade desses sentimentos / sensações e pela efemeridade da vida, que, de certa forma, intensifica o desejo de “aproveitar a vida” retomando o conceito horaciano *carpe diem*, e ao mesmo tempo, os limites religiosos o impedem de vivenciá-los.

Antônio da Fonseca Soares foi um grande poeta entre seus contemporâneos e ainda hoje os resíduos dessa poesia seiscentista habitam o ambiente acadêmico, tornando possível um estudo das facetas peculiares do poeta que participou da Academia dos Generosos e que teve uma vida realmente marcada pela atmosfera barroca (fase religiosa e fase secular).

A vida mundana de Fonseca nos levou a conhecer um poeta vulgar, por fazer uso de temas triviais e da forma romance, concomitantemente com uma escrita marcada pela engenhosidade e capacidade criativa de ousar, instruir e deleitar. Nos moldes barrocos, “pintou” retratos de mulheres como antes nunca foram vistas, apresentando traços menos explorados, como a musa de condição inalcançável (renascentista) passando-os ao Seiscentismo imersos na visão de uma mulher de carne e osso.

Fonseca apresenta traços de escritas da poética clássica, além do ornamento estabelecido pelas figuras retóricas juntamente com o discurso de persuasão, cria situações de tom erótico e satírico, mesclando um conjunto de temas envolvidos em uma ampla atmosfera de representação do ambiente real, marcados pelo discurso emblemático em que mulher é tema principal para essa produção.

⁵⁹ Mas a partir dos primeiros séculos do cristianismo desenvolve-se um novo topo da tentação encarnada numa personagem feminina, que, umas vezes, será apenas uma visão pecaminosa e, outras, um verdadeiro demônio, isto é, uma mulher de carne e osso. (PILOSU, 1995, p. 32)

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, C. M. de O. M. *Romances de ausência e saudade de Antonio da Fonseca Soares, Transcrição de romances extraídos do Códice no 3549 da Biblioteca Nacional. Uma leitura comparada do códice no. PBA132, e códices 3368, 3566, 6104, 6269, 6430, 8575, 8576, 8581, 8614, 9321, 9322 da mesma Biblioteca, precedido de um breve estudo histórico e literário*. Dissertação de mestrado em Literatura e Cultura portuguesas. FCSH – Faculdade de Ciências e Sociais e Humanas, Departamento de Literatura Portuguesa, Universidade Nova de Lisboa, 1992.

BRAGA, T. *História da Literatura Portuguesa: Os Seiscentistas*. Vol. 3. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2005.

BRANDÃO, R. S. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. Ed. Revisada – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*. Vol. II. Parte 4- Barroco e classicismo. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1960.

CARPEUX, O. M. *História da Literatura Ocidental: história e Método da Historiografia Literária*. Vol. I. Parte 1 e 2. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1959.

CASTELO, B. L.; BRANDÃO, S. R. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC-Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

CHAGAS, F. A. das. *Cartas Espirituais*. Seleção, prefácio e notas pelo prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957.

_____. *Cartas Espirituais*. Edição de Isabel Morujão. Porto: Campos das Letras, 2000.

DIEZ-ECHARRI, E.; FRANQUESA, J. M. R. *História de la literatura española e Hispano americana*. Madrid: Aguilar, 1960.

FURLANI, L. M. T. *Fruto proibido: um olhar sobre a mulher*. São Paulo; Pioneira, 1992.

GARCÍA MOREJÓN, J. *El Barroco: coordenadas estético-literarias*. Universidade de São Paulo: Instituto de Cultura Hispânica de São Paulo. 1965.

HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. da UNICAMP, 2004.

HATZFELD, H. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

HAUSER, A. *Literatura y Manierismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
Lisboa: Sá da Costa, 1953.

Manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

MARAVAL, J. A. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MONTES, J. A. *Gongora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Editorial Gredos, 1956.

MUHANA, A. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Trad. do latim: João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2002.

PILOSU, M. *A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média*. Trad. Maria Dolores Figueira. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

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

PONTES, M. de L. B. *Os homens e os livros: séculos XVI e XVII*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

PONTES, M. L. B. *Bibliografia de António da Fonseca Soares (Frei António das Chagas)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1950.

PONTES, M. L. B. *Frei António das Chagas: um homem e um estilo do séc. XVII*. Lisboa, 1953.

SILVA, V. M. A. *Teoria da Literatura*. 8^o edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.

SILVA, V. M. P. A. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1971.

SPINA, S. SANTILLI, M. A. *Apresentação da poesia barroca portuguesa*. Do Instituto de Estudos Português da Universidade de S. Paulo. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Assis, 1967.

TAVARES, H. U. C. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

TRINGALI, D. *Horácio poeta da festa: navegar não é preciso 28 odes: latim/português*. São Paulo: Musa Editora, 1995.

VERNEY, L. A. *Verdadeiro método de estudar: volume II*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1950.

VILANOVA, A. *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*. In: DÍAZ-PLAJA, D. GUILHERMO. (Org.) *Historia general de las Literaturas Hispánicas*. V. III Renacimiento y Barroco. Barcelona: Editorial Barna S. A., 1953.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABREU, M. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ALFENA, G. *Santinho do pau oco: sensualidade e religiosidade nos romances do Padre Antônio da Fonseca*. 2005. 150 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.

AUTOR. *A Fênix Renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*. Dedicadas ao Excelentíssimo Senhor D. João. III Tomo. Segunda vez impresso por Mathias Pereira da Sylva. Lisboa: Officina dos Hed. de Antonio Pedrozo Galram, 1746.

ÁVILA, A. (Org.). *Barroco: teoria e análise*. Trad. Sérgio Coelho, et al. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

AZEVEDO FILHO, L. A. *Iniciação à crítica textual*. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

BERTI, E. *As Razões de Aristóteles*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2002.

BONAVENTURE, J. *Variações sobre o tema mulher*. São Paulo: Paulus, 2000.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BRANCO, C.C. *Curso de literatura portuguesa*. Lisboa: Liv. Editora de Matos e Moreira & C^a., 1876.

CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPOS, H. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental: Renascença e Reforma*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961.

CARVALHO, M. S. F. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas; Edusp; FAPESP, 2007.

CARVALHO, J. B. *O Renascimento português: em busca da sua especificidade*. Lisboa: Imprensa nacional/Casa da moeda, 1980.

CASTRO, A. P. et al. *História da literatura portuguesa: da época barroca ao pré-romantismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 2002.

CHERUBIM, S. *Dicionário de Figuras de Linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.

CHOCIAY, R. *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

CIDADE, H. *A poesia lírica cultista e conceptista*. Lisboa: [s.n.], 1958.

COUTINHO, A. *Aspectos da literatura barroca*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1950. Tese de concurso para o provimento de uma cadeira de Literatura no Colégio Pedro II.

CHECA CREMADES, J. *La poesía en los Siglos de Oro: Barroco*. Madrid: Editorial Playor, 1982.

CURTIUS, E. R. *Literatura européia e idade média latina*. Tradução Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996.

DICIONÁRIO de mitologia greco-romana. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DUBY, G. *Eva e os padres: damas do século XII*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUBY, G; PERROT, M. (Orgs.) *História das Mulheres no Ocidente: A antiguidade*. Tradução: Alberto Couto, et al. Volume 1. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

Ecos que o clarim da fama dá: Postilhão de Apolo [...]. Por Joseph Maregelo de Osan. Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Souza, 1761.

FACHIN, P. R. M. *Descaminhos e dificuldades: leituras de manuscritos do século XVIII*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2008.

FANTINATI, C. E. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. XV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa e IV Seminário de Estudos Literários: Texto, contexto e intertexto, 1994, Assis. *Anais de Estudos Literários — IV*. São Paulo: Arte e Cultura, Assis: Faculdade de Ciências e Letras — Unesp, 1994. v 2 — Conferências, mesas-redondas e painéis, p. 205-10.

FRANCO, J. E. O mito da mulher em Vieira: teologia, representação e profecia. *Revista Ilenha*, Funchal, n. 41, p. 04-33, Julho- Dezembro 2007.

FUCILLA, J. G. *Estudios sobre el Petrarquismo en España*. Madrid: Ograma, 1960.

GOMES JUNIOR, G. S. *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1998.

GRACIÁN Y MORALES, B. *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1944.

GRACIÁN, B. *A arte da prudência*. Tradução Pietro Nascetti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

GRIGERA, L. L. *Anotações de Quevedo à retórica de Aristóteles*. Tradução Paulo Vasconcellos; Cácio Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

GUIDO, A. *Aspectos do Barroco*. [S.I]:[s.n],[s.d].

HANSEN, J. A. Pedra e cal: freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII. *Revista USP*, São Paulo, n. 57, p. 68-85, mar.-maio 2003.

HOCKE, G. R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução: Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

HOLANDA, S. B. *Capítulos de literatura colonial*. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

HOUAISS, A. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. CD-ROM.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LUND, C. C. *Conceptismo in three seventeenth-century portuguese poets: Antônio Barbosa Bacelar, Jeronimo Bata and Antônio da Fonseca Soares*. Ann Arbor: University Microfilms Intl., 1974.

MALDONADO, M. H. Antônio da Fonseca Soares (Frei Antônio das Chagas) Trinta Romances Inéditos. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, v. 41, 1992, p. 407-496. Separata.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 2ª ed. revisada e aumentada. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997.

PORQUERAS MAYO, A. *Temas y formas de la literatura española*. Madrid. España: Editorial Gredos, 1972.

MORAES, C. E. M. Fonseca, Chagas ou Ribeiro da Costa? *Philologus*, Rio de Janeiro, v. 39, p. 7, 2007.

MUHANA, A. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Unesp, 1997.

NEVES, J. A. *Temas luso-brasileiros*. O Estado de São Paulo. São Paulo. 1961.

OROZCO DÍAZ, E. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1975.

OROZCO DÍAZ, E. *Temas del Barroco: de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1989.

OVÍDIO, P. N. *A arte de amar*. Tradução Pietro Nassenti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

PÉCORA, A. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Teatro do sacramento*. São Paulo: Universidade de Campinas, 1994.

PEREIRA, M. H. R. *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

PIRES, M. L. G. *A crítica camoniana no século XVII*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Lisboa, 1982.

PIRES, M. L. G. *Poetas do período barroco*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985.

PIRES, M. L. G.; CARVALHO, J. A. *História crítica da literatura portuguesa: maneirismo e barroco*. Lisboa/São Paulo: Editorial VERBO.

RAMOS, P. E. S. *Do barroco ao modernismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos - LTC; São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1979.

REBELO, L. S. *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

SAFFIOTI, H. I. B. et al. *A mulher na literatura ocidental: alguns aspectos*. Araraquara: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, 1975.

SANT'ANNA, A. R. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SARAIVA, A. J. *O discurso engenheiro: ensaios sobre Vieira*. Lisboa: Gradiva, 1996.

SHEARMAN, J. *O maneirismo*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1978.

SILVA, A. M. S. *Análise do texto literário: orientações estilísticas*. Curitiba, 1981.

SILVA, V. M. A.. *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994.

SPINA, S. *Manual de Versificação Românica Medieval*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2003.

HANSEN, J. A. Ut pictura poesis poesis e verossimilhança na Doutrina do conceito no século XVII. In: SPINA, S.(Org.). *Língua, Filologia, Literatura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1995.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VEYNE, P. *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente*. Tradução: Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.