

LUÍS FERNANDO CAMPOS D'ARCADIA

**UT PICTURA POESIS:
a poesia vulgar “pintada” por Antônio da Fonseca Soares**

**ASSIS
2012**

LUÍS FERNANDO CAMPOS D'ARCADIA

**UT PICTURA POESIS:
a poesia vulgar “pintada” por 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 e Vida Social.

Orientador: Carlos Eduardo Mendes de Moraes

ASSIS
2012

Ficha catalográfica elaborada por: Milene Rosa de Almeida - CRB-8/8264

D243p D'Arcadia, Luís Fernando Campos.
Ut pictura poesis : a poesia vulgar "pintada" por
Antônio da Fonseca Soares / Luís Fernando Campos
D'Arcadia.
Assis : [s.n.], 2012.
136 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Estadual Paulista, campus de Assis, 2012.

Orientador: Carlos Eduardo Mendes de Moraes.

1. Poesia portuguesa – século XVII. 2. Retórica.
3. Poética. 4. Soares, Antônio da Fonseca, 1631-1682.
I. Autor. II. Título.

CDD – 869.109

AGRADECIMENTOS

À agência Capes, pelo financiamento de minha pesquisa.

A todos os funcionários ligados ao Programa de Pós-graduação da FCL de Assis.

Aos professores Luiz Roberto Velloso Cairo, Álvaro Santos Simões Júnior, Antonio Roberto Esteves, Ana Maria Carlos, Cleide Antonia Rapucci, Maria Lidia Lichtscheidl Maretti e Odil José de Oliveira Filho, que contribuíram para nosso crescimento como pesquisador durante os trabalhos das disciplinas cursadas.

Aos professores Mirtes Rocha Rodrigues e Gilberto Figueiredo Martins pelas valiosas correções e sugestões para o exemplar de qualificação.

Aos professores Odilon Helou Fleury Curado e Ricardo Magalhães Bulhões pelas recomendações a essa versão final do trabalho.

A meu orientador Carlos Eduardo Mendes de Moraes pelo apoio inestimável desde o primeiro ano de graduação.

Aos amigos e colegas do grupo de pesquisa A escrita no Brasil colonial e suas relações, André da Costa Lopes e Heloiza Brambatti Granjeiro.

Aos amigos Henrique Sérgio Silva Correa, Kátia Isidoro de Oliveira, Luana Aparecida Almeida e Maurílio Mendes da Silva.

A minha namorada Mariana.

E, acima de tudo, à minha família, meu pai Antônio D'Arcadia, minha mãe Claudete Maria de Campos D'Arcadia e minha irmã Mariana Campos D'Arcadia.

D'ARCADIA, Luís Fernando Campos. ***Ut pictura poesis: a poesia vulgar “pintada” por Antônio da Fonseca Soares.*** 2012. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2011.

Resumo

Esse trabalho visa ao exame da poesia contida no manuscrito 2998 da sala de reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, da autoria do português Antônio da Fonseca Soares (1631-1682). Conhecido principalmente por sua obra sacra, a qual assinava como Frei Antônio das Chagas, o seu legado vulgar constitui, igualmente, importante acervo para os estudos da poesia de expressão lusófona. Assim, elegemos esse veio menos conhecido para propor a ampliação dos estudos acerca da produção literária da época, assim como para rever modelos e métodos de estudo que podem vir a incluir seu nome no cânone dos estudos literários dos seiscentos. O aspecto central desse nosso estudo é a descrição. Elementos que permeia grande parte dos 104 romances desse *corpus*, no sentido de procurar compreender a prática descritiva do autor e, ainda, a medida do possível, demonstrar elementos básicos que explicitaram as diretrizes que um autor do século XVII tinha em mãos para a construção de poemas descritivos em geral. Para tal recorreremos a discussões em torno das disciplinas de Retórica e Poética, desde a herança clássica, no princípio *ut pictura poesis*, com Aristóteles, Horácio, Cícero e Quintiliano, passando pelo tratamento dado à descrição passando pelos tratamentos dados à descrição na retórica de preceptistas seiscentistas, notadamente Tesouro, Cesare Ripa e Antonio Sebastião de Santo Antônio, até a autores atuais que trataram do assunto, como João Adolfo Hansen, Francis Cairns e Maria do Socorro Fernandes Carvalho.

Palavras-chave: Poesia portuguesa – séc. XVII; Retórica; Poética.

D'ARCADIA, Luís Fernando Campos. ***Ut pictura poesis: vulgar poetry “painted” by Antônio da Fonseca Soares***. 2012. 136 f. Dissertation (Master of Literature) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2011.

Abstract

This dissertation intends to exam the poetry of the manuscript 2998 of the reserved collection of the General Library of the University of Coimbra, attributed to the Portuguese author Antônio da Fonseca Soares (1631-1682). Primarily known for his religious work, writing as Frei Antônio das Chagas, his legacy as a worldly author is important for the comprehension of “vulgar” lusophone expression. The focus of the study is the descriptive procedure within the 104 romances of the *corpus*, in order to understand poetics of the author, as well as to demonstrate some of the guidelines of description available to seventeenth century authors in general, when that is possible. For that we examine some of the aspects surrounding the disciplines of Rhetorics and Poetics, starting at the classical heritage, in the *ut pictura poesis* principle, then going through the rhetorical work of seventeenth century authorities, ending in the theoretical approaches of modern scholars.

Keywords: Portuguese poetry – 17th century; Rhetoric; Poetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 ANTONIO DA FONSECA SOARES E SUA PRODUÇÃO	12
1.1 DADOS BIOBIBLIOGRÁFICOS DA ANTÔNIO DA FONSECA SOARES E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FILOLÓGICAS	12
1.2 A FORTUNA CRÍTICA DE ANTONIO DA FONSECA SOARES	21
1.3 O SÉCULO XX	27
2 A DESCRIÇÃO EM ANTÔNIO DA FONSECA SOARES: A POESIA “VULGAR” E SUA HERANÇA CLÁSSICA	33
2.1 A HERANÇA CLÁSSICA DA DESCRIÇÃO E O <i>UT PICTURA POESIS</i>	34
2.1.1 UM PARÊNTESES: <i>UT PICTURA POESIS</i> , RETÓRICA E DECORO.....	37
2.2 A RETÓRICA DA DESCRIÇÃO E A PRÁTICA DO RETRATO NA POESIA VULGAR	43
3 ANÁLISE DE SEIS RETRATOS DE ANTONIO DA FONSECA SOARES	59
3.1 A DESCRIÇÃO CORTESÃ: O ROMANCE 28.....	60
3.2 O ROMANCE 94 E OUTROS DOIS RETRATOS.....	81
3.3 ROMANCE 75, UM RETRATO POR TÍTULOS E ROMANCES 85 E 93, O AMOR COMO GUERRA.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	132
ANEXOS	137

INTRODUÇÃO

Essa dissertação é fruto de um trabalho de aproximadamente cinco anos, tendo-se iniciado em um projeto conjunto de Iniciação Científica, desenvolvido no ambiente do grupo de pesquisa *A escrita no Brasil Colonial e suas relações*. O trabalho teve início com a edição do manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (daqui em diante BGUC), intitulado “Romances portugueses de Antonio d’Affonseca, q. depois se chamou Fr. Antonio das Chagas”, em conjunto com mais dois colegas, sob a orientação do professor Carlos Eduardo Mendes de Moraes.

O trabalho originou uma série de relatórios científicos e publicações em anais de eventos, nos quais foram apresentados a transcrição paleográfica e interpretativa dos romances do *corpus*, além de estudos a respeito da literatura luso-brasileira do século XVII.

Agora, no contexto dessa dissertação de mestrado, o aprofundamento dos estudos enfocou um ponto específico desse universo poético: a descrição. O texto é dividido em duas partes, seccionadas em três capítulos.

A primeira parte, que contém os dois primeiros capítulos, consiste num preâmbulo teórico que visa a situar os estudos a respeito do autor e a fundamentar as reflexões que são feitas na última parte, a qual consiste na análise de poemas de Antônio da Fonseca Soares.

O primeiro capítulo, “Antonio da Fonseca Soares e sua produção”, aborda questões básicas referentes ao autor e ao *corpus*, o Manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

A primeira parte se intitula “Dados biobibliográficos da Antônio da Fonseca Soares e algumas considerações filológicas”. Trata-se de uma breve reunião de dados biográficos, incluindo um apanhado de sua bibliografia, apresentados na medida em que contribuem para a compreensão da apreciação do autor pela História da Literatura. Ao final, tratamos de alguns aspectos filológicos em torno do manuscrito 2998, procurando enunciar uma breve fundamentação dos princípios de Crítica Textual relevantes para o período, com uma breve discussão em torno da autoria – necessária, embora polêmica para os padrões da época - tendo em vista o foco do trabalho nas fontes primárias.

A segunda parte se intitula “A fortuna crítica de Antonio da Fonseca Soares do século XVII aos dias atuais”, dentro da qual procuramos resumir os diferentes pontos de vista pelos quais a obra do autor foi julgada ao longo da história. Logo após a sua morte destacam-se as primeiras biografias, pautadas pelo tom “hagiográfico”, e nas quais tem início a dicotomia padre/pecador que se desenvolve, em termos literários, na dicotomia erudito/vulgar, que se tornará onipresente nas discussões a respeito da obra de Antônio da Fonseca Soares. No século XVIII destaca-se a crítica feita por Verney, com óbvias reservas ao compromisso iluminista desse autor. O século XIX mostra os primeiros interesses em recuperar a poesia manuscrita do século, principalmente os poetas “vulgares”, e Antônio da Fonseca se torna figura relevante no período. A partir do século XX, entretanto, é que se começa um estudo mais academicamente dirigido, com a obra de Maria de Lourdes Belchior, a qual cunha o termo “poesia vulgar” para a definição da poesia de Fonseca, assim como do período. É do século XX, ainda, que extraímos o viés retórico-poético que dá o caminho para nossos estudos.

O segundo capítulo, “A descrição em Antônio da Fonseca Soares: a poesia “vulgar” e sua herança clássica” procura examinar em detalhes esse aspecto da poética de Fonseca, procurando expor um “estado da questão” no sentido de fundamentar o que é dito nas análises que virão em seguida. A primeira parte desse capítulo tem o título “A retórica da descrição: *ut pictura poesis*”, o qual procura reunir o que propomos como herança clássica da descrição, recuperando desde os princípios aristotélicos da *mimesis* até o enunciado horaciano do *ut pictura poesis*.

A segunda parte, constitui-se do terceiro capítulo da dissertação, à qual damos o título “A prática do retrato”. Procura situar, no ambiente seiscentista, os romances descritivos. Esta segunda parte dedica-se ao próprio texto do manuscrito 2998 BGUC, procurando deslindar suas sutilezas e compreendê-lo à luz da prática de escrita do tempo em que foi produzido. A análise é guiada pelo exame de um determinado número de romances-chave, que, a nosso ver, seguem os princípios do “retrato”.

Quando consideramos pertinente, lançamos mão de alguns textos do período, seja do próprio autor, seja de seus contemporâneos, que contribuam para a compreensão do uso das imagens e do modo de construí-las. A primeira parte do capítulo enfoca os retratos de modo geral, procurando esmiuçar o uso das diversas imagens convencionadas para o elogio da dama da Corte. A segunda parte escolhe um motivo em especial coerente com a *persona* do “Capitão Bonina”, a comparação amor/guerra, explorando o ambiente da Sociedade de Corte do Império Ultramarino português e o uso de tópicos tais quais a da *origem* e a da *nação*.

Durante as análises, procuramos ressaltar a engenhosidade barroca e a riqueza de estilo advinda de um uso peculiar de imagens e convenções, e também demonstrar o valor desse tipo de poesia, ainda que distante no tempo e divergente

de certos valores literários dos leitores contemporâneos, para lhe desvendar os segredos da construção e os parâmetros para a escritura de *uma boa poesia* da época.

Essa poesia merece estudo, mesmo cheia de “clichês”, como uma parte da História Literária denomina sua intertextualidade peculiar, ou “frívola”, como alguns críticos chamam à poesia de circunstância, a qual exercia a sua função na sociedade portuguesa de então. Ao fim, pretendemos ter recuperado um pedaço importante da produção cultural portuguesa do século XVII, que de outra maneira estaria para ter sido consumida pelo tempo no fundo do arquivos.

1 ANTONIO DA FONSECA SOARES E SUA PRODUÇÃO

1.1 DADOS BIOBIBLIOGRÁFICOS DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FILOLÓGICAS

Em 19 de maio de 1663, na Capela dos Ossos, em Évora, um pecador ganha vida nova, e, juntamente com o hábito de Frei, adota o nome de Antonio das Chagas. Salvo de afogar-se no ‘oceano do mundo’, faz uso de sua veia literária para a oratória do púlpito, na qual se torna célebre. Homem de ação, em 1671 dá início a peregrinações apostólicas, viajando pelo interior de Portugal para espalhar a doutrina católica para o povo mais humilde; nesse período, durante as longas viagens e intensa pregação, sua epistolografia deu origem a sua obra mais prestigiosa, as *Cartas Espirituais*.

Havendo impressionado tanto o povo com suas peregrinações quanto à fidalguia com sua oratória, o Frei, após sua morte, em 20 de outubro de 1682, nutriu uma fama de homem santo. Essa fama cresceu e concretizou-se em biografias construídas na forma de encômios, tais quais o da *Vida e morte do Varão Apostólico e grande servo de Deus Fr. António das Chagas*, escrita por Fr. Raphael de Jesus¹ ou o da *Vida, Virtudes e Morte com opinião de santidade do Venerável Padre Frei Antonio das Chagas*, do Padre Manuel Godinho². As informações biográficas posteriores baseiam-se nessas obras, construídas sob uma clara dicotomia: falam

¹ Intitulada *Vida e morte do Varão Apostólico e gr.de servo de Deus Fr. António das Chagas, Composta e repartida em cinco tratados pelo Cronista-Mor do Reyno Fr. Rafael de Jesus Beneditino Professo. Em a reformada Congregação do Principe dos Patriarchas S. B.to nos Reynos de Portugal. No insigne Most.o de S. Bento da Saúde da Corte e Cid.de Lx.a Natural da Regia e sempre Leal cidade de Guimarães*, Anno de 1683., segundo PONTES (1953, p. 8) esse trabalho encontra-se em mau estado de conservação na Biblioteca Pública de Braga, como manuscrito 801.

² *Vida, Virtudes e Morte com opinião de santidade do Venerável Padre Frei Antonio das Chagas, da Ordem de São Francisco, Missionário Apostólico da mesma Ordem sito em Varatojo, novamente impressa e acrescentada com humas Elegias e devoçoens do mesmo Venerável Padre.*

tanto do fervor virtuoso pregador quanto do soldado pecador, galanteador, indecente, controlado pelas paixões.

Nosso trabalho não tratará do consagrado pregador, mas sim do “poeta pecador” Antonio da Fonseca Soares, nascido em 31 de junho de 1631, na Vila da Vidigueira, nas proximidades de Évora, filho de Antônio Soares da Figueiroa e Dona Helena Elvira de Zuñiga. Ambos os pais são de origem fidalga, o pai juiz, português e mãe católica, irlandesa, refugiada em solo português. Os biógrafos que apresentam esses dados (evitados de juízo de valor) concordam em dizer que Fonseca já produzia poemas avulsos em 1649, quando abandonara os estudos de Latim e Filosofia em Évora, devido à morte do pai em Leiria, retornando a Vidigueira para cuidar da mãe e irmãs. Lá, com seu jeito namorador e boêmio, mata um homem em um duelo e encontra refúgio da justiça na Guarnição de Infantaria de Moura.

A partir desses fatos, cria-se a figura do “Capitão Bonina”, alcunha que resume tanto os sucessos militares quanto a galanteria expressa em sua poesia amorosa. Durante o serviço militar em Moura escreve o trágico/épico *Filis e Demofonte*, dedicado ao príncipe D. Teodósio. Em 1651, possivelmente por pressão da família da vítima de seu crime, parte para o Brasil, para uma estadia de três anos. É no Brasil que, após uma leitura da obra de Frei Luís de Granada, sobre os tormentos do inferno, resolve converter-se e engajar-se na vida monástica. A ordem de São Francisco, entretanto, desconfiada da conversão repentina de um pecador tão famigerado, rejeita seu pedido, e sua desconfiança se mostra fundamentada, já que, ao regressar do Brasil, em 1653, Antônio da Fonseca “engolfa-se novamente no Oceano do mundo”; e em uma carta de 1662, escrita a seu benfeitor D. Francisco de Sousa descreve:

Isto me fez de novo engolfar neste oceano do mundo; donde os sinais do temporal são achar sempre o mar deleite, e donde as melhores enseadas são esses baixos, e perigos, a quem corre cegamente arrebatado já das Sirenas ((manuscrito 345 da BGUC, [16--], p. 43-44)).

Continua com sua vida desregrada, tendo, porém, um papel importante nas campanhas Badajoz, Olivença e Mourão, essenciais para os esforços de guerra pela Restauração da monarquia portuguesa. Escreve dois poemas épicos sobre o conflito, um sobre a campanha em Mourão, em 1657 (*Mourão Restaurado*) e outro sobre o cerco e resgate de Elvas em 1659 (*Elvas Socorrida*). Há ainda notícias de haver escrito um texto de caráter geográfico e estratégico, provavelmente endereçado ao tenente general do Alentejo, Joane Mendes de Vasconcelos, uma das principais figuras na luta portuguesa contra o domínio espanhol. O próprio poeta descreve seus sucessos na carta do manuscrito 345:

Contudo como era minha profissão serviço das Majestades e as liberdades desta vida objeto das minhas desenvolturas, continuei assaz contente daqueles mesmos estorvos de que eu me achava mal sentido e como o agrado universal, que em mim foi benção das estrelas, ou já morgado da fortuna, me granjeou a pouco custo o aplauso de todo o exercito, e a estimação dos generais, não só me avultaram em breve tempo préstimo, que não era muito, mas me livraram em breves dias de crimes, que eram poucos; obrando estes benefícios o favor de Sr Joane Mendes, a quem devo bastantes créditos, e do meo General, a quem confesso iguais apoios (manuscrito 345, [16--], p. 44).

Após a conversão, assumindo o nome de Frei Antônio das Chagas, destacou-se como orador, sendo comentado por Antonio Vieira que critica a teatralidade *exacerbada de Frei Antonio das Chagas e dos sermões franciscanos* (cf. CHAGAS, 1957, p. XXI). Essa querela tem fundo político, já que Fonseca e os franciscanos censuravam D. Pedro por ter deposto o irmão e tomado a cunhada por esposa, e criticado por seu estilo enfático e teatral. Um desenvolvimento desse

conflito político aconteceu em 1676, quando Chagas rejeita a mitra de Lamego oferecida pelo príncipe.

Sua epistolografia, produzida durante os onze anos de peregrinações apostólicas, deu origem às *Cartas Espirituais*, primeira obra impressa, que conheceu diversas edições desde 1684. O Frei ainda escreve obras devocionais, depois reunidas com o título *Desengano do Mundo*, publicada a partir de 1743. Mantém-se ativo na direção do seminário que funda em Varatojo, até sua morte, em 20 de outubro de 1682. Após sua morte, detém fama de homem santo, tendo sido atribuído a si fatos milagrosos, como uma tempestade e um terremoto, quando havia pregado em Setúbal, no ano de 1680.

Deixando de lado o pregador, a produção lírica do poeta provavelmente deve ter-se mantido constante no período que vai de 1649 até sua ordenação, em 1663. Caracteriza-se sua poesia como de circunstância, ou seja, composta por textos geralmente curtos, de assunto leve, com uma linguagem viva e espontânea, provavelmente endereçada a amigos ou distribuída como folhas soltas num restrito círculo cortesão de letrados. A transmissão da produção profana de Fonseca ocorreu, portanto, depois desse primeiro estágio, por compilações, ou cancioneiros de mão, as quais, como era característica da época, não tiveram preocupação com autoria ou com a integridade dos textos. Poucos desses escritos foram além da edição manuscrita e a maior parte está na *Fênix Renascida* (1716-1728), com grande número de romances e sonetos, e no *Postilhão de Apolo* (1761-1762), caso de seus dois poemas, um trágico e um trágico/épico, além de grande número de romances e sonetos.

O manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra é uma dessas compilações. Uma edição crítica de seus

104 poemas está por se fazer³, o que, entretanto, devido à prática de escrita do período, ainda não irá garantir uma atribuição inquestionável e a forma definitiva desses romances.

Problemas de atribuição são onipresentes nos autores do período. Tomemos como exemplo a problemática do maior poeta seiscentista brasileiro: Gregório de Matos. Um debate interessante é travado sobre a autoria dos poemas de Gregório e a problemática que surge como consequência dela. Um exemplo dessas discussões é a resposta de Haroldo de Campos à leitura de *A sátira e o engenho*, de João Adolfo Hansen. O último, no que diz respeito à vida de Gregório, afirma que figura histórica do autor se perde totalmente ao considerarmos que suas biografias são moldadas retoricamente no gênero *Vida*, como era a prática na época. O mesmo se pode dizer das biografias de Fonseca, como escreve Christopher Chapman Lund a respeito da biografia de Godinho:

A biografia de Godinho é impressionista e inexata em muitos detalhes e, portanto, tem valor questionável a não ser para testemunhar a importância de Fonseca como uma figura socio-religiosa no século XVII em Portugal⁴ (1974, p. 239, tradução nossa).

Tanto no caso de Gregório de Matos quanto no de Antônio da Fonseca Soares, qualquer atribuição de autoria, caso essa seja mesmo indispensável, mostrar-se-á incerta, já que suas obras sobreviveram como apógrafos copiados anos depois da morte dos autores. Daí o trabalho de Hansen se propor a colocar a

³ Para os fins dessa dissertação, os romances pertencentes ao ms. 2998 BGUC comentados nesse trabalho estão editados e atualizados ortograficamente nos *Anexos*.

⁴ Godinho's biography is impressionistic and inaccurate in many details and is, therefore, of questionable value except that testifies to the importance of Fonseca as a socio-religious figure in seventeenth-century Portugal.

questão num nível mais abstrato que concreto, buscando uma visão mais geral, para evitar tentar responder o impossível:

No ramilhete de víboras da sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra falta algo irremediavelmente, contudo, flor ausente em todos os buquês [...]: falta o passado mesmo, [...]. Este lugar é o da escrita: lugar do morto, monta-se aqui uma encenação em que não se escreve nunca sobre algo supostamente visto ou dito, antes sobre modos históricos de ver e de dizer, conforme repertórios de lugares-comuns, argumentos e formas da tradição retórico-poética e suas transformações locais. (HANSEN, 1989, p. 29)

Essa incerteza de Hansen em relação à autoria dos poemas, segundo Haroldo, iria além dos (aliás, bem sólidos) argumentos filológicos. Haroldo acusa Hansen de usar uma retórica “conservadora” para basear essa incerteza:

[...] Gregório de Matos não seria senão "uma etiqueta, uma unidade imaginária e cambiante", aposta *a posteriori* a um *corpus* apógrafo de poemas recolhidos por outrem (o licenciado Manuel Pereira Rebelo). (CAMPOS, 1996, p. 3)

De certa maneira, o argumento de Haroldo de Campos é um tiro que sai pela culatra: o fato de o *corpus* gregoriano tratar de um conjunto de poemas apógrafos reunidos por outrem, décadas depois de sua morte, obriga, de fato, qualquer estudioso a se manter cauteloso ao tratar da autoria. E compreender a intertextualidade do período como uma condenação de ‘mediocridade’ é claramente tentar impor valores a épocas às quais não pertencem. No afã de defender as (injustas) acusações de plágio que estigmatizaram a figura de Gregório de Matos, Haroldo de Campos acaba por tomar um caminho questionável, ignorando importantes fatos firmemente estabelecidos pelos estudos da Crítica Textual.

No século XVII, principalmente em Portugal e suas colônias, com a censura fortalecida pelas ordenações da Contrarreforma Católica, a atividade da

imprensa é extremamente controlada e, portanto, reduzida. Grande parte da produção poética profana (desde a sátira até a poesia galante cortesã) continua a ser distribuída da mesma forma na qual ocorrera durante os quatro séculos anteriores, os *livros de mão*, uma questão muito importante na Crítica Textual do manuscrito:

Como os manuscritos que, entre os séculos XIII e XIV, difundiram a lírica provençal na Europa ocidental, os 'livros de mão' do século XVI são em geral miscelânicos e incompletos, por vezes até fragmentários, e nem sempre com expressa indicação de autoria para os textos. (SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p. 102)

O Romance 75, analisado em profundidade no terceiro capítulo, corrobora essa prática de autoria. Além da lição encontrada no manuscrito 2998 BGUC, esse poema se encontra, com poucas alterações, na *Fênix Renascida*, atribuído, entretanto, a um anônimo. Trata-se de um anexo ao tomo 3 (do total de 5) chamado *Poesias varias para se adicionarem aos cinco Tomos da Fenix Renascida*, numa seção intitulada *Poesias varias de hum anonymo*.

Principal fonte da poesia seiscentista nas antologias atuais do Barroco, a *Fênix Renascida* é uma coletânea organizada por Matias Pereira da Silva no século XVIII, “[...] já demasiado tarde para recuperar muita obra que entretanto se havia perdido e para deslindar problemas de autoria que teria sido fácil resolver cerca de século e meio antes”, escreve Silva (1971, p. 51-52). O mesmo autor enfatiza, ainda, “[...] a ausência de preocupações de rigor histórico e textual e, não poucas vezes, a deficiente probidade dos editores de tais cancioneiros e coletâneas.” (*id.*, *ibid.*) Por ‘ausência de rigor histórico e textual’ Silva refere-se a ocorrências óbvias de atribuições errôneas, ausências de atribuição facilmente sanáveis, a inclusão de textos que claramente não são do século XVII, além de gralhas e erros de transcrição; já a ‘deficiente probidade’ refere-se claramente à censura e ‘correções’

efetuadas pelo editor por razões moralistas. No ambiente literário de Vítor Manuel Aguiar e Silva e da atualidade em geral, em que a autoria é um direito equivalente ao direito de propriedade, o texto é uma entidade inviolável e, portanto, as “correções” de Matias Pereira da Silva são difíceis de compreender.

Antonio da Fonseca Soares adquiriu grande fama de poeta profano, e a forma romance, onipresente no período, era um dos principais veículos dessa poesia. No apêndice da *Fênix Renascida* há ainda mais três romances que também constam do manuscrito 2998: *Amante zeloso*, cujo primeiro verso no manuscrito é *Aonde meu suspiro amante*, *A huma dama esquiva*, no manuscrito *Amais vossa liberdade* e *Sítio amoroso*, no manuscrito *Toquem arma as liberdades*. Pode-se dizer que o manuscrito é anterior à *Fênix Renascida*, porém, devido ao título, foi provavelmente compilado depois da conversão do poeta profano, pois é citado o nome que o poeta adotou como franciscano.

Quanto ao romance 75, as primeiras diferenças que encontramos entre os dois poemas são questões de ortografia e pontuação, as quais, porém, não se mostram relevantes à compreensão do texto. A diferença mais significativa, entretanto, é o acréscimo de uma quadra. Transcrevemos a seguir o texto que consta do manuscrito 2998:

Posto sejam Titulares
 as prendas de Lize bela
 hoje se hão de descobrir
 como se foram pequenas
 O Cabelo que de raios
 é golfo em feliz tromenta
 Conde de Prado se julga
 porque todo em ondas quebra
 A testa jardim nevado
 onde Vênus se recreia
 porque duas fontes logra
 é de Fontes a Marquesa
 Da corrente de seus raios
 sendo arco as sobancelhas

condessa da Ponte são
servindo de ponte a testa
As pestanas praça de armas
do Deus que traz arco e flecha
por praça de armas de amor
são Marquesas de Tronqueira
Dos seus olhos as meninas
por alegres, e travessas
qualquer delas por formosa
é de Alegrete condessa
As duas Rosas das faces
sendo de amor primaveras
condessas de vila Flor
me parece qualquer delas
Por ser no mar de seu Rosto
O nariz ilha perfeita
conde da Ilha parece
sendo visconde d'Asseca
Porque da arrochella o porto
em breve barca navega
condessa de Portalegre
a boca se considera
A garganta onde a neve
faz perpetua sentinela
é condessa de Atalaya
onde sempre o amor peleja
Fazendo feira de flores
as suas maos de asusenas
tao bem na corte de Flora
serão condessas da Feira
O pé por ser de Solar
inda que pequeno seja
por conde de vila Pouca
o tem qualquer que o penetra
Para acabar a pintura
De Lizes pede licença
quem hoje por senhorias
pintou suas excelências

A edição da *Fênix Renascida* acrescenta uma quadra entre a nona e a décima estrofe, cujo fac-símile apresentamos a seguir:

**A barba, porque termina
Do rosto a brilhante esfera,
He Condeça do Redondo,
Tendo para tudo quéda.**

Nota-se que a quadra é compatível com o sentido do poema como um todo, sendo uma descrição concisa de uma parte do corpo de Lize. Como se pode perceber, o romance constitui um retrato feminino, com cada estrofe dedicando-se à descrição de uma parte específica do corpo.

Como escrevemos anteriormente, essa incerteza na atribuição da autoria é um aspecto da prática de escrita do século XVII, no qual o escritor é louvado por seu engenho, mas, ao mesmo tempo, é submetido a uma lógica de produção literária que dilui seu “talento individual”. As regras de produção literária “engenhosa”, mescladas com a falta de sistema “editorial” propriamente dito, tornam a literatura do período, de certa maneira, um empreendimento coletivo.

1.2 A FORTUNA CRÍTICA DE ANTONIO DA FONSECA SOARES

Nas últimas duas décadas do século XVII, os dois primeiros textos a respeito do poeta e do pregador surgiram ambos na forma de biografias. A primeira foi *Vida e morte do Varão Apostólico e gr.de servo de Deus Fr. António das Chagas, Composta e repartida em cinco tratados pelo Cronista-Mor do Reyno Fr. Rafael de Jesus Beditino Professo. Em a reformada Congregação do Principe dos Patriarchas S. B.to nos Reynos de Portugal. No insigne Most^o. de S. Bento da Saúde da Corte e Cid^{de}. Lx^a. Natural da Regia e sempre Leal cidade de Guimarães, Anno de 1683*. A segunda, intitulada *Vida, Virtudes e Morte com opinião de santidade do Venerável Padre Fr. Antonio das Chagas*, do Padre Manuel Godinho, foi publicada em Lisboa em 1687. Não tivemos acesso aos textos (já que ambos se encontram em estado manuscrito nas bibliotecas portuguesas). Porém, pelo título, já se pode desvendar o caráter “hagiográfico” das obras, já que, certamente, procuram narrar

de maneira verossímil a salvação de um pecador que alcança a santidade, dando importância secundária a dados factuais da vida do biografado.

Essas obras são o primeiro passo para a criação de uma dicotomia pregador/pecador que acompanhará a figura do poeta, a partir de então, na sua fortuna crítica. A obra sacra é prestigiada e se mantém como expoente da prosa religiosa dos anos Seiscentos em Portugal. Já a poesia profana, por sua vez, permaneceu por muito tempo como uma mancha na reputação do pregador, que deveria ser apagada pela história da literatura. Essa hostilidade, entretanto, não é limitada a Fonseca, sendo voltada a toda uma geração de autores portugueses que comungam das mesmas práticas literárias, mal compreendidas nos séculos posteriores.

Se fizermos um recorte dos séculos XVIII e XIX, três correntes críticas apresentam visões próprias da poesia portuguesa seiscentista, em especial da figura de Antonio da Fonseca. Essas visões encontram-se exemplificadas na crítica iluminista de Antonio Verney, na historiografia romântica de historiadores estrangeiros como Ferdinand Denis e Simonde de Sismondi, e de portugueses como Camilo Castelo Branco, além da crítica literária positivista, de Teófilo Braga.

Começando pelo século XVIII, pode-se perceber o primeiro golpe no sentido de anular os méritos da poesia profana do século XVII e, com ela, boa parte da produção de Fonseca anterior à sua conversão. Um exemplo dessas críticas é exatamente a feita a um poema descritivo, tópico que analisamos em nosso trabalho. Trata-se do soneto dedicado ao cavalo do Conde de Sabugal (HANSEN & PECORA, 2002, p. 164):

AO CAVALO DO CONDE DE SABUGAL, QUE FAZIA GRANDES CURVETAS

Galhardo bruto, teu bizarro alento

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

A descrição do cavalo é feita, como era corrente no século XVII, por uma lista de metáforas. Trata-se, provavelmente, de um poema composto no ambiente acadêmico⁵. Ele necessariamente segue o decoro retórico-poético da época, somando as regras do discurso encomiástico à doutrina poética da agudeza e do engenho. O discurso do elogio exigia ser amplificado por ornamentos, e o homem seiscentista o fazia por meio da construção de conceitos inusitados, que procuravam deleitar, maravilhando o público ouvinte, enquanto exercitava o engenho, criando uma aproximação entre conceitos distantes. Nesse poema, Fonseca associa o trote do cavalo a elementos da linguagem musical, de forma que uma afirmação incongruente, tal qual “cantar aos olhos”, torna-se verossímil por meio dessas associações engenhosas. Esse poema é especial pelo fato de ter sido comentado por Verney, em sua extensa obra *Verdadeiro Método de Estudar*, publicada a partir do ano de 1746.

O *Verdadeiro método* é um monumento do pensamento iluminista em Portugal, cujo escopo abarca toda a vida intelectual portuguesa no século XVIII. Seus dois tomos, contendo 16 ‘cartas’, tratam desde ética e teologia até medicina e jurisprudência. A carta sétima é dedicada às matérias de Poética. Como era padrão

⁵ Maria de Lourdes Belchior Pontes aponta que talvez tenha sido escrito no ambiente da Academia dos Generosos (1953, p. 59).

naquele tempo, Verney vincula Poética à Retórica: “[...] a Poesia é uma Retórica mais florida [...]” (1950, p. 249). Para o pensador iluminista, a poesia deve ser vinculada aos ideais aristotélicos e horacianos de unidade e clareza, tendo como componentes centrais a verossimilhança e a austeridade na construção de argumentos. Por isso, na parte final de sua dissertação sobre Poética, dedica-se a atacar os “[...] muitos [que], querendo ser poetas, são uns ridículos, porque lhes falta o principal fundamento, que é pesar as coisas e dar a cada uma o seu preço [...]” (p. 252). De certa maneira atribui a esses maus poetas a má influência estrangeira:

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

Na crítica de Verney em relação a Chagas, as palavras-chave são “inverossimilhança” e “parvoíce”, ressaltando a fama desse autor e sua obra, que “[...] muitos louvam porque a não entendem” (p. 259). A crítica, entretanto, não se pode limitar a Chagas: “[...] o que digo dele deve-se aplicar a todos os outros, que seguem o mesmo estilo” (p. 264). E dessa maneira encerra sua diatribe dos poetas seiscentistas:

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

Atente para o que Verney considerou “metáforas mui fora de propósito”, o que demonstra seu pensamento de viés neoclássico e sua desconsideração para a

importância desse uso da metáfora durante o século anterior. Mesmo o pensamento de Verney sendo característico do século XVIII, faz perdurar alguns aspectos fundamentais dessa crítica na história literária portuguesa até, praticamente, no fim do século XX.

Outra visão iluminista e neoclássica de Fonseca é a de Cândido Lusitano. Essa, porém, “não condena global e indiscriminadamente os poetas do período barroco” (SILVA, 1971, p. 157). Segundo Aguiar e Silva (p. 158), no *Diccionario Poetico*, publicado em 1765, os versos dos poetas seiscentistas são a maior fonte de exemplos de boa locução poética, mais ainda que Camões e os poetas dos Quinhentos, sendo que Cândido Lusitano se refere explicitamente a Antonio da Fonseca Soares como “bom Lyrico” (*apud* SILVA, id., p. 157).

Após o século XVIII, entramos no período das Histórias da Literatura propriamente ditas, as quais não viram o século XVII com bons olhos. Em Simonde de Sismondi, por exemplo, um dos primeiros historiadores da literatura portuguesa, a palavra-chave ao se tratar do século XVII é “decadência”:

Em meio à decadência nacional, Portugal teve, durante o século dezessete, um grande número de poetas, nenhum merecedor de verdadeira reputação. Sonetos inumeráveis, bucólicas e élogos cada vez mais insípidas e cada vez mais amaneiradas sucediam-se sem nunca se superarem; a monotonia mais cansativa reinava em toda a poesia. ⁶ (1813, p. 653, tradução nossa)

O esforço romântico é caracterizado por uma vinculação da literatura à história nacional, no sentido de criar “uma explicação causalista de teor político-social” (SILVA, 1971, p. 161). Vê no domínio espanhol, no crescimento da teocracia centrada no movimento contrarreformista e no crescimento de uma sociedade

⁶ *Au milieu de la décadence nationale, le Portugal eut, pendant le dix-septième siècle, un très grand nombre de poètes, mais aucun n'a mérité une vraie réputation. Des sonnets sans nombre, des bucoliques et des églogues toujours plus fades et toujours plus maniérées se succédaient sans jamais se surpasser; la monotonie la plus fatigante régnait dans toute la poésie.*

aristocrática, em vez de uma classe burguesa, como fatores deletérios. Antonio da Fonseca Soares é, portanto, como todos os poetas da época, descartado, por constituir produto de um Portugal decadente.

A mesma visão tem Ferdinand Denis, que em sua *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal* também inclui Antonio da Fonseca no mesmo grupo:

Depois de lançar os olhos rapidamente sobre essas extravagâncias as quais se teve o cuidado de conservar em compilações, cujos títulos bizarros são já uma prova da decadência do gosto, é ainda necessário nomear os autores que se tornaram ilustres nesse gênero e que gozaram de certa reputação? Nomearia Jerônimo Baía, outro imitador de Gôngora, e não menos ridículo que esses que eu acabei de mostrar nos amores de Polifemo e Galatéia; Simão Torresão Coelho, Fernão Correia Lacerda, e tantos outros que Barbosa⁷ tem o prazer de assinalar em seu volumoso Dicionário.⁸ (1826, p. 395-396)

Como esses dois excertos demonstram, Antonio da Fonseca Soares e seus coetâneos, tais com Jerônimo Baía e Antônio Barbosa Bacelar, eram incluídos no mesmo grupo e conjuntamente descartados como símbolo da decadência portuguesa.

Um romântico realmente português, Camilo Castelo Branco, por sua vez, dá um lugar de destaque à poesia profana de Antônio da Fonseca:

[...] sobrevivem á fama de seu auctor [Antonio da Fonseca Soares] volumes manuscriptos que, se nada prestam como provas de estro, occultam jóias de locução que denotam profundo estudo da lingua, e vontade de opulental-a com neologismos castelhanos (1876, p. 47).

⁷ Diogo Barbosa Machado, autor da *Biblioteca Lusitana*, coleção de referências de autores e obras da Literatura Portuguesa publicada entre 1741 e 1758.

⁸ *Après avoir jeté un coup d'oeil sur ces extravagances qu'on a pris soin de conserver dans des recueils, dont les titres bizarres sont déjà une preuve de la décadence du goût, est-il bien nécessaire de nommer les auteurs qui s'illustrèrent dans ce genre, et qui jouirent de quelque réputation? Nomerarai-je Jeronymo Bahia, autre imitateur de Gongora, et non moins ridicule que ceux que je viens de faire connaître dans les amours de Polyphème et de Galathée; Simão Torrezaô Coelho, Fernam Correa de Lacerda, et tant d'autres dont Barbosa se plaît à signaler les absurdes productions dans son volumineux dictionnaire.*

O século XIX deu à luz a sua primeira biografia sem compromissos estritamente religiosos, *Vida Mundana de um frade virtuoso*, publicada no ano de 1889, na forma de um perfil histórico, que deixa de lado os estigmas do período e manifesta, inclusive, preocupações filológicas e de recolha da obra do poeta, o qual, ao contrário do Frei, não possui edição de sua produção. Um dado moralista, entretanto, ainda permanece, como por exemplo, a exclusão das poesias fesceninas que lhe atribuem.

À crítica romântica segue-se a crítica chamada positivista, cujo principal expoente é Teófilo Braga. Ele já dá destaque a Antonio da Fonseca Soares em seu primeiro trabalho de História Literária, publicado em 1870. A versão final de sua obra, porém, é publicada em 1909, já no século XX, do qual tratamos a seguir.

1.3 O SÉCULO XX

Na primeira metade do século XX, Teófilo Braga, na *História da Literatura Portuguesa: Os Seiscentistas*, inclui, em tom irônico, Fonseca Soares “ao tropel dos poetas romancistas” (2005, p. 302). Norteado pelo viés positivista, explica a obra fonsequiana pelas possíveis influências do meio em que vivia. Assim, declara que o Fonseca dos romances é influenciado pela febre gongórica que assolava a sociedade portuguesa de sua época e, num discurso especulativo, sugere que os romances de saudades tenham sido escritos no momento em que o Capitão Bonina esteve no Brasil, pois “era a adaptação ao meio que estava sofrendo, a nostalgia das saudades que novamente o inspira” (p. 312).

O determinismo característico do pensamento positivista também se manifesta numa explicação científicista de sua conversão, ligando-a aos antepassados que combateram pelo catolicismo na Irlanda:

Pode já inferir-se que esse fanatismo religioso a que se voltara seu avô [...] e os sustos de sua mãe foragida em uma vila do Alentejo, entre estranhos, lhe transmitiram essa tendência para a credulidade que veio a tornar-se exclusiva pelas decepções do amor. A psicose religiosa tornou-se extensiva à família [...]. (p. 304)

Entretanto, dispensa comentários positivos ao poeta, considerado “o melhor representante do lirismo gongórico em Portugal” (p. 302) e, conseqüentemente, reabilitando, de certa forma, a poesia do século XVII.

Já em 1953 sai o mais importante trabalho sobre a obra de Fonseca, *Frei António das Chagas: um homem e um estilo do séc. XVII*, escrito por Maria de Lourdes Belchior Pontes. A autora enfoca, entretanto, no autor religioso. O “poeta vulgar”, como o chama o autor da poesia profana, é relegado a somente aos primeiros capítulos, e a palavra “poesia” frequentemente é usada com ressalvas:

É uma poesia de cano de esgoto, uma espécie de maré-baixa, mal cheirosa, que inunda as miscelâneas seiscentistas; raras são, de facto, as colectâneas de versos de seiscentos, em que pasquins ou romances pícaros e obscenos se não alonguem de página para página. Dir-se-ia que para equilibrar os ensaios e os exercícios da poesia culterana, toda empenhada em falar cristais e expressar agudezas, os poetas necessitavam de realismos crus. Fonseca integra-se perfeitamente nesta tendência [...]. (PONTES, 1953, p. 101)

Se a poesia “mal cheirosa” inclui o que moralmente se considera sujo, como a poesia fescenina e a sátira, pode-se dizer que, além disso, o mal cheiro também inclui um teor de “realismo”, aproximando a poesia da realidade quotidiana das ruas e do vulgo. É nesse sentido que Belchior inclui a poesia descritiva feita no âmbito da poesia vulgar:

Se descreve a graça airosa da senhora amada, já a não pinta loira e pálida, como faziam os poetas renascentistas; a mulher desce do Olimpo e é agora de carne e osso, sangra-se, adocece, pede vestidos caros, vende fruta ou vai a um jubileu. Nenhum idealismo, nenhuma sublimação; não se distinguem nos romances as senhoras das mulheres-damas e as dores do poeta parecem fingidas. Um realismo quase burlesco invadiu o Parnaso. (PONTES, 1953, p. 101)

Pontes, quanto à poesia descritiva, cria uma dicotomia idealismo-realismo, paralela à dicotomia renascentista-seiscentista, o que é comum ao se tratar desse período, e que examinamos a seguir. Ainda relacionando a poesia descritiva de Fonseca, a autora ressalta que “predominam os lugares-comuns”. Resume dessa maneira o lugar de Fonseca em seu tempo:

Poetastro jovial e terno, versejador impenitente, o capitão Bonina repetia os “tópicos” da poesia renascente, imitava por mofa os lugares-comuns da seita culterana e enxameava o seu romanceiro de palavras familiares, de chistes, de gracejos, às vezes escabrosos, de modos de dizer dengosos e correntões. (PONTES, 1953, p. 104)

Como vimos, a poesia de Fonseca teve vários detratores nos três séculos posteriores. Uma maneira, entretanto, de compreendê-la melhor é recuperar os princípios de escrita que vigoravam no momento mesmo da sua escritura. Na próxima seção, procuraremos examinar elementos chave que contextualizam as metáforas “exageradas”, os repetidos “lugares-comuns” e o decoro que os justificam durante o século XVII.

Já entrando por meados do século XX e início do XXI, com a chegada de linhas teóricas como o desconstrucionismo e pós-estruturalismo, constatam-se mudanças na abordagem da literatura do século XVII, vindas para resolver alguns problemas deixados pelas novas tendências de análise literária. O chamado *New Historicism*, é assim definido por Ivan Teixeira:

[...] o *new historicism* atenua os limites entre discurso artístico e discurso social, entendendo aquele como projeção da estrutura deste. Não se trata, repita-se, de entender a arte como reflexo ou como produto condicionado por elementos exteriores a ela, como fazem supor certas aplicações do marxismo. Cumpre apenas entendê-la como parte de discurso mais amplo, para cuja compreensão é necessário desintegrá-la do todo e, depois, em movimento heurístico, reintegrá-la ao organismo de que é parte. (TEIXEIRA, 1998)

A obra de relevância que inaugura essa linha de estudos do século XVII no Brasil é intitulada *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, publicado no ano de 1989, por João Adolfo Hansen. A obra propõe uma verdadeira exumação do público e dos poetas dos Seiscentos:

O passado é uma ficção do presente, ponto evanescente mas não arbitrário de sua enunciação. Com a tenuidade e a descontinuidade implicadas na operação, trata-se de compor aqui o lugar do morto, tempo e espaço imaginários, hoje mudos, fragmentados pelos ecos das múltiplas vozes silenciadas para sempre que vão falando nos textos [...]. Trata-se de fazer emergir, do emaranhado dos poemas e outros discursos do século XVII, um esboço de um fundamento da sátira e das posições políticas que distribui num espaço efetado. Em outros termos, trata-se de evidenciar uma dupla temporalidade, a das regras de funcionamento dos poemas conforme um lugar e um trabalho nele produzido, a Bahia do século XVII, e a das regras do funcionamento desta crítica, produzida num lugar institucional para um fim predeterminado, recusa-se a trabalhar com categorias românticas. Sabendo sempre do anacronismo em que pode incorrer, uma vez que o anacronismo romântico é vigente, o morto fala, continua falando. (HANSEN, 1989, p. 29)

A abordagem de Hansen parece identificar-se com o que Jauss chama de “reconstrução do horizonte de expectativa” (1994, p. 35) que é, com efeito, uma das razões para a própria existência de suas teses da Estética da Recepção⁹: “O método

⁹ Jauss, numa entrevista ao jornal alemão *Frankfurter Allgemeine*, indica que seu estudo da obra medieval *Reineke Fuchs*, a qual estudou “[...] não mais a partir da comparação com aquelas fontes que os filólogos freqüentemente supunham ser suas, mas sim da reconstrução das expectativas dos leitores contemporâneos à obra” (JAUSS, 1994, p. 72).

da estética da recepção é imprescindível à compreensão da literatura pertencente a um passado remoto” (1994, p. 35).

Nesse sentido, primeiramente, privilegia-se o resgate dos pressupostos do gênero satírico, colocando-se em análise a forma como os letrados do século XVII se expressaram a partir das preceptivas e dos tratados do período, sendo examinada a concretização desses pressupostos na obra de Gregório de Matos e até mesmo com breves referências a procedimentos semelhantes de seus contemporâneos, os quais contam nomes tais como Quevedo, Marino, Baltasar Gracián, Alexander Pope e até mesmo Shakespeare. É feito também um panorama da política e da sociedade colonial brasileira do período, com ênfase na política de matriz teológica contrarreformista da doutrina do “corpo místico” do estado e, com esse fim, são analisadas as *Cartas da Câmara* e as *Atas do Senado* da cidade de Salvador produzidas durante o século XVII e documentos da Santa Inquisição.

Em segundo lugar, além do esforço positivo de reconstrução do período, é incessante a voz negativa da refutação de juízos críticos, que Hansen qualifica anacrônicos, interessados ou simplesmente erros de leitura da produção literária seiscentista.

Outros trabalhos a respeito de Fonseca, produzidos já no ambiente acadêmico contemporâneo, na segunda metade do século XX, foram esparsos.

Há o trabalho de Christopher Chapman Lund, *Conceptismo In Three Seventeenth-Century Portuguese Poets: Antonio Barbosa Bacelar, Jeronimo Baia And Antonio Da Fonseca Soares*, no qual o teórico explorou a poesia de Fonseca em língua espanhola, o poema longo *Soledades* e o curto épico *Filis y Demofonte*, lidos a partir de fontes manuscritas, dedicando um capítulo que resgata os aspectos conceptistas de Fonseca nessas obras.

Além desses trabalhos, temos o artigo *Antônio da Fonseca Soares, an imitador of Góngora e Cálderón*, de Eunice Joner Gates e alguns comentários esparsos acerca da obra secular de Fonseca, especialmente seus romances, no livro *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva.

Há ainda a dissertação do português C. M. Almeida, *Romances de ausência e saudade de Antonio da Fonseca Soares*, que trabalha com 15 poemas do códice 3549 da Biblioteca Nacional de Lisboa, abordando a temática da saudade.

Outro trabalho de aprofundamento é a dissertação de mestrado de Gelise Alfena, *Santinho do pau oco: sensualidade e religiosidade nos romances do Padre Antônio da Fonseca*, no qual foram estudados os aspectos eróticos de um *corpus* de 20 poemas, contidos no manuscrito 2998 BGUC.

Nosso exame da obra de Fonseca, nas páginas seguintes, procura resgatar o espírito das práticas de escrita do século XVII, muito na corrente de estudiosos como João Adolfo Hansen, apontando os elementos que eram considerados pelos produtores e receptores dessa poesia.

2 A DESCRIÇÃO EM ANTÔNIO DA FONSECA SOARES: A POESIA “VULGAR” E SUA HERANÇA CLÁSSICA

*“quanto florida na cores
tanto florida em conceitos”*
Romance 32

Nos versos acima, Antonio da Fonseca Soares metaforiza a boca de sua “Senhora”. Unificando a ‘cor’, da bela aparência, e ‘conceitos’, da agudeza das palavras. A Senhora de Fonseca, de forma engenhosa, equivale a uma pintura ou a um poema ornado, “florido”, de acordo com modelos de perfeição autorizados pelas disciplinas de Retórica e da Poética. De fato, ‘cores’ e ‘conceitos’ são termos tomados pelo poeta de um vocabulário técnico, reaproveitando uma tópica de comparação entre as artes da pintura e da poesia, cuja presença em trabalhos de preceptistas remonta à *Poética* aristotélica. No século XVII, esse intercâmbio entre as duas artes era constante na produção poética e se manifestava em fenômenos tais como o dos ‘emblemas’, ‘empresas’, ‘divisas’.

No contexto desse poema, o louvor da mulher amada feito pela chave metalinguística, é especialmente ilustrativo da mentalidade seiscentista. Em primeiro lugar, esses versos revelam o uso da metáfora que, de maneira engenhosa, procura *deleitar* o leitor ao comparar diretamente a boca a uma flor, aproximando dois conceitos distantes, e apelando principalmente ao sentido da visão. Revela, ainda, a dívida do homem do século XVII à teoria antiga da arte, no uso de termos técnicos tais como “conceito” e “cores”.

Ainda, a comparação da boca a uma flor é uma metáfora que se enquadra numa tradição de descrição do corpo feminino, presente na poesia lírica

amorosa que no século XVII disseminada pelas coletâneas e compilações de poemas manuscritos. O poeta desenvolve o poema citado na forma poemática do *romance*, de origem popular, composto em redondilhas maiores distribuídas em estrofes de quatro versos e rimas assonantes. A estrutura dessa forma é então aproveitada para a *dispositio* da descrição, cada uma de suas estrofes dedicando-se a uma parte do corpo feminino, e cada uma dessas partes dá ensejo ao desenvolvimento de um conceito engenhoso. Poemas descritivos que se utilizam dessa mesma fórmula, ou fórmulas semelhantes, carregam em suas didascálias¹⁰ a denominação de “retrato”, como um verdadeiro gênero, elemento importante no contexto da poética do século XVII, o qual pretendemos abordar.

A divisa *ut pictura poesis*, criada pelo romano Horácio, é a palavra-chave para se compreender a essa prática de poesia descritiva, ilustrando a tradição poético-retórica subjacente a poemas como os romances do manuscrito 2998 BGUC.

2.1 A HERANÇA CLÁSSICA DA DESCRIÇÃO E O *UT PICTURA POESIS*

O português Manuel Pires de Almeida, contemporâneo de Antonio da Fonseca Soares, é autor de um tratado intitulado *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, redigido em 1633, no qual escreve:

Grandes são as proporções, grandes são as semelhanças, concordâncias, ou simpatias, que têm a tinta, e a cor, a pena e o pincel. [...] Simbolizam entre si como irmãs gêmeas, e parecem-se

¹⁰ Como a literatura se trata de uma prática coletiva, é comum que terceiros atribuam títulos a poemas alheios, os quais muitas vezes consistem de uma descrição da matéria do poema, além de muitas vezes fazer uso de termos técnicos que indiquem o gênero ou a forma do poema.

tanto, que quando se escreve se pinta, e quando se pinta, se escreve (MUHANA, 2002, p.69).

A assertiva da identificação entre as artes, expressa por Manuel Pires de Almeida nesse trecho, é a consequência de séculos de tratadística a respeito da pintura, elaborada desde a Antiguidade. Durante o Renascimento, era nítido o esforço de incluir a pintura no rol das artes liberais, diferenciando-a das ‘vulgares’ artes mecânicas (cf. *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti, e o *Diálogo de Pintura* de Paolo Pino) e, para tal, os tratadistas se utilizaram de conceitos, termos técnicos e princípios já há muito consagrados pelas disciplinas de Poética e Retórica. Esses princípios haviam se mantido vivos no ambiente intelectual da Idade Média, preservados pelos trabalhos de Cícero, Horácio e Quintiliano, e encontram um reforço a partir do século XIV, nos estudos em obras da Antiguidade recém-descobertas, como a *Poética* de Aristóteles.

A relação entre poeta-pintor no período de Antônio da Fonseca Soares é, portanto, um lugar-comum sempre presente tanto na prática descritiva quanto na teorização dessa prática. Ela é praticamente um item obrigatório nas “proposições” dos poemas descritivos de Fonseca:

De chança quero pintar
Isabel essa beleza
e quero zombar de graça
já que tu zombas deveras (Romance 28, manuscrito 2998)

Pintar, Senhora, quisera
as sombras dessa beleza,
que nos claros nem por sombras
é bom pincel minha pena. (MALDONADO, p. 477)

Retratemos, musa, agora
o rosto de Francisquinha (MALDONADO, p. 479)

A descrição para fins artísticos, a *ecfrase*, é praticada desde os primórdios da literatura ocidental, estando presente, por exemplo, na *Ilíada*, na descrição do

escudo de Aquiles forjado por Hefesto no canto 18. O termo *ecfrase*, atualmente, tem a conotação específica de uma descrição de obra artística, porém, como denota sua contraparte latina, *descriptio*, e também como registra Bianca Fanelli Morganti:

[...] a extensa área de referência do termo envolvia, na *consuetudo* poética e retórica, um sentido mais amplo: tratava-se de uma descrição verbal viva e detalhada de uma pessoa, lugar, acontecimento ou objeto que, produzindo um forte efeito visual e sonoro, causasse um conseqüente impacto emocional nos ouvintes daquele discurso. (2008, p. 2)

No caso de Antônio da Fonseca Soares, construir a descrição serve para representar o sentimento amoroso, buscando a eficácia retórica para a construção do elogio da dama. O aspecto interartes, embora não a resuma, sempre esteve ligado à descrição. Em especial, a relação entre a poesia e a pintura.

Segundo o grego Plutarco, o primeiro registro da comparação encontra-se em Simônides de Céos, poeta lírico grego, que diz que *a pintura é uma poesia muda, e a poesia é uma pintura que fala* (cf. CAMPBELL, 1991, p. 368). O relacionamento dessas artes foi utilizado por Aristóteles, que lançou mão da comparação entre poesia e pintura na *Arte Poética* muitas vezes. Aristóteles afirma a homologia dos procedimentos das duas artes em passagens como: “O poeta é imitador como o pintor ou qualquer outro imaginário” (1966, p. 99), ou, no capítulo XV, que o poeta, ao construir os caracteres, deve “seguir o exemplo dos bons retratistas” (1966, p. 85). Todas as comparações ocorrem no sentido de igualar as duas formas de artes como *imitações*, centradas na questão da verossimilhança.

A separação das artes, na concepção de Aristóteles, é apresentada dentro de uma classificação segundo os critérios de demonstração dos *meios, objetos e modos*. E os gêneros de imitação, os quais se definem com esse instrumental teórico, são: “A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte

da aulética e da citarística” (id., ib., p. 68-9). Diz que elas imitam “com o ritmo, a linguagem, e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente” (p. 69). No que diz respeito à pintura, parecem ser pintores os que ‘exprimem-se por cores e figuras’ (p. 69), termos recuperados pelo Humanismo e que estão presentes até o século XVII.

2.1.1 UM PARÊNTESES: *UT PICTURA POESIS*, RETÓRICA E DECORO

Seguindo uma tradição aristotélica, Horácio, na *Ars Poetica*, cria a expressão *ut pictura poesis*, a qual se tornará uma verdadeira divisa da prática descritiva. A expressão, entretanto, foi explorada exaustivamente durante os milênios que nos separam de Horácio, sendo necessário frisar as seguintes palavras do professor norte-americano Wesley Trimpi, com as quais aponta a multiplicidade de perspectivas a partir das quais a passagem pode ser analisada:

A analogia pode ser considerada à luz da epistemologia, da psicologia e da percepção visual, da representação pictórica em relação à éfrase retórica, da rivalidade entre disciplinas artísticas, da retórica, ou uma combinação de uma ou mais dessas atividades. Eu argumentaria que Horácio trabalha principalmente num âmbito de um contexto específico na história da retórica, não obstante o quão sugestivo os outros contextos possam ser, e que ele não está preocupado diretamente com representação pictórica e literária nessa passagem em particular¹¹ (TRIMPI, 1973, p. 2).

Essa posição de Trimpi quanto a interpretar o *ut pictura poesis* de um ponto de vista retórico, como regulador do decoro, remonta ao capítulo XII do

¹¹ The analogy might be considered in the light of epistemology, psychology and visual perception, pictorial representation in relation to literary ecphrasis, rivalry between artistic disciplines, rhetoric, or a combination of one or more of such activities. I shall argue that Horace draws upon a specific context in the history of rhetoric, however suggestive these other contexts may be, and that he is not concerned directly with literary or pictorial representation in this particular passage.

terceiro livro da *Arte Retórica* de Aristóteles, como o próprio Trimpi indica (op. cit., p. 3), quando o estagirita contrapõe os estilos oratórios apropriados aos três gêneros (demonstrativo, judiciário e deliberativo). Nessa passagem, Aristóteles também compara pintura e oratória:

O estilo escrito [demonstrativo] é o mais exato; o estilo das discussões é mais dramático. Este último comporta duas espécies: uma traduz os caracteres [judiciário], a outra, as paixões [deliberativo]. [...] O estilo que convém nas assembléias do povo assemelha-se, e em muitos pontos, ao desenho em perspectiva; quanto mais numerosa é a multidão dos espectadores, mais afastado deve ser o ponto donde se olha. Pelo que, a exatidão dos pormenores é supérflua e causa mau efeito tanto no desenho quanto no discurso. No entanto, a eloquência judiciária requer maior exatidão, sobretudo quando nos encontramos diante de um só juiz, pois em tal caso não podemos usar senão em pequena escala dos meios da Retórica (ARISTÓTELES, [19-], pp. 203-204).

O trecho no qual a divisa horaciana está explícita se encontra entre os versos 361 e 365 de sua *Arte Poética*. Citaremos agora a tradução deste trecho, feita por R. M. Rosado Fernandes (1984, p. 109-111):

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

A obra do romano Horácio, por sua vez, tem início com uma comparação entre a poesia e as artes pictóricas:

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo [...] conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebesssem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma (HORÁCIO, 1984, p. 51).

Esse trecho compreende claramente a imitação poética como subordinada à coerência das partes de um todo entre si (“juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo”) e a íntima relação dessa coerência com a expectativa de recepção do público (“Conteríeis vós o riso?”). No que diz respeito à comparação dos versos 361-365, o *ut pictura poesis*, Trimpi (1978) ressalta que o símile é apresentado por Horácio logo após sua defesa de Homero; trata-se de uma justificação dos “erros” os quais um poema longo está tradicionalmente sujeito:

Ao avaliar poemas, segundo minha interpretação das palavras de Horácio, deve-se permitir erros não intencionais (menores) quando as excelências superam em número as faltas ou quando a obra é longa. Já que algumas faltas em detalhes, que incomodariam o leitor que examina de perto, seriam ‘absorvidas’ pela apresentação oral, as convenções estilísticas da épica, que o crítico responsável deve considerar, permitem uma certa falta de acabamento, sem importar o que se pode pensar em contrário¹² (id., *ibid.*, p. 31).

Para chegar a essa conclusão, Trimpi analisa os cinco versos do poema que se iniciam com recurso *ut pictura poesis* no esquema que reproduzimos a seguir:

ut pictura poesis: erit quae, si *propius* stes [A₁],
te capiat magis, at quaedam, si *longius* abstes [A₂];
haec amat *obscurum* [B₁], volet haec *sub luce* videri,
judicis argutum quae non formidat acumen [B₂];
haec *placuit semel* [C₁], haec *deciens repetitiam* placebit [C₂].
(TRIMPI, 1978, p. 30, grifo nosso).

Trimpi distingue três categorias nas quais se operam a avaliação da obra de arte na concepção de Horácio: *distância* (“distance”), que indica por “A”, *luz* (“light”), que é indicada como “B”, e *capacidade de agradar repetidamente* (“power to

12 In evaluating poems, I believe Horace is saying, allowances must be made for unintentional (minor) errors when excellences greatly outnumber faults and/or when the work is long. Since some flaws in detail, distracting to the closely scrutinizing reader, would have been ‘absorbed’ in oral presentation, the stylistic conventions of epic, which the responsible critic should take into consideration, permit a certain lack of finish, however one might wish otherwise.

please on repeated occasions”), “C”. Com os números subscritos indica extremos nessas categorias, os quais constituem os termos das três comparações. Trimpi (1973) esclarece alguns aspectos, tais quais o valor que Horácio atribui a cada termo das comparações e a definição de qual gênero ‘amaria o *obscurum*’. Aponta para uma tradição que interpreta uma estrutura quiástica de valoração entre a primeira comparação com as duas últimas: A₁ estaria paralelo a B₂ e C₂ como a melhor escolha, e A₂ paralelo a B₁ e C₁, como a pior. Portanto, a obra que deve ser vista de perto é aquela que quer ser vista sob a luz e que agrada várias vezes, e aquela que é apreciada de longe é que ‘ama o obscuro’ e a que agrada somente uma vez.

Trimpi, entretanto, questiona essa interpretação tradicional: segundo o ensaísta, a relação entre *obscurum* e *sub luce* (assim como os outros termos) representa um contraste equivalente ao que existe entre os ambientes da *schola* (onde há tempo para se apreciar detalhes e estudar questões) e do *forum* (lugar onde predominam preocupações pragmáticas e onde a minúcia dos detalhes não tem importância), que retoma a distinção entre os estilos dos gêneros oratórios em Aristóteles:

A distinção de Aristóteles entre os estilos ‘escrito’, privado, refinado e o ‘falado’, público e menos meticuloso foi transposta para as convenções e hábitos literários augustanos. O estilo próprio para o escrutínio [A₁] em pinturas e poemas corresponde ao estilo refinado e muitas vezes preciosista das escolas ou *auditoria*, o qual deve ser apreciado em segurança em um lugar *umbroso et obscuro* sob *delicatae umbrae* [B₁]. O *obscurum* não é amado porque é *escuro*, mas porque é *ensombreado*, privado e dependente do prazer, mais confortável que o calor do sol do fórum (*sub luce*), onde o juiz – agora visto como um verdadeiro *iudex* (quem Horácio está metaforicamente comparando com o crítico) – examinará o que se diz sem nenhuma predisposição¹³ (TRIMPI, 1973, p.10).

13 *Aristotle’s distinctions between the ‘written’, private, refined and the ‘spoken’, public, less meticulous styles have been transplanted to Augustan literary conventions and habits. The style proper for close scrutiny [A₁] in pictures and poems corresponds to that refined and often precious*

Quanto ao terceiro termo da comparação, *uma vez e dez vezes repetida*, Trimpi interpreta essa repetição como a atualização das palavras escritas, ou seja, o papel cumprido pela *actio* retórica, que torna sempre nova, ou seja, sempre apreciável, a palavra do orador pela assembléia, por mais que a assembléia conheça o que é dito. Em poesia, isso é aplicável a Homero:

Em Homero, a história em geral será familiar, e, com efeito, muitas passagens serão conhecidas de cor, entretanto, a apresentação será sempre diferente e, talvez, até mesmo a composição será sutilmente alterada, toda vez que é ouvida¹⁴ (id., 1973, p. 14).

A relação entre as comparações seria, portanto, um paralelismo mais simples do que a tradição costuma interpretar: estaria em paralelo o *obscurum* com o que deve ser visto de perto e uma só vez e vice-versa; a relação de paralelos é, portanto, $A_1 // B_1 // C_1$ e $A_2 // B_2 // C_2$ ¹⁵.

Trimpi conclui, então, a partir do *ut pictura poesis*, o seguinte em relação à definição do estilo em literatura:

A matéria elevada da épica requer um estilo comparável ao visualmente pouco articulado, representação como os painéis em perspectiva da figura de Horácio que é mais distante e a ser vista à plena luz. Os temas mais familiares da vida cotidiana requerem um estilo comparável às linhas meticulosamente exatas e as cores arranjadas de maneira sutil da pintura que deve ser examinada bem de perto que ‘ama’ o *obscurum* para sua própria proteção¹⁶ (TRIMPI, 1978, p. 49)

style of the schools or auditoria which may be enjoyed security in a place umbroso et obscuro beneath delicatae umbrae [B₂]. The obscurum is not loved because it is dark but because it is shaded, private and dependent on leisure, more comfortable than th hot sun of the forum (sub luce) wherethe judge – now seen as a real iudex (whom Horace is metaphorically comparing to the critic) – will examine what you say with no predispositions.

14 *In Homer, the general story will be familiar, and indeed many passages will be known by heart, but the presentation will always be different, and perhaps even the composition slightly varied, each time it is heard.*

15 Esta relação é inclusive mais simples e mais coerente com a clareza de estilo que Horácio propõe para sua própria poesia.

16 The elevated subject matter of epic requires a style comparable to the less visually articulated, skiagraphic representation of Horace’s more distant picture to be seen in full light. The more familiar

Pode-se ver que há uma articulação tema-forma, que constitui o *decoro* que rege as diferenças entre um estilo mais *cuidado* e um estilo mais *rude*, tanto nas artes literárias, a retórica e a poética, quanto na pintura.

Esse sentido retórico é, em si, importante para a compreensão do século XVII, e um teórico como Hansen (1995), por exemplo, resgata esse regulador do decoro para explicar a "obscenidade" da obra satírica de Gregório de Matos, e ainda para justificar os 'exageros' das letras chamadas barrocas. No século XVII, utiliza-se o *ut pictura poesis* como princípio retórico de construção e recepção do discurso. Esse princípio justifica tanto o estilo 'hermético' de enigmas, onde há o "uso generalizado da agudeza, ou 'ornato dialético enigmático' [...]" no qual se exige "um ponto de vista fixo para serem justamente avaliadas e fruídas, e que se calcula, segundo a racionalidade de corte que as anima, como engenho, juízo, prudência e discricção." (p. 208) Assim como o *ut pictura poesis* justifica esse estilo, justifica também o estilo claríssimo e rude da sátira de Gregório de Matos, a linguagem chula e as imagens inverossímeis são próprias da sátira e do cômico; sobre a sátira, escreve:

[...] o cômico deforma, como imagem fantástica, a imagem icástica da opinião, de modo que o destinatário veja, nos efeitos, a contradição entre o conhecimento que tem dos opináveis das matérias figuradas – *endoxa* retóricos e *eikona* poéticos – e a deformação com que são tratados. No intervalo, evidencia-se para ele o ponto fixo da virtude donde o monstro deve ser visto, como desproporção proporcionada a um fim: divertindo com a maravilha dos excessos, a representação simultaneamente ensina e move, pois captura a desproporção com a correção icástica, que adere a valores estabelecidos da opinião (1995, p. 211).

subjects of ordinary life require a style comparable to the more meticulously accurate lines and modulated colors of his picture to be examined close at hand which 'loves' the *obscurum* for its own protection.

Essas considerações de Hansen são relevantes para considerarmos o *corpus* de poemas contidos no manuscrito 2998 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, atribuídos a Antonio da Fonseca Soares, os quais mostram tanto uma expressão elevada quanto baixa, com poemas tanto sérios quanto satíricos e eróticos. Aplica-se também ao tratar-se da "vulgaridade" da poesia de circunstância seiscentista, que deve ser compreendida como uma prática retórico-poética, fruto de uma tradição determinada, e que servia a determinadas funções em sua recepção.

2.2 A RETÓRICA DA DESCRIÇÃO E A PRÁTICA DO RETRATO NA POESIA VULGAR

Para esse estudo, partimos do princípio de que Fonseca tem em mente, nas descrições do manuscrito 2998, uma série de preceptivas retórico-poéticas oriundas de uma tradição lírica amorosa para o elogio da dama da corte. Mais exatamente, como aponta Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, são relevantes para a compreensão dessa poesia "três grandes modelos europeus em romance: os modos compositivos convencionais da lírica, a tradicional composição ibérica, e as formas poéticas imitadas das Antigüidades clássicas." (2007, p. 17)

A tópica da *pintura que fala e poesia muda* é usada frequentemente, e o uso de metáforas que apelam para o sentido da visão serve para complementar o repertório de elementos que são usados para a *amplificação* do discurso.

As descrições, compreendidas nessa chave retórica como *amplificação*, são as provas específicas ao gênero demonstrativo, o gênero do 'belo' e do 'útil'; noções que, como Aristóteles indica na *Arte Retórica* (p. 60) gravitam em torno do conceito de *virtude*:

A virtude, segundo parece, é a faculdade que permite adquirir e guardar bens, ou ainda a qualidade que nos põe em condições de prestar muitos e relevantes serviços, serviços de toda a sorte e todos os domínios. As partes da virtude¹⁷ são: a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a liberalidade, a mansidão, a prudência e a sabedoria.

Essa conceituação de Aristóteles informa, na poesia de Fonseca, a construção tanto de caracteres virtuosos quanto de viciosos na sátira, assim como define os afetos demonstrados pela *persona* poética; sobre isso comenta Hansen:

As descrições da sátira barroca ordenam-se segundo os paradigmas epidícticos “beleza” e “feiúra”. Aristotelicamente, conotam a moral, uma vez que só é belo o que é eticamente bom, sendo o feio moralmente mau. Nesta linha, os afetos parciais do gênero demonstrativo são o amor admirativo e a veneração ou o ódio execrador e o desprezo (1989, p. 301).

Apesar de essas palavras serem dirigidas à sátira de Gregório de Matos, elas descrevem perfeitamente os afetos do eu-poemático fonsequiano e o caráter da pessoa a quem dirige seu encômio ou vitupério. Aos outros gêneros do discurso caberiam o *exemplo*, do gênero deliberativo, e o *entimema*, como pertencente ao judiciário¹⁸; no que diz respeito ao demonstrativo, o argumento por excelência é a *amplificação*:

Entre as formas comuns a todos os discursos, a amplificação é em geral, a que melhor se presta aos discursos demonstrativos, porque nela o orador toma os fatos por aceites, e só lhes resta revesti-los de grandeza e de beleza (ARISTÓTELES, 1979, p. 65).

17 Essas ‘partes da virtude’ são definidas por ele nas linhas que se seguem a essa citação e com mais profundidade em sua *Ética a Nicômacos*, cujo comentário excede aos objetivos deste relatório.

18 Essa relação está ligada ao tempo próprio de cada gênero: “[...] Os exemplos acomodam-se mais ao gênero deliberativo, pois que nos servimos das conjeturas tomadas do passado para nos pronunciarmos sobre o porvir. Os entimemas convêm ao gênero judiciário; o que se passou, devido à obscuridade que o envolve, requer particular investigação da causa e da demonstração.” (ARISTÓTELES, 1979, p. 65)

Um preceptista contemporâneo do ambiente cultural de Antonio da Fonseca¹⁹, Frei Sebastião de Santo Antonio - autor de *Ensaio de Rhetorica, conforme o methodo e doutrina de Quintiliano, e as reflexões dos authores mais celebres*, em sua obra toma partido, aliás, de preceptistas latinos²⁰, dando relevância maior ao procedimento da amplificação:

Como ao Orador não sómente pertence convencer o entendimento dos ouvintes, mas também , e principalmente persuadi-los , e movê-los , para que ponham por obra o que se lhes propõe ; não basta provar, he preciso amplificar as mesmas provas , fazê-las sensíveis e excitar as paixões do animo dos mesmos ouvintes (1779, p. 70).

Filiado à tendência iniciada pelos latinos do *bene dicere*, dando maior importância que Aristóteles à elocução, o Frei destaca o papel do *mouere* como função retórica ligada à amplificação. Esse autor indica várias maneiras de *amplificar* o discurso e as divide em “por palavras”²¹ e “por cousas”²², que diz ser os modos mais comuns, também dizendo que se amplifica por meio dos lugares e por todas as figuras e tropos (id., p. 115). Vários desses procedimentos são usados por Fonseca em seus romances. Sobre a amplificação, esse preceptista ainda observa algo relevante para a compreensão da poesia de Fonseca, no que diz respeito à disposição da amplificação no discurso:

[...] os argumentos mais firmes , querem que o seu lugar seja no princípio , e no fim da contenda ; e que os menos firmes tenham o seu lugar no meio. O seu fundamento he o seguinte : Firmes no principio , para que os ouvintes formem logo bom conceito da justiça

19 Pode-se observar na obra de Frei Sebastião de Santo Antonio a mesmo ponto de vista quanto às disciplinas da retórica e poética, mesmo tendo sido publicada em 1779.

20 Para a relação entre preceptistas do período e os latinos, cf. o prefácio de Adma Muhana ao tratado *Pintura e Poesia ou Poesia e Pintura*, de Manuel Pires de Almeida (2002, p. 13)

21 A amplificação por palavras se dá pelo uso de figuras e tropos e, segundo Sebastião de Santo Antonio, acontece de quatro maneiras: a primeira acrescentando um epíteto ou atribuindo uma ação, a segunda por meio de superlativos ou termos abstratos, a terceira usando de palavras translatas, e a quarta “usando de repetições , synonymias, periphrases , simile e emphase”(p. 116);

22 A amplificação “por cousas” se dá por “Congerie” (uso de vários períodos para ênfase), incremento, comparação, raciocinação e diminuição (p. 166 e ss).

da causa : firmes no fim ; porque estes são os que mais lembram [...]. Entre os argumentos ha huns que servem simplesmente para provar , outros para amplificar , os que servem para amplificar , nunca devem , preceder aos que servem para provar (ANTÔNIO, 1779, p. 72-73).

Com efeito, encontramos na parte exortativa dos romances de Fonseca, frequentemente, essa disposição do procedimento descritivo como amplificação, que reforça os argumentos postos como entimemas expostos anterior e posteriormente. Leiamos, como exemplo, o romance 11 do manuscrito 2998 da BGUC, *Amor por esta vos juro*, no qual a *persona* poética lança seu escárnio ao deus Cupido, Amor alegorizado, pelos “repetidos enganos” nos quais a fez cair. Após atacá-lo com vários argumentos, a *persona* descreve a razão de seu erro (v. 61-76):

Desculpa teve meu erro
 Gozando em sorte felis
 hum so crauo em dois beiçinhos
 em duas façes dois jasmins.
 Desculpa tive he verdade
 em dois olhos, que o zafir
 desce globo em astros vence
 em seo mais alto zenith
 Desculpa tive em duas maos
 pois dellas pude advertir
 que formara a natureza
 dois brinquinhos de marfim

Nesse trecho, a *amplificatio*, como desenvolvimento do argumento de que Cupido é bom embusteiro, ocorre por meio de uma descrição típica do retrato, pintando uma figura feminina do rosto aos pés. Note-se ainda o uso do recurso da anáfora, com a repetição do vocábulo “desculpa” e o que também pode ser usado como forma de amplificação do discurso, conforme, aliás, indica o Frei Sebastião de Santo Antonio (id., p. 116).

Também se observam várias metáforas cristalizadas recorrentes em nosso *corpus*. É o caso da identificação dos olhos da mulher com corpos celestiais e

a pintura das partes do corpo feminino por suas qualidades, tal qual ‘cravo’, ‘jasmims’, ‘marfim’; esses procedimentos são exemplos de uma metáfora pictórica engenhosa barroca.

O século XVII é conhecido pela rica interação entre as artes. Sendo um tempo em que a teologia procura abranger todos os aspectos da vida, todas as artes contribuem no sentido de representar o divino, num *theatrum sacrum*:

[...] las representaciones tienden siempre al espejismo, a la duplicación, a la saturación binaria del espacio, el aparente desordenado cúmulo, la incongruencia aparente y, en fin, a la ordenación como quiasma, como una gran X espacial en lo plástico y como disposición por antítesis en los discursos (HANSEN, 1997, P. 456).

Daí, portanto, a representação e a construção metafórica terem um pendor para a visualidade. A tradição retórica e poética corrobora essa visualidade no *ut pictura poesis* horaciano. A metáfora, sendo imagem por excelência, encontra um lugar privilegiado, tornando-se a figura principal da literatura produzida no século XVII. Ela tem inclusive uma explicação teológica, com a questão do intelecto angélico:

[...] o Anjo é capaz de conceber um poema, uma empresa alegórica, um sermão? e, se o for, também será capaz de comunicá-los a outros? Como então se dizia, o Anjo é puro espírito, por isso fala com os próprios conceitos, e não com os signos deles. Angelicamente, uma mesma coisa é significante e significada, de modo que, sem nenhum instrumento, o Anjo pode produzir diretamente a imagem espiritual de seu pensamento em outro espírito, tornando-se um e outro pintor e pintura. [...] Todo Anjo é terrível porque conhece a representação, diversamente do intelecto humano, que só se comunica por meios indiretos, quando substitui a significação de uma coisa por outra, como representação (HANSEN, 1999, p. 30).

O uso extensivo de metáforas tenta também “falar com o próprio conceito”, assim como os anjos, elevando o grau de abstração e afastando-se do sentido próprio.

Tanto o aspecto de correspondência entre as artes quanto a importância da metáfora estão ilustrados no trabalho de Emanuele Tesauro, preceptista italiano, o célebre *Il cannochiale aristotelico*. Intitulado *Idèa del argvta et ingeniosa elocutione, che serue à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele*, o capítulo coloca os preceitos da tradição Retórica e Poética numa chave “teológica” (divino Aristotele), além centralizar a metáfora em torno de noções como *agudeza e engenho*:

[...] Agudeza, Grande Mãe de todo engenhoso Conceito: claríssimo lume de toda Elocução Oratória e Poética: espírito vital das páginas mortas: agradabilíssimo condimento da Civil conversação: último esforço do Intelecto: vestígio da Divindade no Ânimo Humano (TESAURO, 1663, p. 1).

Vê-se aqui uma articulação de elementos da Dialética e da Retórica, disciplinas do *Trivium*, ainda ensinado nas Universidades Portuguesas, inseparáveis da Escolástica católica, e presentes na formação de qualquer letrado do período, inclusive Antonio da Fonseca Soares. Adicionemos o trabalho com o conceito dialético aos lugares retóricos, e elementos do espírito do século XVII, como as ideias de prudência e de discrição e temos o que Hansen chama de “ornato dialético”:

[...] formulação mental resultante de operações da perspicácia dialética e da versatilidade retórica sobre os conceitos extremos de uma matéria tradicional, os seiscentistas deslocam a conceituação da metáfora, que passa de simples tropo ou ornato para a base da invenção [...] (1989, p. 202).

Se enquanto elocução o ornato dialético é metáfora, enquanto *dispositio* ele é compreendido como entimema, ordenado pela lógica aristotélica, que opera semelhanças entre gêneros e espécies e ainda entre as categorias (HANSEN, 1989, p. 245). A metáfora está subordinada à noção de “conceito”, característico desse

período e sucintamente definido por Adma Muhana, no prefácio à sua edição do tratado de Manuel Pires de Almeida, *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*:

O conceito, este nó de palavra e imagem, é a própria *idéia* tal como expressada por Cícero, numa conciliação aristotélico-platônica²³. É *idéia* que, na mente, imita a forma (*eidos*) das coisas – sua essência e seu desenho. Aqui [no tratado de Almeida] – e em todo o Seicentos – o conceito é a imagem das coisas, seu retrato genérico na alma, em relação ao qual as palavras são como imagens dessas imagens – porque as palavras são símbolos dos conceitos na alma, como recordam todos os leitores do *De Interpretatione* (I, 16a3), e são imitações, como autoriza a *Retórica* (III, 1, 1404a21). É nesse sentido que o conceito aparece como uma *idéia-imagem*, composta de forma e matéria, não uma abstração (2002, p. 52).

A visualidade da metáfora construída a partir dos princípios retórico-dialéticos explicitados, como não poderia deixar de ser, encontra respaldo na preceptiva da Antiguidade. Essa predominância do sentido da visão é indicada, por exemplo, nos versos 180 - 182 da *Arte Poética* de Horácio, que tratam da importância da performance do ator, que comove mais que suas palavras²⁴:

O que se transmitir pelo ouvido, comove mais debilmente os espíritos do que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos, testemunhas fiéis, e as quais o espectador apreende por si próprio²⁵ (HORÁCIO, 1984, p. 81-83).

Consoante com Muhana, Hansen também destaca a metáfora barroca como principalmente pictórica, uma “definição ilustrada”. Essa noção remete ao *De oratore* de Cícero (1822), no qual o orador latino (aliás, como também faz

23 Como a própria autora aponta (p.14), a noção de ideia perde o sentido negativo da filosofia platônica ao mesmo tempo que incorpora a noção de *universal* aristotélico; este relatório, entretanto, não se aprofundará na questão.

24 Atente-se para a divergência com a doutrina aristotélica de desprezo pelo espetáculo em detrimento do mito (Poética, capítulo XIV).

25 “Segnius irritant animos demissa aures, / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator [...]”. É interessante o uso da palavra *segnius*, que apresenta paralelo com o conceito de desenho como *segno* de Dio, ligado à concepção de agudeza e religiosidade católica, como indica Hansen (1995, p. 202)

Quintiliano) destaca o sentido da visão como a melhor fonte para a criação de metáforas para mover os afetos do espectador:

Mas mesmo quando há grande número de termos próprios, não emprestados, as pessoas geralmente se agradam mais com metáforas bem escolhidas. Imagino que isso acontece porque é marca do gênio a expressões relativamente óbvias, fáceis, emprestadas de assuntos pouco próximos; ou porque o ouvinte é levado a uma cadeia de reflexões a qual o leva mais longe do que ele iria normalmente, mesmo sem sair do caminho: *isso é extremamente agradável*: ou isso se deve à expressão apresentar simultaneamente o objeto e sua imagem inteira; ou porque todas as metáforas, pelo menos aquelas melhor escolhidas, aplicam-se sobre os sentidos, especialmente a *visão, que, de todos os sentidos, é o mais excelente*. [...] as metáforas tomadas do sentido da visão são muito mais impressionantes, porque colocam no olhar da imaginação objetos que, de outro modo, seriam impossíveis de compreender ou ver [...]. Todo objeto do qual a semelhança pode ser extraída, pois ela pode ser extraída de todo objeto, *se aplicado metaforicamente, uma palavra tomada dele pode ilustrar o discurso*²⁶ (p. 274, grifo e tradução nossos).

Está clara nesse trecho a predileção de Cícero pelo uso do procedimento metafórico, e, além disso, pelo uso de metáforas que privilegiem o sentido da visão e ‘ilustrem o discurso’; a importância de metáforas pictóricas ainda está ligada às funções de *deleitar* e *mover* o leitor e servem de provas que constituam a eficácia retórica do discurso.

Os retratos de Antonio da Fonseca são verdadeiras listas de metáforas recomendadas, tais quais recomendadas por Cícero no trecho transcrito na seção anterior. Construídas para descrever partes do rosto e do corpo feminino, para o

26 *But even when there is the greatest copiousness of proper, unborrowed expressions, people are generally best pleased with well-chosen metaphors. I imagine that this happens from its being a kind of a mark of genius to slight obvious, easy expressions, and to borrow them from far-fetched subjects; or because the hearer is drawn into a train of reflection, which carries him further than he should otherwise go, and yet not out of his way: this is extremely agreeable: or it is owing to the expression presenting, at the same time, the object and the whole image; or because all metaphors, at least such of them as are best chosen, are applied to the senses, especially the seeing, which of all senses is the most exquisite. [...] The metaphors taken from the sense of seeing are much more striking, because they place in the eye of imagination objects which otherwise it is impossible for us to see or comprehend. [...] Every object from which a likeness can be raised, as it may from all objects, if metaphorically applied, one word taken from it illustrates a discourse.* (p. 274, grifo nosso)

encômio da dama, aparecem na forma de termos tais quais 'cristal', 'neve', 'nácar', 'marfim', 'ouro', 'prata'.

Como já apontado por Pontes acima, essas metáforas já eram comuns no período renascentista, e constituem no tempo de Fonseca verdadeiros lugares-comuns. Apesar do sentido negativo dado por Pontes (1953) esse aspecto é essencial, indo além da mera 'falta de originalidade'. Vejamos, como breve exemplo, esses poemas de Petrarca:

CLVII

Quel sempre acerbo et honorato giorno
 mandò sí al cor l'immagine sua viva
 che 'ngegno o stil non fia mai che 'l descriva,
 ma spesso a lui co la memoria torno.
 L'atto d'ogni gentil pietate adorno,
 e 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva,
 facean dubbiar, se mortal donna o diva
 fosse che 'l ciel rasserenava intorno.
 La testa òr fino, et calda neve il volto,
 hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,
 onde Amor l'arco non tendeva in fallo;
 perle et rose vermiglie, ove l'accolto
 dolor formava ardenti voci et belle;
 fiamma i sospir', le lagrime cristallo.

CCCXLVIII

Da' piú belli occhi, et dal piú chiaro viso
 che mai splendesse, et da piú bei capelli,
 che facean l'oro e 'l sol parer men belli,
 dal piú dolce parlare et dolce riso,
 da le man', da le braccia che conquiso
 senza moversi avrian quai piú rebelli
 fur d'Amor mai, da' piú bei piedi snelli,
 da la persona fatta in paradiso,
 prendean vita i miei spirti: or n'à diletto
 il Re celeste, i Suoi alati corrieri;
 et io son qui rimaso ignudo et cieco.
 Sol un conforto a le mie pene aspetto:
 ch'ella, che vede tutt'i miei pensieri,
 m'impetre grazia, ch'i' possa esser seco.

Podemos constatar, nesses dois poemas, além de um uso já importante do procedimento descritivo, a aplicação de determinadas metáforas para a descrição

da dama. No primeiro poema, há a relação da neve para a brancura e do ouro para o cabelo, pérolas e rosas para a descrição da boca (ligada à voz) além da descrição dos olhos como estrelas, e as sobrancelhas, por sua forma oblíqua, descritas como o arco de Cupido. No segundo soneto, o loiro dos cabelos “competem” com o ouro e o sol, e os braços descritos a partir de uma chave bélica. Todos esses aspectos são “imitados” por Fonseca no *corpus*. O termo “imitação”, entretanto, não pode ser compreendido como mera cópia, pois esse repertório se adapta às necessidades do autor e seu público, a cada nova apropriação.

Um esboço de uma história de um possível gênero descritivo é dado num curto ensaio de Segismundo Spina, publicado em 1983, intitulado “Três fases de um processo descritivo”. Nele, descreve-se esse “processo descritivo”, ao qual, a partir da denominação dada pelos letrados seiscentistas nas didascálias de suas coleções, achamos pertinente atribuir o nome “retratos”. As fases de Spina são demarcadas pela tradicional divisão periodológica entre “Trovadorismo”, “Renascimento”, “Barroco” e “Neoclassicismo”: a primeira fase seria representada pela poesia provençal de adoração à Virgem, culminando com a técnica descritiva petrarquista; a segunda se desenvolve a partir do renascimento, passando pelos maneiristas e barrocos; a terceira ocorre num contexto neoclássico. Como é evidente, a classificação de Spina é altamente dependente de uma divisão cronológica e periodológica, com todos os benefícios e lacunas que essa abordagem pode gerar.

A figura central dessa tradição descritiva é o paralelo entre a mulher e a natureza, e o aspecto formal que guia a classificação de Spina é a maneira como os elementos desse paralelo interagem. Na primeira fase, os termos da comparação mulher-natureza encontram-se num nível de equivalência, consoante com uma

"ingenuidade" do período; na segunda, os termos da comparação acabam em conflito, de acordo com o "espírito dividido" do homem barroco; na última fase, a mulher supera a natureza, de acordo com a tendência "artificialista" dos neoclássicos.

Spina aponta várias "autoridades" poéticas desse tipo de poesia, vindo desde tratados medievais (*Ars versificatoria*, de Mathieu de Vendôme) até os autores como Petrarca e Góngora. Spina, entretanto, coloca esses autores em termos de "influenciadores", deixando de lado a importância desse aspecto coletivo da literatura de então.

A atividade letrada não era necessariamente a "literatura" como a compreendemos na atualidade: "as 'belas letras' eram ordenadas pelos padrões retóricos e teológico-políticos [...]. 'Belas letras', não 'Literatura', que não existia como regime discursivo ficcional dotado de autonomia estético-mercadológica" (HANSEN; PÉCORA, 2002, p. 26). Não se trata, portanto, da mera imitação de Petrarca, ou das reações negativas ou positivas a essas imitações, que levaram aos poetas escrever "retratos". O que acontece é que uma prática coletiva fixara uma quantidade de lugares-comuns e outras conveniências que o autor, individualmente, considerava úteis e necessários para a eficácia de sua poesia.

Devemos considerar que a poesia de retrato do século XVII constitui um verdadeiro gênero, tendo em mente a concepção de *gênero retórico-poético* expressa por Alcir Pécora na sua introdução à obra *Máquina de Gêneros*, segundo a qual um gênero é uma entidade que nasce das "convenções letradas em vigência" (2001, p. 12). Tendo isso em vista, são pertinentes as palavras do estudioso:

Isto quer dizer, por exemplo, que o que se é chamado genericamente de "poema", não se reconhece, numa preceptiva de tradição clássica, como "poema" – termo cômodo pela totalização de objetos de tradições letradas muito distintas e, muitas vezes, impossíveis de justapor ou englobar -, mas, digamos, como *soneto*, como *madrigal*,

como *romance pastoril*, como *epístola satírica*, formas poéticas precisas, com teoria, história e efeitos particulares (2001, p. 12).

Pécora, entretanto, enfatiza: “paráfrases de manuais de retórica não dão conta dos sentidos específicos dos objetos” (*idem, ibidem*). O século XVII é um período no qual perceber a importância da “preceptiva de tradição clássica” é crucial para a escolha do melhor método de abordagem. Desconhecer o papel dos princípios básicos disciplinas de Retórica e Poética é fatal quando se trata de compreender a prática de escrita da poesia barroca. Tanto a épica mais sublime, quanto o mais frívolo poema de circunstância até a mais desbragada sátira estão unidas por noções tais quais *decoro* ou *agudeza*, as quais estão inseridas numa tradição, ou seja, numa prática intertextual que guia e fixa limites (flexíveis) para o trabalho do *engenho* do poeta.

Estando no contexto de uma composição genérica, portanto, Fonseca obtém suas metáforas descritivas de um repertório já fixado pela tradição seiscentista portuguesa. Daí a repetição exaustiva de certas comparações, as quais, entretanto, não são cópias umas das outras, mas *emulações*, a partir do momento em que competem entre si para atingir a perfeição do modelo ou até mesmo superá-lo.

Francisco Achcar, na *Lírica e lugar-comum*, aponta a composição genérica, no que diz respeito à poesia antiga, e recuperando uma conceituação ainda pouco explorada, e exposta por Francis Cairns, na obra *Generic composition in Greek and Roman poetry*, como uma forma particular de “codificação da prática intertextual” (ACHCAR, 1994, p. 18). Cairns dá sua explicação sobre a conceituação de gênero:

[...] poemas e discursos da antiguidade clássica não são completos internamente, trabalhos individuais, mas sim membros de classes

literárias conhecidas na antiguidade clássica como γενή ou εἶδη, que são descritos [...] como *gêneros*. Gêneros, nesse sentido, não são classificações literárias em termos de forma, como o são a épica, lírica, elegia ou epístola, mas são classificações em termos de conteúdo; por exemplo *propemptikon* (o adeus a um viajante partindo), e *komos*, com frequência incorretamente chamado de *paraclausithyron* (a canção e ações de um amante que normalmente é excluído)²⁷ (1972, p. 6, tradução nossa).

A poesia do século XVII, devido às suas condições históricas, tem muito em comum com a poesia antiga no sentido de não ser “completa internamente”. Esses gêneros eram definidos por um repertório, segundo Cairns, uma série de *topoi*, ou lugares-comuns, elementos externos necessários para uma completa apreciação, os quais estavam disponíveis ao autor e seu público. Essa abordagem “genérica”, ainda, pode significar vários benefícios para o estudos da poesia seiscentista, em especial a poesia “vulgar” portuguesa, com seus temas particularmente recorrentes e que aparecem nos poemas do manuscrito 2998, como as “sangrias” das damas, as “despedidas”, os “aniversários”, e os “retratos” etc. As metáforas cristalizadas, no caso dos retratos, podem ser consideradas um importante lugar-comum nesse tipo de composição, como comentamos no capítulo seguinte.

A metáfora, figura central da poética seiscentista, como já comentamos, quando utilizada no contexto do retrato, é desenvolvida nos moldes da “hipotipose”, “[...] Mãe da muda e da falante Pintura, que faz visível o invisível” (1663, p. 283, tradução nossa²⁸). Emanuele Tesauro no seu tratado supracitado, enumera os

²⁷ “[...] poems and speeches of classical antiquity are not internally complete, individual works but are members of classes of literature known in antiquity as γενή or εἶδη which will be described [...] as *genres*. Genres in this sense are not classifications of literature in terms of form as are epic, lyric, elegy, or epistle, but classifications in terms of content; for example *propemptikon* (the farewell to the departing traveller), and *komos*, often incorrectly termed *paraclausithyron* (the song and actions of a lover who is usually excluded)” (1972, p. 6).

²⁸ “[...] Madre della mutola & della parlante Pittura, cha fà visibile l’invisibile [...]”. (1663, p. 283)

métodos de “conhecer com facilidade um objeto distante²⁹” (*id.*, p. 279) e diz que a hipotipose procura exercer sua função por meio da “clareza”, ou seja “cuja diferença formal [em relação aos outros tipos de metáfora] consiste no representar o Vocábulo com muita viveza; para que a Mente veja o objeto quase com olhos corporais” (*id.*, p. 263, tradução nossa³⁰)

Nota-se a dívida do preceptista italiano para com Cícero e Horácio e a noção geral de *evidentia* ou *εναργεια* (enargeia). Em relação à terminologia, entretanto, muito bem resume Morganti:

O emprego da *εκφρασις* ou *descriptio* tem como objetivo primeiro a produção, por meios discursivos, daquilo que Aristóteles chamou *εναργεια* (a clareza, a visão clara e distinta). Para traduzir o substantivo grego *εναργεια*, Cícero empregou o vocábulo latino *evidentia*. A partir disso, pode-se definir, num sentido mais amplo, *εκφρασις* ou *descriptio* como um procedimento verbal que, transformando o ouvinte ou leitor em espectador ou testemunho ocular, submete-o à visão detalhada de um objeto, pessoa, lugar ou acontecimento, a partir da decomposição e descrição das suas particularidades sensíveis, reais ou inventadas pela fantasia (2008, p. 3).

É necessário ressaltar que as diferenças entre a *evidentia* e a *descriptio*: a primeira trata do efeito retórico que se busca, e a última, do mecanismo retórico-poético para atingi-lo.

Lausberg coloca a *evidentia* dentro das figuras de pensamento, como uma espécie das figuras de acumulação, uma “acumulação pormenorizante e concretizante” e “consiste na diérese do pensamento em vários pensamentos parciais coordenados” (1972, p. 218). As figuras de acumulação têm a disposição característica, variando os esquemas de “suma/pormenor” a exemplo das variações

²⁹ “conoscere con facilità un’Obietto lontano”.

³⁰ “la cui formal differenza consiste nel rappresentare il Vocábulo con tanta vivezza; che la Mente quasi con gli occhi corporali vegga l’obietto. (*id.*, p. 263)

de “*propositio/ narratio*” dos discursos tradicionais. A observação dos textos esclarece que o esquema da poesia de retrato se desenvolve sempre com a apresentação de uma suma, seguida pela pormenorização das partes do corpo. A suma varia de poema a poema, muitas vezes replicando com variações o mote *pintura que fala, poesia muda*; os pormenores, entretanto, sempre compõem-se do esmiuçamento da figura feminina nas suas partes.

A tradição retórica ainda deixou um grande legado no que diz respeito à atividade descritiva. Como escreve José Antonio Mayoral, a tradicional *descriptio* é uma verdadeira “família de figuras” dado às variações de matizes e aos diferentes métodos e objetos de descrição; o teórico espanhol enumera algumas das espécies classificadas pela retórica:

- 1) Descripción de personas, con estas modalidades:
 - en los rasgos físicos: *Prosopografía*;
 - en el modo de hablar: *Caracterismo*;
 - en los afectos y pasiones: *Patopeya*;
 - en las costumbres: *Etopeya*;
 - en el linaje: *Genealogía*;
- 2) Ficción de cuerpo en realidades incorpóreas: *Somatopeya*.
- 3) Descripción de unidades temporales: *Cronografía*.
- 4) Descripción de lugares:
 - reales: *Topografía*;
 - fingidos: *Topotesia*.
- 5) Descripción de hechos o acciones: *Pragmatografía*. (p. 187-188)

Esse procedimento de reunião de partes está de acordo com um princípio para se construir o belo verossímil, exposto, por exemplo, pelo tratadista da pintura Paolo Pino, em sua obra *Dialogo di Pittura*, que é uma anedota a respeito do pintor grego Zêuxis:

Para não incorrer na imperfeição, imitai Zêuxis, o qual querendo pintar uma Vênus para os Crotonienses, elegeu entre todas as juvenzinhas da cidade, cinco virgens, a beldade das quais supria a integridade de sua vênus, recolhendo de uma daquelas, os olhos, de

outra a boca, e de outra o peito, em tal guisa reconduzia à perfeição a sua obra (PINO, 2002, p. 39).

No capítulo seguinte procuraremos examinar em detalhes as variações de Fonseca sobre as metáforas que qualificam cada uma dessas partes femininas, além de examinar como ele trabalha nos poemas que se colocam exclusivamente com descritivos.

3 ANÁLISE DE SEIS RETRATOS DE ANTONIO DA FONSECA SOARES

Após termos examinado alguns pressupostos da prática descritiva do século XVII, nesta segunda parte da dissertação analisamos as descrições feitas por Antônio da Fonseca Soares dos romances compilados no ms 2998 BGUC. Organizamos a discussão a partir de dois tópicos chave, tanto para a compreensão da poética do Capitão Bonina quanto para a descrição no século XVII. Escolhemos para o guia alguns romances, cujo conteúdo fornece a chave para o debate do *corpus*.

Na primeira seção, tratamos das variações concernentes à construção das imagens tendo em consideração a descrição da dama cortesã, as “boninas” escritas pelo Capitão. A partir do romance 28, o “retrato de Isabel”, e do romance 94, o retrato de uma “bela rapariga”, procuramos examinar o “repertório” de imagens utilizadas por Antônio da Fonseca, observando as variações em torno de imagens tais quais o contraste neve-fogo, a comparação com as flores, as pedras, etc. O romance 32 também contribui, contendo um trecho descritivo no qual se introduz o tópico da descrição alegórica, trazendo questionamentos para a seção seguinte.

A seção seguinte enfoca a descrição alegórica, a qual estudamos a fim de analisar uma alegoria comum à poesia do Capitão Bonina: a alegoria do amor como guerra. Preocupamo-nos aqui, após estudarmos as “boninas”, com estudar o Capitão, e procurar a função da *persona* poética do fidalgo letrado na construção literária, tomando por parâmetro os romances, 75, 85 e 93.

3.1 A DESCRIÇÃO CORTESÃ: O ROMANCE 28

Na leitura do romance 28, logo no primeiro verso pode-se identificar a tópica da *pintura que fala* (“De chança quero pintar”), também freqüente em outros poemas de nosso *corpus* como, por exemplo, nos romances 75, 77, 81 e 104. Em sua proposição já podemos ver a chave jocosa na qual o poema se inclui (“de chança”), proposta à maneira de uma resposta a uma desafio poético (“já que tu zombas deveras”), onde o jogo amoroso e o jogo da composição poética tornam-se similares.

O retrato é, a partir daí, desenvolvido com as comparações convencionais. É interessante ver como as convenções do amor cortesão, desenvolvido na forma poemática do romance, aproximam-se da prática popular, coerente com sua origem, e o espírito da poesia vulgar. Vejamos o poema:

De chança quero pintar
 Isabel essa beleza
 e quero zombar de graça
 já que tu zombas deveras
 5 És Isabel *muito* Linda
 mas porém muito avarenta
 pois estimas tanto o ouro
 que trazes nessa cabeça
 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 a ser estrela,
 A flor da cara tais flores
 te quis pôr 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
 cuida 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 debalde 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 à larga pecas,
 que quem aperta tal corpo
 40 mostra não ter consciência
 Pois os teus pés a pés juntos
 que são pés a vista 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

Após a breve proposição, segue-se uma espécie de ‘encômio jocoso’ que enumera as partes da mulher (os cabelos, a cabeça, os olhos, a cara, o nariz, a boca, a “garganta”, as mãos e os pés); enquanto faz essa enumeração, o eu-lírico, num tom de desafio, coerente com a “zombaria” da dama esquiva, atribui, ironicamente, vícios à sua musa. Primeiramente, avareza por ‘estimar o ouro que traz na cabeça’, e a condição de néscia por suas ‘luzes’ estarem do lado de fora, sendo a luz, ao mesmo tempo, conhecida metáfora para a erudição e cultura, e convencionalmente, nesse gênero de poesia, um outro nome para os olhos. Note-se que o alto grau de convencionalidade se torna evidente, pois o poeta faz uso do campo semântico da “luz” em duas conotações metafóricas distintas, o universo da erudição e o universo da mulher-céu, antes mesmo da menção do termo próprio, que virá na estrofe seguinte.

O termo 'cabelo', assim como os olhos, é indicado exclusivamente pela convenção erudita, ouro. Outras imagens que se seguem são alegorias ou metáforas altamente desenvolvidas: o rosto como primavera, a pintura da pele como prata, as prosopopéias que humanizam tanto o nariz e a boca - dando ao primeiro uma 'nacionalidade' ("sem que de Roma pareça") e à segunda a "vergonha", enrubescida, evocando tanto a imagem visual quanto o postulado clássico de que uma boca perfeita deve ser pequena (assim como devem ser também os pés e as mãos).

É curioso que a ligação da cor vermelha com uma prosopopéia relacionada à figura do sol aconteça ainda outras vezes no *corpus*, como no romance 100. Nesse romance as luzes da beleza de duas damas que passeiam num cenário bucólico é motivo para ofuscar o sol ("Febo"), e, numa comparação hiperbólica (embora o poeta a negue como hipérbole) semelhante, faz o deus ruborizar-se e esconder-se no horizonte:

A colher Flores ao Prado
 saiu Antônia e Francisca
 uma mais gentil *que* estrela
 outra mais *que* o Sol bonita
 5 Era tempo em que os seus raios
 Febo no ocaso escondia
que hora força envergonhar-se
 de tantas luzes a vista
 O crepúsculo da noite
 10 que é tempo em que a luz declina
 dava com duas auroras
 anúncio do melhor dia
 As galas da primavera
 vendo tanta galhardia
 15 vindo pôr-se-lhe nas mãos
 mostram bem *que* estão rendidas
 Mas quando em tais mãos se põem
 constante o mundo publica
que para maior triunfo
 20 quiseram ficar vencidas
 Pois sobre o cabelo nuvens
 daqueles dois céus subidos
 de tanta luz animada

25 cada flor estrela brilha
 Cada qual do antigo ser
 vendo-se desconhecida
 respira aromas fulgentes
 fragrantes raios vibra
 30 Enfim, que em tanto esplendor
 absorto o mundo confirma
 ou que o Ceo baixava ao prado
 ou que ao prado ao céu subia
 Aviva as flores com tanta
 de sua planta nativa
 35 se acha *que* a vida lhe cortam
 para lhe dar melhor vida
 Que vos morram por estes sóis
 sem hipérbole se afirma
 que começa por fineza
 40 e acaba por mercancia
 Deixai finalmente o campo
 adonde chorando fica
 sentida a dor *que* ficava
 com inveja da que saía
 45 Fileno *que* acompanhá-las
 em seu pesar não se livra
 porque não é vil a inveja
 se nasce de cousa altiva

Esse romance ainda mostra uma metáfora bélica, a qual personifica as flores colhidas, que se rendem às damas.

A comparação do rosto feminino ao céu, a qual cria o lugar cristalizado dos 'olhos sóis', ocorre nos romances 2, 6, 9, 11, 36, 43, 47, 60, 90, 93, 100 e 104. No romance 63, *Não sey belíssima Clory*, que transcrevemos na íntegra a seguir, essa metáfora é totalmente desenvolvida:

Não sei belíssima Clory
 como é possível que ofendam
 raios de um Sol que se humilha
 a Sóis de uns olhos que cegam
 5 Se respondeis que os ardores
 do Sol, vos servem de ofensa
 como há de o Sol molestar-vos
 se o Sol ao Sol não molesta
 10 Se esconder os vossos raios
 foi por lhe não dar inveja
 se lhe perdoais no embuce
 porque dais no embuce guerra
 Se o fazeis porque echyçado

15 Ao Sol o dia não veja
 que Luz faltara ao dia
 quando a desses olhos tenha
 Se por não ver-me escondido
 recortais as luzes belas
 mal me poupais no rebuço
 20 se me encendeis na cautela
 E quando em Luz tão fermosa
 o mesmo ardor lisonjeia
 mas bem é que dar-me a vida
 dar-me morte tão discreta
 25 Enfim Clory nesses raios
 não negueis mais a evidência
 não é bem que uma nuvem
 mais que uma vida mereça
 Não deis motivo a meus olhos
 30 de que presentes padeçam
 invejas no desprezado,
 e no rebuçado ausências

Pode-se observar que esse poema dramatiza a esquiva amorosa, utilizando a metaforização dos olhos como amplificação dos argumentos para o encômio da mulher é usado ainda como argumento para persuadi-la. A amplificação se dá por meio de uma alegoria, que constrói o rosto feminino como céu, desenvolvendo a ideia convencional de mulher-céu e criando um argumento segundo o qual os olhos femininos brilham mais que o sol (“como há de o Sol molestar-vos/ se o Sol ao Sol não molesta”).

Nos romances de Fonseca, a dramatização da relação amorosa dá-se em grande medida por intermédio do olhar, daí a presença de imagens em torno dos olhos e seu campo semântico. Além da equivalência aos astros, os usos vão desde um simples vocativo que se refere à mulher desejada, ‘meus olhos’, até comparações dos olhos com setas ou armas, e os olhos como luz, como descrito acima.

Algumas variações originais ocorrem, principalmente no que diz respeito à personificação dos olhos. Leia-se o romance 55; ele é construído por variações em torno do olhar, e em cuja primeira estrofe o poeta elabora um trocadilho bem ao

gosto do barroco, com o verbo “ver”, explorando a ambiguidade de idéias e a aliteração construída pela reafirmação do som de v:

Minha vida dos meus olhos
 basta que estejais mal comigo
 quereis que morra sem ver-vos
 quando só de ver-vos vivo
 5 É possível meus amores
 que gosteis de meus martírios
 que agravos vos tenho feito
 que culpas hei cometido!
 10 Dizei-me prenda adorada
 não sou eu vosso amiguinho
 sempre em querer os constante
 sempre em adorar vos fino
 15 Querer-vos muito meu bem
 Nunca pode ser delito
 Porque logo deve amar-vos
 Quem vossos olhos tem visto
 Ver-vos e não adorar vos
 será culpa do júizo
 pois deixará de querer-vos
 20 talvez por me desentendido
 Quem vos vê, e não vos ama
 esse merece suplícios
 pois não conhece o império
 de olhos tão peregrinos
 25 Se de meu amor; meus olhos
 me julgais arrependido
 é engano, porque amor
 é Deus posto que menino
 Se cuidais que vos ofendo
 30 vede mui bem que é delírio
 porque não consentem ofensas
 quem vos tributa suspiros
 Hora não dá minha fé
 não duvide-a venho rico
 35 porque temores ofendem
 a um amor excessivo
 Não me julgueis ocioso
 nestas queixas que repito
 que tudo tem de ocupado
 40 quem tem tudo de afligido

O romance desenvolve uma linguagem “judiciária” (agravos, culpas, delito, júizo, ofensa, tributos, suplício, etc.), e o eu-lírico defende o seu olhar diante das acusações da dama e ao fim inverte os argumentos que o acusam: “Se cuidais

que vos ofendo/ vede mui bem que é delírio/ porque não consentem ofensas/ quem vos tributa suspiros". Uma personificação semelhante ocorre no romance 73, *Por meus pecados fui hoje*:

5 Uns olhos me assaltaram
 Deus nos livre de maneira
que enfim se Deus não me acode
 Eu morrerei desta feita
 Uns olhos são Deus nos livre
 10 tão mas almas, tão más peças
que sem ter fé com viva alma
 nada lhe pára na terra

No poema supracitado, assim como em vários outros do *corpus*, a *persona* poética explora o ambiente da igreja e a expressão popular "Deus nos livre" para enfatizar a "maldade" dos olhos, e, bem no espírito da poesia vulgar seiscentista, familiariza a noção de fé, para a qual o poeta recorre para não "morrer" de amores. No romance 14, *A quem de amor que me ferem*, há também uma personificação no sentido de acusar o olhar esquivo feminino, sendo os olhos caracterizados como 'traidores' e 'Ladrões':

A quem de amor *que* me ferem
 uns olhos mas com tal graça ,
que arrependido o queixume
 de agradecido, seja seta
 5 Fiados num certo rosto
 pestanejam cutoladas
 São os primeiros traidores
 Que investiam cara a cara
 A conta de sua dona
 10 sem *que* contra eles valha
 algum a tudo põem fogo
 supondo a neve de casa
 Facinoroso Jó agora
 do castigo fazem chança
 15 pois de fugirem da Força
 trazem por sinal as^a Luas .
 A senhora sua dona
 é por certo uma boa alma
 metida com dois Ladrões
 20 já na mesa, já na cama.
 De suas traições valida

não há cousa *que* não façam
que se valem aos olhos vistos
 da sua mesma esquivaça
 25 Quando os dorme tudo rouba,
 quando os move tudo abala,
 quando os cerra tudo assombra
 quando os abre tudo mata
 Malquista com todo o mundo
 30 Tirania graduada
quando peleja é verdade,
 quando favorece é chança
 Já desculpar-se não pode
 de cruel, se ainda no que anda
 35 com a cara descoberta
 mostra as razões de culpada.
 Sei *que* a vida me tirou,
 e inda por mimo mo encampa,
 mas tirando a de uma vista
 40 fez-me favor em tirar ma
 Já lhe não peço piedade,
que fora crassa ignorância,
 porque lhe ignorada as prendas
 seus rigores lhe ignorara
 45 Enfim coração cale ma los;
 negue-se este alívio a magoa
que queixas a hum cruel
 é lisonja e não vingança

Esse romance é o mais alto desenvolvimento da metáfora de personificação dos olhos, mostrando uma alegoria completa, na qual há uma cumplicidade promíscua da mulher (“metida com dois Ladrões, já na mesa, já na cama”) com os dois “criminosos”. Na seção seguinte desenvolveremos esse aspecto alegórico da poesia de Antônio da Fonseca Soares e da poética do século XVII.

‘As meninas dos olhos’, uma catacrese em uso até os dias atuais para indicar a íris dos olhos, também é aproveitada por Fonseca nos romances 27, 60, 75 e 94. Como exemplo, extraímos um trecho do romance 94, no qual a personificação da expressão do dia-a-dia é aprofundada, sendo as meninas respeitáveis senhoras:

Os olhos de bem rasgados
 se me tem a valentona
 no bairro da boa vista
 comorauel na bem posta
 Duas meninas os servem

tão lindas graves, e airosas
que inda *que* andam nas capelas
 as veneram por senhoras

Voltando ao romance 28, entretanto, sendo um retrato, pode-se ver que Fonseca seleciona a variação que mais apela ao sentido da visão, a comparação aos astros:

És mulher de bom juízo
 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;
 pois te tira os olhos fora
 quem lhe tira a ser estrela,

Prosseguindo com eixo vertical da descrição nesse poema, saímos da testa e dos olhos, e partimos para as bochechas, as quais são descritas a partir de mais um conjunto de imagens cristalizadas, a das flores:

A flor da cara tais flores
 te quis pôr a natureza
 que esses de rosas teu rosto
 para ser a primavera

As imagens de flores são frequentes nos poemas do manuscrito 2998, ocorrendo tanto esporadicamente, em vocativos cristalizados como 'minha flor' (3, 16, 49, 54, 84, 91, 95, 104), quanto desenvolvidas em metáforas como 'açucena' (6, 76, 103) para representar a brancura e delicadeza; nos usos de 'cravo' (6, 11, 77) como figura dos lábios; 'jasmim' como a brancura da face (11, 61); ou 'rosa' usada em inúmeros contextos.

No caso do romance 28, pode-se ver que há o ensejo para uma alegoria que constrói o rosto feminino como a estação da primavera, elemento extremamente

comum no século XVII. No manuscrito 2998 BGUC também é encontrado no romance 13:

O rostinho era composto
de rosa, e branca sem-sem,
tão mimoso que acusava
ao Zerifo de cruel

Assim como no romance 75:

As duas Rosas das faces
sendo de amor primaveras
condessas de vila Flor
me parece qualquer delas

No romance 6, um poema no qual se dirige a uma dama enferma, o poeta usa o mesmo procedimento para a descrição do rosto e da boca e, aplica uma variação à comparação à primavera, contrastando com o ato de oferecer flores, as quais, aliás, nunca são mais belas que sua interlocutora:

Perdoai-me a confiança
dessas plantas cuja oferta
vai deitar-se a vossas plantas
por ver-se na primavera
E com razão pois conhecem
que serão flores mais belas
da vossa boca os craveiros
do vosso rosto as roseiras

É curiosa a presença da imagem da flor em romances que retratem datas comemorativas. Isso vem a ilustrar a mescla de engenhosidade e “frivolidade” inerente à poesia vulgar seiscentista, sendo uma poesia de circunstância com uma função na sociedade de corte portuguesa, e a responsável pelo sucesso do Capitão Bonina e, ao mesmo tempo, o ostracismo crítico de Antônio da Fonseca Soares.

Leiamos, como exemplo, o romance 21, *Clory dar nos boas festas*, no qual o eu-lírico trabalha engenhosamente o oferecer das flores e a descrição floral do rosto feminino, procurando articular a função chã do poema e fazer referência ao fundo erudito dessas metáforas:

Clory dar-vos boas festas
 ação cortês é, é faltas
 que não se dão boas festas
 a quem tem cara de Páscoa
 5 Dar vos as páscoas de flores
 parece bem escusava,
que quem é tão linda flor
 o dar lhe flores é nada
 Se ditosas e felizes
 10 devo bela e Clory dá-las,
 quem é mimo da ventura
 tem sempre as ditas de casa
 Dizer que as tenhais alegres
 é supor-vos magoada
 15 presumir penas no Céu
 é presunção mal fundada
 Mas posto a razão repugne
 Clory minha , eu hei-de dá-las
 que onde os desejos são grandes
 20 sempre a razão teve faltas;
 E porque não presumais
 que é minha fé tão ingrata
que obrigação tão precisa
 me morre já na lembrança
 25 Pois conhecendo o que sois
 inda assim me atrevo a dá-las,
 porque quero ter cuidado
 a troco de uma ignorância;
 Demais *que* é bem escusado
 30 dizer que minha Lembrança
 vive no esquecimento
 para quem lhe mora n'alma
 Tão alegres as tenhais
 bela Clory da minha alma
 35 *que* conosco se pareçam
 N'alegria, e mais na graça
 Como vós mesmas felizes,
 como vós mesmas engraçadas
 tenhais sempre alegres festas
 40 tenhais sempre boas páscoas
 E para as ter mais ditosas
 quem aqui se atreve a dá-las
 não lhe negueis vossos olhos
 que para dita isso basta

Outro exemplo de poesia de circunstância, o romance 48, um natalício, o autor joga engenhosamente com as noções convencionais da prática poética de flor e primavera, numa metonímia com elementos metalinguísticos, onde a passagem do tempo da primavera ecoa com a passagem dos anos da dama, aqui transformados em flores:

Minha Flor que contentinho
 bailara na vossa festa
 se como estou em meus males
 à nossa vista estivera
 5 Que para bens desses anos
 cada momento vos dera
 se por um ora me vira
 livre dos siglos dependes
 10 Quantas doudices de gosto
 me ouvira a vossa modéstia
 se dever à vossa vista
 quanto vos a minha ausência
 Mas bem que o mal vem por pontos
 toca a lira me deixa
 15 cousa que tanto vos toca
 não é bem que eu falte nela
 E assim para que vejais
 quanto meu gosto festeja
 quero apesar de meus males
 20 que os celebre a minha pena
 Quem viu anos tão fermosos
 pois quando o tempo os cobra
 duma beleza em um dia
 são todos uma beleza
 25 Se nelas a flor da idade
 tanto em flor se manifesta
 que podem ser se não flores
 anos que são primaveras
 Oh quem destes dias muitos
 30 dar-vos minha flor pudera
 inda que os dias da vida
 me custara esta fineza
 Conte esse rosto este dia
 mil vezes sem que padeça
 35 os Laivos que as fermosuras
 que tinha dos anos pega
 Gozais minha prima as ditas
 que merece nesta era
 quem é como vos fermosa,
 40 quem é como vos discreta
 E nunca por vos se diga
 que fostes sem que se veja
 que sois a mesma que fostes
 e que haveis de ser a mesma

45 Que como a flor da saúde
é como as flores perpétuas
poderão ser mais os anos
mas não menos as lindezas

Tantos contareis dessa sorte
50 que a todo o mundo pareça
que é da fermusura acinte
quantos flor dos anos teima

Tantos conteis nas venturas
que muito apesar da inveja
55 se ache é fermosura nesses
quando o numero se perca

Em flor cantar eras dura
essa maravilha bela
que as heras pareçam flores,
60 e as flores pareçam heras

Em vossos cabelos dure
com vossa idade tão fresca
que sendo nela florida
nele sempre de ouro seja

65 Sejas prima quem nesta ida
tivera tão boa estrela
que esses anos só gozara
que essas flores só colhera

Mas deixemos isto agora
70 que mui cedo nessa terra
vos direis a bona discha
quanto calo nestas regras

Quisera de colgadura
dar-vos meu brinco uma peça
75 de tanto preço e valia
que de muito a não tivera

Porem que posso eu já dar-vos,
se vos dei na vez primeira
esta alma por colgadura
80 este coração pos prenda

E a Deus porque chegou
a silva com muita pressa
e quer que pague na estufa
o que digo na estafeta

O aniversário transforma-se em pretexto para a figuração da passagem do tempo, a qual é articulada com a metaforização floral, temática muito querida pelos escritores barrocos, e que é motivo do célebre soneto descritivo de Góngora³¹.

³¹ Mientras por competir con tu cabello,/ Oro bruñido ao Sol relumbra en vano,/ Mientras con menosprecio en medio al llano/ Mira tu blanca frente el lilio bello;/ Mientras a cada labio, por cogello,/ Siguen más ojos que al clavel temprano,/ Y mientras triunfa con desdén lozano De el luciente cristal tu gentil cuello;/ Goza cuello, cabelo, labio y frente,/ Antes que lo que fué en tu edad dorada/ Oro, lilio, clavel cristal luciente,/ No solo en plata o viola troncada/ Se vuelva, mas tú y ello juntamente/ En tierra, en humo, en polvo, en sombra en nada. Góngora. Apud: SPINA, S. Três fases de um processo descritivo. In: *SEPARATA da Revista da Universidade de Coimbra*, v. 30, 1983,

Ao contrário do soneto de Góngora, entretanto, a passagem do tempo aqui é bem vista e a beleza da mulher permanece. Isso adequa-se ao espírito chão da forma romance; como se pode ver no bom humor desse texto em elementos tais quais o reaproveitamento de elementos da coloquialidade em “flor da idade”, e o elemento autoconsciente da metalinguagem, que brinca com o tempo e com as convenções da poesia bucólica desculpando-se pela “silva com muita pressa”.

Ao lado da comparação da mulher à primavera, pode-se ler em outros poemas o uso da flor como caracterização de um prado, como nos romances 29, 60, 83, 97 e 100, claro resgate da tradição bucólica da poesia lírica. O romance 29 é um exemplo perfeito dessa construção:

Depois que meu doce emprego
me martiriza esta ausência
me vejo de ânsias cercado
pois me falta essa lindeza
5 Tudo quanto vem meus olhos
é para mim só moléstia
cada memória verdugo
que mata sem resistência
Es faz me mais Lamentável
10 esta tão saudosa queixa
ver que ninguém ouve hum triste
que topo sô com durezas.
As fontes que nesses prados
murmuravam lisonjeiras
15 por não ouvirem meus males
vão correndo a toda a pressa
Se busco alívio nas flores
jasmims rosas açucenas
são para mim flores tristes
20 *que* a um triste tudo molesta.
Se pessoas aves socorro
nada seu canto me enleva
que como ando morto Cuido
Dos prados a quem o estio
25 Despe a gala natural
quantos os olhos podem ver
flores torna a enfeitar
Dando-lhe música os bosques
com cítaras de cristal
30 parece entre ramos verdes
cada rouxinol um Brás
A viração *que* entre as folhas
sempre buliçosa esta

p. 617-630. Ao falar da prática descritiva, Spina considera esse soneto como paradigma da descrição barroca, que mostra a mulher em desvantagem em relação à natureza.

35 ou já murmure, ou suspire
 faz de cada assopro um ai
 Cuido *que* por festejá-la
 com contentamento igual
 as fontes querem tanger
 40 e as plantas querem bailar
 que me cantam as exéquias
 Para alívios de alguns tristes
 'té vertem água as pedras
 como chorando seus males
 nada a mim me lisonjeiam
 45 Sempre uma árvore verde
 hum saudoso amante alegre
 mas eu por ter mais pesares
 tudo para mim se seca
 Em esses saudosos campos
 50 meu peito esta dor lamenta
 e se vos chama Beliza
 repete eco beleza
 Aqui crescem minhas ânsias
 que ouço da morte a sentença,
 55 pois Beliza valo mesmo
 que dizer rigores penas
 Dos prados sô e nos campos
 Vejo *que* assiste clemência
 porque me dão esperança
 60 no verdezinho da relva.
 Mas se em este alívio acaso
 minha alma alegre se emprega
 gemer ouço hum cordeirinho
 que outra vez triste me deixa
 65 Ouvindo os doces balidos
 Minha alma então considera
 que é tal o amor *que* nem brutos
 de Saudades se isentam
 Mas se é alívio, já sejam
 70 meus Companheiros nas penas
 campos, aves, prados, fontes
 cordeirinhos, flores belas.

O *locus amoenus*, exatamente de acordo com a já clássica definição de Curtius (1996, p. 254), é evocado aqui, porém aplicado de acordo com as intenções particulares do poeta vulgar, que personifica a natureza (“que é tal o amor que nem brutos/ se Saudade se isentam”) com as pedras que choram; os campos sentem dor, além das lamentações de amor que invocam o mito de Eco, todos constituindo artifícios para o elogio da dama.

Ainda em torno das metáforas florais, é comum o procedimento engenhoso da construção de uma alegoria a partir de alegorias em que a caracterização da mulher como prado é paralela à sua caracterização do céu: no romance 61 prado e céu se ressentem dos achaques da mulher, e no romance 65, o eu-poemático compara a mulher ao sol e à primavera, os quais, entretanto, perdem sua graça na mesma medida em que a mulher perde a graça ao rejeitá-lo. Leiamos o romance 61, enviado como uma poesia de circunstância desejando melhoras à Clory:

Mil parabéns bela Clory
 o Céu, e o prado vos renda
 porque nas melhoras vossas
 é bem *que* tudo se alegre
 5 De um, e de outro os vossos louros
 são os troféus igualmente
que se por vos brilha o céu
 o prado por vos floresce
 Chorando o Céu vossos males
 10 de negro luto se vista
que é mui próprio *que* o céu chore
 vendo *que* o sol adoeça
 O campo em vossos desmaios
 o pompa florida perde,
 15 que quando a rosa se murcha
 o prado desmaios sente
 Este agora mais florido
 mais brilhante agora aquele
 com melhor gala se ilustra
 20 com mais lustre resplandece
 Vendo-vos do mal triunfante
 é bem *que* se considere
 nem no abril é mimoso
 outro no Zênite mais verde
 25 Já cada qual por favor
 A tirania contemple
que depois da tempestade
 mais belo o dia pareça
 O mal de puro invejoso
 30 de candor tanta neve
 junto ao branco jasmim
 do junquinho as pelidezes
 Mas a seus atrevimentos
 quanto vosso lustre deve
 35 que para mais resplendores
 era certeza evidente

40 *Que* parece impiedade
 em lisonja se converte
 porque o ficar vencido
 era certeza evidente
 Então as esferas doura
 sol mais resplandecente
 depois *que* atrevidas nuvens
 raio, a raio desvanece
 45 *Porque* aos ardores da tarde
 a rosa desmaios teve
 com mais soberana pompa
 se ostenta quando amanhece
 Sô merecimentos grandes
 50 as oposições perseguem
porque a fortuna enuijoza
 sempre cõ o melhor se atreue
 Porém se prendas altivas
 55 contradições achas sempre
 só prendas altas abona
 quem violências padece
 Assim *que* apesar dos fados
 do mal o rigor veemente
 quando mais vos tiraniza
 60 de mais abonar vos serve
 Contra vós armando tiros
 vejo *que* a si próprio ferem
que a fender merecimentos
 deslustra a quem os ofende
 65 Se era febre a vossa queixa
 nunca temi, *que* a febre
 sendo fogo, em neve tanta
 muito tempo arder pudesse
 Antes se o fogo o intentou,
 70 *que* a neve em vós se acendesse
 não se acendendo o nevado
 gela o nevado o ardente
 Se pois para tantas glórias
 o riscos vos acometem
 75 mil vezes ao desafio
 podereis sair com eles
 Virei pois eternos luszios
 sol florido flor luzente
 porque os astros vos adorem
 80 porque as flores vos respeitem

Nesse poema, semelhante ao romance 29, há a personificação da natureza como amplificação do elogio à dama, sendo aqui enriquecida com uma segunda alegorização, a personificação do céu. Essas amplificações, ainda, muitas vezes se cruzam em quiasmo (“nem no Abril no mimoso/ nem no zênite mais verde”

e “porque aos ardores da tarde/ a rosa desmaios teve”). O poema se encerra com a típica metáfora barroca do contraste neve-fogo, da qual tratamos adiante.

Um outro uso interessante da metáfora está no romance 2. Fonseca explora o contraste entre flor e peste, sendo a primeira figuração da beleza e a segunda da esquiva amorosa:

A que d'El Rey que me mata
 Maricas essa cachopa
 que nasceu flor em colares
 para ser peste Em Lisboa
 Por ser a flor desta terra
 e mostrar *que* as mais são folhas
 fez na rua do carvalho
 inveja a rua fermosa

No romance 66, o poeta usa o cravo e o jasmim para descrever o rosto, ao narrar Nize, uma de suas várias costureiras, numa situação banal - chupando o dedo após feri-lo com uma agulha:

Deste dano à fiel boca
 remédio pede cortes
 de onde queixas de um jasmim
 picadas de um cravo tem

Já no romance 7, o poeta narra a colheita de flores, que, nesse contexto, pode ser interpretado como convite erótico:

Prometi não sendo folha
 tudo o que acho nessa graça
que entre as vossas flores possa
 colher o meu gosto as Lampas

Ao colher flores ainda, no romance 25, o eu-poemático alerta (de maneira jocosa, aliás, pela desmistificação em “confusões”) para a existência de espinhos:

Tende lástima de quem
entre confusões metido
como vos conhece Rosa
receia muitos espinhos.

O assunto se remete à ode XL, de Anacreonte (ANACREONTE, 1982) que narra Cupido ferido por uma abelha a colher flores. Esse lugar-comum, que mistura a imagem de Cupido, suas setas e a ideia da peçonha, é muito frequente no século XVII. Uma explicação extensa dessa tópica é apresentada por Cesare Ripa, em seu dicionário de imagens, *Iconologia*. A partir de fontes da Antiguidade e de letrados contemporâneos, ele monta uma exegese da imagética em torno dessa imagem no verbete “Amore impudico”:

No flanco dos ombros pende-lhe uma aljava de setas repleta de vários significados. Pelas setas entende-se a presteza com a qual o Amor incendeia o coração dos mortais, ou aparece como a rapidez dos desejos dos Amantes [...]; ou porque sendo aquelas águas e pungentes, indica as feridas, que atravessam a alma do Desonesto, como sequela do erro cometido.

Vem a supracitada ligada faixa formada de Rosas e Espinhos, para significar a aparente suavidade dos prazeres nas Rosas, e a substancial pena, e os desgostos consecutivos daqueles nos Espinhos (RIPA, 1764, p. 121, tradução nossa³²).

O tema em si é, aliás, aproveitado por Fonseca no romance 77, no qual ainda personifica a flor, que se enrubesce ao ver a mulher que a colhe, ‘inovando’, no sentido em que há uma *emulação*, conceito que Hansen (1989, p. 49) define a partir do preceptista Emanuele Tesauro, de evidente filiação peripatética: “imita-se para se produzir variedades da mesma espécie, mas não do mesmo indivíduo”:

Enfim desmascarando

³²Dagli omeri al fianco gli pende la Faretra di Saette ripiena per vari Significati . Per le Saette cioè, o s' intende la prestezza , con cui Amore Icende nel cuore de' Mortali , o apparisce la rapidità delle fregolate brame degli Amanti [...] ; o perchè essendo quelle acute e pungenti, indicano le punture, che trasiggono l' animo del Disonesto, in lequela del commesso errore.
Viene la suddetta affidata ad una benda formata di Rose e di Spine, per fignificare l'apparente soavità de' piaceri nelle Rose, e la sostanziale pena, e disgusti consecutivi a quelli nelle Spine.

a frase em bom português
 indo colher uma rosa
 mui vermelha de vos ver
 Que vos metera o ferrão
 certa abelha ouvi dizer
 case *que* era abelha mestra
 abelha que isto vos fez

No romance 32, parece haver referência direta à ode de Anacreonte:

Quando as flores imagino
 das faces, donde o Deus cego
 já qual abelha mel tira
 já qual áspide põe veneno

O “veneno” citado por Fonseca corresponde ao aspecto da “peçonha” sempre presente nas variações desse lugar-comum, às vezes vindo de uma serpente às vezes da abelha. Ripa também apresenta uma exegese nesse aspecto:

Põe-se-lhe em uma mão uma serpente, envolta em giros tortuosos, que tenha a Cabeça em direção a Terra, para ser [...], seguindo a sentença de Fílon, a Serpente hieróglifo do desonesto prazer; visto que a Pele diversamente pintada representa as várias lisonjas divertidas e a sedução da razão [...] (RIPA, 1764, p. 122, tradução nossa³³).

Esse aspecto negativo do espinho ainda é explorado no romance 42, ao narrar a mulher que, ferindo-se no espinho, coloca-o como representação da esquivança da própria mulher, uma rosa cheia de espinhos que, ao ferir-se nos espinhos da outra rosa, prova do próprio veneno:

Mas vós sois muito espinhada,
 e é bem que pagueis a pena
 pois sem bulirem convosco
 vos fostes picar co’ela
 De vós picaresca espinha
 não sei que motivos tenha
 se não é ver *que* a tempos

³³ *Gli si pone in una mano una Serpe in tortuosi giri avvolta , e che abbia la Testa volta verso la Terra, per essere [...] che segue la Sentenza di Filone, la Serpe Geroglifico del disonesto piacere; giacché la variata dipinta Pelle rappresenta le varie dilettevoli lusinghe e allettamenti del senso.*

na espinha vossa beleza

A partir desses apontamentos pretendemos ter demonstrado o verdadeiro peso da metáfora que, no romance 28, tem a função de descrever as bochechas da dama. O retrato desse poema, em seu eixo vertical, continua:

Com mil graças teu nariz
suposto que breve seja
é breve todo de graça
sem que de Roma pareça
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
é luzente prata terça
e não de balde se diz
que tu vales quanto pesas
Se conheces tuas mãos
pelo que tens de perfeitas
apostarei que não sabes
Qual é tua mão direta
Quando te mostras mais justa
então mais à larga pecas,
que quem aperta tal corpo
mostra não ter consciência
Pois os teus pés a pés juntos
que são pés a vista nega,
senão andas tanto a ponto
que num ponto te sustentas.
É bem daqui para cima,
que a dizer mais não me atreva
que posto sou velhacão
não quero falar de perna,
E sem que mal te deseje
tal amor tenho a pobreza
que melhor te vira nua
que rica de tantas prendas.

O nariz e a boca são personificados, sendo ambos pequenos, de acordo com as diretrizes de beleza, contrário ao estereótipo do nariz romano e a boca também pequena, fato devido ao qual ironicamente e alegoricamente se envergonha. Note-se a visualidade dessas imagens, a qual continua na comparação da pele branca da dama à prata. Segue a descrição dos pés e das mãos, a qual

introduz uma linguagem acusatória às roupas da mulher (“quem aperta tal corpo/ mostra não ter consciência”). A acusação dá motivos para que, no arremate do poema, conclua-se em um convite jocosos-erótico, o qual, invocando a virtude cristã da humildade (licença que consegue numa composição “vulgar”), diz que ama a pobreza, já ‘prefere vê-la sem suas ricas prendas’, ou seja, diz de maneira galante e engenhosa que quer vê-la nua.

3.2 O ROMANCE 94 E OUTROS DOIS RETRATOS

Muitos dos elementos vistos no romance 28 repetem-se nos demais poemas de retrato de Antônio da Fonseca Soares, marcadamente no romance 94. Este romance segue o paradigma do que reconhecemos nos capítulos anteriores como ‘retrato’, sendo uma enumeração de partes do corpo feminino figurados por meio de metáforas ou outras figuras de cunho visual do repertório seiscentista. Eis o romance:

Teve a bela rapariga
 as gadelhonas tão louras,
que inda hoje em anéis de ouro
 se conservam as memórias

5 Solto o cabelo dos ombros
 ou recolhido na coifa
 ou era inveja ao vento
 ou guarnição da lisonja

10 A branca testa de neve
 tanto andava vencedora
que sempre em campanha livre
 cândida ostenta victórias

15 Sutilmente as sobancelhas
 em os seus arcos compostas
 Duquesas são de Florença
 quando são negros de Angola

Os olhos de bem rasgados
 se me tem a valentona
 no bairro da boa vista
 20 [comoraue] na bem posta
 Duas meninas os servem
 tão lindas graves, e airosas
que inda *que* andam nas capelas
 as veneram por senhoras
 25 Ambas vestem de esperanças
 diretamente [alamoda]
 e sem ter nada de jeito
 são mais *que* todas jeitosas
 De pestanas se guarnecem
 30 cujas bem agudas pontas
 em competências de belas
 se topam umas com outras
 Maçãs 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
 Do nariz não sei *que* diga
 mas *que* a bela Senhora
 esteve *muito* arriscada
 a ir por hum triz a Roma
 45 Com boca beiços, e dentes
 encanta suspende assombra
 todos deixa a boca aberta
 se acerta de abrir a boca
 No remate da carinha
 50 adrede misteriosa
 covinhas faz onde a graça
 co um riso vendo se esconda
 De cristal desse a garganta
 compasso tão vagaroso
 55 de modo *que* em breve espaço
 a [vista] trespasa toda
 As mãos não são de papel
que aquelas pequenas folhas
 deixam de ser açucena
 60 por serem flor de lisboa
 Tudo o mais do lindo corpo
 julgo a atenção rigorosa
 qual será na própria peça
 quem era tal nas amostras
 65 Os pés por carta de menos
 sempre perderam a polha
 nem já mais fizeram vasa
 posto levaram a sota

Cada estrofe é responsável por uma parte do corpo: cabelos (2 estrofes), testa, sobrancelhas, olhos (três estrofes, explorando a metáfora das meninas dos olhos), pestanas, maçãs do rosto, orelhas, nariz, boca, as bochechas (“remate da carinha”), pescoço e mãos. A conclusão do poema, na penúltima estrofe, contém considerações sobre a proporção das partes para o todo, de certa forma expondo metalinguisticamente o engenhoso procedimento da *evidentia*, e ao mesmo tempo a função encomiástica da poesia de retrato em geral. A última estrofe descreve procedimentos de um jogo de cartas; o papel do jogo nesse gênero de poesia é descrito em detalhes mais abaixo.

Quanto aos procedimentos de descrição, pode-se aproveitar muito do que já foi exposto a respeito do romance 28: repetem-se as metáforas florais, as personificações e a função do olhar. A imagem usada por Fonseca para a descrição da garganta, o diamante, serve para ressaltar um outro campo semântico explorado para a descrição feminina: o das pedras e metais preciosos. No romance anterior, Fonseca utilizou-se da prata. Aqui, faz uso do ouro para a descrição do cabelo e do diamante para a descrição da brancura da pele.

A imagem da pedra é bastante usada como metáfora cristalizada articulada a outras. Incluímos no campo semântico da pedra o uso da imagem de pedras preciosas, como, por exemplo, a figura do diamante, como no romance 60:

como se és toda de neve
de cravos e açucenas
tens ouvidos de diamante
e tens o peito de pedra

O diamante, no romance 13, é articulado com o rubi, representação do belo vermelho dos lábios e de belas palavras ‘discretas’, referência inevitável nas figurações seiscentistas da boca:

dando a de ma vontade
 não só então ma fez boa
 Como Enfim por seu captivo
 Com razão pois de diamantes
 a boca, e de Rubins é
 uma camisa lavada
 se era de Holanda não Sei
 só sei *que* era menos branca

No romance 32 o rubi também é usado:

Aquele rubim divino
que parece doce e belo
 da mais néscia a formosura
 Da mais feia por discreto
 Pois quem o vê não a ouvindo
 cuida não tendes engenho,
 ou que sois menos fermosa
 quem o ouve, não o vendo.

Note-se, neste trecho, o uso que Fonseca faz da pedra preciosa como qualidade cristalizada da beleza dos lábios, desenvolvendo o elogio numa cadeia silogística. Quem apenas observa a beleza exterior da mulher pode ter a falsa impressão de que o lábio de rubi contém uma beleza 'néscia', ou quem somente ouve o engenho pode enganar-se pensando que se trata de uma feiúra 'discreta'; ou ainda, numa saída satírica, uma referência à incompatibilidade entre beleza e inteligência.

A pedra é também uma figura presente nos muitos retratos de lavadeiras; a exemplo, o romance 22, que joga com o ato de lavar a roupa batendo-a na pedra, o qual se reflete na alma da *persona*:

Na mesma pedra batendo ,
 E quando batendo estava
 em que na pedra batesse
 parece *que* bate n'alma

O romance 12, que narra o trabalho da lavadeira Magdalena, aproveita a imagem para o elogio da esquivança amorosa, repetindo a imagem do “peito de pedra”, citado acima:

Lavai essa Roupa
Lavadeira bela
Batei-a no peito
que é mais duro pedra

A imagem da pedra, no romance 79, serve para o elogio do exílio do interlocutor:

Não gavo a vida dos montes
pois se acha nesta Terra
entre os desertos de Marte
juízos anacoretas
Dessas pedras gavo o toque³⁴
pois para os homens de prendas
senão são pedras preciosas,
de toque ao menos são pedras

A pedra é usada também como representação da rejeição amorosa. Ele ocorre no romance 57:

Ai não sejais pedra tanto
tendo minha flor emendo
porém se tão pedra sois
sede já de [toce] pedra

É o que acontece no romance 60, numa referência ao mito de Anaxárete, mulher transformada em pedra por Vênus por rejeitar o pastor Ífis:

Já pois *que* és Dafne³⁵ no esquivo
e és Anaxarte no isenta
como Ífis, como Apolo

³⁴ Possível referência ao ‘exílio’ de São Tomé, que, segundo mito célebre, veio ao Brasil e deixou pegadas na localidade de Toque-Toque

³⁵ O mito de Dafne é também aproveitado no romance 82, com o mesmo sentido deste excerto.

Lauro te compreende ou pedra

E ainda no romance 47,

Pródiga se de esquivaças
 Liberal se de desprezos
 avarenta de favores
 fugitiva a rendimentos
 Áspide sempre a minha ouses
 pedra sempre a meus incêndios
 sem anxarte a meus desprezos
 Eurídice a meus desvelos

A imagem da pedra é igualmente utilizada nos ‘penhascos’, presentes nas várias metaforizações náuticas do nosso *corpus* de Fonseca. Exemplo está no mesmo romance 47, onde a resistência da mulher é representada como uma tempestade:

E se nunca da inconstância
 quis aceitar o modelo
 sendo penhasco a rigores
 sendo diamante a desprezos
 [...]
 [Profiei] constante e firme
 rum penhasco, amor, eterno
 porque sempre em mim o amor
 foi eleição não respeito
 A borrasca de rigores,
 a inundações de tromentos,
 camaretas de esquivaças
 resistes vivo por tento
 Atropelando receios
 e receando desejos
 bizarriando esperanças
 e esperando sem remédio

Note-se que a perseverança da *persona* também é figurada pelo diamante.

No romance 78, onde parece comentar um desabamento de uma igreja, ao mesmo tempo em que satiriza um mal sermão por parte de um clério, Fonseca aproveita para fazer um trocadilho jocoso:

Do púlpito as pedras todas
 Tirando-se de si mesmas
 pelo pregador mostravão
que estava doudo de pedras

O poeta ainda aproveita para personificar as pedras, fazendo um encômio das beldades presentes no acontecimento. Trata-se aqui de uma variação jocosa da lírica amorosa galante, misto perfeitamente verossímil para perspectiva engenhosa do letrado seiscentista, regulada em seu decoro pelo *ut pictura poesis*:

Porque julgando-se indignas
 de estar sobre tais cabeças
 postas a seus pés mostravam
que o cair foi referência
 A caída foi mesura
 mas se bem se considera
 não sabe a soberba quanto
 um cair *que* a tanto chega

Dois romances de Antônio da Fonseca Soares, que pensamos relevantes para os propósitos dessa dissertação, e muito semelhantes aos retratos analisados aqui, mas que não constam do manuscrito 2998 da BGUC, e sim da edição de Maria Hermínia Maldonado, são intitulados, Retrato de uma dama e Retrato de uma beleza, transcritos a seguir:

Retrato de uma dama

Retratemos, musa, agora
 o rosto de Francisquinha,
 menina que rende as almas,
 moça que sujeita as vidas.
 Tão nomeada por fama,
 por nome tão conhecida
 que mais que pela pintura
 a conhecem pela pinta.
 Dizem que a testa parece
 feita de prata maçaça:
 da testa ser como prata
 sou testemunha de vista.
 Tem seus olhos tal poder

nos corações que cativa,
que só por seus olhos belos
lhe farão quanto ela diga.

São negros, mas tão senhores,
que todo o mundo cativam
ninguém foi como esta moça
de negros tão bem servida.

As rosas que tem na face
sem pensão de espinhos brilham,
e as rosas que goza o prado
de pura inveja se picam.

Mostra o nariz delicado
ser o dossel da boquinha
seja ela embora dossel
que é doce às mil maravilhas.

Sempre está vertendo sangue
esta craveta partida,
e pudera inda mamar
porque é muito pequenina.

No meio da barba tem
uma cova que admira,
que eu a não vi mais perfeita
para jogar a covinha.

Mas basta, musa, que temo
sendo a pintura tão fina
que o pintar-lhe mal o rosto
me lance em rosto Francisca.
(MALDONADO, 1992, p. 479-480).

Retrato de uma beleza

Pintar, senhora, quisera
as sombras dessa beleza,
que nos claros nem por sombra
é bom pincel minha pena.

Fica o ouro por um fio
vendo-se nessa lindeza,
que não valem seus quilates
vendo destes a fineza.

Sua testa é níveo campo
donde usa a natureza
acidentes de brancura
para dar às açucenas.

Os raios de seus dous olhos
que águia haverá que se atreva
que não tenha como Ícaro
aos olhos vistos a queda?

As faces são mar de leite
adonde a vista navega,
que com ter maré de rosas
ninguém há que não se perca.

Com ser tão piquena(sic) a boca
mostra em si tanta grandeza,
que se espanta o mar de ver

numa concha tantas per'las.

Ebúrneo Atlante é o colo
pois em seus ombros sustenta
essa máquina celeste
em recopilada esfera.

Os peitos nevados globos
são de cristal duas pélas
donde engastadas safiras
se vem delicadas veias.

São as mãos setas nevadas
donde o meu amor contempla
que tem rigores a palmos
por se mostrar mais isenta.

É tão breve o lindo pé
que a vista mal o enxerga,
e como lhe faltam pontos
em fazendo o tiro erra.

(MALDONADO, 1992, p. 477).

Pode-se observar o uso das mesmas imagens para a construção da dama cortesã e a mesma disposição em *evidentia* de cada parte do corpo, além do uso de metáforas convencionais. Porém cada uma com uma variação própria.

O primeiro poema começa e se encerra pela tópica do *ut pictura poesis*. Passa pela descrição da testa como prata, das bochechas como flores. Os olhos, sempre com o papel importante, são personificados como “negros”, imagem sobre a qual nos estendemos no capítulo seguinte. Uma imagem arquitetônica é usada para descrever o nariz, e ainda há o trocadilho, que reúne conceitos distantes, entre as palavras *dossel* e *doce*. Uma referência a um jogo, a “covinha”, ainda contribui para a construção do elogio da dama, ao mesmo tempo que mantém o tom da poesia vulgar amorosa, na referência ao campo semântico da comparação amor-jogo.

A proposição do segundo poema mostra o melhor exemplo do espírito *inter artes* desse tipo de poesia, “é bom pincel minha pena”, e, a partir da menção do contraste do claro-escuro, desenvolve dois conjuntos de metáforas em torno do claro: campo nevado e o mar de leite. Para o desenvolvimento dessas metáforas o poeta ainda lança mão de referências à mitologia, o mito de Ícaro, na caracterização

do campo e o de Atlas, para desenvolver as imagens do oceano, indo ao ponto de referir-se à máquina do mundo.

Aqui, a mitologia greco-latina tem função importante, funcionando como alegorização de sentimentos e a uma maneira de criar uma visualização de ideais. A alegoria é a principal forma, conforme Hansen (2006, p. 37), do uso da figura de deuses pagãos no contexto retórico, no sentido em que há a “concretização de abstrações, tornando-as mais ‘fáceis’” por meio da “personificação de faculdades humanas ou de princípios morais e metafísicos”. A mitologia, nas literaturas produzidas após o século XVI, está presente como, nas palavras de Guinzburg, (1989, p. 123), em “um código cultural e estilisticamente elevado”, sendo que era utilizada pelos artistas como “um repertório já pronto de temas e formas, imediatamente decifráveis” por uma “clientela” determinada: a elite cortesã.

Paul Veyne, em sua obra *A elegia erótica romana*, escreve que a mitologia, na obra do romano Propércio, era “uma *ciência divertida*, um jogo de pedantismo entre iniciados, e este jogo os divertia muito” (p. 180). Ao analisarmos a poética cortesã seiscentista de Fonseca, observamos que o uso poético da mitologia, pelo menos no âmbito da poesia de caráter erótico, não mudou muito.

Mais uma discussão que o segundo poema suscita é o uso da imagem da neve, a qual é frequente no *corpus* para descrever partes do corpo feminino. É índice de delicadeza, suavidade e ainda, como se trata do século XVII, é ligada à cor branca da pele, num contexto da multiplicidade racial do Império português; é signo de uma pureza de linhagem como requerida pela mentalidade fidalga da época. Nesse aspecto, é evidente o contraste com o uso da imagem do *negro*, à qual nos dedicamos na seção a seguir.

Vejamos um trecho exemplar da ideia de *brancura* representada por metáforas convencionais, mas introduzidas pela imagem da *neve*, numa quadra do romance 26, *Deixai meos olhos enfeites*:

Já se vê de um ponto a neve
ou pomo de nata doce
para *que* amante o desejo
num mar de Leite se afogue

Como amplificação da beleza, a cor branca da mulher é construída por meio de uma série de metáforas, as quais comparam a *brancura* a termos correlatos, tais quais ‘neve’, ‘nata’ e ‘Leite’. Objetos diversos, pode-se dizer que eles comungam da mesma espécie, sendo sua semelhança encontrada a partir da categoria aristotélica da *qualidade*.

A imagem da ‘neve’ é ainda frequentemente utilizada em contraste com ‘fogo’, em trechos como o do romance 57, *Meu bem minha Jozephina*:

Meu bem a minha vontade
anda de amores enferma
e os alfenins dessas mãos
suspira nesta doença
De chamas padece achaque
quando essa neve deseja
para mitigar as ânsias
em *que* se abrasa, e se queima
Mas nas resistência vossa
mais cresce e mais me molesta
que sempre achaque de fogo
foi maior na resistência

Nesse poema vê-se um aspecto importante representado pela neve, articulando a beleza fidalga branca e a esquivança amorosa. A neve, paradoxalmente, evita o ‘fogo’, representante do amor erótico da *persona* poética, criando a frequente oposição entre um conceito que reúne as noções de *brancura*-distância-frieza e de proximidade-calor. Note-se a comparação das mãos femininas

a alfenins, reminiscências do ato de amor galante de beijar as mãos, resgatando o sentido do paladar, e criando uma correlação engenhosa entre ‘doçura’ e ‘brancura’; além de resgatar o ato de beijar as mãos num gesto de reverência ao poder real.

Voltando às imagens da neve em oposição ao fogo, sua utilização para a representação do contraste entre a esquiva da dama e desejo amoroso também ocorre no romance 96:

Em a neve *que* condensa
esse cristalino centro
achareis a tanto fogo
já prevenido o remédio

Esse contraste ainda ocorre, por exemplo, nos romances 14, 27, 61, 89, e 101. No romance 61, *Mil parabens bella Clory*, o eu-poético dá graças pela melhora de sua interlocutora; tópica, aliás, recorrente no *corpus*, assim como em toda poesia seiscentista denominada *vulgar*. O contraste aqui opõe a ‘neve’ da brancura e o ‘fogo’ das febres de Clory. Observemos a maneira com que Fonseca a reconforta:

Se era febre a uossa queixa
nunca temi, *que* a febre
sendo fogo, em neve tanta
muito tempo arder pudesse
Antes se o fogo o intentou,
que a neve em vós se acendesse
não se acendendo o nevado
gela o nevado o ardente

Vê-se como Fonseca, no espírito característico dessa poesia do século XVII, estranhamente (para o leitor da atualidade) se utiliza de artifícios engenhosos para ornar um poema de fins chãos, um romance-carta. Por engenhosos entendemos a imagem que, num raciocínio silogístico, constrói o que Hansen chama de “antítese desdobrada em metáforas de metáforas” (1989, p. 241), criando um

efeito maravilhoso que amplifica o discurso, em oxímoros, definindo substâncias pelas qualidades de seus contrários ('neve que acende' e 'gela o ardente').

A comparação neve-fogo ainda aparece num uso mais cristalizado, como um lugar-comum que o poeta mantém em seu repertório, do qual faz uso somente quando sente necessidade de ornar seus romances com um pensamento paradoxal. Isso acontece no romance 14, nos versos "algum a tudo põem fogo/ supondo a neve de casa"; no romance 27, "Já me confesso perdido,/ porque meu amor só acha /tudo fogo no que sente /tudo neve no que palpa"; no romance 89, "*que* suposto é mão de neve/ abrasa, prende, e cativa"; no romance 101, "Suspenso para discurso/ neste de amor labirinto/ dever *que* entre tanta neve/ arde o fogo tão activo".

A imagem do fogo ainda apresenta usos interessantes, tais como o contraste com a água, como, por exemplo, no romance 13:

Ao por todas Laranjeiras
levando estará Izabel
Fogo n'água introduzindo
Com seus delicados pés

e no romance 58,

Lágrimas! quereis trocar-mas
trocai-mas pelas *que* choro
que melhorais de partido
pois me dais água por fogo

Nesse último trecho, vê-se a relação água – pranto, também frequente em Fonseca, articulada ao fogo, imagem central do erotismo, em outra antítese construída sobre metáforas de metáforas, que comentamos *supra*. No romance 31, *Esperança medroza*, Fonseca define essa ligação:

Para amor o que ademira
nos sentidos se athea

para unir sse ao que adora
he dalma lauareda

A representação do fogo ocorre no romance 68, *Onde ides meu suspiro*, no qual o eu-poemático dirige-se ao suspiro, dissuadindo-o de perseguir seus amores; para isso, ele invoca duas vezes a imagem do fogo:

Adonde vais perdido
sem ver *que* é desacerto
crescer mais fogo a fogo
dar mais vento ao vento

e na última quadra, onde argumenta que o amor é como 'incêndio':

Ficai pois meu suspiro
que em tão divino incêndio
foges da morte é culpa
morrer de fino é prêmio

O fogo ainda é usado em articulação com as inúmeras metáforas bélicas que povoam os poemas de Fonseca. Exemplifica isso este trecho do romance 90, que, após descrever uma mulher como praça de guerra, diz, a respeito das resistências às investidas da *persona* lírica:

Sobre as ruínas, e estragos
vendo as minas *que* estão feitas
intentam fazer sortidas
as ultimas lavaredas
Mas como o peito oprimido
ardendo em fogo rebenta
Pretende nas cortaduras
deter de seu mal a defesa
Não lhe deram fogo as iras
com que a presunção soberba
nas baterias não para
nas avançadas não cessa
Vendo-se enfim reduzida
a ultima indiferença
e as forças deste inimigo
que a fogo, e sangue faz guerra

Atente-se à metaforização que se mantém gravitando no campo semântico do fogo em expressões como “minas”, “lavaredas”, “ardendo”, etc. Essa descrição alegórica de um campo de batalha nos leva às discussões da seção seguinte, onde focamos numa comparação muito comum na poesia de Fonseca, a metáfora bélica do amor.

3.3 ROMANCE 75, UM RETRATO POR TÍTULOS E ROMANCES 85 E 93, O AMOR COMO GUERRA

Apresentamos acima as descrições galantes de Antonio da Fonseca, suas “boninas”. Seu apelido, entretanto, é “Capitão Bonina”, título que não vem sem razão; além de apelido do qual se envergonhou enquanto Frei, essa denominação denota o lugar de enunciação, retórica e poeticamente coerente com a poesia amorosa que escrevia. A metáfora do amor como guerra é algo constante, e é, em parte, impulsionada pela carga ideológica da Sociedade de Corte, já que a atividade militar é um dos pilares fundamentais de toda organização social aristocrática.

A pureza de sangue e a fidalguia são paradigmas essenciais numa sociedade como a do Império Português do século XVII. Justificadas teologicamente pela doutrina católica (*corpo místico*) e politicamente pelo absolutismo, a estrutura social estamental é dramatizada pela prática letrada, e se apresenta retórica e poeticamente no uso de lugares-comuns tais quais o de *nação* e *origem*.

O romance 75 é um exemplo extremo de desenvolvimento dessas tópicas. Para construir o encômio de sua dama, a *persona* lírica constrói um retrato que procura comprovar que a cada ‘prenda’ da mulher possui uma origem fidalga

(são “Titulares”), sendo que cada parte do corpo da mulher é atribuída um título, com o poema desenvolvendo-se a partir de um modelo nobiliárquico. Vejamos o poema na íntegra:

Posto sejam Titulares
 as prendas de Lize bela
 hoje se hão de descobrir
 como se foram pequenas
 5 O Cabelo que de raios
 é golfo em feliz tormenta
 conde de Prado se julga
 porque todo em ondas quebra
 A testa jardim nevado
 10 onde Vênus se recreia
 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 traz arco e flecha
 por praça de armas de amor
 20 são Marquesas de Tronqueira
 Dos seus olhos as meninas
 por alegres, e travessas
 qualquer delas por fermosa
 é de Alegrete 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’Asseca
 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 Atalaya
 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
 45 O pé por ser de Solar
 inda que pequeno seja
 por conde de vila Pouca

o tem qualquer que o penetra
 Para acabar a pintura
 50 De Lizes pede licença
 quem hoje por senhorias
 pintou suas excelências

A lista descritiva é feita na seguinte sequência: cabelo, testa, olhos, bochechas, nariz, boca, garganta, mãos e pé. Cada parte do corpo é alegorizada, gravitando em torno de três chaves de interpretação (aliás onipresentes nos romances de nosso *corpus*): mulher-mar, mulher-praça de armas, mulher-jardim.

A metaforização náutica é responsável pela definição do cabelo, cujas ondulações são uma antitética 'feliz tormenta'. O título de Conde do Prado é ligado ao mar provavelmente devido à sua ligação com a conquista de algumas possessões em território africano. O título foi primeiramente concedido a Pedro de Sousa Chichorro, em recompensa a uma bem sucedida incursão a Marraqueche, em 1514, além de ser a casa incumbida da administração dos territórios do Brasil no período entre 1617 e 1621, com D. Francisco de Sousa. A casa, em meados do século XVII, se uniu ao título de Marquês das Minas. Um de seus descendentes, outro D. Francisco de Sousa, foi um dos maiores benfeitores de Antonio da Fonseca Soares, sendo o destinatário da carta que é uma das principais fontes da biografia do autor, que consta no manuscrito 354 BGUC; como a carta evidencia, D. Francisco foi um dos principais caminhos pelo qual o conhecido pecador conseguiu seu hábito de Frei.

Mais adiante no poema, o rosto é posto como um mar onde o nariz é uma ilha e a boca é uma Condessa que se encontra numa barca. A ilha é ligada ao Conde da Ilha e ao Visconde d'Asseca. O primeiro refere-se, provavelmente, ao condado da Ilha do Príncipe, criado em 1640 e responsável pela administração da Capitania de São Vicente. O título de Visconde d'Asseca também tem relação com o

Império Ultramarino sendo donatário Dom Salvador Correia de Sá e Benevides, o qual exerceu as funções de Alcaide-mor do Rio de Janeiro e Governador de Angola. A referência a Condessa de Portalegre parece ser relevante, já que um dos detentores do títulos foi Felipa da Silva (1550-1590), um dos raros casos de herdeira mulher de um título de nobreza, beneficiada por uma concessão real. Esta que deveria ser conhecida pela provável recebedora desse encômio.

As metáforas que exploram o campo semântico náutico, ainda, são frequentes em Fonseca, desde as oriundas de glosas de mitos relacionados ao mar, como os de Ícaro (romance 5), de Faetonte (romance 24) ou dos monstros Cila e Caribdis (romance 38), até a própria definição do relacionamento amoroso como navegação, que vemos no romance 98:

Mas não só por estes golfos
se sulcam do amor os riscos
pois também o amor nas almas
tem seus dias de juízo

Note-se que no retrato transcrito na compilação de Maldonado, citado na seção anterior, uma referência a Ícaro é utilizada para criar variações em torno do mar; o romance 31, em que o poeta, em um diálogo com a sua esperança personificada, procura definições para o amor teve, como a metáfora uma referência a Ícaro. A esperança personificada, que desejou em vão a mulher, encontra-se caída, com suas inúteis plumas, em três estrofes que reúnem um vocabulário relacionado à navegação (estrelas, esferas, vento em popa, velas, bonanças e tormentos):

Que importou remontar-vos
Pondo vos nas estrelas
se em vós mesmo abatida
tão posta estais por terra

Se hoje me mostrais de alto
 quanto acabais rasteira,
 para que tanta pluma
 foi susto das esferas.
 Sulcando o vento em popa
 assim tomais as velas
 se isto obrais nas bonanças
 que fazeis nos tormentos

O mar como elemento de comparação para a descrição da mulher é extensivamente desenvolvido no romance 8. Nele, a descrição feminina começa pela comparação das vestimentas a um 'dilúvio', que se desenvolve pela descrição alegórica de uma navegação em um golfo, cujas rochas perigosas são de "cristal", termo convencionado para a descrição da delicadeza da pele feminina; os perigos do 'mar do amor' são descritos por meio de comparações a lágrimas e suspiros; o romance é encerrado com uma referência ao universo religioso, o mito de Noé:

Alerta flores que Filis
 é mar de belezas toda
 pois num dilúvio de sedas
 quer que um mar de galas chova
 5 Veste um chamalote de águas
 donde quem menos engolfa
 sem ver mais cousa de terra
 não ver mais que o eco, e as ondas
 10 Nelas se engana o desejo,
 pois quando nesta derrota
 Rocas de cristal não teme
 perder-se em Cristal de Roca
 Diz neste tempo a esperança,
 que tudo era bem se fora
 15 verde mar, e azul celeste,
 e o mal tempo, monção boa
 Mas o que eu choro, e suspiro
 qual se não são já agora
 as lágrimas mar bonança,
 20 e os suspiros vento em popa.
 Deitar ancora pertendo
 nas barras de que é senhora
 mas de que hão de valer-me as barras
 se me dá somente as costas
 25 Se algum abrigo procuro
 nas praias que vejo à roda
 nas enseadas da saia
 pejo maior me soçobra

30 Sulcando um mar de Zafiros
 parece que cada hora
 a vista abismos navega
 e o mar nas estrelas choca
 Corre tromenta desfeita
 35 o desejo mais que importa
 se sendo os baixos tão belos
 neles o naufrágio é glória
 Água-se o gosto em tudo
 pois vejo que ágata é toda
 para o ciúmes águas-vivas
 40 Para desejo águas mortas
 Por isso não faço aguadas
 mais que no pranto, e não monta
 estar aguando uma vida
 para que a ninguém não morra
 45 Para quem diz mudamente
 água vai, já não tem conta
 Fazer-me dar tanto em seco,
 que arear de todo é força
 Se hoje a cântaros, e raios
 50 quereis que n'alma me chora
 como a dar-me pela barba
 me não deixais por boca
 Se é de Anjeles por Celeste
 quem há que em vós tanto possa
 55 que um borrifo se me negue
 quando um desmaio me soa
 Filis se as raivas são culpas
 aqui estou mandai-me as ondas
 que eu sei que terão próprias
 60 mais água benta que as vossas
 Sejam pois minha adorada,
 essas águas mais piadozas
 ois vedes que ainda uma penhasas plantas
 não tenho lido Iguinesdorta,
 que a vossa carícia regue
 a quem nada tem de nora
 70 A Deus porque enfim não quero
 que por mim se diga agora
 que um dilúvio sou de versos
 sendo minha musa a pomba

No romance 72, a mesma metáfora é aproveitada; entretanto, agora para desenvolver o motivo da mulher enganadora, beleza da mulher é “pechitingre³⁶”, um corsário:

Beleza tão pechitingre

³⁶ Esse poema é registrado pelo dicionário de Rafael Bluteau, e talvez seja o primeiro registro culto desse vocábulo.

quem a viu pois nesses golfos
 só por ser piratas d'almas
 anda nas ondas a corso

No romance 60, que retrata a esquivança de Nise, a metaforização náutica serve para figurar o desalento da *persona* poética. A mulher prefere a insegurança dos mares ao amor do eu-lírico, causando “incêndios” que atordoam o deus dos mares, e desenvolve-se colocando em paralelo os campos semânticos do vôo (de sua “alma”) e do mar:

Não basta fugir a uma alma
 negar-te a uma fineza
 mas deixando-me perdido
 tirana as ondas te entregas
 Mais te fias da inconstância
 [mens fias] da firmeza,
 antes te entregas a hum lenho
 a hum peito *que* te venera
 Do mar te fias ingrata
 não temes, e não receias
que nesse salgado bosque
 nessa cristalina selva
 Pois com divinos incêndios
 a seu reino lhe inquietas
 com inundações de prata
 o Deus do mar te acometa
 Praza a Deus *que* o feliz lenho
 em que segura navegas
 titubiando no frágil
 sem remo, sem luz, sem velas
 Empolados esses mares
 corra tromenta desfeita
 choque choque nos penhascos
 tropeçando nas áreas
 Mas não corra sossegado
 voe voe sem tromenta
 não perigue essa luz pura
 padeça a alma padeça
 Mas ai *que* já se desvia
 já dos meus olhos se ausenta
 esse pássaro del inha
 esse peixe de madeira
 Vencendo nevados golfos
 seus orgulhos atropela,
 mas *que* muito seus suspiros
 lhe vão assoprando as velas
 O choque não inimiga
 despedaça-te ligeira

mas não navega segura
que dentre a alma meavas

A comparação do mar ao pranto é frequente em diversos romances, como um uso convencional, como se pode ler nesse trecho no romance 64:

Não sei queridos amores
 porque em dor tão excessiva
 em mares de vivo pranto
 já naufraga minha vida

Retornando, entretanto, ao retrato do romance 75, a metaforização da mulher em “jardim” caracteriza a testa, as sobrancelhas, as bochechas e as mãos. A testa é descrita como um jardim nevado, indicando a brancura ao mesmo tempo em que abre a possibilidade de metáforas em tornos de flores. As sobrancelhas são os ornamentos desse jardim, juntamente com os olhos que, apesar de não mencionados diretamente são claramente as “duas fontes” que acompanham as “pontes”.

A tópica do “jardim de Vênus”, explorada, por exemplo, no célebre canto dos Lusíadas, é aqui utilizada sutilmente, numa referência às meninas dos olhos, as quais se comportam como as ninfas “travessas” do jardim do amor. Três trocadilhos trazem referências elogiosas a títulos criados na ocasião da Restauração Portuguesa, o Conde da Ponte e o Marquês de Fontes e o Conde de Alegrete. O trocadilho, a metáfora de voz, ainda proporciona a conexão do título nobiliárquico com a descrição do corpo, sendo as rosas das bochechas as Condessas de Vila Flor, e as açucenas das mãos, além de ligadas à deusa Flora, por oferecer uma “feira de Flores”, são Condes da Feira, ambos os títulos ligados a partidos que apoiaram o rei Afonso VI nas Guerras da Restauração.

Uma terceira metaforização, em torno da guerra, indica o rosto como praça de armas, alegoricamente comandada por Cupido, cujas setas são equivalentes à imagem triangular das pestanas femininas. A garganta é onde a sentinela, neve, brancura, mantém-se sempre alerta. Os dois títulos de nobreza homenageados nesse trecho destacaram-se em feitos militares, ambos nas guerras de Restauração, sendo que a casa do Conde de Atalaia havia participado também das lendárias campanhas do rei D. Sebastião.

O lugar institucional da *persona* poética dos romances de Fonseca (assim como em toda a poesia portuguesa do século XVII), é a fidalguia letrada católica. Aqui é possível testemunhar a engenhosa aliança do encômio ao *status quo* político vigente, nos elogios às casas que apoiaram D. Afonso VI em sua guerra contra a Espanha, ao elogio galante de sua dama. O romance 75 atesta essa estreita ligação de retórica, poética e política, mesmo em gêneros pouco pretensiosos como a poesia amorosa de circunstância.

Outro exemplo da carga ideológica da poesia aparentemente “despretensiosa” ou “frívola” é o romance 32, no qual o procedimento da descrição ocorre isoladamente para fins de amplificação do discurso. Aqui o procedimento ainda é especial, pois, apesar de o retrato feminino desenvolvido não ser o fim exclusivo da composição, como outros retratos seiscentistas, nesse romance a descrição ocupa uma porcentagem significativa do poema, tendo nele uma função especial. O sentido geral do romance é figurar a saudade da *persona* poética e a descrição feminina vem para amplificar e tornar verossímil a queixa. É isso que indica nas quatro primeiras estrofes, que constituem uma *propositio* ao desenvolvimento do retrato encomiástico da dama, que se desenvolve como uma *narratio*. Vejamos as quatro primeiras estrofes:

Entregai vosso sentido
 senhora a meu sentimento
 vereis o inferno que gozo
 vereis a gloria em que peno
 Entristecem me lembranças
 e com lembranças me alegre
 custam muito valem pouco
 preço têm, e não tem preço
 5 Dignas de inveja a respeito
 dignas de lastimas creio
 se de inveja pela causa
 de lastima pele efeito
 10 Enchem de tromento, e glória
 nossos favores meu peito
 de gloria por alcança-los,
 por perdidos de tromento,

Após essa introdução, as estrofes que seguem desenvolvem o retrato da dama, na sequência: rosto, cabelo, olhos, flores das faces, nariz, boca, além das vestimentas (“prendas”). Cada uma dessas partes do corpo dá origem a uma digressão engenhosa; por exemplo, o cabelo é comparado tanto às cordas do arco quanto à rede de um ‘Pigmeu’. A boca também dá origem a uma digressão, que mostra um aspecto metalinguístico além de mostrar o uso da metáfora cristalizada ‘rubi’. Vejamos as onze estrofes do retrato:

15 Sempre que contemplo o rosto,
 que sempre o rosto contemplo
 assombro grande da terra ,
 e mapa de Céu pequeno .
 Oh que deleite, ai *que* pena
 ora gozo, ora padeço
 o deleite por *que* o vi
 20 a pena porque o não vejo
 Quando o cabelo me lembra
 donde o gigante Pigmeu
 forma corda para o arco
 tece para a rede enredos
 25 Negros sim, mão tão lustrosos
que juntando dous extremos
 tudo é gala sendo Luto,
 tudo é senhor, sendo negro
 Escuro, sim, mas tão Lindo
 30 *que* tem com raro portento.
 mais que a beleza de Escuro
 a escuridade do belo
 Quando na ideia retrato
 os rasgados olhos negros
 35 negros qual minha ventura
 rasgados como meu peito

Quando as flores imagino
 das faces, donde o Deus cego
 já qual abelha mel tira
 40 já qual áspide põe veneno
 Quando o nariz bem composto
 meta da beleza e jeito,
 lírio branco em jardim culto,
 Láctea via em Céu sereno
 45 Quando considero a boca
 mas quando a não considero
 quanto florida na cores
 tanto florida em conceitos
 Aquele rubim divino
 50 *que* parece doce e belo
 da mais néscia a formosura
 Da mais feia por discreto
 Pois quem o vê não a ouvindo
 cuida não tendes engenho,
 55 ou que sois menos fermosa
 quem o ouve, não o vendo.
 Desta sorte o tempo passo
 vede-vos que passa tempo,
 vivo e morro em um instante,
 60 em hum instante gozo, e peno
 Dizer quanto me lembrais
 nesta em sofrível desterro,
 não quero amor como posso,
 não posso amor como quero
 65 De amor retórico grande
 em vossas prendas o tenho,
 e quando a todo me falta
 na parte o todo condeno
 Aquele branco listão
 70 *que* junto ao vosso plebeu
 mais gala tomou *que* deu
 mais branco ficou *que* vejo
 Aos dois venturosos cravos
que tomaram no outro tempo
 75 mais púrpura em vossa boca
 mais fragrância, um vosso alento.
 Tales aos anéis de vidro
 tal aos anéis do cabelo
 compostos de mil firmezas,
 80 e de mil lembranças, feitos.
 Dá meu coração mil contas
 diz minha fé mil extremos
 faz mil quebros minha musa
 Mas quando não vejo as prendas
 85 no céu o clory vos vejo
 mas não nos retrata o céu
 como vos pinta meu peito
 De noite as estrelas claras
 de dia o Sol sempre belo
 90 são dulcíssima tirania
 vossa copia e meu objeto

Mas que digo sol estrelas
 se junto do vosso gesto
 o Sol fica estrela breve
 95 A estrela raio pequeno.
 Outro retrato mais fino
 trago amores em mim mesmo ,
 mas tão sobrenatural
 que natural o não creio
 100 Artífice foi Cupido,
 vossa beleza o sujeito
 suas setas o pincel
 o meu coração o lenço
 Aqui menina dos olhos
 105 olhos d'alma, alma do peito
 vos vejo, e cego do novo ,
 vejo nos, e me Recreio
 Aqui vivereis e terna
 mas ai *que* o contrario temo,
 110 pois o lenço é cera todo
 e todo o Sol é bosquejo

A décima estrofe do poema contém um verso (“Quando na ideia retrato”), que é o responsável pelo desenvolvimento de termos metalinguísticos, trazendo vários aspectos da cultura letrada do século XVII, como a discrição atribuída à dama nas estrofes que repetimos abaixo:

Quando considero a boca
 mas quando a não considero
 quanto florida na cores
 tanto florida em conceitos
 Aquele rubim divino
 que parece doce e belo
 da mais néscia a formosura
 Da mais feia por discreto
 Pois quem o vê não a ouvindo
 cuida não tendes engenho,
 ou que sois menos formosa
 quem o ouve, não o vendo.

A boca, além da formosura da aparência, é florida em conceitos e em cores, demonstrando mais um uso da tópica *ut pictura poesis*, subentendida no jogo de ouvir-ver, disposto no quiasmo da terceira estrofe citada; essa referência metalinguística também aparece com a citação de termos técnicos (cores e conceitos) pelos quais uma imitação (uma pintura e um poema) deve ser construída,

remetendo às definições da *Poética* aristotélica. Uma referência à doutrina horaciana do *utile et dulce* também parece ser feita, colocando em paralelo as funções retóricas de deleite/ensino, que na mulher-poema aparecem como a relação formosura/discrição. Note-se como o doce é trazido pela figura da abelha, a qual é originária do lugar-comum de Cupido ferido, descrito nas seções anteriores.

Após terminar a descrição física da mulher, ainda considera-se um segundo retrato que se vê no céu:

Mas quando não vejo as prendas
no céu o clory vos vejo
mas não nos retrata o céu
como vos pinta meu peito
De noite as estrelas claras
de dia o Sol sempre belo
são dulcíssima tirania
vossa copia e meu objeto

Desenvolve-se a alegoria da mulher-céu, com os convencionais olhos-estrelas e olhos-Sol. O terceiro retrato, arremate do poema, retoma a imagem de Cupido citada anteriormente. O deus do amor, ainda em outra referência ao *ut pictura poesis*, com suas “setas”, é o artífice de um “retrato”.

Ao mesmo tempo em que mimetiza a mulher em seu poema, o eu-poemático discute ainda mais dois outros diferentes “retratos” de sua dama. Nesses outros dois retratos, coloca, mais uma vez, com a típica engenhosidade erudita do século XVII, a metalinguagem a serviço da lírica amorosa, discutindo o problema da saudade nos termos da antiga questão da distância entre o ‘objeto’ e a ‘cópia’, entre a mimese e a natureza.

Mais um aspecto que esse romance suscita, e que é coerente para situar a poesia de Fonseca ideologicamente, refere-se às imagens construídas em torno da ideia do negro:

Quando o cabelo me lembra
 donde o gigante Pigmeu
 forma corda para o arco
 tece para a rede enredos
 Negros sim, mão tão lustrosos
que juntando dous extremos
 tudo é gala sendo Luto,
 tudo é senhor, sendo negro
 Escuro, sim, mas tão Lindo
que tem com raro portento.
 mais que a beleza de Escuro
 a escuridade do belo
 Quando na ideia retrato
 os rasgados olhos negros
 negros qual minha ventura
 rasgados como meu peito

Essas estrofes estão incumbidas de descrever os cabelos e olhos. A primeira estrofe já indica um caráter ardiloso do cabelo feminino, o negro. Os fios da tessitura do cabelo são engenhosamente manipulados sendo, ao mesmo tempo, matéria-prima da arma de Cupido e uma rede de captura. Note-se que a posição disfórica de 'negro', apontada metalinguisticamente (pelas letras maiúsculas) e as três estrofes que seguem, desenvolvem o mesmo conceito “juntando dous extremos”, em uma série de antíteses como negro/luz (“negros sim, mas tão lustrosos”), negro/senhor (“tudo é senhor, sendo negro”) e negro/belo (“escuro, sim, mas tão Lindo”).

A multiplicidade semântica de 'negro' é ainda explorada na última estrofe, numa redistribuição cruzada de semelhanças e dessemelhanças: “os rasgados olhos negros/ negros qual minha ventura/ rasgados como meu peito”. Note-se os olhos “rasgados” como referência a olhos oblíquos de etnias orientais ou ameríndias, ambas partes do Império Português de então. Esses olhos são pintados como negros, portanto maus ou enganadores, numa antífrase. Já a ventura e o peito do

Eu são negros e rasgados, sem nenhuma antífrase, mas sim pólo negativo desses conceitos.

Embora a poesia de Fonseca não tematize diretamente a questão das populações usadas como força de trabalho escrava (tal como fez no mesmo século, por exemplo, Antonio Vieira), a presença do contingente africano do Império Ultramarino subjaz nas imagens que contribuem para a construção das representações tanto do eu-lírico quanto das mulheres às quais se dirige. Para compreender essas representações, procuraremos expor brevemente um complexo de princípios retórico-poético-teológicos que faziam parte do horizonte de expectativas da produção e recepção seiscentistas e que informam os parâmetros da construção poética fonsequiana.

Uma evidente invisibilidade da população escrava (a maior parte de origem africana) e a sua presença tão incidental nas representações poéticas têm amplas bases nos pensamentos político e teológico da época. Se levarmos em conta uma concepção orgânica do Estado, então adotada pelo pensamento político da Contra Reforma, a justificação da escravidão remonta a Aristóteles, como escreve Giuseppe Tosi:

A analogia organicista serve para pôr em evidência alguns princípios fundamentais da comunidade política e, em particular, o problema da sua unidade: ela é vista como unidade orgânica de partes diferentes e desiguais, unidade na qual cada elemento ocupa o seu “lugar natural” e exercita a sua função específica. (TOSI, 2003, p. 13)

Essa concepção de Estado justifica um ‘lugar natural’ para os escravos. Segundo a doutrina da *Política* aristotélica (Livro I, II), seu lugar é o mesmo dos “animais domésticos”. A doutrina cristã contra-reformista, por sua vez, como aponta Hansen (1999, p. 29-30), compartilha a mesma metaforização do estado como corpo, agora um “corpo místico”, seguindo a interpretação de Aristóteles pelos

tomistas; a instituição da escravidão é a partir de então justificada teologicamente. A cabeça do “corpo místico” (o rei) recebe de seus membros um contrato; um rei católico, como estipula esse contrato social tácito, não tem o poder absoluto, mas sim tem acima de si a lei natural de Deus, a qual deve ser seguida sob pena de tornar a autoridade tirânica, ou “maquiavélica”. Com efeito, desde a conquista de Ceuta, em 1415, as conquistas portuguesas das terras não-cristãs, e o comércio escravista que delas derivou e que em parte as motivaram, foram legitimadas e incentivadas pela Igreja Católica. A bula papal *Romanus Pontifex*, emitida em 8 de janeiro de 1455 sob o papa Nicolau V, convoca o rei de Portugal para a tarefa de combater os muçulmanos da costa Africana, e que, na empresa de alcançar as Índias,

seja capaz de imediatamente subjugar certos povos gentis e pagãos, inteiramente livres de corrupção pela seita do impientíssimo Maomé[...]. Um grande número desses foi convertido para a fé Católica e, espera-se pela ajuda da piedade divina, que se tal progresso com eles continuar que esses povos serão convertidos para a fé ou pelo menos as almas de muitos deles serão ganhas por Cristo³⁷ (DAVENPORT, 1917, p. 22).

Como indica Alencastro (2000, p. 51), essa bula tem dupla função: “empresta apoio aos reis combatendo os mouros e formula a primeira justificação evangélica do trato negreiro”. Essa justificação teológica parece ainda remontar à doutrina aristotélica que aponta que bárbaros, quando capturados em uma guerra justa, são os escravos por excelência; *infra* demonstraremos a relação entre guerra e escravidão como referenciais para metaforizações do amor como escravidão.

³⁷ “[...] and might also be able forthwith to subdue certain gentile or pagan peoples, living between, who are entirely free from infection by the sect of the most impious Mahomet [...]. A large number of these have been converted to the Catholic faith, and it is hoped, by the help of divine mercy, that if such progress be continued with them, either those peoples will be converted to the faith or at least the souls of many of them will be gained for Christ.”, tradução do latim de Frances Gardiner Davenport.

A voz que enuncia os romances de Antônio da Fonseca Soares o faz de um ponto de vista institucional bem determinado, que, com relação ao grupo marginalizado do qual tratamos, tem uma posição bem definida. João Adolfo Hansen (1989, p. 172), ao tratar da *persona* satírica de Gregório de Matos, expõe os paradigmas institucionais das verdades positivas políticas, éticas e teológicas que orientam a voz do eu-lírico: “branco, católico, discreto, fidalgo, honesto, livre, masculino”. Assim como uma *persona* satírica gregoriana, o eu-lírico erótico de Antônio da Fonseca mantém esse mesmo conjunto de valores. Diferentemente do gênero satírico, entretanto, no contexto de uma produção erótica, pode-se observar que a presença desses valores é tácita: perpassados por uma dicção mais ornada e até mesmo por uma jocosidade e auto-ironia do Eu, o lugar institucional deste é antes subentendido do que afirmado.

É nesse tom tácito que, na poesia erótica de Fonseca, as imagens em torno de ‘negro’ se colocam como pólo disfórico em relação a noções como ‘senhor’, ‘luz’ ou ‘beleza’.

A presença africana como pólo negativo dentro de uma antítese engenhosa construída para o louvor da mulher desejada também é vista de passagem no romance 94, onde se contrapõem ‘duquesa de Florença’ e ‘negro de Angola’:

Sutilmente as sobancelhas
em os seus arcos compostas
Duquesas são de Florença
quando são negros de Angola

Vê-se, curiosamente, uma semelhança com o romance anterior, havendo uma ligação ‘sobancelha/arcos/origem africana/caráter enganador/esquivança amorosa’, cuja repetição, num contexto seiscentista, certamente aponta para a

cristalização da metáfora, o que, numa poesia de retrato, é coisa alçada ao *status* de um lugar-comum, baseado nas tópicas da *nação* e *origem*.

O trabalho com o conceito ‘negro’ ainda é visto no romance 70, no qual Fonseca explora o antigo lugar-comum da poesia erótica, que Veyne (1983) chama de “ilustre escravidão”. Transcrevemos o romance na íntegra:

Preso me tendes no laço
 Filis pois neste favor
 foi laço da liberdade
 quando da tenção foi nó
 Neste azul, negro ferrado
 me tendes pois nesta cor
 quantas em vós era celeste
 hoje em um ferrete foi
 Pois nestoutro cor de cana
 quem não vê que fez atroz
 vossa vaidade capricho
 da insignia da minha flor
 No jogo do truque³⁸ entendo
 Filis que mui destra sois
 pois que sobre os meus azares
 fizestes este primor³⁹
 Mui gentil homem contudo
 deixais hoje o meu amor
 pois nestes laços se vê
 quão bem prendido se pôs
 Já agora tem outro jeito
 as minhas venturas pois
 não sendo mui desatadas
 vão parecendo melhor
 Se pois com tais prendas rico
 hoje me deixais [ma o sol]
 quem é homem destas prendas
 que dote terá maior

O romance começa com a situação paradoxal de um eu liberto/cativo, o qual se vê como um “negro ferrado”; trata-se do não-branco identificado ao não-livre, o qual contrastará com o “gentil homem” discreto, pólo eufórico que denota a

³⁸“Truque de taco. Jogo conhecido , q’ se faz numa mesa comprida , cuberta de hum panno verde, bem estendido , & bem pregado. Joga.se com bolas pequenas de marfim , e com taco , que lhes dão o impulso com varias destrezas , a ~q se chamão primores , tabilha , falquete &c.[...]” (BLUTEAU, p. 317)

³⁹“Primor no jogo do Truque He quando se atira a huma bola por tabilha estando encuberta.” (BLUTEAU, p. 742)

posição do eu-poemático após receber as “prendas” do jogo do amor, alegorizado no “truque”. O conceito central é o ‘laço’ (um “azul” e outro “cor de cana”), ornato da roupa que se transforma em ornato do poema, quando é usado para capturar o ‘negro ferrado’ em que o Eu se transforma em seu doce vício, o desejo desmedido.

Ao falar das alegorias ‘amante-escravo’ e ‘amor-jogo’, Paul Veyne, referindo-se à elegia erótica romana, comenta a imagem como uma variação de uma metaforização do amor como guerra:

[...] entre o Amor e os homens, há uma guerra, na qual o Amor quer escravizar os humanos; pois, ou se é senhor ou se é escravo; não há meio termo. Esta guerra de amor, longe de ser uma metáfora surrada, era uma fantasia sobre uma idéia que a moral do tempo levava muito a sério, a idéia de assegurar a autarcia do indivíduo [...]. (1983, p. 204)

Mil e quinhentos anos depois do Propércio comentado por Veyne, Fonseca Soares ainda se utiliza do mesmo repertório de imagens, agora filtradas por sua ética cortesã e sua moral cristã contra Reformista. As guerras, tanto as reais quanto as de amor, ainda fazem escravos; e um regime aristocrático semelhante ainda indica uma cisão radical e, assim como no tempo de Propércio, não há meio-termo em ser senhor e ser escravo. O ato de servir, porém, toma uma qualificação nova no cristianismo: “o homem se enobrece servindo uma mulher, amando-a em vão” (VEYNE, 1983, p. 214). A autarquia do fidalgo ainda é um valor, porém, nos termos da lei natural divina, inclusive conforme os evangelhos, também se valoriza que um cavaleiro sirva a seu rei e a sua dama assim como um escravo sirva a seu senhor.

O amante-jogador também é comentado por Veyne como sendo uma das consequências do tipo da mulher esquiva, referência à *dura puella* cantada por

Propércio: “Recusar seus favores é o melhor meio de submeter seu amante, que, como um jogador, obstina-se e investe ainda mais [...]” (1983, p. 210).

E esse jogo feminino acaba redundando num jogo maior, peculiar do século XVII, em cujas regras é aceitável a um homem de armas submeter-se voluntariamente: o jogo mundano da poesia, cujo público cortesão recebia o trabalho do conceito e a inserção de uma jocosidade auto-irônica como demonstração de prudência e discrição. A habilidade do poeta, que, na *emulatio* retórica, dispunha de maneira nova um repertório universalmente conhecido de conceitos e lugares-comuns, alguns deles expostos nessa dissertação, era entendida como engenhosidade e instrumento de prestígio intelectual. Muitas vezes essa poesia é acusada de ‘frívola’, ‘contaminada por um excesso de ornamentação’. Todas as variações virtuosísticas em torno do conceito ‘negro’ mostra, entretanto, que o ornamento não é um simples ‘enfeite’, mas sim uma relação complexa entre imagem/conceito, cuja poesia dos seiscentos trabalha à moda de um exercício cujos fundamentos estão apoiados na *dialética* de fundo platônico e aristotélico. Essa relação dialético-retórica característica do barroco levou Hansen (1989, p. 234) a criar o termo *ornato dialético*, o qual é corroborado pela doutrina aristotélica onipresente nos tratados seiscentistas sobre poesia (notadamente o de Emanuele Tesauro).

Num outro espectro retórico-poético, o satírico, a imagem do escravo (negro) é retomada no romance 80. Peça de cunho narrativo, seu conteúdo satírico reflete a dramaticidade inerente ao gênero (HANSEN, 1989, p. 41); a *persona* prudente intervém teatralmente na perturbação da ordem, o comportamento vicioso, esperando purificar (catarticamente) o corpo místico do Estado.

As primeiras estrofes dão voz a um narrador que apresenta a cena ridícula que se desdobrará: duas comadres que ‘tem mudança por sobrenome’, intemperadas e indiscretas, levam suas diferenças ‘à praça’ com gritos e com ‘bofetadas que chovem’. Entre os insultos colocados na voz das comadres estão os tipos viciosos característicos da sociedade cortesã do período, como a figura da feiticeira, e a desqualificação da origem. Transcrevemos o trecho em que há o diálogo:

Disse uma dize malvada
 não dissestes que três noutes
 para embruxar um menino
 te converteste num bode
 Mentos velhaca, eu podia
 dizer-te, nem por remoque
 de mim esse testemunho
 tu patifa és a que foste
 Preza pelo secular
 feiticeira tão enorme
 que eu te vi com estes olhos
 levar um gibão de açoutes
 Em mim açoutes magana
 quando na rua das flores
 um negro te deu no rabo
 muitas palmadas e couces
 Couces em mim! tal [mentira]
 que huma patifa dos montes
 Que andou sempre a Regalheira
 me tenha a mim tão grã tosse
 Dos montes! não vereis mana
 a cidadoa tão nobre
 que vejo aqui de galiza
 metedinha em um Alforje
 Mentos michella que fui
 cá baptizada em São Jorge
 com que sou filha da praia
 e tu viestes de Arronches

A diatribe começa com uma comadre desqualificando a outra como bruxa, a qual, ainda pior, é incompetente na feitiçaria. O conflito parte então para as desqualificações das origens e posições sociais: uma é acusada de ser açoitada em público, ofensa rebatida pela desqualificação, ainda maior, de que a primeira foi

açoitada por um ‘negro’. Caras ao imaginário fidalgo, a limpeza de sangue e a origem ilustre são invertidas como instrumento para o rebaixamento retórico: como um *topos* do gênero epidítico, elas remontam ao capítulo IX do livro II da *Arte Retórica* de Aristóteles, onde o filósofo grego aponta a possibilidade de, ao louvar ou vituperar alguém, analisar “se as ações de um homem são dignas de seus antepassados” (p. 63). A linhagem escrava combina-se com a linhagem bárbara, inventariada retoricamente nos Seiscentos como *topos* da ‘nação’ ou “Patria”. Essa última é nomenclatura usada pelo Frei Sebastião de Santo Antonio, preceptista autor de um *Ensaio de Rhetorica, conforme o methodo e doutrina de Quintiliano*, de 1779, que define a tópica da seguinte maneira:

Pode-se argumentar dos lugares referidos pelos modos seguintes. Da Patria: *Que menos se podia esperar de hum Africano , astuto , enganador , supersticioso , e barbaro?* Estes são os defeitos que em geral attribuem a esta Nação (1779, p. 89).

Esse trecho do Frei Sebastião, além de servir de exemplo do uso de lugar *nação*, também é exemplo do viés pelo qual são vistos os africanos, oriundos de uma terra de muçulmanos, pagãos (“supersticioso”⁴⁰) e bárbaros: astutos e enganadores como o Pigmeu ou o ‘negro de Angola’, citado *supra*. A caricatura do negro que açoita dando coices como um animal de carga é, portanto, uma construção de mundo às avessas, colocando um pagão não-nobre e não-livre numa posição de senhor, deformação a qual é possível somente como sátira ou ridículo.

A hostilidade quanto às populações escravas, explícita em certos usos do conceito ‘negro’, é claríssima; os pressupostos retóricos, poéticos e teológicos de Fonseca, mostram que suas ideias e as de seus contemporâneos sobre o assunto

⁴⁰ Talvez seja a maneira pela qual o seiscentos tenha qualificado o animismo das nações negras que os portugueses encontraram nas colônias africanas.

diferem irremediavelmente das nossas. O elitismo escravocrata, racista e misógino hoje nos causa ojeriza, ainda mais quando aplicado tão naturalmente num contexto de poesia amorosa. Não queremos, entretanto, cair num anacronismo tão comum ao tratar do estudo desse período e por isso nosso breve esforço de situar essa poesia no seu devido tempo, com as “justificações” que eram levadas a sério em suas devidas condições de produção e recepção.

Mais uma variação interessante da imagem do negro encontra-se fora de nosso *corpus*, mas merece menção aqui por sua pertinência. Trata-se de um poema que talvez, pela temática, tenha sido produzido durante a estadia de Fonseca no Brasil. É um romance editado Maria Hermínia Maldonado intitulado *A uns olhos negros de uma mulata*:

Negros, emperrados olhos,
cuja negregada vista
com tristes e negras mostras
me dais triste e negra vida.
Meus negrinhos cuja ausência
acabam meus negros dias
porque em meus negros amores
foi negra a ventura minha.
Sabei que os negros amores
que esses olhos negros criam
me dão cem mil pingos⁴¹ n'alma
e como a negros me pingam.
Sabei que a cada pestana
me fazem mil perrarias
e com não ser eu mui negro
menos que a negro me estimam.
Tem-me lançado uma barra
tão chocalheira e garrida
que donde quer que a trago
pode-se ouvir em Turquia.
Há milheiros de olhos negros
porque são como sardinhas
que se vendem por milheiros
por terem pouca valia.
Mas vós, negrinhos, valeis
um tesouro de Veneza
que sois brincos de azeviche

⁴¹ Bluteau, em seu dicionário, apresenta a seguinte definição: “Pingar hum escravo. He csatigo que se dá aos negros, & outros escravos com pingos de toucinho, que lhe queimão as carnes”. (p. 513)

com cortina de baeta.

Bujamés, olhos que adoro
por minha negra desdita
vossa cor negra me mata
emperrada e negativa.

Hei-vos-de deixar culpados
por que algozes de justiça
vos arranquem com turqueses
ficareis Santa Luzia.

Negros, perrengues, traidores,
gente negra fugitiva
inda que morrais, meus olhos,
inda Guiné negros cria.

Acabem-se, negros olhos,
estas negras perrarias
não me pingueis como negros
nem me deis tão negra vida.

Cãezinhos, de vós me queixo
e da negra dita minha
mas vós negros e ela negra
fareis catumba em camisa.

E se de mim fazeis negro
dai-se carta de alforria
que quero ser negro forro
alguns de meus negros dias.

(MALDONADO, 1992, p. 443-445).

Aqui se constrói mais uma personificação dos olhos, os olhos negros femininos, sendo o termo negro motivo para variações em torno da escravidão, tal como as metáforas em torno do comércio e em torno da tortura (“pingar”). Uma comparação altamente depreciativa de escravos a cães (“perrarias”) é feita, a qual, entretanto, apresenta uma curiosa ambiguidade, quando o poeta carinhosamente refere-se aos olhos negros como “cãezinhos”. Outro caso de inversão de um assunto sério tratando-o com uma certa leveza é o tratamento da tortura, aqui figuração da rejeição amorosa; ligada à tortura vêm a comparação da dama mulata à Santa Luzia, a qual, segundo uma das tradições do mito cristão, foi martirizada pelo vazamento dos olhos, os quais carrega, em várias representações, em uma bandeja dourada.

Esses comentários servem ainda para situar a representação, e portanto, alguma visibilidade, desse grupo social marginalizado por conta do letrado de então. Colocar esse assunto diante da perspectiva retórica e poética torna-se necessária, tendo em vista a surpreendente simplificação do assunto e a superficialidade com o que é tratado. É o que acontece no que diz respeito à questão na obra de Gregório de Matos, a qual, pelo menos durante o século XVII, é aplicável à literatura luso-brasileira como um todo: às vezes reduz-se a questão ao “ressentimento”, onde uma classe se vê ameaçada “nos momentos de depressão da economia agromercantil” (BOSI, 1992, p. 101), ou ainda numa utópica “carnavalização”, fruto de uma “malandragem”, sendo reduzida aos “traço jucundos [...] da revigoração folclórico-popularesca” (CAMPOS, 1996).

Os dois últimos romances que analisamos aqui, são os romances como 85 e 93, são os que o Capitão Bonina teatraliza de maneira mais completa as suas batalhas de amor. Ambos apresentam construções alegóricas, nível mais alto do desenvolvimento metafórico, “metafora continuata”, como defini Emanuele Tesauro (1663, p. 440).

O romance 85 carrega o teor bélico em sua proposição (quatro estrofes) e seu arremate (última estrofe), sendo mediado pelo retrato construído por metáforas cristalizadas já discutidas aqui, fazendo uso de imagens como a da neve, das pedras preciosas e da comparação mulher-céu. Vejamos o romance:

Suspende as setas menina
que faltas na valentia
 pois não é valente aquele
que ao rendido tira a vida

5 Mas por te mostrares destra
 com tantas destreza atiras
 que sendo o alvo meu peito
 dás-me no alvo as feridas

10 Olha *que* temo *que* encontres
 quem já em meu peito habita

dando o golpe em meu peito
 dás o golpe em duas vidas
 Aquela que a natureza
 por mostrar quanto podia
 15 a fez em mil perfeições
 às mil maravilhas Linda
 E por ser feita de neve
 por certo *que* me mataria
 Que sendo os olhos dois sóis
 20 também se derreteria
 Fios de ouro por cabelos
 penteia todos os dias,
 que sendo estes fios de ouro
 com fios de ouro me enfia
 25 Quando seus Cabelos vejo
 certo *que* não sei *que* diga
 pois vejo *que* por cabelos
 se sustenta a minha vida
 Se acaso fora mais preta
 30 não deixara de ser Linda
que sendo dous sóis seus olhos
 a dous sóis se crestaria
 De mil riquezas a boca
 se compõem de pedraria
 35 *que* por ser de diamantes
 tem mil amantes no dia
 Em um rubim muito breve
 esta riqueza se cifra
que há cousas *que* por pequenas
 40 São mui grandes na valia
 As mãos como são de neve
 me disse um discreto hum dia
que lavando suas mãos
 cuidou as mãos derretia
 45 Da água *que* por entre os dedos
 das suas mãos lhe corria
 cuidava *que* cada gota
 era hum dedo que caía
 Em que por cristais as julgo
 50 temos porque serem finas
que tocando uma na outra
 se quebrem por cristalinas
 Que de ponto em branco o pé
 se arma ninguém duvida
 55 em branco por sua cor
 em ponto pela medida
 As que se prezam de belas
 vendo a ficam perdidas
 umas se perdem de inveja
 60 Outras se perdem de vista
 Contemplam-na por estrela
 as *que* são mui entendidas
 se dizem *que* por ser a Lua
 da A lua estrela seria
 65 Eu não sei se o ser estrela

será pouca estrela minha
 porque apenas eu a vejo
 já cuido se acaba o dia
 70 Quisera a prender em ferros
 mas vejo a mui entendida
 quem tem Limado o juízo
 também ferros limaria
 Bem vês já cega inimiga
 75 quem em teu peito periga
 guarda me ao peito respeito
 dá-me no corpo as feridas

Dirigindo-se à dama esquiva, Antônio da Fonseca começa por questionar a honra em batalha da dama, acusando-a de atacar um inimigo que se rendeu e procede, em seguida, a elogiar a destreza da inimiga. Esses dois elementos servem de preâmbulo a uma descrição das “perfeições” da dama, a qual é feita a partir do jogo com as convenções da prática do retrato. A brancura da dama, por exemplo, é disposta em termos de quiasmo e contrastada ao brilho do olhar criando um oxímoro que trabalha o campo neve/fogo, um trabalho metafórico que complementa a temática da guerra que permeia o poema (“mataria”):

E por ser feita de neve
 por certo *que* me mataria
 Que sendo os olhos dois sóis
 também se derreteria

O retrato continua com várias características da poesia de circunstância, como o aproveitamento da coloquialidade (“às mil maravilhas”, “perdem de vista”) e o uso de trocadilhos (“*que* por ser de diamantes/ tem mil amantes no dia”). O retrato enfoca no aspecto da brancura e na delicadeza feminina, construindo inclusive uma alegorização independente, que cria um contraste com o universo bélico:

me disse um discreto um dia
que lavando suas mãos
 cuidou as mãos derreteria

Ao fim, além do elogio da beleza física, o poeta elogia o “juízo” da dama, recuperando a imagem do amante-escravo, tendo ela escapado de seu cativeiro. Note-se ainda a carga erótica da metáfora guerra-amor no arremate, no verso “dá-me no corpo as feridas”.

Note-se que um termo da comparação é um termo próprio, a dama, o que caracteriza essa alegoria como “alegoria imperfeita”, conforme define Hansen (2006, p. 66, *passim*). Esse modelo é o meio termo entre a alegoria “perfeita”, ou enigma e a *inconsequentia rerum*, ou incoerência, e é o uso alegórico mais comum e recomendado pela Retórica:

Os lugares-comuns alegóricos são compostos, em sua maioria, de alegorias imperfeitas, tanto em sua formulação quanto em sua sua repetição e transformação. Lembrem-se uma vez mais as “virtudes retóricas necessárias: clareza, brevidade, verossimilhança (HANSEN, 2006, p. 67).

Note-se que essa prática alegórica serve para balancear a engenhosidade do trabalho com os conceitos com a predileção mais chã da poesia amorosa dos romances de Antônio da Fonseca Soares. Em outros romances mais “dialéticos” de Fonseca, é possível constatar essa predileção pela alegoria “imperfeita”. O romance 39, transcrito abaixo, desenvolve o conceito do “vidro”:

Filis eu vos desconheço
 Pois estais tão Soberana
 que já como os Reis da china
 vos mostrais só por vidraças
 5 Quedais em ser rabugenta
 se vê nesse vidro as claras
 pois para ser melindrosa
 vidrenta vos basta
 10 Mui prezada sois por certo
 pois quereis como essas traças
 que quem vos vê tão fermosa
 uos julgue mais espelhada
 Bem aviadas com isto
 15 estas hoje as minhas ânsias
 pois com favores de vidro

tão firme afecto se paga
 Que há de avançar hoje a vista
 se quando esses sóis assalta
 20 tão de mão posta de um vidro
 mostrais que fazeis muralha
 Se a caso tão quebradiça
 me há de fazer estas raivas
 quebre se este agouro, o filis
 não quebre esta confiança
 25 Se amor telhados de vidro
 não quer como prenda amada
 desses olhos nas capelas
 quereis *que* estes riscos traiais
 Tem dúvida a minha vida
 30 anda agora excomungada
 pois com estes interdictos
 se lhe nega a vossa graça
 As partes filis dai vista
 35 se não sofrei me a barbata
 que há contra embargos de vidros
 execução de pedradas

“Soberana”, a mulher é comparável aos reis da China, parte distante do mundo, muito pouco conhecida do português, e renomada pela manufatura de vidros, objeto caro e raro na época, sendo, portanto, um elemento distanciador, já que se trata de um artigo de luxo, índices de grande riqueza.

A segunda estrofe, referindo-se à esquivança amorosa do jogo amoroso cortesão, faz-se em torno do jogo entre claro-ofuscado das vidraças. Esse jogo então tem continuidade na estrofe seguinte, que engenhosamente aproxima as imagens do espelho e das tranças, sendo ambos ligados à noção de simetria/infinidade. A beleza extraordinária ainda é evocada com a menção de ‘espelhos’, entretanto todos que tentam apreciá-la são ofuscados, já que seus olhos comportam-se como sóis (como muitas das outras musas de Fonseca).

O mau agouro, da quebra de espelhos/rejeição, traz ao poema oportunidade de fazer referências ao campo semântico da religiosidade e superstição (“capelas”, “excomungada”). Em meio a tudo isso ainda uma referência

a um ditado popular é feita, com a evocação do “telhado de vidro” que dá ensejo à oposição vidro/pedra (pedra também evocada na imagem “mulher-muralha”).

No romance 99 é outro que explora o trabalho com o conceito e a construção alegórica. Dessa vez acontece na forma de uma narração, onde o poeta ouve o canto de sua musa, mas pode somente imaginar sua beleza verdadeira. O conceito ‘voz’ é então glosado em inúmeras variações, como podemos ver no poema transcrito na íntegra:

Quem dissera bela clory
 estes milagres de amor
que como nascem da vista
 já também nascem da vos
 5 Ao pouco *que* vos ouvi
 tanto a alma se enlevou
que em tão peregrinos passos
 o passo perdi por vos
 Sendo do vento composta
 10 com tanto ar se compôs
que pela formar o vento
 incêndio na alma ateou
 Parece-me ser a seta
que nela se disfarçou
 15 [toda
 nos tiros toda rigor]
 Amor por ser mais cruel
 com esta traça afogou //
 Porque disfarçado o tiro
 20 fosse a ferida maior
 Soltando-se ao ar com vão
 ao vento se não lançou
 pois sentiu dentro no peito
 o coração logo a dor
 25 Como Grego entre Syrenas
 receio naufrágio atroz
 porque em vosso canto vejo
 que tales encantador
 Se vossa rara Beleza
 30 pode tanto ouvida só
 ô quanto pudera visto
 vosso divino Esplendor
 Obrigarão me essas falsas
 de fino querer crisol
 35 e que a finezas fizera
 quem de falsas se obrigou

O poeta começa em torno do campo semântico religioso, sendo um “peregrino” que testemunha os “milagres do amor”. Um trocadilho aqui entre “vós” e “voz” é inevitável, e ressoa com as aliterações com “vista”, “ouvi”, “vento”, “enlevou”. A definição da voz ainda faz uso da física dos quatro elementos, opondo o ar ao fogo, sendo a voz ar que alimenta o fogo/amor, cuja devastação na alma dá a oportunidade para o desenvolvimento de uma metáfora bélica. A referência erudita desse poema, como não poderia deixar de ser, é a voz das sereias ouvidas por Odisseu. O poema é encerrado com o mesmo tom religioso com que inicia, evocando o divindade da beleza que não foi vista, e os crisóis carregados pelo “peregrino”.

Voltando, às metáforas bélicas, apresentamos o romance 93, que constrói uma alegoria na qual a mulher equivale a uma praça de armas. Eis o poema:

Tem a beldade tal graça
 que sendo a *que* nos conquista
 contra minas faz a todos
 contendo em si uma mina
 5 Por pôr em sítio os amantes
 dos cabelos faz as linhas
 pois são bem fortes trincheiras
 onde uma alma se sítia
 10 Dos arcos das sobrancelhas
 já meias luas fabricas
 pois sendo sol a beleza
 também com a lua milita
 15 As pestanas *que* guarnecem
 os olhos com picarias
 Fazem ser corpo da guarda
 com sentinelas a vista
 o nariz *que* é a iminência
 donde assenta a artilharia
 tem estradas encobertas
 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

30 A barba *que* por barraca
 tem em defença da mina
 uma covinha em *que* esconde
 as almas *que* estão rendidas
 Não digo mais da beleza
 35 pois só na cara decifra
que como a beleza é cara
 Só pela cara se pinta

Cada estrofe contém uma referência bélica para o fim de construir o encômio da dama: a mulher como todo é um “conquistadora” que “sitia” os amantes, tendo a seu serviço para o ataque os cabelos, que constroem as trincheiras, os olhos-lua como os soldados, as pestanas, que manuseiam as “picarias” e mantêm-se sentinelas, e o nariz comanda a artilharia e assim por diante. O romance termina com uma referência metalinguística, com o poeta reconhecendo que sua pintura metafórica não é suficiente para representar a beleza (“pois só na cara decifra/ *que* como a beleza é cara/ Só pela cara se pinta”).

No restante do *corpus* de Fonseca há outras ocorrências semelhantes ligadas à metaforização bélica. No romance 13, por exemplo:

De setas e arcos armados
 seos negros olhos se vem
 para matar tao Ladinós
que a ninguem davaõ quartel

No romance 27 os olhos se servem de lanças:

Tu *que* me trazes a vida
 nos olhos atrevessada
 pois quando Lanças os olhos
 servem teos olhos de lança

Aqui se vê a alegorização da mulher como céu, feita a partir da comparação do olhar a ‘raios’ que ‘chovem’, a qual engenhosamente se cruza com a alegorização da mulher como uma praça fortificada, de onde chovem ‘setas’,

engenhosamente intensificando a distância e a crueldade feminina. Essas duas quadras do romance 93 desenvolvem a dupla alegorização:

Dos arcos das sobrançelhas
 ja meas luas frabricas
 pois sendo sol a beleza
 tambem com a lua melita
 As pestanas *que* guarneçem
 os olhos cõ picarias
 Fazem ser corpo da guarda
 com sentinellas a uista

No romance 75, os olhos são armas de Cupido (“armas de amor”), uma referência clássica que talvez explique toda a metaforização ‘olhos-setas’:

As pestanas praça de armas
 do Deos que tras arco e flexa
 por praça de armas de amor
 são Marquezas de Tronteira

No romance 4, a comparação entre mulher e flor é utilizada em conjunto com uma metáfora bélica:

Amor Tisbe Sai ao campo
 tocai arma, e vide amor
que vem Tisbe Em som de guerra
 por mais que a paz lhe deis vos
 Como huma flor posta em campo
 fez com que Abril se transpôs
 porque cahindo lhe a folha
 não pode dar nesta flor
 De um chamalote de prata
 verde nuvem a seu candor
 E a que d’El rei no valor
 Beleza tão valerosa

Nesse romance, *Amor Tisbe Sahe ao campo*, após narrar a entrada num campo de batalha de sua musa e do ‘amor’, a *persona* descreve a retirada de “Abril”, (“Abril se transpôs”), também numa figuração do outono. A flor-mulher é então descrita como “[...] chamalote de prata/ verde nuvem [...]” conceitos que misturam a

elegância do tecido, a cor prata das armas e o verde das plantas, misturando a beleza da mulher, metaforizada em planta e sua nobreza (“Beleza tão valerosa”). A metáfora da flor é então desenvolvida de maneira dialética, mesclando predicados da flor e das armas, figurando a persistência da mulher-primavera face ao outono, amplificando o argumento que justificará a interrogação seguinte, que serve a louvar a ‘beleza-valor na batalha’ de sua musa:

donayre tão brilhador
de armas pode ter medo?
de que almas pode tê-lo?

O romance 26, construído em grande parte ao redor das “galas”, explora a representação das vestimentas numa variação da descrição Fonseca opera a tópica da “verdade sob a aparência” (HANSEN, 1989, p. 378) e exorta sua interlocutora a não se enfeitar demasiadamente, pois:

[...] às vezes os dezalinhos
premitem que os olhos Logrem
dálma superiores vistas
Que avarenta a gala emcobre

Note-se ainda o convite erótico subentendido na quadra, já que a *persona* convida sua interlocutora a despir-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho pretendeu esclarecer alguns dos fundamentos por trás do uso da descrição nos romances do manuscrito 2998, da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Procurando deixar de lado os preconceitos acumulados por diferentes vieses da(s) Crítica(s) Literária(s) em relação ao Barroco, elegemos um modo de leitura e interpretação do período baseado numa abordagem que valoriza, acima de tudo, antes de qualquer julgamento, o resgate da prática de escrita.

Essa metodologia é a que se apresenta a mais imparcial para com os fenômenos que dizem respeito ao século XVII, os princípios retórico-poéticos são a contextualização necessária para compreensão dos “exageros” e das “frivolidades”. Esse viés apresenta o guia mais coerente para os usos convencionados justificáveis entre os letrados da poética seiscentista, possibilitando recuperar um modo de compor que, de outra maneira, estaria em decomposição e perdendo-se nos arquivos e bibliotecas portuguesas. A breve exposição da polêmica crítica entre Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen, entretanto, demonstra as possíveis falhas desse novo método, assim como seus benefícios, e seu exame ainda pode enriquecer ainda mais o ambiente dos estudos seiscentistas no Brasil.

No início, procuramos fazer um apanhado da fortuna crítica em torno do autor, Antônio da Fonseca Soares. Procuramos compreendê-la em sua historicidade e vislumbrar as várias consequências da caracterização dual padre/poeta que permeia as visões críticas, além de situar a poética do autor no ambiente da “poesia vulgar”, conceito, apesar de já antigo, é ainda pouco estudado pela teoria literária.

Essa dualidade da figura do autor, consagrada pela crítica, vai além de questões biobibliográficas, tendo um papel fundamental para a compreensão da escritura de Antônio da Fonseca. Ao ser examinado a partir de princípios da retórica e poética, o poeta/pecador expressa os pontos de vista teologicamente construídos para dada *persona* a partir da qual o poeta enuncia sua poesia vulgar, que seria confirmada pela rejeição dessa obra pelo futuro orador/pregador. A “vulgaridade” da poesia é tão calculada quanto a “piedade” de suas futuras cartas e sermões.

O segundo capítulo procurou examinar os fundamentos retórico-poéticos subentendidos na descrição. Tratamos de elementos que dizem respeito à herança clássica, como o princípio do *ut pictura poesis*, as noções de *enargeia* e *evidentia*, de elementos da prática de escrita seiscentista que subjazem na composição do “retrato”, como uma construção peculiar da metáfora em sua visualidade.

Aprofundamo-nos na questão do retrato. Nesse “gênero” a intertextualidade foi tratada como um fator institucionalizado: cada poema era um indivíduo pertencente a um gênero, uma entidade construída a partir das diretrizes estabelecidas historicamente pela atividade letrada. Isso não quer dizer, entretanto, que não houvesse espaço para a individualidade do autor, o qual possuía um campo de ação para “inovar”, dado pelo horizonte de expectativas do período, limitando-o a uma racionalidade e às preceptivas dadas pelas autoridades retóricas e poéticas, ou seja, da *emulatio*.

No terceiro capítulo procuramos analisar as variações criadas por Fonseca nos romances do manuscrito 2998 BGUC, recorrendo, quando necessário, ao estudo de particularidades da literatura e do pensamento seiscentista. Centramos o estudo, em primeiro lugar, no modo “cortesão” da descrição feminina, procurando demonstrar a engenhosidade e complexidade escondidas sob as “frivolidades” e

erudição que subjaz na aparente “vulgaridade”. Em um segundo momento, exploramos os aspectos do “Capitão”, os princípios político-teológicos que conduzem a distribuição das boninas e fundamentais para a consolidação da *persona* poética de Antônio da Fonseca.

Enfim, esse trabalho procurou resgatar uma parcela importante da produção cultural lusófona, ao contribuir para a iluminação de um período importante para a consolidação da veia clássica da Literatura Portuguesa e para a formação brasileira, a qual, embora tenha se mantido obscura em alguns aspectos aqui debatidos, bebeu, efetivamente, da mesma fonte.

REFERÊNCIAS

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

ALENCASTRO, Luiz Felipe. *O trato dos viventes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ANACREONTE. *Odes de Anacreonte*. Traduzido por Almeida Cousin. 4. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ANTONIO, Frei S. S. *Ensaio de Rhetorica, conforme o methodo e doutrina de Quintiliano, e as reflexões dos authores mais celebres, que trataram desta materia*. Lisboa: Officina Luisiana, 1779.

ARISTÓTELES. *Poética*. Introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre : Globo, 1966.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.

BLUTEAU, R. *Vocabulário portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 1 CD-ROM.

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

BRAGA, T. *História da Literatura Portuguesa: os seiscentistas*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2005.

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

CAMPOS, H. Original e revolucionário. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1996. Caderno Mais!.

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

CAMPBELL, D. A. *Greek Lyric volume 3: Stesichorus, Ibycus, Simonides and others*. 1991.

CARVALHO, M. S. F. *Poesia de agudeza*. São Paulo: Humanitas Editorial, EDUSP; FAPESP, 2007.

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

CHAGAS, Frei Antonio. *Cartas Espirituais*. Edição de Isabel Morujão. Porto: Campos das Letras, 2000.

CICERO, M. T. *De Oratore or his three dialogues upon the character and qualifications of an orator*. Traduzido para o inglês por William Guthrie. Boston: R. P. & C. Williams, 1822.

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

DAVENPORT, F. G. *European Treaties bearing on the History of the United States and its Dependencies to 1648*. Washington, D.C.: Carnegie Institution of Washington, 1917. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=zwaayWuslnMC&dq=European+Treaties+bearing+on+the+History+of+the+United+States+and+its+Dependencies&printsec=frontcover&source=bl&ots=0t5GXQwXAV&sig=XwPUc_BCvSHDas88ujufCENGF5o&hl=ptBR&ei=J5mtStrpIKMtgeoucGbCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#v=onepage&q=mahomet&f=false>. Acesso em: 9 set. 2009.

DENIS, F. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal: suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Leconte et Durey, 1826. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=w3IOAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ptBR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 3 nov. 2010.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo : Cia. das Letras, 1989.

HANSEN, J. A. *Alegoria*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.

HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Padre Antônio Vieira. Sermões. In: Mota, Lourenço Dantas (Org.). *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

_____. HANSEN, J. A. Sátira e ingenio: la poética de fin de siglo. In: SCHNEIDER, L. M. et alia (Org.) *Literatura mexicana*, v. VIII, n. 2, 1997.

_____. Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII. In: *Para Segismundo Spina: língua, filologia e literatura*. São Paulo: EDUSP, Iluminuras, 1995.

_____; PECORA (Org.). *Poesia seiscentista: Fenix renascida e postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002.

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

JAUSS, H. R. *A História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

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

LUND, C. C. *Conceptismo In Three Seventeenth-Century Portuguese Poets: Antonio Barbosa Bacelar, Jeronimo Bata And Antonio Da Fonseca Soares*. Ann Arbor: University Microfilms Intl., 1974.

MALDONADO, M. H. *António da Fonseca Soares (Frei António das Chagas) Trinta Romances Inéditos*. In: SEPARATA do Bol. Bibli. Univ. Coimbra, v. 41, 1992, p. 407-496. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=17C7p9yIG7wC&pg=PA407>>. Acesso em: 07 mar. 2011.

MAYORAL, J. A. *Figuras retóricas*. Madrid: Ed. Síntesis, [s.d.].

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

MANUSCRITO 345 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

MORGANTI, B. F. A morte de Laocoonte e o Gigante Adamastor: a éfrase em Virgílio e Camões. In: *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, nº 1, junho de 2008, Brasil. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/nuntius/data1/arquivos/001.04-Bianca40-52.pdf>. Acesso 25 jul 2010.

MUHANA, A. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*. Traduções latinas de João Ângelo Oliveira Neto. São Paulo: Edusp/ FAPESP, 2002.

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

PETRARCA, F. *Canzoniere*. Milano: Simplicissimus Book Farm, 2011.

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

RIPA, Cesare. *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa*. Anotada pelo abade Cesare Orlandi. 5 v. Perugia : Nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-1767.

SILVA, V.M.P.A. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1971.

SISMONDI, J. *De la littérature du midi de l'europe*. Tome second. PARIS, 1813. Disponível em: http://books.google.com/books?id=vRgPAAAAQAAJ&vq=d%C3%A9cadence&output=text&source=gbs_navlinks_s. Acesso em: 3 nov. 2010.

SPAGGIARI, B.; PERUGI M. *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPINA, S. Três fases de um processo descritivo. In: *SEPARATA da Revista da Universidade de Coimbra*, v. 30, 1983, p. 617-630.

TEIXEIRA, Ivan. New historicism. *Revista Cult*, ano 2, n. 25, dezembro, 1998.

TESAURO, E. *Il cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione : che serue à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica / esaminata co' principij del diuino Aristotele dal conte d. Emanuele Tesauro*. Seconda impressione, accresciuta dall 'autore di due nuoui trattati, cioè, de' concetti predicabili, et degli emblemi. Venetia: Presso Paolo Baglioni, 1663. Disponível em: <<http://library.getty.edu/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=105372>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

TOSI, Giuseppe. Aristóteles e a escravidão natural. In: TOSI, Giuseppe. Aristóteles e a escravidão natural. *Boletim do CPA (UNICAMP)*, Campinas, São Paulo, v. VIII, n. 15, p. 71-99, 2003. Disponível em: <<http://www.puc-rio.br/parcerias/sbp/pdf/11-giuseppe.pdf>>. Acesso em: 7 set. 2009.

TRIMPI, W. Horace's Ut Pictura Poesis: the argument for stylistic decorum. *TRADITIO: Studies in ancient and medieval history, thought and religion*, v. 36. New York: Fordham University Press, 1978.

_____. The meaning of Horace's Ut pictura poesis. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 36, pp. 1-34, 1973. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0075-390%281973%2936%3C1%3ATMOHUP%3E2.0.CO%3B2-Y>>. Acesso em: 6 nov. 2007.

VERNEY, L. A. *Verdadeiro método de estudar*. volume 2. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1950.

VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana*. Tradução Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ANEXOS

Romance 2

A que d'El-Rei que me mata
 Maricas essa cachopa
 que nasceu flor em colares
 para ser peste Em Lisboa
 5 Por ser a flor desta terra
 e mostrar que as mais são folhas
 fez na rua do carvalho
 inveja a rua fermosa
 10 Por ela entrou passo a passo
 e a cada passo se nota
 que nem no passo lhe nega
 quem nelas passa por todas
 Todo o bairro amotinado
 se pôs na rua e foi força
 15 ir o fato todo a rua
 pois nela estava tal jóia.
 Tais terremotos fez nela
 o ar com que vinha airosa,
 que por vê-la toda a rua
 20 foi pelas janelas fora
 Sobre a cabeça o balaio
 quanto é de Estima se prova
 pois hoje opõem na cabeça
 quem traz aos pés as coroas
 25 O Chapéu bem que é seu negro
 de mujto alto Blasona
 pois pondo se sobre as nuvens
 Vejo o que a dois sóis faz sombra
 Folhinha só queixa da
 30 donde a careta de alçoça
 do que lhe usurpa a toalha
 parece que anda queixosa
 Quem me colhes e me compra
 fas me ves me arremata
 35 quem me afirma que apregoa
 A que d'El rej que passa
 matando airoza;
 pois pasando atravessa
 as almas todas

Romance 4

Amor Tisbe Sai ao campo
 tocai arma, e vide amor
que vem Tisbe Em som de guerra
 por mais que a paz lhe deis vos
 5 Como uma flor posta em campo
 fez com que Abril se transpôs
 porque caindo lhe a folha
 não pode dar nesta flor
 De um chamalote de prata
 10 verde nuvem a seu candor
 E a que d'El rei no valor
 Beleza tão valerosa
 donaire tão brilhador
 de armas pode ter medo?
 15 de que almas pode ter-do?
 Rostinho tão malfazejo
 olhos tão ma alma; amor,
 () por meu mal vos não vira
 de mim vos não riereis vos,
 20 Por ele me ponho em campo
 mas como ele tal me pos,
 nela como morto fico
 porém como vencedor

Romance 6

Amores o vosso achaque
 me maltrata de maneira
 que se a vós vos custa uma ânsia
 a mim sem alma me deixa

5 Tanto a pena é mais que a morte
 que fora violência menos
 morrer de mudo entre as mágoas
 que viver fino entre as penas

10 Porém não se perca a vida,
 porque é mais fina decência
 viver para um sacrifício
 que morrer de uma tristeza,
 vi *que* esse cristal ferido
 ver te o por entre açucenas
 um naca preso em safiros
 A neve em rubis desfeito

15 Vi que esse rosto eclipsado
 deu com desmaiada ofensa
 a luz convertida em sombras,
 e o Sol desatado em perlas

20 E assim meu bem baste o dano,
 que é tirania violenta
 por dar tanta gloria aos males
 das atentas vidas queixa

25 Perdoai me a confiança
 dessas plantas cuja oferta
 vai deitar-se a vossas plantas
 por ver-se na primavera

30 E com razão pois conhecem
 que serão flores mais belas
 da vossa boca os craveiros
 do vosso rosto as roseiras

Vai também esse Cupido
 E em os pés por ir depressa
 como brinco de sangria
 o meu coração vos leva

35 Inda *que* é cousa de Brinco
 bem podeis querida prenda
 desculpar-me a confiança
 A *que* autoriza a fineza

40 Sejam de mau gosto alvitre
 vossas novas porque eu tenha
 vida para uma saudade
 com que me morro de ausência

Romance 7

Anna do meu coração
 cuja Lindeza cigana
 já me embruxa pelos olhos
 já me enfeitiça pela alma
5 Anna enfim por quem mais quero,
 se vos não tornais bagana,
 da quaresma os misareres,
 que aleluias da Páscoa
10 cheguei a esta vossa terra
 entre cezões, e esperança
 de um enganado á dias
 de outras enfermo às semanas
Prometi não sendo folha
15 tudo o que acho nessa graça
 que entre as vossas flores possa
 colher o meu gosto as Lampas

Romance 9

Antoninha a fiandeira
 que sabe também tecer,
 e é de mania a rapariga
 que tece tudo o que quer
 5 A tecer estava anteontem
 tecendo a noute, inda que
 como ela tece a seus olhos
 mal lhe pode anoitecer
 10 Pelo pente de vinte e oito
 ardis a teia e a Feia
 Que ateadada Leva chama
 por todas quantos a vem
 Urdia a pano bem Largo
 e ninguém sabe o porque
 15 pois Largando o pano sempre
 tudo o botou desta vez
 Amor lhe enchia as canelas,
 porém o que há nela eu sei
 que há nela [anc hú] querer.
 20 Buliçosos no tear
 Ihe andam de quem para alem
 os fios de dois em dois
 os [g Lapes] de três, em três
 Todo o mundo se inquieta
 25 se inquieta a moça vê
 que tem de ver Antoninha
 mas ela não tem dever
 A tear tem no tear
 para matar e moer
 30 ele dos pés para as mãos
 Ela das mãos para os pés
 Descalça nas primodeiras
 tudo oprime a toda a lei
 porque em dois pontos descalça
 35 calça, e pisa mais de dez
 Laços, e cordéis são tudo
 para amar e padecer
 Se em cada risco há um Laço
 em cada Laço um cordel
 40 Mais que afiado, os que à a mão
 se queixas de seus desdéns,
 que vai dando cai a todos
 e todos ficam de ré
 Se na teia os fogos ateia
 45 por força tudo há de arder
 que por força tudo há de arder tudo
 pois ardem almas também
 Todos enfiados morrem

como o fiado, mas quem
 50 de Antoninha enfim se fia
 que tem tanto de infiel
 A Lançadeira que Lança
 a muitos Lança a prender
 Porque são botes de lança
 55 quando a Lança *com* desdém
 Apertando ambos os órgãos
 Ihe dá tromento cruel
 que para ser compassiva
 mata com seu parecer
 60 Se pega na Linha d'aura
 as Linhas douras, e é de crer
 que se alguém Ihe Lança as Linhas
 ela Ihe doura os cordéis
 Mas confiado o fiado
 65 Ihe cobrou um pouco, porém
 posto na mão da cachopa
 que a confiança há de ter
 Apertando com o fiado
 Fez o fiado romper
 70 coitado deu Ihe quebranto
 aventura em que se vê
 Nos faz nos quebrados fios
 que ninguém há de fazer
que Antoninha faz nós cegos
 75 nós cegos quais ninguém fez
 Quando, pega na Tesoura
 Mais do *que* ganha em um mês
 Rijamente bate o pano
 e com seu rijo bater
 80 o pano é pano Real
 a mozza é peça de Rei
 Todo o tear estremece,
 e inda passa mais alem
que quando tece Antoninha
 85 Faz a tudo estremecer

Romance 10

Agravais vós do que eu sinto,
 e não sentis o que eu choro
 não fui sempre mui sisudo
 não me tendes feito hum Louco,
 5 Hora não quero ide embora
 que inda, que não vos desonra,
 nem quero ter vos comigo,
 nem quero brincar convosco
 Mas não, vinde cá onde ides
 10 não vedes mui bem que zombo
 inda que me encha de raiva
 Tudo enfim me passa Logo
 Huy amores meos que tendes!
 15 pois vida assim desse modo
 tornais a estes mal comigo
 por magoar me de novo
 Vós com pranto, eu com vida,
 vos raivosa, eu caricioso,
 20 vos soluçando, eu morrendo,
 vos com iras, eu com rogos,
 Que é isto; ignorais acaso
 a fé com que vos adoro
 não sabeis que eu posso amar-vos,
 mas que deixar-vos não posso.
 25 Não fomos nos sempre manos
 sim por certo, e ainda o somos
 pois para que estais com isso
 se fui, sou, e hei de ser vosso.
 Ora não meu doce emprego
 30 aqui estou se é vosso gosto
 dai-me quantas vós quiserdes
 que eu mereço mais meus olhos.
 Mas vinde para meus braços
 que já com mil alvoroços.
 35 Por vos meter não sei donde
 crede que estou não sei como.

Romance 11

Amor por esta vos juro,
 e por outras tantas mil,
 que eu saiba zombar de vós
 Como vós zombais de mim
 5 Com repetidos enganos
 me trouxeste até aqui
 preso nas duras masmorras
 de vosso embuste sutil
 10 Como bisonho as bandeiras
 de vossas bandeiras segui
 o pago que vim a ter
 é este estado a quem vim
 Depois de soldado velho
 quando aposentar me quis
 15 os prêmios que em vós achais
 agravos são que sentis
 Muito me enganei convosco,
 Mas que crês Reis adverti
 Onde andar-se ao agradecer
 20 nas Espaldas do servir
 Vós sois Rei! Cá para trás
 vós sois Deus! por sonhos sim
 que os Reis nunca são ingratos
 nem Deus costuma mentir
 25 Desse nome de Monarca
 bem vos podeis despedir
 não vos tendeis por real
 que não valeis hum ceutil
 Real embusteiro sois,
 30 um traidor de almas vil
 estafeta das desgraças,
 das más novas boletim.
 Filho de Marte, e da Vênus
 vossa prosápia aplaudis,
 35 mui prezadinho de ter
 pai guerreiro, e mãe gentil
 Vê dela quem Vênus foi,
 e quem foi Marte adverti
 ela uma puta safada
 40 Ele hum pobre Espadachim
 Entre uns cornos vos geraram
 e quando mais presumis
 tendes por princípio um corno
 de vossa fama clarim
 45 Tão envergonhado estou
 depois que os olhos abri,
 que antes ser cego tomara
 do que tanta injuria vir

Oh quem nunca em se pusera
 50 vossa tirana servil
 não por ser Livre, por ser
 mais advertido isto sim
 Mal hajam meus olhos próprios
 portas por donde meti
 55 das portas adentro d'alma
 meu veneno, e vosso ardil
 Mal haja meu sentimento,
 pois com tão pouco [deslis]
 a vosso império prostrado
 60 tantas vezes me rendi
 Desculpa teve meu erro
 Gozando em sorte feliz
 um só cravo em dois beijinhos
 em duas faces dois jasmims.
 65 Desculpa tive é verdade
 em dois olhos, que o zafir
 desce globo em astros vence
 em seu mais alto zenite
 Desculpa tive em duas mãos
 70 pois delas pude advertir
 que formara a natureza
 dois brinquinhos de marfim
 Em dois pés tão pequeninos,
 que a se puderem ouvir
 75 não pudera um só firmar
 os de outra Dama gentil.
 Em duas graças que foram
 de meu gosto perrexil
 que me souberam prender
 80 bem como a vontade abrir
 Tudo isto são travessuras
 de vossa idade pueril
que ainda que Rapaz vos pintem
 já sabeis mui bem Latim
 85 São maldades de um traidor,
 ambições de um Lascarim,
 ofensas de um desleal
 tiranias de um caçis
 Cuidais que as almas prendeis,
 90 mas até nisto mentis
que a beleza é o alcaide,
 e vós o seu beleguim
 Pois vos conheço embusteiro
 bem vos podeis despedir,
 95 *que* possam vossos afagos
 mais que os golpes *que* senti
 Não quero nada convosco
 Que como vilão Ruim

vosso interesse buscais
e em o alcançando fugis
100 Andai menino Nestor,
andais eterno malsim
que nas partes que os tentais
bem mostrais a quem sair;
105 Buscais por lá quem vos creia
que um filho da puta vil
não pode ter boas manhas,
nem quem o segue bom fim

Romance 12

A Lavar a roupa ao rio
 vai Magdalena da praça
 curta um tanto da vasquinha
 descalça pela calçada
 5 Em que vai de pedra, em pedra
 Leva os brancos pés na Lama
 Prata com Lama parece
 bela de Lama de prata
 10 O Cargo Leva a cabeça
 de baixo das douradas tranças
 quem de ouro faz rodilhas
 mal fará caso de nada
 Chega ao rio, que suspenso
 Pasma, e desvela pára
 15 por ser ela mais corrente
 que a mesma corrente de água
 Leva as delgadas camisas,
 Que naca Linda passada
 lhe pos para não perdê-las
 20 não sei que sinais de nácar.
 De hum gibão de riscadilho
 pega em que a vista acha
 tantos riscos no Lavar
 Quantos quando ela o Lava,
 25 Compor lhe os olhos a enxuga
 compor lhe as mãos a faz alva
 é grande o cargo da roupa
 que a hum 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 Bateia no peito
 que é mais duro pedra

Romance 13

Ao por todas Laranjeiras
 levando estará Isabel
 Fogo n'água introduzindo
 Com seus delicados pés
 5 Pelos beijar apressado
 Correio o cristal cortes,
 Mas cotejado com elas
 Corrido o cristal se vê
 10 As mãos *que* n'água metia
 Muito querem parecer
 das açucenas com alma
que alma prendem mais de dez;
 A neve Cujo solar
 se preza de montanhês
 15 de Inveja se percepito
 para beijá-la também
 A beatilha só queixa da
 trazia com tal desdém
 que ver deixa escassamente
 20 o que é para ver
 O rostinho era composto
 de rosa, e branca semsem,
 tão mimoso que acusava
 ao Zerifo de cruel
 25 De setas e arcos armados
 seus negros olhos se vem
 para matar tão Ladinos
que a ninguém davam quartel
 O nariz partia o campo
 30 com tanta igualdade *que*
 sendo arbítrio de flores
 dava a todo o rosto Lei
 a boca os seus gentis homens
 seus dentes presumem ser
 35 Descoroadada a fermosura
 mostrava mui sem vergonha
que a cor que melhor lhe estava
 era a que punha nas outras
 É de tramóia o corpinho
 40 e bem se vê pois se mostra
 corpinho tão bem prendado
 com Liberdade tão solto
 É de Duquesa a vasquinha
 porem não é de grande Cousa
 45 ter vestido de Duquesa
 quem o mais tem de Senhora
 Ao desdém Leva a mantilha
 e certo que a mim me assombra

Romance 14

A *quem* de amor *que* me ferem
 uns olhos mas com tal graça ,
que arrependido o queixume
 de agradecido, seja seta
 5 Fiados num certo rosto
 pestenejam cutoladas
 São os primeiros traidores
 Que inventiam cara a cara
 A conta de sua dona
 10 sem *que* contra eles valha
 algum a tudo põem fogo
 supondo a neve de casa
 Facinoroso jó agora
 do castigo fazem chança
 15 pois de fugirem da Força
 trazem por sinal as^a Luas .
 A senhora sua dona
 é por certo uma boa alma
 metida' com dois Ladrões
 20 já na mesa, já na cama.
 De suas traições valida
 não há cousa *que* não façam
que se valem aos olhos vistos
 da sua mesma esquivança
 25 Quando os dorme tudo rouba,
 quando os move tudo abala,
 quando os cerra tudo assombra
 quando os abre tudo mata
 Malquista com todo o mundo
 30 Tirania graduada
quando peleja é verdade,
 quando favorece é chança
 Já desculpar-se não pode
 de cruel, se ainda no que anda
 35 com a cara descoberta
 mostra as razões de culpada.
 Sei *que* a vida me tirou,
 e inda por mimo mo' encampa,
 mas tirando a de uma vista
 40 fez me favor em tirar ma
 Já lhe não peço piedade,
que fora crassa ignorância,
 porque lhe ignorada as prendas
 seus rigores lhe ignorara
 45 Enfim coração cale-me-los;
 negasse este alívio a magoa
que queixas a um cruel
 é lisonja e não vingança

Romance 22

Clarinha da minha vida
 que junto da ponte lava
 Levando todas as vidas
 dos que mata as mãos Lavadas
 5 Lavando estava no Rio
 que rio da ver que lavava
 quem na brancura que leva
 escurece as mesmas águas
 10 Assentada sobre a á área,
 que área vendo a assentada
 tendo a beleza de acento
 Com assentamento da clara,
 Junto das águas que correm
 15 corridas por menos claras
 carinha a falda do Rio
 o rio a a fralda de clara
 Descalçou-se, e despe a roupa
 descalça, cousa ordinária
 que levando a roupa a todos
 20 que lave a roupa descalça
 Pegou primeiro de um lenço
 despegou de uma a n'água,
 em água porque a correu
 se correu vendo a mais clara
 25 Por ela corre a mais roupa
 mas faz-se a roupa mais branca
 quando a clarinha se chega
 que quando a corre por água
 30 De quando em quando na pedra
 a esfrega e pouco lhe basta
 que a cachopa é desdenhosa
 esfrega em quatro palavras
 Na mesma pedra batendo,
 35 E quando batendo estava
 em que na pedra batesse
 parece que bate n'alma
 Uma toalha bate o
 e quem a vio duvidava
 se era a toalha de mãos
 40 se era das mãos a toalha
 Encrespando um tamaninho
 já com pouco mais de nada
 todo o galante se encrespa,
 vendo como ela encrespava
 45 os encrespados de chellas
 não terão com se os igualha
 se ela lava como encrespa
 se ela encrespa como Lava,

50 Buscar onde corre a roupa
 a cachopa não se cansa,
 que ao ar de seu mesmo rosto
 ficou a roupa corada
 Enxugou-a em pouco tempo
 mais do que ela enxuta estava,
55 *que* a tanto sol de seu rosto
 muito mais roupa enxugara
 Ficou as mil maravilhas
 despois de enxuta e lavada,
60 a moosa como mil ouro,
 a roupa como umas pratas
 Fica a roupa como a neve,
 e nada disto me espanta
 que sendo clarinha aurora
 ficasse a roupa tão alva
65 Mas é no lavar careira,
 que inda que lava de graça
 quando lava quem a vê
 lhe leva os olhos da cara
 lavandeira linda
70 *que* Lavas de graça
 porque tanto lavas
 se de graça lavas
 Linda lavandeira
 que de graça matas
75 que levas os olhos
 matando de graça

Romance 25

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,
 10 porem se são vossos olhos
 os que me deram motivos
 com tão fermosas 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 vossa vistas estimo.
 Deixai, deixai adorar-vos,
 pois não adoro tão fino
que com esperas o premio
 a alma vos sacrafico
 25 Se só ferir-me intentais
 sabeí que estou tão ferido,
 que pelos meus olhos corre
 sangue d'alma de contino
 30 Morrer quero as vossas mãos,
 pois são tais *que* vos afirmo
 que morrer por maus 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 sarafim 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 que culpar no que sinto
 pois o menos que em vos há
 é mais que tudo o que digo
 45 Morro por vós acabai
 De deixar ar nos comigo
 e a quem tanto vos adora

50 não premieis com retiros
Considerai minha flor
 que em semelhantes conflitos
 são desdouros de quem vence
 rigores contra um vencido
Tende lastima de quem
 entre confusões metido
 como vos conhece Rosa
 receia muitos espinhos.

Romance 26

Deixai meus olhos enfeites,
 deixai galas meus amores,
 para outrem são os alinhos,
 os adornos são para outrem
 5 Supérfluo o cuidado julgo
 com que essa gala compondes,
 quando por conta enfeitar-vos
 só da natureza corre
 Aia vossa é que nos veste
 10 de os natos tão superiores,
 que da vossa gala avista
 todas as mais galas morrem
 Na fermosura os descuidos
 parecem dar-te os primores
 15 que não prevenida a seta
 faz maior efeito o golpe
 Que às vezes os desalinhos
 permitem que os olhos Logrem
 d'alma superiores vistas
 20 Que avarenta a gala encobre;
 Já se vê de um ponto a neve
 ou pomo de nata doce
 para *que* amante o desejo
 num mar de Leite se afogue
 25 Menos rosagante a veste
 mostra uma planta por donde
 sobem do amor as loucuras,
 os pensamentos velozes
 Quem nesses soltos cabelos
 30 deixai de prender-se pode
 porque quando menos prendem
 não há quem deles se solte
 Se ao colo nevado dessem
 quanto de ponto vos sobem,
 35 que sobre a neve matizes
 a brancura mais descobre
 Deixai que desordenados
 os ares bandejas cortem
 porque de vossos triunfos
 40 os ares as glórias voem.
 Quando pois tudo conquista
 a fermosura sem ordem
 sem arte vos apetece
 meu desejo mais conforme
 45 Se logo quereis comigo
 Ser liberal de favores
 Só para mil vosso talhe

É de gala o melhor corte

Romance 27

Doce e cruel homicida
 tão discreta como ingrata,
 que palmas de ingrata tiras
 quando andas nas minhas palmas
 5 Tu menina *que* os meus olhos
 me levas com tantas graça
 que quando me vendes bulas
 é sempre com Letras falsas
 10 Tu que com ser entendida
 tão desentendida matas,
 que quando me das veneno
 o Leio como triaga
 Tu que para vencer tudo
 e ser já quem tudo mandas
 15 Abriste com chave mestra
 todos os postigos d'alma
 Tu *que* me trazes a vida
 nos olhos atravessada
 pois quando Lanças os olhos
 20 servem teus olhos de lança
 Tu que à vista como sol
 tantos desmaios me causas,
 que fica a perder de vista
 a vista mais desmaiada.
 25 Tu que me levas contido
 as potências arrastadas
 Logo que os sentidos sentem
 golpes com que me maltratas
 Tu digo e não digo tu,
 30 mas eu sou quem não descansa
 de dar á alma maltratos
 por quem sem alma me trata
 Já me confesso perdido,
 porque meu amor só acha
 35 tudo fogo no que sente
 tudo neve no que palpa
 E como posso valer me
 Em tão terrível desgraça
 que matas quando não queres
 40 e quando queres mais matas.
 A mim mesmo pena dou
 pois é pensão *que* te paga
 meu peito *com* puras chamas
 meus olhos com vivas águas

Romance 31

Esperança medrosa
 que novidade é esta
 subistes atinada
 para cair grosseira
 5 Que importou remontar-vos
 Pondo-vos nas estrelas
 se em vós mesmo abatida
 tão posta estais por terra
 10 Se hoje me mostrais de alto
 quanto acabais rasteira,
 para que tenta pluma
 foi susto das esferas.
 Sulcando o vento em popa
 assim tomais as velas
 15 se isto obrais nas bonanças
 que fazeis nos tormentos
 Quem ama uma deidade
 parece que acrescenta
 as veras com que adora
 20 nas ânsias ao que espera
 Porque se a fé mais fina
 De esperar se sustenta
 aquilo só se apura
que na esperança medra
 25 É o amor, seu define
 A fé com *que* o experimenta
 um no cego das almas
 e *um* jeito das belezas
 Se elas pois o ocasionam
 30 qual é *que* hoje repreenda
 uma cortes loucura
 e uma entendida ofensa
 Foi sempre a fermosura
 doudice das modéstias,
 35 dos corações feitiço
 das liberdades guerra
 Nela o amor mais puro
 morte d'alma começa
 cresce acinte da vida,
 40 vive dos olhos teima
 Para amor o que admira
 nos sentidos se ateia
 para unir-se ao que adora
 é d'alma lavareda
 45 Como pois entre as calmas,
 que o coração fomenta
 hão de apagar-se os ardores
 de uma vontade acesa

Indigno é de ter olhos
50 quem diz a uma beleza
que a quer, e não suspira
que a vê, e a não deseja ,
Não é fé de esperanças
a fé que considera
55 que o desejo é delito
e a frouxidão fineza
Ter por culpa a esperança
e a pertençam por néscia
engano é de quem cuida
60 na fé de quem venera
Nada pois vos abata
voai, subi, e não tema
vosso valor perigos,
e incêndios nossa pena
65 Que se enquanto uos tarda
o bem, vos atormenta
Lá nisso de esperá-la
a dar-vo-lo começa
Alcançareis ao menos
70 de tão Benignas prendas
se o bem não de lográ-las
a glória de empreendê-las

Romance 36

Estes Domingos de Maio
 foi Leonor a Bem fica
 e que mal ficou sem ela
 a Cidade aquele dia
 5 Foi passando por fazer
 couto livre a cotovia
 coutada não *que* quis dar
 caça a toda cousa viva.
 10 Pos os pés em campo Lide,
 e tanto campou de linda
que Lidavam as moquestas
 em ver a Rosa com vida
 Chegou logo a Sete riso
 A tempo *que* amanhecia
 15 e de flores Requentadas
 aparecias as quintas
 Meteu na fonte do vale
 Leonor a mão cristalina,
 e dever Cristal tão puro
 20 ficou a fonte corrida
 Perguntaram-lhe os galanes
 como vos chamais menina,
 bem podeis romper o nome
 pois em vos a aurora é vinda
 25 As contas Leva na mão
 Ó quanto melhor lhe seria
 dá-las boas dos que morrem
 nas mãos dessa tirania
 Impropriamente fazeis
 30 as devotas romarias
 pois vindes buscar as graças
 sendo as vossas infinitas.
 Chegou Leonor á cidade
 oh nunca dela saíra,
 35 pois com o lume de seus olhos
 abrasado o mundo fica
 Retira
 Que Leonor aos amantes
 faz guera viva
 40 Todos os guardem ,
 porque mata no campo,
 e na cidade.

Romance 42

Filis cair essa Rosa
 mais foi que culpa advertência
 pois sem vos cair de graça
 quer alevanteis da queda
 5 Quis despenhar-se com vosso
 por crer não sendo mui néscia
 que se fosse a queda de ambos
 era convosco ter queda
 10 Mas vos sois muito espinhada,
 e é bem que pagueis a pena
 pois sem bolirem convosco
 vos fostes picar co'ela
 15 De vos picaresca espinha
 não sei que motivos tenha
 se não é ver *que* a tempos
 na espinha vossa beleza
 Ela terá seus refolhos
 mas eu sei que lhe sobeja
 gala para o presumido
 para a picante agudeza
 20 Bem sei que na mas cair vos
 temia, e a razão crê
 porque sem piedade alguma
 lhes tínheis gesto violentas
 25 Mas vos ri deus de tudo
 pois sois tão galante peça
 que com ela criais sangue
 só para ver mais vermelha
 Com tudo bem cara a graça
 30 vos custou pois nestas pressas
 temais como quem apanhar,
 e apanhais como quem leva
 Mui arrebatada moessa
 deveis descer, pois se atenta
 35 *que* levais as rebatinhas
 o *que* outra as apalpadelas
 E assim se agora esse brinco
 vos faz já torcer a orelha
 que muito *que* assim vos doa
 40 se vemos quanto vos preza
 Porem apertou como a rosa
 a vossa dor de maneira
 que o muito *que* esta sentida
 no cheiro se manifesta
 45 Enfim cai vos no Laço
 e agora ou queira ou não queiras
 como Laço estará posta
 como rosa estará preza

50 E ver-se há bem que algum hora
vos ponha o pé na cabeça
que se tem pé para vós,
que vos não tendes mão para ela

Romance 43

Fiando estava Antoninha
 Antoninha de Antam Vas
 e então dizem que sotias
 as damas de Guimarães
 5 De siso estava a cachopa
 um dia pela manhã
 que amanhecia em seus olhos
 onde mais clara o sol há
 10 Aurora se estava rindo
 de ver a moda em que esta
 toda aplicada a Linho
 Desafia em quanto fia
 todo mundo em geral
 e geralmente enfiando
 15 faz todos desconfiar
 A roca que traz na cinta
 é uma espada a matar
 Quem faz espada da Roca
 de que espada não fará?
 20 Admiração é de todos
 mas não há de que espantar
 rende com a espada vestida
 que vem nas mãos espada trás
 25 Torcedores são seus dedos
 porém inda torcem mais
 os corações do que o linho
 nos tormentos que lhe dá
 Embrulha o fio no fuso
 mas a maçaroca é já
 30 uma embrulhada devidas
 um labirinto mortal
 As voltas anda com o fuso
 mas sey que por ella dão
 os mais pintados da corte
 35 mais voltas que o fuso da
 De quando em quando a dar eça
 com as mãos o linho mas
 as mãos são cristal de roca
 ela é Roca de cristal
 40 Não tem a roca tal siso
 como ela tem no fiar
 o fiar de siso é pouco
 o com que ela fia é mais
 45 Tão fina com um cabelo
 fia que não sofre igual
 tanto que não val fineza
 como o seu fiado val
 Não se perde no que fia

50 mas antes se perdera
 que vem com fiar Antonica
 nela houver de confiar
Dizem que ganha na rouca,
 mas não sei como será
 quem tanto de graça fia
55 que possa vida ganhar
Vão fie muito de si
 quem não souber o que vai
 que por mais que a moça fie
 há nela que fiar
60 Ola ola pastores
 guardar guardar
 que Antoninha fia as linhas
 de que amor as redes faz

Romance 47

Liza pois de meus Suspiros
 suspeições felizes vejo
 prometi que rompa a voz
 as cadeias de silêncio
 Se em outro tempo queixoso
 porem firme em todo o campo
 chorei glorias fugitivas
 invejoso a bens alheios
 Se sempre de meus suspiros
 de presas ter fundamento
 e sendo lisonja dos ares
 sendo vida dos ecos
 E se nunca da inconstância
 quis aceitar o modelo
 sendo penhasco a rigores
 sendo diamante a desprezos
 Agora *que* permites
 bem *que* divina te vejo
 humana e minhas finezas
 compassiva a meus tormentos
 Quero *que* conheças Lize
 como eu constante conheço
 teus favores, Gloria minha
 meu amor, teu respeito
 Esse dizes Lizes minha
 que venturoso requebro
 q o que granjeou calando
 o amor não perca dizendo
 Bem sabes doce homicida
 como és alma deste peito
 que para glorias tão grandes
 é ele vaso pequeno
 E não implica o amor
 saber padecer sofrendo
 saber desejar calando
 e saber amar dizendo
 Que pesares affectados
 inda com injusto excesso
 podem refrear as vozes
 ou já por teima ou medo
 Mas glorias tão merecidas
 é injusto que o silêncio
 as dilate retiradas
 nos grilhões do pensamento
 Que ainda *que* de uns, e outros
 Sejas o mesmo aposento
 é bem distinguir favores

de rigores, de tormentos,
Amei de amor obrigado
nunca de amor satisfeito
mas porem o dilatar me
faz apetecido o premio
Adorei tua beleza
forçado de meu desejo
mas *que muito* se teus olhos
são do sol luzido espelho
Entreguei a liberdade
as prisões de que me prezo
belas forcas que reduzem
os mais rebeldes intentos
Dediquei a teus altares
de amor divinos incêndios
um peito com mil aplausos
uma alma co' mil affectos
Prostre-me a teus pés enfim
que discreto arrojamento
que felice desperdício
que mais venturoso emprego
Mas porem fermosa Lizes
sendo do rigor exemplo,
atropelas-te tirana
meu amor em teus efeitos
Deixa que repita Lyses
pois tão felice me vejo
os pesares que relato
entre as glorias *que* com templo
Que rigores padecidos
a vista de tanto prêmio
se não se transformam glorias
parecem glorias ao menos
Pródiga se de esquivações
Liberal se de desprezos
avarenta de favores
fugitiva a rendimentos
Áspide sempre a minha ousas
pedra sempre a meus incêndios
sem anarte a meus desprezos
Eurídice a meus desvelos
Negaste compassiva
A meus atentos requebros
desprezastes meus suspiros
confundistes meus empregos
[Profiei] constante e firme
um penhasco, amor, eterno
porque sempre em mim o amor
foi eleição não respeito
A borrasca de rigores,

a inundações de tormentos,
camaretas de esquivações
resistis vivo por tento
Atropelando receios
e receando desejos
bizarriando esperanças
e esperando sem remédio
Fundando nas tiranias
sem menor merecimento
se negou a suspeições
se auinculou a empenhos
Esperey Lizis divinas
ver inclinado teu peito
mas quem soube adorar tanto
como pode esperar menos
Cansaste de maltratar-me
sem *que* eu cansasse, sofrendo,
olha *que* airosa fineza
e que admirável extremo
Agradeço-te já branda
meus repetidos afectos
obrigas te agradecida
teu favor a meus excessos
E posto que com finezas
granjeei merecimento
para os favores q gozo,
para as glórias q tenho
[Solezindo] mudanças
tua mudança agradeço
repetindo sujeições
serei da firmeza exemplo
E pois concedes te amante
a meu amor tanto premio
de novas ingratidões
para essa beleza apelo.

Romance 57

Meu bem minha Jozephinha
 ouvi me agora mil queixas
 pois quem os rigores sofre
 é bem *que* queixas escrevas
 5 Como não hei de queixar-me
 da sorte que me molesta
 pois buscando em vos carinhos
 em vos so acho tibiezas
 10 Meu bem a minha vontade
 anda de amores enferma
 e os alfenins dessas mãos
 suspira nesta doença
 De chamas padece achaque
 quando essa neve deseja
 15 para mitigar as ânsias
 em *que* se abrasa, e se queima
 Mas nas resistência vossa
 mais cresce e mais me molesta
que sempre achaque de fogo
 20 foi major na resistência
 Oh não meus olhos, não mais
 deixai deixai a fereza
 e não mateis por esquiva
 pois *que* matais já por bela
 25 Bem sabeis vos vida minha
que em minha ânsia tão discreta
 devem ser já mãos perdidas
que eu por essas mãos me perca
 Mas para que sempre ingrata
 30 em meu amor vos conheça
 dais de mão a meus alívios
que a minha vontade anela
 Ay não sejais pedra tanto
 tendo minha flor emendo
 35 porem se tão pedra sois
 sede já de toque pedra

Romance 58

Meus amores já não mais
 já não mais, que eu já não posso
 quereis estar mal comigo
 eu quero estar bem convosco
 5 A culpar vos a tiveste
 porem tanto vos adoro,
 que por vos não ver sentida
 a rogar-vos me acomodo
 10 Quereis mais vida desta alma
 vida estais triste? isto soffro
 vos achareis? que é isto amores
 hora não, tudo foi sonho
 Lágrimas! quereis torcar mas
 15 trocai mas pelas que choro
 que melhorais de partido
 pois me dais água por fogo
 Nize bela, pois sabeis
 que a vossas plantas me postro
 20 e para dar vos amante
 e para dar vos amante
 pouco julgo o mundo todo
 Vingai nesta alma rendida
 vosso coração queixo
 25 e mais que esse sentimento
 possa convosco meu rogo
 Matai me prenda querida
 tenha a pena desafo
 que vai nessa pena muito
 30 e vai nesta vida pouco
 Suponde este peito amante
 o peito mais rigoroso
 por não ser em meus Extremos
 de vossas iras estrovo
 35 Abri me o peito senhora
 e vereis neste amoroso
 coração o vosso nome
 copia fiel de meus olhos
 Penetrai-me estas entranhas
 40 sacrificareis a Apolo
 se antes que abrandar o peito
 quereis dê fim no socorro
 Mas reparai que lhe excedo
 no bem que ditoso logro
 45 que às vossas mãos perdo a vida
 por vos não tornardes Louro
 Será a minha sepultura
 epitáfio mais glorioso
 que diga Lauro ofendido

50 às mãos de Diana morto
Nisto viu que a bela Nize
 Serenava hum pouco o rosto
 dando lugar que conformes
 se trocasse a pena em gosto

Romance 60

Menina da verde gala
 que no áspero da Serra
 vás despojando os sentidos
 e vás roubando as potências
 5 Detém-te um pouco detém-te
 não te desvies isenta
 que é lastima que desprezas
 um desejo, e tantas queixas
 10 Suspende, suspende o passo
 detém detém a beleza,
 não magoes as meninas
 dos pés que em teus olhos levas
 Se és pródiga de esquivaças
 e tão liberal de penas,
 15 porque temes a um suspiro
 porque foges a uma queixa
 Porque ainda de seguir-te
 Me atemorizas na pressa
 que posto que amor tem azas
 20 tu é mais que amor ligeira
 Se a lastimas te desvias
 se a piedades te negas
 o suspirar destas flores
 me admira te não detenha
 25 Se te devem o bizarro
 seu luzimento ta deva
 este prado espaço breve
 de tuas luzes esfera
 como se és toda de neve
 30 de cravos e açucenas
 tens ouvidos de diamante
 e tens o peito de pedra
 Não te peço já piedades
 nem que deixes de ser fera
 35 por teu respeito menina
 só peço que te detenhas
 Guarda o mimo dessa Cara,
 e dessas mãos as riquezas
 que serve a penha mais dura
 40 c'o ardor do quarto planeta
 Mas que podem seus ardores
 que fazem suas violências
 se és toda pedra no duro
 se és toda Sol na beleza
 45 E pois nada te suspende
 porque já tudo desprezas
 praza amor que nesse bosque

praza amor que nessas penhas,
 Já pois que és Dephene no esquivo
 50 e és Anaxarte no isenta
 como Ifis, como Apolo
 Lauro te compreende ou pedra
 Mas ai ingrata homicida
 que porque nada te deva
 55 até que d'outra vez firme
 a bizzaria me negas
 Não basta fugir a u'a alma
 negar-te a uma fineza
 mas deixando me perdido
 60 tirana as ondas te entregas
 Mais te fias da inconstância
 [mens fias] da firmeza,
 antes te entregas a um lenho
 a um peito que te venera
 65 Do mar te fias ingrata
 não temes, e não receias
 que nesse salgado bosque
 nessa cristalina selva
 Pois com divinos incêndios
 70 a seu reino lhe inquietas
 com inundações de prata
 o Deus do mar te acometa
 Praza a Deus que o feliz lenho
 em que segura navegas
 75 titubeando no frágil
 sem remo, sem luz, sem velas
 Empolados esses mares
 corra tormenta desfeita
 choque choque nos penhascos
 80 tropeçando nas áreas
 Mas não corra sossegado
 voe voe sem tormenta
 não perigue essa luz pura
 padeça a alma padeça
 85 Mas ai que já se desvia
 já dos meus olhos se ausenta
 esse pássaro de linha
 esse peixe de madeira
 Vencendo nevados golfos
 90 seus orgulhos atropela,
 mas que muito seus suspiros
 lhe vão assoprando as velas
 O choque não inimiga
 despedaça-te ligeira
 95 mas não navega segura
 que dentre a alma me levas
 E não implica em amor

saber padecer sofrendo,
 saber desejar calando
 e saber amar dizendo
 100 Que pesares afectados
 inda com mui justo excesso
 podem refrear as vozes
 ou já por teima ou por medo
 105 Mas glórias tão merecidas
 é justo que o silencio
 as dilate retiradas
 nos grilhões do pensamento
 Que inda que é de uns, e outros
 110 sejam o mesmo aposento
 é bem destingir favores
 de rigores de tormentos
 Amei de amor obrigado
 nunca de amor satisfeito
 115 mas porem a dilatar-se
 faz apetecido o premio
 Adorei tua beleza
 forçado de meu desejo
 mas que muito se teus olhos
 120 são do sol luzido espelho
 Entreguei a liberdade
 as prisões de que me prezo
 belas forças que reduzem
 os mais rebeldes intentos
 125 Dediquei a teus altares
 de amor divinos incêndios
 um peito com mil aplausos
 uma alma com mil afectos
 Prostrei-me a teus pés enfim
 130 que discreto arrojamento
 que felice desperdício
 que bem venturoso emprego
 Mas porém tu bela Nize
 sendo do rigor exemplo
 135 atropelas te tirana
 meu amor em teus afectos
 Mas que importa a retratar me
 se a maldição não coopera
 que não se atrevem as ondas
 140 a quem tudo se sujeita

Romance 64

Não sei querida Amariles
 como nesta despedida
 minhas ânsias vos relate
 nem meus pesares vos diga
 5 Não sei queridos amores
 porque em dor tão excessiva
 em mares de vivo pranto
 já naufraga minha vida
 10 Ô quanto meu bem o quanto
 mostra a minha fé ser fina
 pois nos tromentos se apura
 e nas penas se acredita
 15 Ô quanto querida emprego
 meu amor se catefica
 pois da vossa luz ausente
 já meu alento agoniza
 Mas que muito doce encanto
 se ausente das vossas vistas
 minha alma que vos adora
 20 de todos os bens se priva
 Porque como em vossos raios
 acha o gosto, e logra a vida
 se lhe falta toda a gloria
 padece toda a ruína
 25 Se não fora meu desvelo
 uma esperança que anima
 depois de ausências tão largas
 repetir de amor as ditas
 30 Já agora a minha saudade
 que tanto o peito lastima
 antes do que executada
 me matava presumida
 Ficai pois bela adorada
 e adverti como entendida
 35 que quando me ausente morro
 vos considero mais viva
 Pois se a alma da o alento
 parto a ficais prenda linda
 eu de uma deseparado
 40 vos de duas assistida
 E a Deus adorado objeto
 porque a minha pena esquiva
 se no sentir sô se empenha
 no escrever desanima

Romance 66

Nos cambrays cozendo Nize
 um dedo picou porem
 errando um branco acertou
 com melhor branco esta vez
 5 Como agulha de bom gosto
 quer [sobronada] de alguém
 tomar das culpas da neve
 vingança de rosicler
 Posto que atrevida andou
 10 andou discreta a meu ver
 que no tal rumo da agulha
 eu navegara também
 Senão é que neste caso
 equivocada se vê
 15 sem saber qual seja o dedo
 o cambray qual venha ser
 Foi recíproca a picada
 pois neste jogo fiel,
 ela picada ficou
 20 e eu perdido fiquei
 Assentou praça como pique
 na praça de amor cruel
 vertendo sangue o triunfar
 como sucede ao verter
 25 Picou se enfim no dedinho
 e foi novidades a fé
 porque até gora esta dama
 picada a não viu ninguém
 Mas como assim se picou
 30 bastante desculpa tem
 porque Nize só picada
 desta sorte pode ser
 Deste dano â fiel boca
 remédio pede cortes
 35 de onde queixas de um jasmim
 picadas de um cravo tem

Romanço 68

Onde hides meu suspiro
 onde hides tao ligeiro
 sem mais norte que hú louco
 sem mais guia que hum cego
 Adonde uais perdido
 sem uer que he dizaserto
 crescer mais fogo a fogo
 dar mais uento ao uento
 Nasçestes ainda agora
 entre os meus ays morendo
 e ja uereis ouzado
 ser de huma alma correjo
 Sendo todo hum desmayo
 correis com tanto alento
 demim aos preçepicios
 de filis aos extremos
 Nao uedes que o caminho
 de uosso dezejo
 uay por terra de abrolhos
 da esperança ao dezerto
 Não uedes que nos ares
 de uosso deuaneo,
 he enleyo todo o uoô
 he o ar todo remédio
 Nao uedes com trauos
 erguesse o mal soberbo
 uestir sse o sol de lutos
 encher sse o ar de medos
 Não ponderais que tendes
 para o mar fragil lenho
 para o Sol breues azas
 para o âr pouco alento
 Pois não mais meu suspiro
 paray ja suspendei uos
 não uades não mais lonje
 tronaj uinde que he tempo
 Mas ay tardais tanto
 que inda mal, porque temo
 que entre as ideas minhas
 dezejeis de perder uos
 Porem se e tais com filis
 em que foreis discreto
 se núm abrir de olhos
 deixareis o mais belos
 Não uos deiteis ao longe
 porque he lograr tais pertos
 sobre uzura de gostos

fineza dôres peito
Ficay pois meu suspiro
que em tao divino incendio
fogis da morte he culpa
morrer de fino he premio

Romance 72

Para ser do mar estrella
 na melhor tarde de Agosto
 no mar donde morrre o tejo
 se foy por de Sol ao sombro
 Por que nas aguas se uisse
 este da beleza monstro
 quis fazer de prata espelho
 quanto de cristal foy trono
 Beleza tão pechitingre
 quem a uio pois nesses golfos
 so por ser piratas dalmas
 anda nas ondas a corsso
 O Sol sobre o mar se punha
 e foi milagre bem nouo
 uer que o Sol no mar nasçia
 quando nelle estaua posto
 Hia em corpo, e tão bizarra
 que eu uiuera mais gostozo
 se em alma me pareçera
 Filis tao bem como em corpo
 Não por que alma não tivesse
 no bizarro, e no geitozo
 pois qualquer seu mouimento
 leuaua as almas a todos
 Se não por que parecia
 que era dezalmado o modo
 com que sem dar lhe da uida
 fes gada dos seus destrossos
 Hia pello tejo abayxo
 por que tinha grande gosto
 de uer areado o Tejo
 mais que cô areas deouro
 Nos remos de huma falua
 que do â vencia os uoôs
 por nao ser o amor forçado
 hir â inueja foi forçozo
 Inda que em mares de prantos
 os suspiros herão solpros
 mostrou nenhuns amovião
 nem que de leuaua de outros
 Inchou se amor tão soberbo
 com esta felice encontro
 que foi em mim sobresalto
 quanto era nella aluorosso
 Que entre alguns cachopos desse
 temi cego mas ui logo

que quem tanto foge abaxos
não se perde entre cachopos
Emfim ao longo da praja
a fuy seguindo queixoço
de que se alongasse tanto
por uer me com os olhos longos
Aqui me julgei Rey mago
pois seguindo a não sey como
ui que o cursso desta estrella
junto a Belem me foi pondo
No seo porto, antao deu fundo
porque eu uisse que e mmejo dia
o sol que eu uia em Lisboa
ja se me punha no Porto
Saltou em terra e por terra
pondo tanto çeo num porto
pegou todos os meus passos
cô huma escassa uista de olhos

Romance 73

Por meus pecados fui hoje
 ver a Deus a vidigueira
 pois para escapar de uns olhos
 lá me não vale a Igreja
 5 Uns olhos me assaltaram
 Deus nos livre de maneira
que enfim se Deus não me acode
 Eu morrerei desta feita
 10 Uns olhos são Deus nos livre
 tão mas almas, tão mas pecas
que sem ter fé com viva alma
 nada lhe pára na terra
 Sem temor de Deus a moça
 com um olhar *que* atravessa
 15 a vida me atravessaram
 fazendo as pestanas setas
 O coração pelos olhos
 me tirarão sem consciência
 pois deles cada menina
 20 os olhos d' alma lhe dera
 Tais olhos mais *que* de Herodes
 tem cruel a natureza
 pois destas pobres meninas
 não perdoa as inocências
 25 De fazer me esta injustiça
 a Deus dará conta estreita
 pois a Deus misericórdia
 me tem deixado sem ela
 Não há justiça no mundo
 30 pois campando por su estrela
 e andando cheios de Mortes
 zombam de achar quem os prenda
 Eu daqui perante Deus
 não quero perdoa lhe esta
 35 *que* quem de matar faz graça
 culpa fará da indulgência
 Quem quiser ter vida
 velhos não queira
que morre por velhos
 40 quem a vê-los chega

Romance 77

Quando para este romance
 bela Amarilis tomei
 a pena *que* hoje me dais
 com tinta de Rosicler
 5 Todo carmins, todo auroras
 culto donato intentei
 com pataratas purpúreas
 fazer do Pindo aranjuez
 10 Desse norte carmesim
 cujo imã amor se fez
que folha agulha dourada
 essa abelha quis dizer
 Quis dizer mais *que* Cupido
 porque de Vênus ao pé
 15 não devesse a rosa grã
 favor vosso a quis fazer
 Mas como estas cousas todas
 estão já ditas tão bem
que a razão pode louvá-las
 20 não copiá-las a pincel
 Por estilo mais picante
 cuido me despicarei
 dos piques me tem dado
 ver-vos picada esta vez
 25 Vá pois [decandala hû pouco]
 de nos a moda [xum beres],
 se é *que* a musa nestas Roupas
 não teme algum mal francês
 Indo ver a majestade
 30 das flores todas com quem
 tem cumprimentos o orvalho
 se são cousa de ar não sei
 Indo a vela desmaiada
 nos braços da Lua porque
 35 fez um verso delahoja
 Estrupos de Rocicler
 Que sobre altar de esmeraldas
 inda benigna a colher
 fragancias *que* como a Deusa
 40 os prostra o nácar cortês
 Enfim desemascarando
 a frase em bom português
 indo colher uma rosa
 mui vermelha de vos ver
 45 Que vos metera o ferrão
 certa abelha ouvi dizer
 case *que* era abelha mestra

abelha que isto vos fez
 Porque se ela dos gentios
 50 esse júpiter não é
 que por fazer quanto quis
 mil vezes se contrafez
 Não sei quem tal caravanas
 faria porque a meu ver
 55 são zangas quantos a corte
 cegas [can lharidas] tem
 Ela enfim teve bom gosto
 pois pelo que vejo sei
 que por ter tal [morte] estava
 60 enfadada de viver
 Se não é que por ter fixa
 a fortuna que quis ter
 um cravo sobre outro cravo
 lhe pos na roda infiel
 65 Ou é que por encarvar-vos
 porque mais vos não prezeis
 quis mostrar que pelo beijo
 vos tomara desta vez
 O bico hera uma peçonha
 70 mas contudo venho a crer
 que não é esta a da morte
 pois tão viva a dor se vê
 Mas se cousa tamanina
 que parece um és não és
 75 mete no corpo esse mal
 até com que sabe bem
 Esse hoje pouco mais de nada
 Faz inchar tanto o que eu sei
 hoje o segredo da abelha
 80 cuydo que se ha de saber
 Esses cravos da rochela
 presumo agora tão bem
 que queria chupar
 por fazer mais doce o mel
 85 Porém quando este sucesso
 prudente moralize
 que o moral para os amantes
 só com razão quis nascer
 Vi que juízos de amor
 90 foram justos, pois é bem
 que isto faça quem nos doa
 pois o não faz quem nos quer
 Mas quem de ser mais soberba
 vos tirara se se vê
 95 que vos mostrais mais inchada
 até com que padeceis
 Se contudo isto amariles

nada do mal aprendeis
que esperaremos do engano //
100 Que em vossa vaidade é fé
Corei a folha a esses cravos
vereis as culpas *que* tem
quem de flores quer fiar
para se vir a trazer
105 Custos vos gotas de sangue
esse apetite cruel
se isto tem feito o cheirar
o gostar *que* há de fazer

Romance 79

Quanto estimei novas Vossas
 amigo com mais certeza
 pode mostra-lo o meu gosto
 o dizê-lo a minha queixa
 5 Tantas cousas tão bem ditas
 diz vossa carta discreta
que é cada regra um discurso
 e um conceito cada letra
 Só vos estranho chamardes
 10 desterro a toda essa terra
 quando por vos ter consigo
 lé tem hoje a corte inveja
 Os homens a quem fez grandes
 o valor ou a prudência
 15 tem por pátria todo o mundo
 nenhum lugar por moléstia
 Antes dos ânímos nobres
 foi sempre ambição mais certa
 O rigor *que* os acredita
 20 *que* o deleite *que* os condena
 Não gavo a vida dos montes
 pois se acha nesta Terra
 entre os desertos de Marte
 juízos anacoretas
 25 Dessas pedras gavo o toque
 pois para os homens de prendas
 senão são pedras preciosas,
 de toque ao menos são pedras
 Para os varões singulares
 30 *que* aos mais fazem diferença
 serue Atnas de ostracismos
 e estes o parece athenas
 Por isso a razão nos homens
 vendo coração de feras
 35 desconfiada da corte
 sei *que* se vai indo as serra
 Por isso nesse retiro
 tende por dita cautela
 pois nos choques da fortuna
 40 a mesma victória é guerra
 Creio *que* nos povoados
 não se acha melhor estrela
 pois vemos *que* hoje a loucura
 é quem no siso [apredeja]
 45 Põem-se uma pedra nas cortes
 e quem tem razão de queixa

uma sobre outra não acha
 quem as de atrair não sena
 50 Enfim quanto ao meu juízo
 é sorte menos molesta
 ser ceco que â corte agrade
que vos *que* chame nas brenhas
 Mas arrimando este estilo
 pois bem que estava [deueja]
 55 ser Baptista em Babilônia
 é só sinal de tragédia
 Tornemos um pouco a chança
 por ver se as nossas tristezas
 fazem perexil das brullas
 60 contra o dissabor das veras
 Muito sinto *que* tenhais
 Com as mudanças de Delia
 sem ver crescentes na bolsa
 tais minguentes na cabeça
 65 Sinto *que* com tais mudanças
 o siso em danças vos meta
 quando ao gosto vos não baila
 com bom ar a sorte adversa
 Porem tomai meu concelho
 70 *que* em receitar vos paciência
 por ser remédio de tristes
 posso ser vosso Avicena
 E não vos queixeis de Cinthia
 pois não sei *que* vos ofenda
 75 quem souber os cornos da Lua
 vos quer por dessa maneira
 O dar-vos volta o miolo
 no vazo, é sinal de festa
 pois hoje é canas ouvir vos
 80 bem *que* o ver-vos o não seja
 Por-vos tal com meia Lua
 a fortuna calaceira
 É já sinal de enfeitar-vos
 pois nos põem de volta e meia
 85 Triste de mim *que* em meus males
 chego a ver que a vossa pena
 sente *que* eu vos não responda
 sem seu os dar que eu padeça
 Amigo não é mui fina
 90 aquela afeição *que* incerta
 vive mais *que* de si própria
 de alheias correspondências
 E agrava muito amizade
 de um amigo *que* suspeita
 95 *que* a falta sô de u papel
 falta de vontade seja

Amigo *que* sendo amigo
 se queixando tendo queixa
 se peca contra o discreto
 100 também contra o fino peca
 Porque se as duas vontades
 une uma fê verdadeira
 como pode uma ter culpa
 Sem haver na outra a mesma
 105 É tão mão cuidar delitos
que só se me representa
 capas de fazer agravos
 quem chega a cuidar ofensas
 Faz o agravo *quem* o cuida
 110 e a meu ver quer esta treita
 três os créditos defixa
 pelo estilo de moquença
 Fazer por achar desculpas
 té onde não pode havê-las
 115 é tan que donde a vontade
 mais fina se manifesta
 Mas fé *que* somente vive
 de finezas *que* outras tenta
 ou vive de Enteriçada
 120 ou morre de Enterriceira
 Isto não cuido eu de vos
 porque não soffro *que* a pena
 por assear um discurso
 enxovalhe uma fineza
 125 Cuido-o da minha desgraça
 pois ve o *que* a minha estrela
 por mal quis ter me a vontade
 as memórias me pragueja
 Dizem me *que* estais pasmado
 130 de que esta minha doença
 a quem foi gala dos homens
 converter-se em Rei das Bestas
 Se me fazeis por me gavar
 eu não sei por onde o creia
 135 pois vos confessais o bruto
 e a saúde o forte nega
 Tremo é verdade mas cuido
que inda é ânsia mais tremenda
 não ter tremores da morte
 140 do que por mim treme a terra
 [So vos la não] tremeis
 das castelha nas faceiras
 pois nunca teve o valor
 este achaque de maleitas //
 145 Ora vivei muitos anos
que depois de muitas eras

150 muito enfadado da vida
 vades a lograr da eterna
Não nos escrevo mais largo
 por*que* sei *que* as minhas letras
 com serem letras á vista
 não levão muita fazenda

Romance 80

Quem dissera *que* no dia
 em que as comadres a noute
 costumam sempre ajuntar-se
 a fazer filho e doces
 5 Ouve duas *que* fizeram
 com descompassa das nozes
 muita soma de pancadas
 muita catervas de couces //
 10 Cuidei *que* por ser entrudo
 quando mil pulhas se ouvem
 uma a outra se empulhava
 patenteando seus podres
 Porem depois *que* as ouvi
 publicar tão desconformes
 15 bem conheci *que* há mulheres,
que não prestam para odres
 Quem dantes visse a amizade
 e seus íntimos amores
 diria *que* venceriam
 20 em adoração ao bronze
 Mas como as mais delas tem
 mudança por sobrenome
 logo se mudam e pelejam
 por qualquer palhinha podres
 25 Arrenegai da comadre
que coze o que bebe, e come
 num ano, e *que* só num dia
 tudo o que coze descose
 Que de comadres fariam
 30 mui esplêndidos pagodes
 ao tempo que estas duas
 davam na honra seus cortes
 Quantas vezes ambas juntas
 estando amigas conformes
 35 murmurariam dos Ricos
 dizendo as faltas dos pobres
 Oh quantas de soalheiro
 de seus agudos estoques
 da língua foram feridas
 40 *que* são feridas de morte
 Quantas vezes uma a outra
 melhor *que* a seus confessores
 descobriram alguns segredos
que agora *quem* quer os ouve
 45 Eu nunca comadres vi
 gritarem como em açougue
 e no cabo às espetadas
 dão bofetadas *que* chovem

Putas se chamam, e disputam
 50 No que sabem quanto podem
 e saindo tudo a praça
 não fica nada no fole
 Disse uma dize malvada
 não dissestes *que* três noutes
 55 para embruxar um menino
 te converteste num bode
 Mentas velhaca, eu podia
 dizer te, nem por remoque
 de mim esse testemunho
 60 tu patifa és a *que* foste
 Preza pelo secular
 feiticeira tão enorme
 que eu te vi com estes olhos
 levar um gibão de açoutes
 65 Em mim açoutes magana
 quando na rua das flores
 um negro te deu no rabo
 muitas palmadas e couces
 Couces em mim! tal [mentira]
 70 *que* uma patifa dos montes
 Que andou sempre a Regalheira
 me tenha a mim tão grã tosse
 Dos montes! não vereis mana
 a cidadoa tão nobre
 75 *que* vejo aqui de galiza
 metedinha em um Aforje
 Mentas michella *que* fui
 cá baptizada em São Jorge
 com *que* *que* sou filha da praia
 80 e tu viestes de Arronches
 Estas e outras palavras
 que não é bem *que* se contem
 passaram as ditas comadres
 no dia *que* é de seu nome
 85 Mas *que* a *que* não é de essência
 que haja comadres, quem foge
 de tomar algumas, livra
 de *que* nenhuma o desonre
 Se a história foi comprida
 90 porque os modernos autores
 não não mais larga a um romance
 Que Três Coplas sobre doze
 Para linguão tão comprido
 duas regrinhas não podem
 95 narrar o *que* entre os ares
 com alaridos, e vozes

Romance 89

Sentada a porta da rua
 com a Roca zabelinha
 porque vinha confiada
 as cachopas desafia
 5 Fia de sorte a chachopa
 com tanta arte *que* enfia
 por um fio as liberdades
 dos que vem como ela fia
 10 Na mão *que* torce o fiado
 almas e vidas enfia
que suposto é mão de neve
 abrasa, prende, e cativa
 A roca posta na ilharga
 parece uma roda viva
 15 despedindo no bizarro
 a morosa bateria
 Fio nelas são donaires
 quando reparte carícias
 mata sempre como bela
 20 e como linda da vida
 Corsária dos pensamentos
 dos cuidados inimiga
 concede vidas *que* mata
 mata concedendo vidas
 25 Todas as demais cachopas
 nela contemplam por linda
 uma emulação de Vênus
 emais que vênus divina
 Fie Fie meus olhos
 30 já que se fia
 em que fia tanto
 almas, e vidas
 Fie, Fie não pare
 porque se diga
 35 *que* com tanto fiar-se
 não desconfia
 Mas se fia tanto
 em que se fia
 se apartando as almas
 40 aperta as vidas
 Já que fia tanto
 seja propícia
 E pois trouxe o linho
 não trouxe eu as linhas

Romance 101

Ai amores dos meus olhos
 que vou morrendo contigo
 que com um grande tormento
 acaba um gosto excessivo
 5 Que é isto mui lindo amor //
 Meu doce emprego *que* é isto
 que não colhesse *que* morro
 nem sei entender se vivo
 10 Absortos os pensamentos
 e suspensos os sentidos
 nem já dou tino ao *que* faço
 nem acerto no *que* digo
 Eu já de mim não sei parte
 meu amoroso feitiço
 15 porque sentido o *que* passo
 não sei dizer o *que* sinto
 Que Cupidinho foi este
 que disparando seus tiros
 em meu peito amante causa
 20 extremos tão peregrinos
 Mas de um só amor não pode
 ser excessos tão crescidos
 porque de um menino tantos
 não cabem só no domínio
 25 Sem dúvida *que* entre nos
 voam legiões de cupidos
 que para tantos efeitos
 Devem de ser infinitos
 Hora acudi meu feitiço
 30 *que* não posso mais comigo
 porque achem teus desmaios
 alentos os meus delírios
 Em lances tão apertados
 e em termos tão sucintos
 35 me tem por mortais extremos
 nos últimos paroxismos
 Parece *que* nesta gloria
 em *que* elevado me admiro
 sinto já sair do peito
 40 o coração derretido
 Suspenso para discurso
 neste de amor labirinto
 dever *que* entre tanta neve
 arde o fogo tão activo
 45 Aqui preso meus amores
 a esses grilhões cristalinos
 sendo bonanças os laços

os apertos são alívios
Uniãoes são afurtadas
50 prendem nossos alvedrios
 que amor de duas vontades
 se faz um só sacrifício
Mas ai *que* entender não posso
 desejo tão repetido
55 *que* depois do mesmo logro
 se mostra inda mais faminto
Nesses olhos feiticeiros
 nesses luzeiros divinos
 renasço no carinhoso
60 se me abraso no impendido
Este amor querido emprego
 influxo foi do destino
 e por nascer para amar-te
 me vejo como nascido
65 Livre pois das Leis do fado
 não temo alegre os perigos
 porque desses raios Fênix
 vencerei da morte os riscos

Romance 104

Ídolo posto em sombras
 luz morta em nuvens negras
 eclipse vivo em tintas
 sol desmaiado em trevas
 5 Doce saudade minha
 lembrança minha Eterna
 d'alma morto debuxo
 dos olhos viva ofensa
 Suspirada memória
 10 e apetevida Idea
 sonho da fantasia
 e acordo da firmeza
 Vinde, vinde aos meus olhos
 que estão para esta Exéquias
 15 os desvelos de acordo
 e as Lagrimas de vê-la
 Vinde se há nas batalhas
 com que a dor me faz guerra
 para os gemidos pazes
 20 para as lagrimas tréguas
 Servirão nesta pompa
 onde a dor d'alma é essa
 os prantos de elegias
 os soluços de endexas
 25 Vereis como ainda duram
 carícias, e ternezas
 de um amor que inda passa
 onde a morte não chega
 Vereis quanto me custam
 30 nas mãos desta violência
 mimos de uma ventura
 e enganos de uma estrela
 Mas, Filis como é isto
 estais em minha presença
 35 para eu cegar com olhos
 e para olhar me cega //
 Como agora é possível
 que essa vossa beleza
 ouça e não responda
 40 olhe e não me conheça
 Como é isto alma minha
 como desta maneira
 é cadáver de bronze
 um coração de cera
 45 Que apartamento é este
 que em mudanças como estas
 se antes fez vistas ao longe
 já faz da vista ausências

Responde-me esses vales
 50 derretem se essas penhas
 detém-se o ar ao vir-me
 param a ver me as feras
 E vos minha adorada
 não sentis uma queixa
 55 que faz mover os montes
 e faz chorar as pedras //
 Mas que muito se vejo
 cortadas, e funestas
 no tálamo as auroras
 60 em flor as primaveras
 Que muito se estais posto
 meu Sol em sombra eterna
 que nunca dos meus olhos
 nas alvas amanheça
 65 Em que é muito acabardes
 minha Flor depressa
 se nunca as maravilhas
 se julgam perpétuas
 Quem há que creia Luz minha
 70 que senda a vista dessa
 ontem todo o meu gosto
 hoje a minha ânsia seja
 Quem meu amor diria
 que a par dessa Beleza
 75 quem de vela morreria
 morreria de vela
 Pois não mais meu retrato
 Não mais de mim se entenda
 que o meu mal é ver hoje
 80 o que ontem o meu bem era
 Mas que importa se fica
 aquela cópia bela
 que amor fez nas distancias
 e o gosto nas presenças
 85 Que importa se para a alma
 ser lamina perpetua
 sendo as lagrimas tinta
 foram pinces as penas
 Que importa se o meu fado
 90 quer que na estampa delas
 quando vos pinto ao vivo
 de morta cor vos veja
 Ai Filis com que gosto
 nesta mortal tristeza
 95 o coração, e a vida
 em lagrimas vertera
 Mas tarde a morte embora
 porque imortal pareça

100 E dure embora a vida
por credito da pena
Que se uma pena grande
nada pode caber nela
isso menos sentira
se mais cedo morrera
105 Aqui pois nos retiros
das mais rústicas brenhas
que contra o trato humano
se armaram de asperezas
Nas solidões obscuras
110 com que triste esta selva
da noute assombra enluta
e a luz do dia encerra
Junto destes penhascos
e a par desta ribeira
115 donde mil ecos choram
quanto uma vos lamenta
Morei para a vida
até o que fim da mesma
Neste ultimo suspiro
Abraço vosso seja