

DIMAS CAETANO DO NASCIMENTO

**O DECORO DO ROMANCE EM ANTÔNIO DA FONSECA
SOARES: ESTUDO SOBRE UM GÊNERO POÉTICO EM
PROFUNDA CONTRADIÇÃO SOCIAL**

Assis

2022

DIMAS CAETANO DO NASCIMENTO

**O DECORO DO ROMANCE EM ANTÔNIO DA FONSECA
SOARES: ESTUDO SOBRE UM GÊNERO POÉTICO EM
PROFUNDA CONTRADIÇÃO SOCIAL**

Dissertação apresentada à
Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e
Letras, Assis, visando à obtenção do
título de Mestre em Letras (Área de
Conhecimento: Literatura e Vida
Social). Orientador: Carlos Eduardo
Mendes de Moraes.

Bolsista: Conselho Nacional de
Desenvolvimento Científico e
Tecnologia (CNPq, Processo Nº
130259/2020-9)

Assis

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

N244d	Nascimento, Dimas Caetano do O decoro do romance em António da Fonseca Soares: estudo sobre um gênero poético em profunda contradição social / Dimas Caetano do Nascimento. Assis, 2022. 157 f. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis Orientador: Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes 1. Romancistas. 2. Literatura portuguesa - História e crítica - Séc. XVII. 3. Análise do discurso literário. 4. Soares, Antonio da Fonseca, 1631-1682. 5. Antonio das Chagas, Frei, 1631-1682. I. Título. CDD 869.09
-------	--



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE DIMAS CAETANO DO NASCIMENTO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 04 dias do mês de fevereiro do ano de 2021, às 15:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de DIMAS CAETANO DO NASCIMENTO, intitulada **O DECORO DO ROMANCE E O ROMANCISTA ANTÔNIO DA FONSECA SOARES: UM GÊNERO POÉTICO EM PROFUNDA CONTRADIÇÃO SOCIAL..** A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. CARLOS EDUARDO MENDES DE MORAES (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Câmpus de Assis, Profa. Dra. MARIA CELESTE TOMMASELLO RAMOS (Participação Virtual) do(a) UNESP/IBILCE/São José do Rio Preto, Prof. Dr. ALVARO SANTOS SIMÕES JUNIOR (Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis. Após a exposição pelo mestrando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.


Prof. Dr. CARLOS EDUARDO MENDES DE MORAES

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as minhas professoras e também a meus professores, do jardim de infância ao ensino superior, também a todos os trabalhadores e trabalhadoras envolvidos com o ensino público, pois permitem que horizontes se abram para os filhos e filhas da classe trabalhadora e outros tantos oprimidos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, pelo essencial: fazer-me um ser humano. A meus amigos, pelas experiências compartilhadas e que me enriqueceram como ser social. A meu orientador, Carlos Eduardo Mendes de Moraes, pela paciência e vontade verdadeira de ajudar a me tornar um pesquisador. À Universidade Estadual Paulista, com seus professores e funcionários, por ser o lugar em que dei passos importantes em minha formação intelectual. À CNPQ, processo nº130259/2020-9, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Obviamente cada um tem a sua peculiaridade [...], sem a qual seria impossível compreender a sua essência. Em termos ontológicos, porém, essa peculiaridade é determinada não só pela legalidade própria do complexo parcial, mas simultaneamente e sobretudo também por sua posição e função na totalidade social.

(LUKÁCS, Para uma ontologia do Ser Social, vol.2, 2013, p.306)

NASCIMENTO, Dimas Caetano do. O Decoro do Romance e o Romancista António da Fonseca Soares: um gênero poético em profunda contradição social. 2020. N244d. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2022.

RESUMO

A partir das operações internas da chamada “instituição retórica”, definidora de convenções para a poesia letrada, durante séculos, estabeleceram-se regras de decoro para o “Romance”, enquanto gênero poético de origem oral e bastante ligado à poesia popular, sendo também de grande circulação no século XVII português, enquanto gênero apropriado à poesia de corte. Com isso em vista, esta dissertação debate diversas possibilidades de composição de poemas do gênero, focando principalmente a poesia lírica atribuída a António da Fonseca Soares (Vidigueira, Portugal, 1631-1682), considerado um dos melhores engenhos e romancistas do seu século e lugar. Metodologicamente, recorreu-se às reflexões histórico-sociais de Curtius, Zumthor e Menendez Pidal; às reflexões retórico-literárias de Hansen, Carvalho, Pécora e Muhana e, finalmente, a algum suporte filológico propiciado pela busca à tradição das práticas letradas desde a Antiguidade Greco-Romana, com auxílio mais uma vez de Hansen e outros. Os resultados finais mostram, por intermédio de alguns casos estudados, a flexibilidade e a versatilidade do gênero, na emulação do popular pelo erudito/culto, praticado como modo de controle da voz vilã e demonstração virtuose retórico-poética, entre letrados cortesãos do século XVII.

Palavras-chave: Romance. Decoro. António da Fonseca Soares.

NASCIMENTO, Dimas Caetano do. The Decorum of the Romance and the Romancist António da Fonseca Soares: a poetic gender in acute social contradiction. 2019. N244d. Dissertação (Mestrado in Letras) – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2022.

ABSTRACT

Starting from the concept of “rhetorical institution”, that defined the conventions for scholar poetry, for centuries, and that established decorum rules for “Romance”, as a poetic genre of oral origin and linked to popular poetry, and of great circulation in the 17th century in Portugal, as yet another genre appropriate to court poetry. The present dissertation discusses how that can be understood in the context of the lyrical poetry attributed to António da Fonseca Soares (Vidigueira, Portugal, 1631-1682), considered one of the best wit and romancist of his century and land. Methodologically, the historical and social reflections of Curtius, Zumthor and Menendez Pidal were used; also rhetorical-literary reflections by Hansen, Carvalho, Pécora and Muhana; finally, some philological subsidies provided by research on the tradition of literate practices since Greco-Roman Antiquity were used, with assistance once again from Hansen and others. The final results show, through some studied cases, the flexibility and versatility of the genre, in the emulation of the popular by the scholar / cult, practiced as a way of controlling the voice of the village people and demonstrating rhetorical-poetic virtue, among literate courtiers of the 17th century.

Keywords: Romance. Decorum. António da Fonseca Soares.

Sumário

Introdução.....	11
1.1 A instituição retórica.....	13
1.2. O decoro e o decoro vulgar: usados por adequação artificiosa.....	26
Capítulo 2: Constituição da generalidade poética do romance.....	40
2.1 Os três momentos da formação do gênero poético romance: língua; confecção livreira; gênero poético propriamente.....	41
2.2 A conversão de usos dos artifícios retóricos: em dependência da dinâmica e condições sócio-políticas em que se situa historicamente.....	45
2.3 A conversão de usos dos artifícios retóricos: tornando-se apropriados à produção poética.....	47
2.4 A oralidade no romance.....	53
2.5 O popular e o letrado no romance.....	62
Capítulo 3: O Romance e a lírica letrada seiscentista.....	84
3.1. Conjunção entre preceptivas retórico-poéticas e a Razão de Estado seiscentista pelo modelo ético da “prudência”.....	85
3.2. António da Fonseca Soares, o cortesão exemplar: entre as armas, as letras e a religião.....	94
3.3. Poesia lírica letrada: “lugar de mediania entre os gêneros”.....	107
3.3.1. O estilo satírico e sua relação com o boato.....	110
3.3.2. O estilo jocoso e sua relação com a xácara: possível fonte da jocosidade de Fonseca Soares.....	121
3.3.3. O estilo amoroso: exploração do aspecto passional da cena dramática do romance.....	134
3.3.3.1 O amor lírico em romance: estilo grave.....	136
3.3.3.2. O amor lírico em romance: estilo médio.....	140
3.3.3.3. O amor lírico em romance: estilo baixo.....	144
Considerações Finais.....	151
Referências.....	152

Introdução

A finalidade deste estudo é tratar do gênero poético denominado *romance* (bastante comum dentre as formas de poesia usadas no séc. XVII, em Portugal e na península Ibérica), abordando o modo como é concebido, composto e colocado em uso por meio das convenções retórico-poéticas ensinadas aos letrados dos anos Seiscentos. Isso, tomando como modelo um dos “melhores engenhos” de Portugal¹, António da Fonseca Soares.

Com isso se objetiva o aprofundamento na compreensão da literatura produzida em período pré-ilustrado, estabelecida por convenções ao longo do período medieval. Tal estudo conduzido de modo a que seu foco recaia sobre o século XVII português, observando como o uso do gênero poético em questão, isto é, o romance, assimila convenções para a produção de poesia e preceitos teológico-políticos, ao passo que coloca em cena um falar poético artificialmente regrado por adequação retórica, preceituado como decoro vulgar.

Para tanto o presente trabalho elabora três capítulos, com os quais busca apreender aspectos importantes do gênero poético romance, seu decoro apropriado e seu uso cortesão. Desses três capítulos, os dois primeiros são voltados para o tratamento da instituição retórica e do gênero poético romance; o terceiro mais direcionado para o tratamento do romancista e das condições para sua produção poética.

No primeiro, o aspecto abordado é o decoro que define a poética do romance, o decoro vulgar. Nesse capítulo, mais teórico, é feito um estudo sobre o conceito de decoro e sua formalização, a partir de regramento retórico. Partindo dos recursos que o domínio da instituição retórica dispõe para a oratória e a poética, nota-se as possibilidades do falar com beleza, inclusive para a elaboração de discurso em que se mimetiza o falar vulgar pela representação de um tipo característico, sendo essa mimetização e representação artística de uma persona poética vulgar o artifício mínimo

1 António Fonseca Soares foi considerado um dos “melhores engenhos” de Portugal, pelo editor da Fenix Renascida.

definidor de seu decoro. O estudo desse capítulo se centra em uma leitura crítica de João A. Hansen.

O segundo capítulo aborda a constituição do gênero poético romance, levando em conta sua formação histórica enquanto prática de linguagem localizada em uma zona de atrito entre a cultura oral popular falada em língua “romanceada” e a cultura escrita erudita usada em latim. Também nesse capítulo há um estudo sobre a conversão da instituição retórica, o que a deslocou de um uso social político para um poético, sendo submetida, simultaneamente, a uma prática escolar pela qual eram educados os que poderiam lançar mão de uma erudição elitizada. Nesse aspecto, sendo voltada para prover recursos de sofisticação à produção poética erudita, a retórica modifica também a constituição do romance como gênero poético com que busca o equivalente, em língua vulgar, do produto da cultura erudita.

No terceiro capítulo, trata-se da obra atribuída a António da Fonseca Soares, enquanto modelo de uso do gênero romance e de sua adequação ao decoro vulgar, assim como modelo de poesia que respeita as convenções poéticas e os preceitos teológico-políticos católicos, na situação histórica tanto da contrarreforma ibérica do século XVII, quanto da Restauração Portuguesa.

O estudo elaborado nesses três capítulos termina com a hipótese de que António da Fonseca Soares nomeava um engenho dedicado à poesia lírica, sendo virtuoso na exploração de sua variedade estilística, ao passo que sustentava sua maestria lírica mediante o manejo do romance, gênero poético de sua preferência.

Capítulo 1: O Decoro do romance

1.1 A instituição retórica

Para que se avalie a formação poética convencional do século XVII em Portugal, quanto aos modelos segundo os quais se constitui a representação da voz popular para o letrado, isto é, como decoro vulgar, com seus artifícios inventivos, elocutivos, disposicionais, dentre os quais o recurso ao gênero poético do romance, cabe estudar como essas convenções poéticas se apropriam da instituição retórica (mais pensada a partir de Aristóteles), tal como preparado pela leitura romanizada (paradigmaticamente horaciana), que dispõe da institucionalidade em questão com a finalidade de ensinar futuros artistas sobre a prática de produção do belo excelente.

O estudo da instituição retórica (tomada por certo aristotelismo que se constituiu no medievo, por uma leitura horaciana), serve para que se mostre os pontos pelos quais o que é entendido pela discussão filológica com o conceito de *decoro* (adequação da produção de discursos às possibilidades do ouvinte ou leitor) pudesse ser viabilizado para as produções poéticas (além de oratórias), principalmente quanto ao que, dessas produções, forma-se a partir da Idade Média.

Trata-se de uma transmissão na qual a cultura helênica foi submetida a ser o modelo pedagógico e servir a uma elite romana gestada e idealizada no governo de Augusto, tendo por fundamentos as iniciativas de refrear o modelo militar e expandir a dominação imperial segundo o ideal da *pax romana*. Pelo signo dessa pedagogização elitista do helenismo, foi forjada a concepção de “greco-romano”, componente especial do que viria se formar como cultura ocidental (em conjunto com a assimilação institucional do cristianismo; as emulações de romanização de Carlos Magno; as atualizações renascentistas do século XVI; as ofensivas das várias reformas protestantes; a contrarreforma católica etc.).

A formação de um modo de transmissão da instituição retórica, regulado por um processo de dominação imperial, importa ao presente trabalho por

marcar uma diferença em que a filosofia grega, já caracterizada pela dialética e as disputas polêmicas, mas que em Aristóteles busca sínteses e o reforço do método de análise por categorização, passa a ser recebida como preceituação para o bem falar (retórica) ou o bem fazer (ética, poética) aristocráticos romanos. Com isso se forma, também, um modo de recepção particular dessa herança greco-romana elitizada que permanece, integrando a formação do complexo cristianismo de Estado, preparando a assimilação dos modos de produção e apreciação poética para o que era produzido nos diversos estratos da vida social, dando-lhes tratamento teórico e fundamentando preceptivas para ensinar seu bem fazer e seu bem falar; é o caso do romance como gênero poético, com precedentes no modo de produção poética popular, assimilado pela cultura letrada, que o dispõe em convenções poéticas, regando seu bem fazer e colocando seu bem falar como representante do falar vulgar; assim, a voz popular entra para a cultura letrada, representado pelo decoro vulgar (caracterizado como um tipo ou persona poética teatralizado).

Para acompanhar tanto a formação desse modo de transmissão da institucionalidade retórica, como a elaboração de variações de decoro adequadas a certos gêneros poéticos (como o decoro vulgar, adequado ao romance), pelo mesmo processo de formação, cabe considerar a discussão levada por João A. Hansen ao campo dos estudos filológicos, relativa à “instituição retórica”. Pois nessa discussão o estudioso em cultura clássica levanta alguns problemas para a abordagem de assuntos tratados pelo presente trabalho, principalmente quanto à constituição de uma poética que partilha terreno com a oratória, por meio de artifícios desenvolvidos pela convencionalidade retórica. Essa comunicação entre a oratória e a poética seria uma chave importante pela qual se poderia compreender o uso da retórica no estabelecimento das convenções poéticas ensinadas nos anos seiscentos de Portugal e com isso entender os modelos pelos quais a cultura letrada assimila o romance para dar voz ao tipo vulgar caracterizado e representado como persona poética.

O texto em que Hansen toma em discussão a *instituição retórica* foi publicado no segundo semestre de 2013, na revista *Matraga*, e intitula-se

Instituição *retórica*, *Técnica retórica*, *Discurso*. Nele há um duplo movimento, por um lado se busca criticar e suspender abordagens encerradas em concepções romântico-positivistas (unidade, totalidade, individualidade psicológica, princípios teleológicos etc.), para favorecer uma abordagem da dimensão contingencial dos fenômenos de enunciação; por outro lado, interpreta a experiência constitutiva e prática da *instituição retórica* segundo concepções tomadas a partir de escolas de pensamento que se destacam nos debates públicos e círculos intelectuais franceses, desde o fim da década de 1960 em diante, de onde se propagam pelo ocidente capitalista formado posteriormente à segunda guerra mundial, para maior exatidão: em referência ao que se convencionou chamar de “pós-estruturalismo”, em sua versão foucault-deleuziana, extraindo daí o centro de sua argumentação, ou seja, o conceito de enunciação, definido como ato contingente que se relaciona com o acúmulo de enunciados anteriores e se faz modo singular de retomá-los, deixando-se também como enunciado à posteridade. Esse conceito de enunciação contingencial é identificado ao retórico propriamente; o que amarra o dito textual aristotélico sobre o retórico aos termos e categorias teórico-analíticas com os quais lida o pensamento contemporâneo (século XX e XXI) situado no pós-guerra, do lado ocidental. A situação histórica da abordagem proposta por Hansen faz dela “mais uma” dentre outras formas de tratar a chamada “instituição retórica”, cabe então apreciar seu peso e verificar seus limites.

Hansen trata da *instituição retórica* pensando sua *longa duração*, tratada por “costume” (*consuetudo*) entre os romanos. Nessa longa duração haveria multiplicidades de tempos que se cruzariam de diversos modos (os muitos tempos gregos, egípcios, asiáticos existentes no presente de Platão e Aristóteles, por exemplo) e também haveria a coexistência de temporalidades heterogêneas e simultâneas que impediriam a unificação da *instituição retórica*, deixando-a definida pela descontinuidade e abertura (as múltiplas versões gregas, latinas e cristãs da concepção de *mimesis*, por exemplos), não pela unidade e por uma teleologia que seria inerente ao desenvolvimento dessa instituição. Os operadores dessa escanção temporal seriam os atos

contingentes de invenção discursiva, que transformariam matérias discursivas inventadas por outros atos e advindas de outros tempos por atualização. Nessas operações de transformação da matéria discursiva, em que são inventados os novos discursos, mobilizam-se preceitos genéricos e indicativos do que deva ser o discurso bem feito, tais como *medida* e *proporção* (*comensuratio*), *decoro* (*decorum*), *verossimilhança* (*verisimilis*), enquanto correspondem a múltiplos modos de recepção, regulados por várias competências, que se dispõem em valores polêmicos. Na miríade dessas variações temporais há atos de enunciação que são *julgados* bem feitos; estes, por sua vez, tornam-se modelares de seu gênero, acumulando-se em elencos de autoridade, emuladas por novos atos enunciativos (na elaboração de tradições). É com isso em consideração que *retórica* passa a corresponder à fala inventada e ordenada segundo técnicas para discorrer com a eficácia persuasiva do falar bem (evocado como o *bene dicendi*, de Cícero e Quintiliano); enquanto inventada “por alguém”, “para alguém”, em um “certo tempo” e de um “certo modo”, fala esta que teria seu sujeito, por conseguinte.

Como conjunção singular entre as várias temporalidades há pontos de passagem virtuais de uma para a outra, postos em ato pela invenção discursiva da enunciação. O que passaria nesses pontos seria também o que na emulação de modelos genéricos impediria a mera reprodução e cópia: a propriedade (*predicado*) que produz prazer na obra imitada por emulação. Assim, transitaria de uma temporalidade para outra a predicação própria a um enunciado, de maneira que um mesmo enunciado entrasse em diferentes temporalidades pela via de diferentes predicados que lhe constituíssem.

Ainda outro aspecto da *instituição retórica* de longa duração é que o nome de “Aristóteles” se manifesta como princípio unitário de autorização e autoridade da discursividade; graças aos usos dados à sistematização que o filósofo heleno de mesmo nome fizera das técnicas retóricas e gêneros oratórios gregos, operação de sistematização esta que circula como modelo no interior das várias temporalidades inerentes à institucionalidade retórica.

Quanto à característica de tradicionalidade constante na institucionalidade retórica, esta se elaboraria pelos usos contingentes das técnicas, que constituiriam uma autoridade anterior para si mesmas, originária

e que garantiria o fundamento em que a enunciação autorizaria sua autenticidade. Dessa maneira, a tradição seria “o valor de uso que a matéria simbólica do passado passa a ter quando é transformada num ato contingente que se apropria dela, imprimindo-lhe a deformação particular de seu uso interessado” (Hansen, 2013, p. 18). O exemplo desse movimento é dado pela referência a Aristóteles feita por retóricas latinas, que procurariam nele o que fosse mais oportuno para fundamentar determinado programa, caro à república ou ao império.

Em se tratando do sujeito da invenção enunciativa, esse tratamento está na parte do texto de Hansen em que ele junta em uma identidade a *singularidade enunciativa* e o *caráter retórico da fala* (em oposição à gramaticalidade da frase e à formalização sem sujeito da lógica). Nesse momento, o sujeito aparece como o que haveria entre um corpo e a história de seu encontro com o Outro e os outros ², pressuposto e implicado, ambígua e contraditoriamente, na produção contingente da enunciação e na constituição da finitude de uma história de vida (“papai-mamãe, a cultura herdada em uma situação social particular” etc.)³. Com esse movimento, o ato contingente da fala constituiria o sujeito, além de produzir o tempo ou tempos de suas representações. Essa dinâmica produtiva sendo marcada por uma dissimetria entre o significante e o significado gerando uma somatória indefinida de variáveis que constituiriam essa dissimetria, sendo essa mesma somatória a própria retórica (como instituição idêntica à produção enunciativa contingente, seja ela oratória ou poética).

Acima foi apresentada uma súmula teórica extraída do texto integral de Hansen⁴, por ela o estudioso paulista de cultura clássica interpreta a constituição histórica dos usos da técnica de bem falar, desde sua herança helênica até sua redução, operada pelas ciências linguísticas, no século XX-XXI; sendo toda essa história a expressão da longa duração da instituição

2 Termos também usados pela psicanálise lacaniana, para falar da alteridade da lei simbólica e de suas personificações ordinárias (imaginário).

3 A citação relativa a esta parte será feita logo mais.

4 HANSEN, J.A. Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso. In. matraga, rio de janeiro, v.20, n.33, jul/dez. 2013.

retórica, em sua realidade de fenômeno constituído por atividade humana material e contingente.

Mediante a intervenção dessa axiomática, derivada da experiência intelectual francesa de fins da década de sessenta, Hansen se insere no debate filológico e promove importantes modificações, descontinuando tendências advindas de concepções românticas não questionadas pelo positivismo, mais precisamente as de *influência*, *unidade teleológica*, *totalidades previamente impostas*, *obra ligada a individualidade psicológica*, *reconhecimento de autoria direta dessa mesma individualidade em relação à obra documentada* (publicada ou não) e muitas outras que implicam a estas. Modificando o debate dessa maneira, Hansen também ocasiona mudanças na lida prática da filologia com fontes, documentos, textos, edições etc., colocando na ordem do dia o problema de sua materialidade constitutiva de artefato transmitido de corpo cultural a corpo cultural, de modos de produção, circulação e uso a modos de produção, circulação e uso diversos, não permanecendo o texto invariável a todas essas passagens, mas trazendo para sua composição constitutiva todas essas variações. Trabalho de modificação do debate com consequências práticas que faz resultar no importante livro de Marcello Moreira, *Crítica textualis in caelum revocata?: ⁵uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*.

A modificação operada por Hansen nos termos do debate filológico é incontornável e inegável, o que não quer dizer que não seja passível de crítica e questionamentos, ou seja, passível de ser tomada de maneira que suas limitações possam ser verificadas e suas contribuições devidamente apreciadas.

A verificação das limitações da intervenção de Hansen no debate filológico pode começar pela localização que ele faz do sujeito na invenção enunciativa.

[...]o adjetivo 'retórico(a)' se aplica a todo e qualquer enunciado produzido intencionalmente em situação, por oposição a 'frase', estrutura abstrata da língua estudada pela linguística e pela gramática. O enunciado é produto de um ato singular de enunciação e é irreduzível à abstração da frase da gramática e às fórmulas sem

5 MOREIRA, Marcelo. *Crítica Textualis in Caelum Revocata?: uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. 1 ed. São Paulo: Edusp, 2004.

sujeito da lógica. Essa singularidade é retórica. Como se sabe, a gramática é teoria da geração de frases ou estruturas puramente formais da língua consideradas corretas ou aceitáveis; o enunciado não se identifica com a frase gramatical, pois sua produção pressupõe e implica as ambiguidades e contradições de um corpo e a história do seu encontro com o Outro e os outros, que constituem a finitude de uma história de vida, papai-mamãe, a cultura herdada em uma situação social particular, a obrigação do trabalho, os projetos, sexo, política e morte. Por definição, a gramática é teoria de geração de estruturas invariantes em que enunciação e enunciado coincidem, pois nelas o sujeito gramatical e a sintaxe são apenas formais, como morfemas pronominais e combinatória de categorias e classes gramaticais. Diferentemente, o enunciado é contextualmente plurivalente; nele, a desigualdade de significante e significado é a dissimetria em que o ato contingente da fala constitui o sujeito, também produzindo o tempo ou os tempos de suas representações. A somatória indefinida das variáveis que constituem essa dissimetria é retórica. (Hansen, 2013 p.12-13)

Como é possível notar, o sujeito se constitui pelo ato de fala em sua contingência enunciativa e contextualmente plurivalente, nesse movimento se produz a temporalidade das representações subjetivas. A constituição do sujeito é marcada por uma dissimetria formada pela desigualdade entre significante e significado. A somatória das variáveis constituintes dessa dissimetria é qualificada como retórica. Aqui se teria a constituição da instituição retórica em simultaneidade à constituição do sujeito, mediante a dissimetria ocasionada pela desigualdade entre significante e significado. Esta é uma das partes com a qual Hansen nota a simultaneidade entre a constituição do sujeito pelo ato enunciativo e a atualização contingente da instituição retórica, com todas suas implicações.

A outra parte diz respeito às próprias implicações e pressuposições da produção enunciativa, isto é, às “ambiguidades e contradições de um corpo e a história de seu encontro como o Outro e os outros”, constituindo a finitude de uma história de vida. Na constituição da finitude de uma vida, pela história dos encontros de um corpo com o *Outro* e suas personificações em *outros*, ocorreria a incorporação ambígua e contraditória da cultura herdada (desde papai-mamãe) em uma situação social particular, do sexo, da obrigação do trabalho, dos projetos, da política e da morte.

Estas duas partes estão separadas como duas versões de um mesmo movimento: a versão do sujeito da fala, às voltas com a desigualdade entre significante e significado; e a versão do corpo às voltas com seu encontro com

o Outro, na produção de sua finitude. O que se repete nas duas versões é a contradição: como dissimetria somada em variáveis, presente na constituição do sujeito pelo ato de fala; como contradições inerentes a um corpo escandido pela história de sua incorporação em sua finitude.

Essa duplicidade de versões que não se correspondem é um sinal dos limites ideológicos da intervenção de Hansen no debate filológico, pois ocasionada por uma concepção “pós-estruturalista” que viabiliza sua crítica à abstração da teoria gramatical e ao formalismo da lógica em termos de *teorizações para a geração de frases e estruturas puramente formais consideradas corretas e aceitáveis*, estando em oposição à singularidade da enunciação, isto é, sua crítica fica no limite do questionamento das normatividades, o que é próprio à intelectualidade advinda da experiência de 1968⁶. No caso, isso impede de ver que a teoria gramatical seria um modo de relação com o acúmulo de enunciados já produzidos ou a serem-no ainda, instituindo modelos convencionais a partir dos quais delinearía suas categorias e seus usos normais para a confecção de frases; sendo os modelos convencionais, adotados pelo estudo da teoria gramatical, derivados dos enunciados considerados pela *instituição retórica* como emuláveis pela técnica de bem falar.

Ou seja, a teoria gramatical (que poderia também ser tratada como uma instituição) opera em conjunção com a *instituição retórica*, mediante o

6. Para explicar rapidamente o que foi o movimento revolucionário de maio de 1968, seus limites e o modo como atualmente suas reivindicações principais se encontram não somente saturadas, mas também foram assimiladas e não oferecem mais qualquer alternativa à atual ordenação imperativa do capital, este trabalho concorda e cita o filósofo esloveno Slavoj Žižek:

Os protestos de maio de 1968 transformaram o mundo ocidental. Hoje, quase 50 anos depois, está claro que o movimento supostamente de esquerda acabou ajudando o capitalismo a triunfar.[...]

Um dos slogans mais conhecidos pichados nos muros de Paris em 1968 era: "as estruturas não caminham pelas ruas" [bem no espírito das concepções deleuzianas de Hansen], ou seja, não era possível explicar as grandes manifestações de estudantes e trabalhadores de 68 nos termos do estruturalismo. E é por isso que alguns historiadores até postulam 1968 como a data que separa o estruturalismo do pós-estruturalismo, que seria, segundo muitos, muito mais dinâmico e propenso a intervenções políticas ativas.[...]

Assim, em vez de cadeias de comando hierárquicas e centralizadas, hoje temos redes com uma infinidade de participantes, organizando o trabalho sob a forma de equipes ou projetos. Que estão atentos à satisfação do cliente e a uma mobilização geral dos trabalhadores graças à visão de seus líderes. Este novo "espírito de capitalismo" recuperou de forma triunfal a retórica igualitária e anti-hierárquica de 1968, apresentando-se como uma bem-sucedida revolta libertária contra as organizações sociais opressivas do capitalismo corporativo E o socialismo "realmente existente". (Žižek, 2018)

juízo inerente a esta última, que definiria os modelos emuláveis. Essa junção entre instituições se apresenta na história da incorporação do Outro pelo sujeito produzido em seu ato contingente de fala; o Outro, então, sendo o código pelo qual passa o sujeito da fala, deixando para trás o corpo histórico que viveu, produto mesmo do esforço subjetivo de solucionar repetidas vezes a dissimetria entre o significante e o significado. Curiosamente, o corpo produzido pelo trabalho subjetivo, realizando-se pelo esforço de se colocar repetidas vezes nos lugares definidos pela codificação do Outro, fica como significante, além da finitude de uma vida que buscou o significado para outros significantes (mamãe-papai etc.).

A crítica elaborada por Hansen à normatividade gramatical, feita no espírito de leituras foucault-deleuzianas, é sinal da limitação ideológica de sua importante intervenção no debate filológico, pois impede que se entendam os modos de junção entre as operações da teoria gramatical, em suas variáveis constituições históricas, com a *instituição retórica*, nos vários momentos de sua longa duração, assim como a junção dessas duas com outras instituições componentes de um corpo cultural (Outro), em que o sujeito insere o corpo que produz pela reiteração de sua invenção enunciativa contingente, corpo este que resta no Outro como significante virtualmente colocado para ser retomado e modificado, enquanto modelo, por outro ato enunciativo igualmente contingente. Em outras palavras, a limitação ideológica da intervenção do estudioso paulista está em não poder entender que o corpo histórico produzido pela atividade do sujeito da fala, enquanto faz uso da codificação compositiva do Outro, não se encerra na “finitude de uma história de vida”, mas se faz produto social. Se assim não fosse, como seria possível a emulação de modelos de bem falar como fenômeno também contingente?

Além disso, se não é possível notar os vários modos de junção entre a teoria da gramática e a *instituição retórica* não se percebe também o meio pelo qual transitam de uma para outra os *modelos de bem falar*, isto é, notar a mediação do *juízo* sobre o que convém ser considerado *bom* e *belo*. Notar isso implica entender o movimento pelo qual certo corpo de enunciado entra para o elenco de autoridades dignas de emulação, mediante sua propriedade inerente (seu *predicado*), da qual certa recepção tira certo

prazer “imprimindo-lhe a deformação particular de seu uso interessado”, deformação que não teria outro nome senão *ideologia*⁷. Então se tem a mediação do *julgamento* operando as passagens, ou vias, constitutivas de um corpo cultural, ao mesmo tempo em que mantém sua permanência e sua duração como conjunção entre diversas instituições; essa mediação mesma regulando os usos enunciativos pela definição de modelos convenientes à emulação, modelos estes que são usados pelo sujeito no ato de produzir a singela “finitude de uma história de vida”, costurando seu corpo ao corpo cultural do Outro, fazendo-se sua personificação enquanto mais um *outro* que contribui produzindo a finitude de sua história de vida para que possa haver a duração temporal do corpo do Outro⁸. Com esse movimento de produzir a duração do Outro pela produção da finitude de sua história de vida, o sujeito, em sua contingência, tira prazer dos predicados dos modelos enunciativos que emula enquanto produz o “tempo ou tempos de suas representações”,

7 Hansen, em *Ler & Ver: pressupostos da representação colonial* (2019), diz que recorrer ao termo “ideologia”, tratando-se da reconstituição de modos de organização da experiência de tempos já bastante diferenciados dos que se organizam desde parâmetros ilustrados, seria cometer anacronismo, visto que essa terminologia não entra nos usos correntes dessas épocas. Não obstante essa acertada delimitação terminológica, que dá conta de muitos conceitos indevidamente empregados para a apreensão dessas épocas, como os de “evolução, progresso, crítica” (2019,p.27) liberdade etc., o mesmo não se aplicaria a “ideologia”, visto que, se feita uma leitura atenciosa, é possível notar que o conceito evocado por Hansen, nesse mesmo texto (Ler & Ver), pelo termo “*forma mentis*” (2019,p.26), seria justamente o conceito de “ideologia”, geralmente empregado nos debates por marxistas (não o conceito ilustrado, perseguido por Napoleão e usado pelo Conde de Tracy, em 1801), principalmente quanto a sua função de tornar ativa – enquanto produção de cultura, feita por membros da sociedade designados para tal função, mediante certa configuração da divisão social do trabalho (que separa o trabalho intelectual do manual) – a manutenção de preceitos político-teológicos básicos para a auto justificativa da Razão de Estado católica e da permanência de sua monarquia correspondente, face a seus diversos adversários (maquiavelismo, protestantismos etc.).

8 O “corpo do Outro” teria uma dupla acepção. Como “corporação” ou “irmandade”, delimitando um agrupamento coletivo fechado, como é o caso das irmandades religiosas, em que preceitos doutrinários modelariam a produção textual, discursiva, assim como sua adequação decorosa, de modo que esse regramento gerasse um efeito de reconhecimento e amparasse o estilo de emulação, definidores do agrupamento; esta acepção é usada por Hansen como *corpo místico jesuítico*, em *Correspondência de Antônio Vieira (1646-1694): o decoro* (Hansen, 2000), quando vai tratar do uso dos subgêneros da *carta* (*carta familiar* e *carta negocial*) feito pelo padre Antônio Vieira, enquanto este as produzia no estilo típico da *correspondência jesuítica* (2000, p.262). Outra acepção diria respeito às relações entre instituições, práticas e regulações relativas à Razão de Estado e à manutenção do reconhecimento de uma unidade coletiva política (ou político-teológica) ampla, em ostensiva distinção em relação a outra racionalidade, até ao ponto da hostilidade declarada, como ocorre na contrarreforma católica, em relação aos regimes político-teológicos protestantes, ou à doutrina política maquiavélica, tal como aparece em *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* (Hansen, 2004), esta última acepção aparece no presente trabalho como “complexo de dominação estamental”.

imprimindo nesses modelos “a deformação particular de seu uso interessado”. Esse complexo movimento é a *ideologia* presente no *valor de uso* da prática enunciativa contingente, em sua dupla dimensão recepção-produção conjugadas na emulação. Isso fica evidente na fala do próprio Hansen, no momento em que coloca a condição de que “Quando [os enunciados] são *julgados bem feitos*, tornam-se modelares, incluindo-se cumulativamente no elenco de autoridades do seu gênero, que são emuladas em novos atos” (Hansen, 2013 p.15, grifos nossos). Essa condicional do *julgamento* delinea o ponto de entrada, pela recepção, da produção enunciativa no corpo cultural ideologicamente conjuntado por valores de uso característicos, que os localiza em disposições práticas costumeiras, em que o sujeito busca se situar enquanto emula modelos que orientam essas disposições, produzindo novos enunciados que circulam interior e exteriormente aos lugares de costume de sua recepção-produção.

Pela condição ideológica do *julgamento* ocorre a apropriação conveniente e regrada com a qual a *instituição retórica* dispõe recursos e artifícios técnicos para a emulação de modelos de gênero disponíveis à prática sempre renovada do *bem falar*. Desse modo, o regramento convencional da *instituição retórica* renova, com a emulação, a prática do *bem falar*, produzindo repetidas vezes a semelhança enunciativa, que efetiva por sua ocorrência a diferença entre enunciados; essa diferença na semelhança da emulação seria, então, o *engenho*; e este, por sua vez, é o que o enunciado novo tem como sua *propriedade predicativa*, ou seja, aquilo pelo que sua posição em uso receptivo-produtivo gera prazer, num corpo cultural (e virtualmente além dele). Tal como observa Hansen:

Evidentemente, a instituição tem regras para emular sem meramente reproduzir os autores ou roubá-los. A primeira delas, como regra universal, consiste em procurar a propriedade – ou o predicado – que produz prazer na obra imitada. O predicado é um gênero comum que permite espécies diversas de invenções possíveis. Depois que é achado, encontra-se, com o engenho, uma das espécies dele que seja semelhante à obra imitada quanto ao predicado e que seja diferente pelo fato de ser apenas semelhante. (Hansen, 2013 p.16)

O predicado, produzido pelo engenho na semelhança da emulação, é o que numa obra (corpo de enunciados acumulado em uma determinada experiência de vida e atribuída a um nome próprio) está simultaneamente em

sua composição inerente e na virtualidade de uma obra diferente que a emulará, portanto, é gênero comum às duas invenções enunciativas, sendo o prazer que passa de uma para a outra, atualizando-se.

Entretanto, o prazer a ser passado da composição inerente do corpo enunciativo a ser emulado para o ato contingente de enunciação que o emula se determina pelo ato de predicação, segundo o qual a enunciação presente busca, na materialidade disposta do enunciado a ser emulado, o que nele seria mais oportuno para fundamentar o programa ideológico com o qual seria preparada certa recepção do enunciado pronto e a ser emulado. Ou seja, a propriedade do enunciado disposto para a emulação, tomada pelo ato enunciativo que o emula, é decidida por uma predicação programática, reguladora dos modos de interpretar o enunciado emulado e o adaptar a uma perspectiva definida ideologicamente. É justamente esse movimento que pode ser notado no que diz Hansen (apesar de ele mesmo não dar conta diretamente que nisso se efetiva uma operação ideologicamente conduzida), quando discute que não poderia existir uma Retórica unificada a partir da referência a Aristóteles, pois todos os atos que o emulariam, para atualizar a *instituição retórica* e seus preceitos definidores do *bem falar*, reconstituíam uma representação diferente de sua importância, de acordo com o uso que fariam do corpo de enunciados, ligados a seu nome, para autorizar a adequação da fala que então se faz a determinado programa de domínio particular da própria *instituição retórica*.

Nas retóricas latinas, por exemplo, esses usos se observam nos modos de citar Aristóteles, *buscando-se nele o mais oportuno para fundamentar determinado programa*; assim, os modos de interpretá-lo e adaptá-lo a uma perspectiva platônica, estoica, cínica, epicurista, céptica ou cristã; os modos de com ele autorizar a clareza ática ou autenticar o acúmulo asiático do discurso; os vários meios de divinizá-lo como “o autêntico e verdadeiro Aristóteles” etc., que implicaram a heterogeneidade ativamente polêmica dos processos de constituição do princípio autoral da discursividade antiga, a *auctoritas* do *auctor*. (Hansen, 2013 p.18-19, grifo nosso)

O programa de domínio particular da *instituição retórica* regula, mediante o ato de predicação operado pelo engenho, na emulação, uma intervenção interpretativa que prepararia a recepção do enunciado emulado para sua circulação em certo corpo cultural, regulando também seu valor de uso e as

práticas de sua atualização. O corpo cultural (em que circula o enunciado em emulação constante e regulada) é arregimentado por diversos meios a um complexo de dominação estamental (ou de classe social, caso fosse tratado em uma sociedade de classes, o que não é o caso, antes das revoluções burguesas do século XVIII). A arregimentação de diversos corpos culturais em um complexo de dominação estamental força que a atividade de domínio da *instituição retórica* seja localizada em um modo de produção e exploração de recursos tanto das disposições naturais, quanto de contingentes de seres humanos colocados à disposição. Desse modo, o domínio da *instituição retórica* passa a ser um dos modos com o qual se justifica uma determinada dominação estamental, mediante a codificação dos acontecimentos efetivos, em sua área de domínio, pelos modelos de representação incorporados por quem artificialmente detém a faculdade do *bem falar*. É justamente nesse ponto, em que a *instituição retórica* serve a um domínio estamental, que se forma o *juízo* com o qual aquele que detém a faculdade de *bem falar* define o que seria a boa execução enunciativa; de modo que, apesar de todos os enunciados serem atos contingentes de fala em que é executada a *performante* característica de uma voz (conceito zumthoriano), nem todo o enunciado será julgado bem falado por quem trabalha para a manutenção de determinado momento da longa duração da *instituição retórica*. Com isso, torna-se possível separar: a contingência e singularidade do ato enunciativo; da faculdade de *bem falar* garantida pelo domínio técnico da *instituição retórica*. Instancias que Hansen identificou e juntou em um único fenômeno com sua sentença: “Essa singularidade [da enunciação] é retórica” (Hansen, 2013 p.12). Se não houvesse essa separação entre o ato enunciativo e sua modalidade codificada pela *instituição retórica*, não haveria diferença entre a codificação de acontecimentos ocorridos na área colonial portuguesa, permitida pela sátira, regulada retórico-poeticamente, e as versões desses acontecimentos enunciadas pelas vozes dos *murmúrios do Corpo Místico*, enquanto falar popular julgado desregulado e tendo de ser abafado, pois prejudicial à unidade desse Corpo (isso será tratado em maiores detalhes no capítulo 3); de que trata o próprio Hansen em seu *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, no capítulo “A murmuração do Corpo Místico”.

A leitura crítica de *Instituição retórica*, *Técnica retórica*, *Discurso*, de Hansen, importa para o presente trabalho, pois permitirá estudar, no segundo capítulo, acompanhando a abordagem de E. R. Curtius feita em seu livro *Literatura europeia e Idade Média latina*, como a *instituição retórica*, herdada a partir do interregno do fim do Império Romano, faz-se determinante para a formação do poeta letrado, desde o medievo.

Além de que, ainda, adianta alguns aspectos do que será tratado no terceiro capítulo, acompanhando, dessa vez, tanto estudiosos dos modos de produção literários ibéricos do século XVII: M.S.F. Carvalho, A. Muhana e J.A. Hansen, Pécora etc., quanto os ligados à pesquisa da sobre o poeta António da Fonseca Soares/Frei António das Chagas e participantes do Grupo de Pesquisa A escrita no Brasil Colonial e suas relações. Partindo do estudo sobre como, no período por eles tratado, em condição de contrarreforma, desenvolveu-se um modo de produção literário cujas convenções e usos dependiam de certo domínio católico da *instituição retórica*.

Mas, especialmente, essa leitura crítica a respeito de Hansen possibilita o estudo da conveniência apropriada à invenção enunciativa habilitada pela *instituição retórica* em termos de adequação do enunciado a um *decoro* particular. Até então, aqui não se tratou do *decoro*, previsto pelo bem falar retórico, pois se pensa que esse conceito é central para o propósito do presente trabalho, qual seja, analisar a adequação, por certa convenção poética, do *decoro* vulgar a sua representação verossimilhante na forma poemática do romance. Devido a essa centralidade, o tratamento do conceito de *decoro*, apreendido pela abordagem de Hansen, terá tratamento em separado e fica para a seção que vem a seguir.

1.2. O *decoro* e o *decoro* vulgar: usados por adequação artificiosa

O conceito de *decoro*, aqui definido, ainda segue o texto de Hansen, *Instituição retórica*, *Técnica retórica*, *Discurso*, portanto, notando que o *oratório* seria próximo do *poético*, por ambos serem modalidades discursivas

habilitadas pela *instituição retórica*; o que favorece o tratamento das especificidades da produção discursiva poética, cujos preceitos técnicos passam a ser ensinados com base em tópicos definidas por estudos e discussões sobre efeitos retóricos adequados a finalidades poéticas.

Entretanto, cabe notar que essa aproximação entre a *oratória* (de caráter utilitário e particularista) e a *poética* (de caráter agradável e universalizante), mediante operações com a verossimilhança, seria resultado da longa duração em que, repetidas vezes, a *instituição retórica* foi atualizada, até sua assimilação na chamada cultura ocidental; e tendo que a intervenção principal, para que esse fenômeno de aproximação se desse, teria sido executada pela interpretação romana sobre as disposições culturais gregas, tal com indica Dante Tringali, em um comentário que faz a sua tradução d'*A Arte poética de Horácio*,

O romano, diferente do grego, é um povo extremamente utilitário, não aceitaria 'a arte pela arte' [feita pela simples busca agradável da glória], como acontecia na Grécia [...]. E conclui que acerta definitivamente quem une 'o útil ao agradável', 'jucunda et idonea vitae', ao mesmo tempo deleitando e instruindo. (Horácio, 1993 p.67)

Além de Tringali, Curtius também indica algo nesse sentido ⁹, quando pensa sobre a questão da continuidade do Mundo Antigo no Mundo Moderno (para ele iniciado com as incursões renascentistas de Carlos Magno), em seu livro *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, “o *imperium* romano é a fase final do Estado universal da cultura helênica. Seguem-se-lhe, de 375 a 675, um *interregnum* e, depois, a cultura ocidental. Ela está para a helênica em relação de ‘filiação’, logo, é sua filha cultural” (Curtius, 1996 p.53). Assim, para pensar alguns aspectos da longa duração da *instituição retórica* poderia ser interessante cruzar essas duas referências, resultando em uma sobreposição que permitiria observar que a instituição em questão teria três grandes momentos, com seus aspectos culturais particulares: um helênico; um romano (ambos unificados pela concepção de “Estado universal”, de Curtius; mas separados do ponto de vista de Tringali); e um ocidental (que assimila o cristianismo). Esses três momentos aparecem sintetizados na abordagem de Hansen, aparecendo a *instituição retórica*, com sua sistemática inerente, como

⁹ Apesar de seu questionável conceito de “filiação cultural”.

o produto final da formação cultural ocidental (até sua desagregação no século XVIII). Feita essa observação, retoma-se o assunto desta seção: o conceito de decoro, baseado na análise de Hansen (2013).

O estudo do conceito de *decoro*, aqui elaborado, leva em consideração o movimento de incorporação da contingência enunciativa ao caráter de autoria (*auctoritas*), enquanto autoridade julgada apta a representar um estilo de gênero, sendo emulável; isto é, o movimento de formação pelo qual a contingência de uma enunciação passa a ser adequada a uma doutrina da mediada correta (mesón, grega; *proportio*, romana; *commensuratio*, escolástica etc.), passando a incorporar os hábitos e regramentos convenientes a um domínio da *instituição retórica*, a um domínio da faculdade de bem falar. A incorporação da habitualidade de uma doutrina da medida correta possibilitaria usos técnicos da atividade discursiva apta à produção de efeitos para persuasão, mediante a perícia no manejo da verossimilhança a partir de lugares comuns (*topos*, *locus*), o que inclui a capacidade de produção em gêneros poéticos, assim como a capacidade de julgamento da boa execução, pela recepção criteriosa e educada para participar da elite.

A incorporação do decoro em um ato de bem falar, regrado por doutrina de medida correta, condiciona o ato enunciativo por um conjunto de adequações: regulação da proporção dos efeitos de estilo convenientes a cada gênero; adequação aos preceitos dos gêneros; aos lugares comuns (*topoi*) das matérias tratadas; aos destinatários e circunstâncias do ato enunciativo.

O decoro, então, seria a medida correta entre o engenho, do poeta ou orador, e o domínio da arte (*ars*); voltado a um auditório, segundo critérios convencionais e tidos por costume. Isso pressupõe a adequação da simples faculdade de falar à atividade do artífice da *bela fala*, construtor de um corpo de enunciados detentor da propriedade de ser modelo para a emulação; esse pressuposto diz respeito a uma formação que prevê a conjunção entre a *instituição retórica* e um modo de instituição educacional escolar, sendo essa conjunção mesma que articularia a medida do belo (tecnicamente avaliado) à

medida do bom (moralmente estabelecido), ligando-os ao conhecimento coletivamente acumulado (e já censurado); conjunção que se manifesta também nos atos de juízo e estabelecimento de critérios para avaliação.

Quanto à adequação da faculdade da fala à atividade do artífice, há que se considerar que ela é codificada por uma doutrina dos carâteres (*éthe*), com a qual o orador ou poeta aprende a representar mimeticamente um “eu” da enunciação (distanciado de sua fala pessoal), confeccionado por dramatização de tipos característicos (o pastor; o guerreiro; o velho etc.), visando promover efeito de verossimilhança para mobilizar certos afetos (*pátthe*) no destinatário, facilitando a persuasão conveniente a um gênero de discurso. Também isso se dá na atuação produtiva especificamente poética, caso em que o eu enunciativo artificioso é elaborado como *persona* do poema, representativa mimética de um falar tipificado, conveniente a um gênero de poesia, com sua forma poemática própria à evocação patética convencional. Nesse ponto já se tem um elemento chave para pensar a questão do *decoro vulgar*: sendo o *vulgar* um tipo característico encenado por determinados gêneros de discurso para mobilizar certos afetos em certo destinatário; em poesia, comumente adequado a gêneros representativos do estilo mediano (lírico) e baixo (cômico), com suas respectivas métricas e tópicos, convencionais à evocação de certas disposições afetivas no destinatário. Como ilustração se pode tomar um trecho de um Romance de Jerónimo Baía, “Fazer hum romance quero”, nele a evocação de disposições afetivas, conjugadas com uma representação da fala tipificada como decoro vulgar, dá-se pelo uso do diminutivo “Cupidinho”.

Hum Cupidinho perdestes,
E por final que imagino
Que me haveis odio cobrado,
Pois haveis amor perdido.
Era de coco o rapaz,
Que junto a gesto tão lindo
Ficou feito com hum coco,
Sendo bello como hum brinco.
(SILVA, 1746, tomo 1, p. 334)

Considerando que a incorporação da habitualidade retórica prevê a formação de um sistema de usos discursivos, com dimensão produtivo-receptiva, avaliado pelo juízo, regrado por uma doutrina da medida correta e

uma doutrina dos caracteres, é notável que as condições da faculdade da fala certamente seriam modificadas. Com essa modificação, o ato enunciativo singular passa a expressar o domínio das artes oratória e poética mediante o *engenho*, operando, como verbalização, por três procedimentos articulados: a *invenção* (*inventio*); a *disposição* (*dispositio*); e a *elocução* (*elocutio*). Além disso, essa modificação também altera tecnicamente o estatuto da *memória* (*mneme*) e da *ação* (*hypócrisis*), colocando-as a serviço de uma pragmática que segue um costume institucional retórico particular.

Na adequação da singularidade da fala ao domínio técnico do artifício da bela medida, a contingência enunciativa é captada pelo *engenho* e posta a serviço dos estilos convenientes aos gêneros, produzindo uma novidade sentida por sua recepção, ou seja, produzindo uma variação discreta levada a efeito pela emulação dos modelos; o que carrega a obra pronta de uma propriedade predicativa, fazendo passar por ela o prazer característico das obras do mesmo gênero; possibilitando que ela seja posta como outro exemplo modelar, a enriquecer e sofisticar as convenções com a ampliação da potência estilística de seu gênero.

Essa captação da singularidade pelo engenho ocorre em um processo educativo em que o engenho se divide em dois momentos: a reprodução escolar; e a expressão de maestria no domínio da técnica. Condizente a esses dois momentos são constituídas três modalidades de engenho: o engenho exercitado, que imita escolarmente as autoridades; o engenho natural, em que se aplica a técnica com perspicácia e versatilidade, como se fosse talento espontâneo; o engenho furioso (*melankolicos*), que encena estar afetado ou fora de si, mediante o cálculo de que, assim parecendo, dispõe o público a mais facilmente ser persuadido.

Desde o engenho exercitado, pelo que era chamado de meditação (*meditatio*), coloca-se em relação o jogo (*schola*, *ludus*, *otium*) e ocupação séria (*ascholia*, *negotium*), exercitada na imitação teatral. Preparando, mediante a teatralização de negócios, o jovem para a vida séria do adulto, ao mesmo tempo exercitaria a técnica representativa com a qual o futuro orador ou poeta poderia lançar mão da *doutrina dos caracteres* para a elaboração

mimética de modulações de fala adequados a certos gêneros retórico-poéticos, preparando assim o manejo de estilos e decors variados.

Pela aptidão garantida pelo engenho natural, o orador detém a faculdade de, no ato da fala, penetrar nas matérias, dividi-las por análise e definir seus conceitos constitutivos; assim como produzir argumentos proporcionados elocutivamente para o gênero que então executa, mediante o manejo técnico da memória pelo procedimento da elocução, com o que encontra velozmente as palavras adequadas para transformar as definições conceituais em argumentos; essa dinâmica calculada é encenada de maneira que pareça espontânea; isto é, atuando com a doutrina dos caracteres se elabora uma persona poético-oratória que mimetiza um tipo característico, dramatizando a espontaneidade de sua fala. Adequando um vocabulário à matéria do discurso, propiciada pela versatilidade com a qual o engenho natural manuseia a elocução, tem-se pronta uma condição fundamental para o uso variável do *decoro*. Uma ilustração pode ser dada com um trecho do soneto “Amor, se uma mudança imaginada”, de Soror Violante do Céu, em que a persona poética, livre de afetação passional, conserva o juízo e a racionalidade requeridas para o questionamento sobre a tópica da “variabilidade da paixão amorosa”; a marca dessa conservação do juízo no tratamento de um tema de intensa afetividade, como é o caso do amor, estabelece-se pela condicional “se”.

Amor, se uma mudança imaginada
É com tanto rigor minha homicida,
Que fará, se passar de ser temida,
A ser, como temida, averiguada?
(Ms. 395, 526, 1636)

Já o engenho furioso, ou engenho afetado, possibilita a aparência de que o orador esteja fora de si, dominado por forte paixão, parecendo (para quem não domina as convenções) não seguir qualquer regra do juízo, produzindo, então, uma profusão de imagens (*phantasai*); fazendo-o, entretanto, de modo calculado, dramatizando o tipo furioso para persuadir determinado público, em certa circunstância (em que o tipo de orador frio não seria eficaz). Desse modo, esse engenho finge ignorar as convenções retóricas para melhor aproveitá-las. Essa forma de dramatização afetada costuma ser muito empregada na elaboração de tipos adequados ao *decoro vulgar*, visto ser

conveniente a gêneros de estilo baixo ou médio (tal como a sátira ou o romance lírico). Como exemplo de engenho que encena estar dominado por forte paixão, aqui se tem a segunda estrofe de um soneto de Soror Violante do Céu, “Se apartada do corpo a doce vida”, em que a reiteração do nome do amado ausente e pobreza extrema das rimas intercaladas e feitas com as mesmas palavras “vida” e “morte”, também reiteradas, simulam inépcia elocutiva para melhor representar a falta de juízo de uma persona poética intensamente afetada.

Não quero sem Silvano já ter vida,
Pois tudo sem Silvano é viva morte,
Já que se foi Silvano, venha a morte,
Perca-se por Silvano a minha vida.
(SILVA, 1746, tomo 1, p. 396)

Manejando engenhosamente os costumes previstos para falar com beleza, produz-se o *tempo representacional*, em que ocorre a apropriação da *doutrina do verossímil retórico*, com a qual se trabalha a proporção da verossimilhança para cada gênero, na emulação. Isto é, a proporção verossímil produz uma semelhança de 2º grau, estabelecida entre dois discursos, por comparação entre um discurso já existente, tomado convencionalmente por modelo de gênero e tido por verdadeiro (*endoxon*), e o discurso então efetuado, que emula o primeiro. Ao propiciar esse emparelhamento, o engenho opera também uma variação estilística, de acordo com as possibilidades de verossimilhança de um gênero. Com isso, no tempo representacional da doutrina do verossímil retórico é imperativo que ocorra um relacionamento mimético entre os textos, que intercambiam entre si os códigos convencionais, para efetivar o ato de representar. Mas também deve se estabelecer, no mesmo movimento, uma relação entre o texto feito e a matéria por ele codificada, na representação; e entre o representado no texto e a expectativa conceito-afetiva do público, na recepção. Em todas as instâncias desse processo de produto-recepção do discurso opera o juízo e seus critérios de julgamento. Nesse processo, ainda, em todas suas séries de mimetizações adequadas às previsões habituais da retórica de um gênero, está presente o *decoro* (*prepon, decorum*). Assim, as adequações decorosas seriam relativas às operações do juízo sobre as representações (ideologicamente definidas).

Para ilustrar essa adequação do decoro à matéria é possível citar dois poemas de circunstância de Jerónimo Baía, ambos referidos a personalidades que tiveram envolvimento na Guerra de Restauração portuguesa (1640-1668): “Nas festas do grande Affonso,”, dedicado ao elogio de Luis de Vasconcelos e Souza, terceiro conde de Castelo Maior; e “Acodime, ó graõ Musa”, romance satírico em que o poeta vitupera o Marquês de Caracena, derrotado pelos portugueses na batalha de Montes Claros (1665), em que se tem o boato de que suas tropas usavam barbas postiças. Com isso pode ficar evidente a distinção de juízo, com seu decoro apropriado, quando se eleva a figura de um herói nacional ou quando se propõe a rebaixar a do inimigo.

O dedicado ao Conde de Castelo Melhor:

AO CONDE DE CASTEL

Nas festas do casamento delRey D. AFFONSO VI
DE JERONYMO BAHIA

ROMANCE

[...]

Nas festas de Affonso o grande
Sahistes, ó Conde excelso,
Deste Alexandre mais digno
Hefestiaõ mais aceito.
(SILVA, 1746, tomo 3, p.153)

O dedicado ao Marquês de Caracena:

AO REGIMENTO DO CONDE DE REBAT,

Destruido pelos portugueses na insigne batalha de Montes no anno de 1665. o qual
trazia para mayor terror barbas postiças

SILVA

DE JERONYMO BAHIA

[...]

O Português se puxa
Por barbas grandes, quaes as da Cartuxa
Ao primeiro encaxo
Barbas, e queixo vem tudo abaixo.
Que bons meninos fomos
Para temer de cocos, e de momos!
Com barbas, e bigodes
Emprestadas de cabras, e de bodes,
Que tais me pareciaõ
Bodes em pé, ou cabras, que subiaõ
Quando pelo outeiro
De Montes Claros vinhaõ ao matadeiro.
(SILVA, 1746, tomo 3, p.179)

Na construção engenhosa, regrada por costume retórico, há a articulação dos procedimentos de invenção (*inventio*, *euresis*), disposição

(*dispositio*, *táxis*) e elocução (*elocutio*, *lexis*), que modificam as faculdades da memória e da ação.

Procedendo pela invenção¹⁰, o engenho lembra de lugares comuns (*loci*, *topoi*) apropriados a certo gênero definido pela convenção; respeitando a essa paradigmática do costume, codifica a coisa (*res*), o assunto do texto, por sua ordenação tópica (já apontando para o procedimento de disposição).

O procedimento da disposição é fundamentado em certo uso técnico da faculdade da memória, voltada para a mimetização, conjunta às operações da invenção e regrada por preceitos de gênero, em que ocorre a distribuição da matéria (*res*) na ordem linear da prosa ou na ordem da métrica da versificação. Esse procedimento de ordenação se combina com a ordenação tópica da invenção.

Quanto a proceder por elocução, isso diz respeito à regra de estilo com a qual o engenho adequa as coisas ao discurso, pelo uso calculado das palavras, em seu sentido próprio e em seu sentido figurado. Estilizando o texto com o uso elocutivo de vocabulário conveniente, o engenho entrelaça a característica discursiva do *auctor* (autoridade poética) às variações da boa fé persuasiva (*fides*), adequando aos gêneros do discurso os gêneros elocutivos.

Os gêneros da elocução costumam ser hierarquizados em três categorias ¹¹: o simples (humilde); o temperado (médio); o nobre (sublime). Hansen exemplifica seu uso a partir de uma classificação medieval da obra virgiliana, dividida em três *genera elocutionis* (*a rota vergilli*, do século XIII), nela a obra do poeta latino está organizada hierarquicamente da seguinte forma, de acordo com os respectivos gêneros elocutivos: *humilis* (humilde), *Bucólicas*; *mediocris* (médio), *Geórgicas*; *gravis* (alto), *Eneida*. Nessa organização há uma distribuição das palavras específicas e convenientes aos lugares comuns (*topoi*) de cada obra feita segundo um gênero elocutivo: *Bucólicas*, palavras simples, o campo do pastor, nomes próprios usados por pastores, ovelha, cajado; *Geórgicas*, palavras médias e pouco ornamentadas, o

10 Deve ficar bem evidente que a “invenção” de que se trata aqui não diz respeito ao conceito romântico de “originalidade”, que tende a ligar o texto produzido diretamente à individualidade psicológica do autor individual, tal como formado pelas relações da chamada “sociedade civil” e pelo “Estado burguês”.

11 Aqui, as categorias de Teofrasto, discípulo de Aristóteles.

campo do agricultor, nomes usados propriamente por agricultores, boi, arado; *Eneida*, palavras elevadas e sublimes, campo do soldado, nomes apropriados a seu uso, cavalo, espada. Parece bem evidente que pelos gêneros elocutivos ocorreria a determinação de conteúdo às fórmulas ditadas na doutrina dos caracteres, para o estabelecimento de regras de adequação da fala artificiosa à representação dramática de um falar tipificado, sendo este um dos aspectos mais notáveis do *decoro*. No caso do *decoro vulgar*, ele representaria uma variação do estilo elocutivo simples, pois também baixo na hierarquia dos gêneros, em que as palavras remeteriam à corporalidade, ao sensível, ao palpável, à proximidade com a animalidade etc. podendo chegar às raias da obscenidade e do “grotesco”¹². Também a silva de Baía, “Acodime, ó graõ Musa”, serve como ilustração disso, pois, na supracitada estrofe, em que os soldados do Marquês de Caracena são comparados a bodes e cabras indo ao matadouro, opera-se um rebaixamento por animalização.

Com esse procedimento estilístico, a elaboração dramatizada da fala de um tipo característico é adequada a um gênero poético-oratório, em prosa ou verso, com seu uso vocabular e participante de uma ordenação hierárquica, pela relação entre os gêneros elocutivos. Adequado dessa forma, o *decoro* se completa como totalidade inerente do discurso verossimilhante, *decoro interno*; que passa a convir, também, ao costume de um bom uso discreto (urbano), *decoro externo*¹³. Duplamente adequado, quando entrelaça características discursivas do *auctor* a variações da boa fé persuasiva, o engenho bem educado se apodera da faculdade da memória, pertencente a um indivíduo historicamente constituído, fazendo que a colocação tipificada da dramatização de uma voz, em discurso habitualmente codificado pela hierarquia dos gêneros elocutivos (de estilo), corresponda a cenas que poderiam acontecer (ou acontecem) na vida social; daí que o *decoro vulgar*, adequado a gêneros de estilo baixo, tem sua voz representada de maneira verossimilhante em

12 Talvez seja esse um aspecto pelo qual poderiam ser colocados em relação o romance em prosa, gênero comum no período final do Império Romano, e o romance versificado, surgido na Idade Média, a partir das línguas derivadas do latim vulgar.

13 Cabe ainda uma pequena observação, esse costume do bom uso, *decoro externo*, foi tido pelos latinos como *classicus*, “termo que nomeia o homem de primeira classe, o patrício” (Hansen, 2013 p.40), o que revela a apropriação da *instituição retórica* por um complexo de dominação estamental.

correspondência com a *performance* vocal ouvida nas praças e outros lugares habitados pela população vilã. A *performance* vocal popular, então, é mimetizada e codificada para ser apta ao uso estilizado de gêneros que costumam representar o homem “pior que nós” (comédia, sátira etc.); quando essa relação se estabelece e a imagem do vilão é costurada a um tipo característico e convencional (advindo de outros tempos e já representativo de outras imagens, já extintas), efetiva-se a verossimilhança, que realiza a *boa fé persuasiva*, criteriosamente julgada (no espaço ideológico de um domínio da instituição retórica por um estamento socialmente dominante).

Realizando-se a *boa fé persuasiva (fides)* específica de um gênero, pela efetividade da verossimilhança, ocorre a sincronia entre os preceitos artísticos e os artifícios de estilo, operada no manejo próprio de uma *auctoritas* (autoridade) reconhecida; define-se, então, o modo como um discurso determinado (*questio finita*) preenche lugares comuns (*topoi*) indefinidos e genéricos (*questiones infinitae*). Nessa operação de engenho, o nome do autor é atribuído a um predicado emulável, atribuição levada a efeito por um juízo ideológico. Hansen dá o exemplo de Quintiliano (Hansen, 2013 p.41), que, julgando as variações de estilo da elegia erótica romana, estabelece que o estilo da execução do gênero por Ovídeo é *lascivus*, a execução de Tibulo é predicada como *tersus* e *elegans*, enquanto que a de Gallus seria *durus*. Com essa predicação atribuída ao estilo ligado ao nome de uma *auctoritas* é estabelecida uma variável de execução para um gênero, o que aumenta a potência da emulação genérica e promove a sofisticação do juízo e de seus parâmetros ideológicos.

Como disse, as técnicas retóricas ordenadas pelas noções de medida, decoro e verossimilhança postulam a autoria como *autoridade (axioma; auctoritas)* que produz *fides* específicas, adequadas aos gêneros. Retoricamente, a adequação é aplicada por meio do cálculo de diferentes graus da clareza e da posição a partir da qual o destinatário avalia o estilo. (Hansen, 2013 p.40-41)

Nesse trecho do texto de Hansen há uma síntese do que foi tratado até então, contudo, sem a apreensão direta da função ideológica do juízo, na justificação de uma forma de domínio estamental, norteador tanto o “cálculo de diferentes graus da clareza”, portanto definindo aspectos importantes da produção enunciativa, quanto a “posição a partir da qual o destinatário avalia o

estilo”, o que define o modo apropriado da recepção. Assim, o cálculo do juízo, modelando um sistema produto-receptivo, opera uma deformação adequada a um programa ideológico, enquanto simultaneamente constitui a predicação estilística de textos, na emulação, e mimetiza eventos, na efetividade da verossimilhança (sendo os parâmetros artísticos da emulação e da mimetização tomados de convenções formuladas em outras realidades históricas, mas adequadas às condições de um presente).

Hansen, ainda, exemplifica esse cálculo aplicado à adequação decorosa própria a certos gêneros, o que prevê a dramatização da voz pela doutrina dos caracteres, imaginando, desse modo, a situação específica em que essa voz se transmite em uma *performance*; essa mimetização por dramaticidade artificiosa, colhe tecnicamente uma *performance vocal* da memória do ouvinte letrado e a combina com as formas de ordenação inerentes aos gêneros, transformando a *performance* vocal, extraída de uma possível cena histórica, em uma voz típica e regular a um decoro adequado a um estilo de gênero; nesse procedimento, o juízo opera seu cálculo programático, simbolizando a totalidade de uma condição histórica a partir de uma perspectiva localizada em conformidade com o estamento dominante, que domina também a *instituição retórica*.

Novamente, é básico lembrar a oralidade. A sátira, por exemplo, é gênero para ser falado em voz alta para uma multidão numa praça. Como diz Aristóteles, quanto maior é o público, mais de longe ele vê. Assim, os tipos satirizados devem ser compostos como se o poeta fosse um pintor que usasse um carvão grosso ou uma brocha para rabiscar caricaturas esquemáticas visíveis uma única vez de longe. A obscenidade com que a sátira agride os tipos viciosos segue o preceito da clareza e da distância adequadas: não necessitando de interpretação, é claríssima e própria para ser ouvida uma única vez. Se o mesmo poeta compõe uma epopeia, sabe que, porque é poema longo, não admite o acúmulo de tropos e figuras que obscurecem a sequência das ações narradas na *actio*, produzindo tédio. Se compõe poemas líricos breves, pode acumular minúcias descritivas de cenas e personagens que os fazem mais obscuros etc. (Hansen, 2013 p.41)

Nesse caso, em se tratando do decoro vulgar (inclusive adequado ao gênero de praça, a sátira), haveria um efeito de *paralaxe*¹⁴, em que a

14 Paralaxe, tal como aqui se emprega, corresponde ao conceito usado pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek em seu livro *Visão em paralaxe* (2008), dizendo respeito ao Real paralático que “opõe-se à noção padrão (lacaniana) do Real como aquilo que ‘sempre volta ao seu lugar’, como aquilo que permanece o mesmo em todos os universos (simbólicos) possíveis: o Real paralático é, antes, a própria *multiplicidade* de aparências do mesmo real subjacente – não o núcleo duro que persiste como o Mesmo, mas o osso duro do conflito [impossível de ser

performance vocal vilã se diferenciaria de si mesma, aparecendo em um duplo registro simbólico: enquanto voz situada na condição social e histórica da plebe (com suas modalidades de fala, canto etc.); e enquanto falar tipificado para compor o *decoro vulgar*, conveniente à produção poética dos letrados que cortejam a casta dominante. Ou seja, o *decoro vulgar* é uma criação convencional que mimetiza a voz popular, adequando-a as disposições estilísticas de um gênero poético-oratório, operada por letrados artífices, para o prazer e proveito da aristocracia então reinante; e para poder circular pela praça, como se fosse apropriada para isso e pudesse ter também essa recepção vilã.

Feita essa apreciação do texto de Hansen, buscando mostrar como o *decoro vulgar* é adequado a certos gêneros poéticos (dentre os quais o romance, mais bem tratado no próximo capítulo) mediante um sistema produto-receptivo regulado pela instituição retórica, cabe então estudar como se transmitiu uma série de modelos, formativos dessa modalidade de *decoro*, a partir da apropriação dessa instituição pela chamada “cultura ocidental”(Curtius, 1996), a partir da herança helênica, passada pela leitura romana, retomada nas várias tentativas de romanização medievais (Carlos Magno etc.), até sua versão ocorrida sob as condições da contrarreforma ibérica (que terá tratamento detido, no capítulo 3).

Este capítulo centrou-se na apreensão conceitual do que é tratado na discussão filológica por “*decoro*”, especificando-o como *decoro vulgar*. Para isso elaborou um estudo crítico do texto de Hansen *Instituição retórica, Técnica retórica, Discurso*, para notar a importância pedagógica dessa instituição para a formação de poetas que fariam bom uso de recursos de estilo para produzir efeitos de persuasão de acordo com a *fides* (fidelidade persuasiva) adequada de certos gêneros poéticos, promovida pela efetivação verossimilhante. No decorrer desse estudo, este trabalho percebeu que essa efetivação

totalmente simbolizado] que pulveriza a mesmice numa miríade de aparências. Num primeiro passo, o Real é o impossível núcleo duro que não podemos confrontar diretamente, mas apenas pela lente de uma miríade de ficções simbólicas, de formações virtuais. Num segundo passo, esse mesmo núcleo duro é puramente virtual, na verdade inexistente, um X que só pode ser reconstruído retroativamente a partir da miríade de formações simbólicas que são ‘tudo o que realmente há’.” (Zizek, 2008 p.44)

verossimilhante carregava, mediante suas operações inerentes de julgamento, parâmetros de compreensão ideologicamente convenientes a determinados modos de dominação de casta. Assim, percebeu-se também que o decoro vulgar seria uma produção por efetivação verossimilhante de uma mimese do falar vilão, tornado tipo característico, a partir da compreensão imaginária com a qual a aristocracia via o mundo em que se situava e o simbolizava em obras poético-oratórias. O decoro vulgar sendo um produto elaborado por letrados, que dominam a instituição retórica, para o prazer e proveito de uma aristocracia; simultaneamente, busca ser recebido pela audição vilã. Pelo decoro vulgar, assim, a produção poética letrada pode desdobrar-se em uma dupla recepção, aristocrática e popular, a partir do ponto de vista da aristocracia.

No próximo capítulo, estuda-se a assimilação da instituição retórica para a formação de poetas na idade média, acompanhando o livro de Curtius *Literatura européia e Idade Média latina* (1996). Nele se nota a proveniência popular do gênero poético do romance, a partir das formas de produção escrita com as quais passam a ser expressas as línguas advindas do latim vulgar. Desse modo, é possível observar como no verso do romance é acoplada a *performance* vocal popular, que fala em idioma vulgar, e o tipo característico adequado à dramatização convencional da fala, conveniente ao estilo poético simples (baixo).

Capítulo 2: Constituição da generalidade poética do romance

No primeiro capítulo, tratou-se principalmente do decoro e do decoro vulgar, quanto à forma de se dar por regras convencionais a determinado uso retórico, para elaboração discursiva, sobretudo poética. Agora, neste capítulo, a centralidade do estudo recai sobre a formação do gênero romance; gênero este que serve de artifício poético para a expressão em decoro vulgar.

A abordagem é feita de modo que se busque demonstrar os desdobramentos de uma prática de uso discursivo que vem formar um gênero poético, no caso o romance. Isso, por uma leitura de Curtius, combinada com apontamentos zumtohrianos, a partir de três momentos: romance, enquanto designação de língua; de modo de produção livresca (livro popular); de gênero poético propriamente dito. Enquanto gênero poético constituído, e em elaboração, também se busca notar sua ligação com uma cultura letrada (que procura se distinguir de outra oral).

Produzido em relação com essa cultura letrada, melhor dizendo, no ponto de intersecção entre a cultura oral e a letrada, cabe ainda observar que o gênero poético romance também se relaciona com um modelo de instituição educacional que abriga dentro de si o ensino da retórica (tratada no primeiro capítulo). O tempo de sua formação seria, então, o tempo de todo esse enodamento discursivo, cultural, institucional, produzindo um uso social genérico, em poesia; feito por determinado artífice a certo destinatário. Feito enquanto gênero poético, já colocado como artifício para a mimetização da voz popular, caberia notar o modo como sua forma poética assimila as convenções que então estabelecem seu cultivo artificioso. Com essa assimilação, articulam-se, na elaboração e atualização do romance os procedimentos de *inventio*,

dispositio e *elocutio*; orientados pela tipificação teatralizada da voz popular¹⁵, por uma doutrina dos carâteres.

Assim, para representar essa vocalidade no romance, usa-se uma composição de tópicos, uma forma métrica e uma escolha vocabular características.

2.1 Os três momentos da formação do gênero poético romance: língua; confecção livreira; gênero poético propriamente

O romance, como designação para um gênero poético, estabelece-se, de acordo com Zumthor (1993, p.265) no século XII. Entretanto, antes de designar um gênero de poesia, designou outros fenômenos: conjunto de línguas (em distinção do latim) e produção livresca (livro popular). A mudança de designação é relativa a modificações nos usos do conjunto linguístico que se ia diferenciando do latim, no decorrer do medievo, ao passo que ia entrando em contato com a cultura letrada e também passava a abrigar a elaboração literária cultivada por letrados. Assim, o romance se forma na intersecção entre a cultura oral e a letrada, com todas as relações sociais que implicam, em termos de distinção entre agrupamentos humanos; sua formação ocorre em um campo de atrito entre estamentos, que então se organizavam, diferenciavam-se e se relacionavam.

Os desdobramentos dessa designação, com sua atualização para diferentes fenômenos, são notados por Curtius, em seu livro *Literatura européia*

¹⁵Na academia Brasílica dos Esquecidos esta foi uma prática comum. Por intermédio da metalinguagem os acadêmicos revelavam as prescrições para o uso do romance e representação do modelo popular. Observe-se:

- 1, 198 Sem mais armas que um romance
- 1, 216 Problemática questão
- 1, 295 Vá de romance esta vez
- 1, 299 É deste romance o assunto
- 1, 327 Bem pode um novo Poeta
- 2, 63 Na Academia passada
- 2, 234 Vá de Romance esta vez
- 4, 71 Esta é a segunda vez que escrevo
- 4, 100 Para em verso vos louvar
- 4, 207 Quem não pasma de hoje ver

e *Idade Média latina*. Nesse trabalho, o autor estuda a formação da literatura europeia enquanto advinda da cultura ocidental, cujas fontes remontam aos eventos decorrentes da desagregação do Império Romano; Curtius espacializa o fenômeno em seu livro, no entanto, pelo tratamento que dá ao advento dessa formação, ocorrido na área territorial que manteve o uso do latim vulgar como língua comum e cuja vida coletiva acontecia de acordo com uma cultura própria, diversa da germânica, mas relacionada com ela. O território em questão, sede dos usos desse latim vulgar, que se ia diferenciando em línguas distintas (neolatinas), denominou-se România.

Denomina-se România, na linguagem científica contemporânea, o conjunto de países em que são faladas línguas românicas. Essas línguas originaram-se no solo do Império Romano – do mar Negro ao Atlântico. Se começarmos pelo oriente, elas se apresentam na seguinte ordem: romeno, italiano, francês, provençal, catalão, espanhol e português (CURTIUS, 1996, p.63).

Entretanto, além desse uso científico da palavra România com seus derivados (românico etc.), há, segundo esse historiador literário alemão, um emprego antigo do termo. Nesse emprego, a terminologia em questão teria “derivado de *romanus*, como este [termo] o é de *Roma*, como *latinus* de *Latius*” (CURTIUS, 1996 p.64). Com essa divisão de termos, o autor demarca uma repartição e duas maneiras com as quais se dividiu a herança cultural de Roma: entre o que se designava por *latinus* e por *romanus*. Para que houvesse essa dupla forma de apropriação da dita herança, desenrola-se todo um andamento histórico.

No Império Romano, por muito tempo, só se chamaram “romanos”, *romani*, os indivíduos da classe dominante. Os povos dominados conservaram seus nomes (gauleses, iberos, gregos etc.). Um edito de Caracala concedeu o direito de cidadania a todos os habitantes do Império (212). Desde então, todos os cidadãos puderam chamar-se *romani*. [...] Depois que os bárbaros se estabeleceram no território do Império Romano, torna-se ainda mais urgente a necessidade de um nome novo [...]. Nessa época de crise, aparece nos textos gregos e latinos, pela primeira vez sob Constantino, o nome România. [...] No período otoniano, altera-se o sentido de *Romania*. Designa agora a parte romana do Império – a Itália. Limita-se, finalmente à província da Romanha, isto é, o antigo exarcado de Ravena (CURTIUS, 1996 p. 64-65).

Essa formação última, chamada de *Romania* se desagrega, dando espaço a novas configurações históricas (séculos VII e VIII), mas continua em uso a terminologia ligada a *romanus* e *romanicus*.

Quando a língua latina coloquial (latim popular, latim vulgar) se afastou tanto da língua escrita que se precisava de um nome especial para cada uma delas, reaparece o antigo binômio Roma-Lácio sob nova forma. Distinguem-se língua latina e língua romana (também com o acréscimo de rústica). Como terceiro elemento sobrevém a língua bárbara, isto é, o alemão. É interessante observar que, por volta de 600, Isidoro, escrevendo numa Espanha inteiramente romanizada, ainda desconhece a presença simultânea das três línguas correntes (CURTIUS, 1996 p.65).

Passando, então, a ser usadas para diferenciar a cultura escrita (letrada) da cultura oral, as terminologias relativas a *latinus* e *romanus* se definem para designar duas maneiras de se apropriar da herança do Império Romano; além dessas duas, como fica evidente no trecho citado, ainda havia outra maneira de apropriação dessa herança, mediante a “língua bárbara”. Da desagregação do Império se formariam três grandes culturas: uma não facilmente localizável espacialmente, mas institucionalmente, a erudita (letrada), comunicada em Latim; outras duas mais espacializadas e ligadas à vida comum: a românica, comunicada em alguma língua derivada do latim vulgar (*romanice loqui*); outra germânica, comunicada em alguma dita “língua bárbara”. Nesse entrelaçamento cultural, a cultura letrada ficava entre as duas outras culturas, podendo ser apropriada por ambas, mas o sendo com maior dificuldade pela germânica, já que a formação cultural latina erudita surge no seio da cultura do império, do qual também adviera a cultura românica.

Entrando no medievo, “Românico” passa a nomear as línguas vulgares neolatinas, em diferença à língua da erudição, o latim.

As palavras derivadas de *romanicus* e do advérbio *romanice* [...] nunca foram usadas como gentílico (para isso há outros vocábulos), mas como nome dessas mesmas línguas –, logo, no mesmo sentido do italiano volgare. São derivações desse tipo francês antigo *romanz*, o espanhol *romance*, o italiano *romanzo*. São criações da camada social latina erudita e servia para designar todas as línguas românicas, concebidas, em face do latim, como unidade (CURTIUS, 1996 p.65).

No ponto em que se relacionam a cultura erudita latina com a cultura românica (“rustica”), nessa intersecção, começa a se formar uma prática de uso das línguas vulgares em produções escritas e confecção de livros. Essa prática passou a ser chamada “romançar”.

Enromancier, romançar, romanzare significam: traduzir livros na língua vulgar ou escrevê-los nela. Esses livros se chamam *roman*, *romant*, *roman*, *romance*, *romanzo* – palavras derivadas de *romanice*. Em francês antigo, *romant*, *roman* significa “romance cortesão em versos”, e literalmente: livro popular (CURTIUS, 1996 p.65).

Então se tem a designação para “romance” referente a usos historicamente determinados, tais usos se implicam no desdobramento de três momentos: como nome de línguas derivadas e distintas do latim, enquanto fenômeno de oralidade; nome de modo de transmissão escrita em língua românica, de texto feito antes em latim ou de texto já escrito em vulgar, apresentado em livro, sendo assim fenômeno escrito; gênero de poesia feito em língua vulgar, mostrando-se como fenômeno poético, disposto em verso.

Em francês e em italiano *romanice* converte-se em nome de um gênero literário. Idêntica evolução verificou-se em espanhol. Aqui também *romance* significa primeiramente “língua popular”, depois, porém, obra escrita nessa língua e, em seguida, sem restrição, um único gênero literário. Encontra-se a derivação *romançar libros* = traduzir (Garcilaso, Juan de Valdés), e também fórmulas como *los romancistas o vulgares*. A partir do século XV *romance* aparece como designação de gênero poético, ainda hoje assim chamado, e desde o século XVI colecionado em *romanceros* (CURTIUS, 1996 p.66).

Como se pode ver, *romance*, enquanto gênero poético, forma-se no ponto de intersecção entre uma cultura erudita letrada e uma cultura oral vulgarizada (para a cultura erudita); assim como esta mesma formação se dá num ponto de divergência, em que a herança do Império se divide em duas formas de apropriação, erudita e popular; essa dupla posição do *romance* vem marcar (no interstício de duas formas de expressão e na diferença entre dois modos de apropriação) seus aspectos constitutivos. O presente trabalho, neste capítulo, em seção posterior, trata dessa formação de gênero poético entre duas culturas (escrita/letrada e oral) a partir dos apontamentos de Zumthor, feitos em *A letra e a voz*, no capítulo *E a “Literatura”?*, para seja possível observar como o *romance*, na prática de sua elaboração, vai tendendo a se aproximar, buscando colocar-se em pé de igualdade com os escritos latinos;

mantendo, no entanto, a oralidade popular e sua performatividade vocal como fontes de inspiração, nas glosas que faz à escrita latina.

Por enquanto cabe permanecer acompanhando o texto de Curtius, pois esse autor dá conta do “sistema retórico” e suas modificações, que passam a colocar os recursos retóricos para a feitura poética, mais ainda no medievo. Com a consideração da modificação da retórica posta a serviço da produção poética, vai-se ao encontro do estudo do romance, enquanto gênero de poesia. O que permite dizer que os recursos retóricos servem às convenções de gênero do romance, a partir de certo momento da era medieval latina; sofisticando sua forma e estabelecendo um costume de uso adequado à poesia cortesã, letrada e erudita.

2.2 A conversão de usos dos artifícios retóricos: em dependência da dinâmica e condições sócio-políticas em que se situa historicamente

A retórica, apesar de ter estatuto próprio, também fora componente da formação educacional baseada nas sete artes liberais (dignas de homens livres, que não trabalham em funções manuais), mesmo na educação medieval. Do conjunto das três artes, a retórica é a segunda, sendo a primeira a gramática e a terceira a dialética (o famoso *trivium*). Assim, enquanto instituição, a retórica seria tornada interna à institucionalidade pedagógica medieval; nessa posição, é colocada a serviço da cultura erudita, que também domina a arte da escrita.

É importante dar atenção a que a abordagem de Curtius permite compreender que a prática que mantém certo modo de operar e um determinado uso da retórica, assim como sua função e permanência de emprego, dependem da forma como ela se relaciona com vários aspectos da vida social que a usa.

Depois do ocaso da liberdade na Grécia e em Roma, o discurso forense quase perdeu sua significação. [...] A retórica forense só podia convir aos países em que vigorava o direito romano e, mesmo aí, só depois do renascimento dos estudos jurídicos, por conseguinte, na Itália, a contar do fim do século XI. A eloquência deliberativa é, originariamente, oração política na assembleia popular ou no senado.

Torna-se também exercício escolar, no tempo do Império, e recebe o nome de suasória ou deliberativa. O estudante coloca-se na situação de qualquer personalidade conhecida do passado e reflete sobre como deve proceder. Medita, como Agamenon, se devia sacrificar Ifigênia; como Aníbal, se devia dirigir a Canas suas tropas contra Roma; como Sila, se devia retirar-se para o campo (CURTIUS, 1996 p.107).

Por esse trecho, fica bem claro que Curtius considerava que a mudança de regimes na Grécia ou em Roma, chamada por ele como “ocaso da liberdade” e “tempos imperiais” (CURTIUS, 1996 p.107), em que perderiam a funcionalidade os lugares de debate (senado, assembleia popular), afetaria a maneira como se lançaria mão dos recursos retóricos; a instituição retórica, então, passaria a ser empregada em práticas pedagógicas, compondo sistemas escolares. Por suas razões, esse fenômeno de escolarização da retórica, sintomático da queda de cidades-estado gregas ou da república romana, também teria ocorrido no medievo (CURTIUS, 1996 p.109). Fica evidente, também, como o autor nota que, com esse movimento de escolarização da retórica, o fenômeno de preparo do estudante por dramatização de tipos convencionais (visto no primeiro capítulo, em referência a Hansen) é cultivado.

Pensando que essa mudança de função e uso do retórico ocorre por valorização de suas partes constituintes, dependendo de modificações no regime político e na vida social que o utiliza, faz-se importante tratar novamente dessas partes e perceber como passam a ser empregadas de acordo com as práticas medievais. Isso permite notar que, para a escrita literária, algumas dessas partes tornam-se fundamentais (como é o caso da elocução laudatória, usada na composição de panegíricos).

No primeiro capítulo também houve um tratamento das partes da retórica, mas inspirado pela explicação de Hansen e ligado à compreensão do conceito de “decoro”. Agora, o tratamento acompanhará a abordagem de Curtius e o objetivo é entender como certo emprego da retórica, a partir do medievo, passa a regular e enriquecer a produção literária.

2.3 A conversão de usos dos artifícios retóricos: tornando-se apropriados à produção poética

Curtius trata do sistema retórico antigo, pois diz que ele permaneceu inalterado por muito tempo, tendo algumas inovações posteriores (CURTIUS, 1996 p.106). Nessa longa duração, para usar o termo empregado por Hansen (2013), seu uso é alterado diversas vezes, para se adaptar às condições das várias vidas coletivas que a tomaram para si. No entanto, suas partes constitutivas permaneceram, somente tendo apreciações e funções diferentes, dependendo de seu emprego social.

Enquanto arte (*ars*), a retórica se compõe de cinco partes: *inventio*, *dispositivo*, *elocutio*, *memoria* e *actio*. Com essas cinco partes, elabora-se o objeto da retórica (*materia artis*), ou seja, três gêneros discursivos (elocutivos): forense (*genus iudiciale*), deliberativo (*genus deliberativum*), laudatório ou solene (*genus demonstrativum*).

O discurso forense domina a teoria retórica, em regimes ordenados politicamente em torno de sólido sistema legislativo e judicial; entretanto, em regimes imperiais e monárquicos sua importância decai, passando a ser usado em processos simulados, com transmissão esquemática e voltados para a educação escolar (CURTIUS, 1996 p.107).

O discurso deliberativo é muito usado em regimes políticos que têm a assembleia popular (cidade-estado) ou o senado (república) como órgãos deliberativos; sob a condição de monarquia, passa a pautar exercícios escolares dramáticos, em que há o uso pedagógico da emulação por estudantes de figuras bastante conhecidas do passado (Agamêmnon etc.).

Já o discurso panegírico (espécie do laudatório), muito importante desde o helenismo, tem por objeto o louvor (ou censura), sobretudo dirigido aos deuses e aos homens. Nos tempos imperiais essa espécie de discurso ganha destaque como expressão política, tendo como principal técnico o sofista, que se especializa em produzir orações laudatórias a soberanos. Além do

panegírico, aqui destacado por ser bastante usado durante o período medieval, com a eloquência laudatória ainda se produzem outros gêneros: oração fúnebre, epitalâmio, discurso de aniversário, consolação, saudação, felicitação. A preceptiva sobre o louvor, sua tomada didática, sistematizou-se tardiamente, passando a fazer parte do sistema escolar latino, enquanto exercícios preliminares de retórica.

Na formação da literatura medieval o panegírico teve muita influência para a constituição de uma nova sofística centrada na descrição artística (*descriptio*) de homens, lugares, edifícios, obras de arte. Esse artifício poético se fez muito utilizado, sobretudo no fim da Antiguidade e durante o medievo (CURTIUS, 1996 p.107).

Voltando a tratar das cinco partes da retórica, cabe salientar que, na antiga teoria, as partes da *memória* e da *actio* seriam relativas à técnica prática da declamação de discursos a serem proferidos. A elas está relacionada a divisão da matéria, que seria mais bem delineada na composição do discurso forense, mas que teriam presença comum em todos os gêneros de discursivos. A divisão da matéria do discurso, então, compreende: introdução (*exordium*, *proemium*); narração, exposição dos fatos (*narratio*); argumentação (*argumentatio*, *probatio*); refutação dos argumentos do adversário (*refutatio*); peroração (*peroratio*, *epilogo*).

Nessa divisão, haveria uma relação entre as categorias de começo e fim, visto que essas duas partes (introdução e peroração) funcionam por intervenção no aspecto afetivo do ouvinte. A introdução busca tornar o ouvinte benevolente e dócil (*benevolum*, *attentum*, *docilem*); enquanto que a peroração busca levar o ouvinte ao estado de ânimo desejado (pela intenção do orador).

Na argumentação, procuram-se tornar aceitáveis uma proposição ou uma causa, mediante argumentos elaborados para atingir a razão ou o coração do ouvinte. Os argumentos elencados têm aplicação variável, isso sendo a diferentes casos, circunstâncias e desenvolvimento discursivo por “temas ideológicos” (CURTIUS, 1996 p.108) adequados a essas variações. Tais temas são os chamados “lugares comuns” (*topoi*, *loci communis*; *gemeinwörter*), sendo

usados como expressão cristalizada, podendo ser também colecionáveis. São exemplos de lugares comuns: o “louvor de antepassados e seus feitos”, a “incapacidade de satisfazer às exigências do assunto” etc. (CURTIUS, 1996 p.108).

Entre os seiscentistas, as referências mitológicas, da história antiga, da Bíblia e mesmo da história recente do país serviram como motes para esta prática. Seu uso generalizado, na elaboração de discursos, atende à finalidade prática de se fazer “sedes do argumento” (Quintiliano, apud Curtius, 1996). No entanto, adquirem uso específico, “transformando-se em clichês de emprego universal na literatura e espalham-se por todos os terrenos da vida literária” (CURTIUS, 1996, p.109). Essa transformação no uso dos lugares comuns depende de certas condições:

com a queda das cidades-Estado gregas e da República romana, os dois gêneros de discurso mais importantes, o oficial e o forense, desapareceram da realidade política e refugiaram-se nas escolas de retórica. O discurso panegírico transformou-se numa técnica do louvor, aplicável a qualquer assunto. A poesia também impregnou-se de espírito retórico. A retórica perdeu, destarte, seu sentido primordial, sua razão de ser. Por outro lado, penetrou em todos os gêneros literários. Seu sistema, engenhosamente edificado, tornou-se o denominador comum, a teoria e o acervo das formas na literatura. Eis o fato mais rico em consequências de toda a história da antiga retórica. Assumem, assim, os *topoi* uma nova função: transformam-se em clichês de emprego universal na literatura e espalham-se por todos os terrenos da vida literária. No fim da Antiguidade vemos surgir novos métodos, produto de um novo sentimento da vida (*idem*, p.109).

Só faltou a Curtius considerar que o “novo sentimento da vida” seria ele também um produto de mudanças nas relações de produção e emprego daquilo que socialmente se faz e se valoriza. Essa articulação de tópicos, voltada para a produção literária, é de grande importância para o entendimento do uso poético do romance, sendo mais bem tratada na última seção deste segundo capítulo.

Segundo Curtius (*idem*, p.109), a narração seria compreendida de maneira muito lata, prestando-se a toda a forma de narrar fatos, sua posição no discurso estaria no que viria com o término do proêmio; tendo a possibilidade de estar conjugada com uma digressão (*egressus*, *excessus*). O historiador da

literatura alemão nada diz a respeito da divisão da matéria discursiva referente à refutação dos argumentos do adversário.

Retomando o tratamento das cinco partes da retórica (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*), depois desse momento de estudo das divisões da matéria discursiva, relativas à declamação operadas com recurso à *memoria* e à *actio*; trata-se agora da parte retórica da disposição (*dispositio*). A disposição tarda a ser apartada dos estudos retóricos relativos à invenção, não conseguindo nunca ser claramente distinta desta. Curtius não explica nada de muito conclusivo a respeito da *disposição*, em termos de sua função como parte da retórica, mas a relaciona às operações de composição (CURTIUS, 1996 p.109). Para delinear o assunto, no primeiro capítulo do presente trabalho, houve um estudo dessa parte da retórica. No referido trecho do primeiro capítulo desta dissertação se estabeleceu que a parte em questão diria respeito à forma do discurso, em prosa ou verso. Quanto à invenção (*inventio*), Curtius não lhe dá tratamento específico (devido à brevidade de seus comentários).

A terceira parte da retórica, a elocução (*elocutio*), é relativa ao ornato do discurso, a preceitos estilísticos minuciosos, para escritos e produções orais de toda espécie. Consiste na escolha e reunião de palavras; no manejo das três espécies de estilo elocutivo (no primeiro capítulo do presente trabalho: simples, médio, sublime); e figuras retóricas.

Os artifícios disponíveis nessas cinco partes teriam ainda de ser articulados de acordo com um estilo, ático ou asiático, tal como eles são tratados por Curtius:

a retórica helênica florescia não na Ática, mas na Ásia Menor. Aí adquire um estilo que, para o orador clássico ático (Demóstenes, Lísias), é algo de novo e estranho. [...] O novo estilo foi denominado asianismo, e seus adversários, aticistas. Segundo o precedente de Cícero (*Brutus*, 325), costuma-se distinguir dois estilos no asianismo: o espirituoso-sentenciosos e o empolado-patético. Ambos, porém, não se distinguem com precisão. Visam ao efeito de surpresa. [...] O próprio fenômeno, todavia, é importantíssimo para a compreensão da literatura européia. É a primeira aparição do que daqui por diante denominaremos maneirismo literário. O asianismo é a primeira forma do maneirismo europeu; o aticismo, a primeira forma do classicismo europeu (CURTIUS, 1996 p.105).

Os dois estilos retóricos em questão (ático e asiático), colocados no início histórico da instituição retórica, diriam respeito a duas adequações político-culturais (pelos povos da península Ática e os da Ásia menor) que imprimiram, cada qual, seus usos particulares da *fala bela* na constituição da institucionalidade retórica, de maneira que, no ajuizamento da beleza, houvesse uma divergência irreparável, podendo ser resolvida por modos de relação (hegemonia, combinação, exclusão etc.), mas nunca pela absoluta unidade do juízo do belo consigo mesmo; essa divergência entre ático e asiático subsidiaria a interpretação do Nietzsche da *Origem da Tragédia*, a partir de uma teoria schopenhaueriana da *Vontade*, que resultaria nas categorias de “apolíneo” (próximo ao estilo ático) e “dionisíaco” (próximo do asiático), sendo essa interpretação nietzschiana muito cara, e uma espécie de pano de fundo, à leitura de Curtius. O presente trabalho não se apoia nessa leitura que valoriza exacerbadamente o “sentimento da vida” e a “vontade”, que, apesar de demonstrar uma dimensão interessante desse fenômeno de contradição, obscurece a compreensão das formas como essas duas correntes do juízo sobre o belo se relacionam e são *sobredeterminadas* pelos usos impostos como adequados em uma formação político-cultural específica que venha tomar para si o trabalho passado de constituição da institucionalidade retórica, atualizando-o e o diferenciando em seu presente.

Outra observação. Spina faz uma pequena crítica a Curtius, no prefácio que fez para *Literatura européia e Idade Média latina*, que diz respeito à identificação, na obra do historiador alemão, entre “barroco” e “maneirismo”, para que o último pudesse prescindir do termo “barroco”, o que possibilitaria outra compreensão do fenômeno histórico-artístico geralmente referido por esse termo.

No intuito de evitar o termo “barroco” (que para o autor está comprometido com inúmeras associações históricas), prefere a denominação “maneirismo”. Como Curtius conceituasse essa estética literária numa altura em que ainda não haviam despontado os grandes tratadistas da matéria [...] as suas conclusões são no mínimo discutíveis, senão inaceitáveis. [...] Hoje já não se admite confundir as duas vertentes estéticas do século XVII – o Maneirismo e o Barroco –, distintas entre si, ainda que em certa altura caminhassem juntas, conduzindo assim tratadistas da matéria a classificar como barrocos

artistas que são maneiristas, e vice-versa (SPINA in CURTIUS, 1996, p.20-21).

Entretanto, o que não ocorre a Spina, e que a citação sobre a divergência entre o estilo ático e asiático, feita logo acima, evidencia, é que, além de não poder se referir a tratados posteriores sobre a diferença entre a estética denominada “barroca” e o “maneirismo”, Curtius, no “intuito de evitar o termo ‘barroco’ ” se apoiaria em uma concepção que liga diretamente o estilo retórico asiático à estética do maneirismo; assim, o equívoco de Curtius apontado por Spina teria como fonte, além de certa ignorância perdoável, uma leitura e concepção estéticas pautadas exageradamente na divergência entre os dois estilos retóricos em questão (ático e asiático); que provavelmente ecoa o “apolíneo” e “dionisíaco”, nietzschianos.

Essa parte do livro de Curtius, relativa ao maneirismo, é evocada para adiantar um pouco o que será tratado no terceiro capítulo, que vai se centrar no uso poético do decoro vulgar pelos artifícios do romance, feito gênero de poesia, sob a condição dos preceitos da contrarreforma ibérica; essa produção literária também é, para muitos, qualificada de “barroca”, qualificação que tem sido reavaliada e questionada (de maneira diversa da feita por Curtius), sobretudo pelos estudiosos que fazem referência aos trabalhos de Hansen, como é o caso do presente estudo.

O conjunto de seções que fizeram referência a Curtius tratam da formação do romance como gênero literário posicionado na conflituosa intersecção entre a cultural oral românica e a cultura escrita e erudita latina; também tratam da modificação dos usos da instituição retórica, “sistema”, para Curtius, que a conduziu para se tornar esteio da produção literária, sobretudo para que se pudesse observar que essa recondução de uso fora importante na organização de uma poética medieval. Essas duas partes se ligam, pois o romance, enquanto determinado uso da língua escrita, por parte das línguas vulgares, que se torna gênero literário, buscando se distinguir cada vez mais de suas fontes orais, vai assimilando as convenções da escrita erudita, estas, por sua vez, regradas pela autorização retórica. Com isso, a sofisticação poética do romance depende de sua relação com os artifícios retóricos. E no século XVII,

de que trata o terceiro capítulo, esse processo de assimilação já tem longo andamento e permite que o romance seja integrado ao conjunto de gêneros convencionais para a expressão poética erudita cortesã, com seus sofismas conceptistas, com os quais enreda a convencionalidade poética à justificação político-teológica de determinada forma de dominação estamental católica, absolutista e colonialista.

A seção seguinte deste estudo, que será bem breve, passa a se referir a *A letra e a voz, mais especificamente ao seu capítulo 13, E a “Literatura”?, e Performance, Recepção, Leitura*, de Zumthor, para observar como a constituição específica do romance, feito gênero poético desde a alta Idade Média (século XII), é marcada por sua posição problemática entre o vulgar e o erudito, marcas que passam a se tornar características definidoras do gênero (tal como sua tendência ao recurso da glosa etc.); isso para o estudo tanto de sua parte que assume características da cultura escrita quanto sua outra parte relacionada à cultura oral, pela qual assumiria traços que evidenciariam sua fonte em uma performance vocal popular.

2.4 A oralidade no romance

Com este trabalho fazendo referência a Zumthor, há uma mudança na abordagem, pois a pesquisa do estudioso suíço se centra na produção, transmissão e recepção de poesia, levando em conta a materialidade da voz como seu suporte e realização, o que vem a ser uma novidade não só para os estudos filológicos. Sobre isso diz o medievalista suíço:

Foram as diversas formas de poesia sonora que, inicialmente, levaram-me ao estudo "científico" da voz [...] de fato, a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central. [...] Intencionalmente, operei um desvio da própria língua para seu suporte vocal, tomando este último como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função lingüística [...] depois de ter inventariado os dados gerais do problema da voz e da palavra [...] interroguei-me sobre a palavra e a voz "poética": sobre seus usos possuindo uma finalidade interna e uma formalização adequada a essa finalidade. (Zumthor, 2007, p.10-11)

Mais adiante diz, também: “Foi a propósito da Idade Média que se colocou para mim a questão da vocalidade” (Zumthor, 2007, p.12). Pouco depois considera que é preciso compreender “o efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos” (Zumthor, 2007, p.12).

Com isso é possível perceber que Zumthor tem o objetivo de estudar um aspecto do *testemunho textual* poético - para usar um termo caro aos estudos filológicos, que lidam com a realidade documental da transmissão textual, em conjunto com sua integração ao aspecto propriamente poético-formal - que diria respeito à presença da voz e de sua concretude, a marcar o testemunho em questão, geralmente escrito, possivelmente conservado em forma manuscrita.

Com isso em vista, o medievalista suíço elabora o conceito de “poesia vocal” com a qual ele distingue “claramente da idéia de *poesia*, que é [...] uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (Zumthor, 2007, p.12). Apesar de ele não qualificar especificamente o que quer dizer com essas “estruturas antropológicas mais profundas” é possível compreender que diga respeito a certa “sensorialidade”, conjunto de “sensações”, colocação do “corpo singular” em situações culturais com sua habitualidade e seus efeitos, enfim, a modos de afetividade; essa maneira de pensar, que contém um certo exagero de fenomenologia sensorialista (Merleau-Ponty, citado por Zumthor), é bem típico das tendências ora denominadas de “pós-estruturalismo”, amparadas em um “neospinosismo” (de Spinoza) filtrado por Nietzsche, na concepção de sua “vontade de poder”, passando pelo último Wittgenstein, dos jogos de linguagem, de onde adquire seu caráter de formalismo ligado às situações de comunicação, terminando nas concepções foucaultianas de “enunciado” e nas deleuzianas de “empirismo transcendental”. Essa filiação intelectual pode ser observada no seguinte trecho:

A socialização do corpo tem limites, para além dos quais se estende uma zona de individuação propriamente impenetrável. E nessa zona

mesma que se situa o conhecimento "antepredicativo" de Merleau-Ponty, base do fato poético. Daí o lado selvagem da leitura, o lado de descoberta, de aventura, o aspecto necessariamente inacabado, incompleto dessa leitura, como de todo prazer. O corpo não está jamais perfeitamente integrado nem no grupo nem no eu. [...] A poeticidade, assim ligada à sensorialidade, a isto que alguns chamam o *sensível*, e que Merleau-Ponty denominava com uma palavra magnífica, emprestada à tradição do cristianismo primitivo, a *carne*. A carne, como noção ao mesmo tempo primeira e última.

O grande problema com essa concepção sensorialista, que privilegia a dimensão afetiva "independente" de suas condições particulares, quando de sua tentativa de criticar a forma como nos habituamos "nos estudos literários, a só tratar do escrito" (Zumthor, 2007, p.30), termina por programaticamente negligenciar a forma como essa afetividade "corporal" ocorre no interior de um conjunto complexo de relações sociais, integrado a modos de produção, reprodução e atualização da vida coletiva que simultaneamente sustentam modelos específicos e historicamente condicionados de sociometabolismo, segundo os quais o ser humano, enquanto ser antropologicamente definido, relacionar-se-ia das mais variadas formas consigo mesmo e com seu fundamento natural, transformado constantemente pela atividade produtiva; se sobra um resto não socializado, como diz o medievalista suíço, ele mesmo seria o excedente que sobraria desse processo de integração material histórica. Essa negligência programática é evidente na seguinte declaração de Zumthor, a respeito de sua inovação metodológica:

Era preciso então se concentrar na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares ... para voltar em seguida a eles e re-historicizar, re-espacializar, se assim posso dizer, as modalidades diversas de sua manifestação (Zumthor, 2007, p.10).

A presente dissertação nota que é muito difícil sustentar uma natureza da voz humana independente dos condicionamentos culturais particulares, muito menos desligar a habitualidade dessas particularidades culturais da totalidade de suas relações sociais, da formação de complexos entre estas e as relações de produção impostas por um modelo produtivo específico e historicamente constituído, com o qual o ser humano estabelece uma relação particular com a natureza tornada sua pela apropriação do trabalho coletivo. Portanto, o que o medievalista suíço nota como "zona de individuação

propriamente impenetrável” é o sintoma de sua análise, ocasionado pela forçada dissociação entre a “natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana” e os “condicionamentos culturais particulares”, ligados estes a formas específicas de relações sociais; nessa mesma operação, Zumthor tenta, mediante esse fundamento “obscuro” encontrar uma âncora antropológica pela qual pudesse efetivar uma mudança na compreensão da história, o que ele chamou de “re-historização” e “re-espacialização”, entretanto, com isso e sorrateiramente, retorna a uma concepção romântica de fonte rousseuniana do indivíduo “natural” anterior e corrompido pelas formas de socialização.

Com esse pequeno reparo teórico na concepção de Zumthor, que consiste basicamente em não dissociar a realidade afetiva das formas particulares de cultura, e também em notar que estas últimas são particulares por sua relação com modos de produção da vida coletiva historicamente erigidos, pelos quais ocorre o já citado sociometabolismo, torna-se possível, então, tirar bastante proveito dos reais avanços nos estudos do medievalista suíço.

Pois só com esse pequeno reparo é possível entender o peso real da constatação zumthoriana de que “o efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos” possibilita pensar, quanto à prática poética vocal, “sobre seus usos possuindo uma finalidade interna e uma formalização adequada a essa finalidade”, sendo tal finalidade ligada não a qualquer fundamento obscuro de “uma zona de individuação propriamente impenetrável”, mas a práticas coletivas particulares e ativas, deleitadas e aproveitadas por individualidades inerentemente sociais que se relacionam entre si, formando-se a si mesmas e aos outros, enquanto atualizam a habitualidade dessas mesmas práticas no interior de uma formação social específica e em constante modificação. Essa participação ativa dos indivíduos sociais no uso do produto social cria uma globalidade que integra todos os seus componentes, enquanto estabelece uma relação do ser humano consigo mesmo e com a natureza, globalidade constantemente atualizada e diferenciada de si mesma, dependendo da mudança nas práticas e relações que lhe constituem. É assim que se pode

interpretar uma passagem do medievalista suíço, para além de seu sensorialismo fenomenologista, em que ele retoma uma memória de infância para introduzir o assunto da performance na poesia vocal.

Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte.

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. *Era* a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma "forma": não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora [...] Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso (Zumthor, 2007, p.15).

Por esse trecho fica bem evidente a globalidade integrativa do uso da “canção”, como produto social, em que se relacionam os indivíduos sociais, com seus trajetos singulares no interior de um corpo coletivo, essa incorporação coletiva mesma relacionando-se com a natureza que a situação prática poética dota de sensibilidade característica, em um momento também singular de atualização e distinção de uma prática social particular. Assim, o que vislumbrou Zumthor como forma “não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado”, “uma forma finalizadora”, nada mais seria que o momento de atualização de uma prática coletiva, em que o particular do costume social se relacionaria com o singular de sua atualização, instâncias estas que o medievalista suíço tenta forçosamente separar, sem levar em conta que operando dessa maneira o que faz é justamente obscurecer o entendimento do fenômeno singular.

Dito isso, e pensando nas variadas formas com as quais o particular pode se relacionar com o singular no uso da produção, transmissão e recepção da poesia vocal, a atividade pela qual ocorreria um determinado “dinamismo formalizado” constituiria o que Zumthor chama de “performance”; definindo assim suas regras:

As regras da performance - com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público - importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na seqüência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance (Zumthor, 2007, p.30).

E analisa assim seus aspectos, fundamentando-se em Dell Hymes:

A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. [...] se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma "emergência", um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. [...] Esta repetitividade não é redundante, é a da performance. [...] Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca [...] A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido (Zumthor, 2007, p.31-32).

É desse modo que Zumthor, apesar de seu obstinado esforço em contrário, não pode deixar de notar a performance como relação entre formas culturais particulares, apropriadas a determinadas formações sociais, e a singularidade de sua atualização, como prática coletiva dinâmica.

Essa é a chave para sua abordagem dos problemas concernentes à “especificidade do ‘gênero’ romance” (Zumthor, 1993, p.265), o que fica bem evidente em “E a “Literatura”?”, capítulo importante de *A letra e a voz* (1993), nele justamente se coloca o seguinte “problema de civilização: num mundo da voz, o romance parece pretender abafá-la. E será que realmente consegue?”. Ao que o medievalista suíço responde: “Sem dúvida não” (Zumthor, 1993, p.265). Essa discussão, a respeito da relação entre voz e escrita na apreciação poética, coloca-se em termos de *performance*, em que, entre a forma de transmissão oral e escrita de poesia, haveria uma diferença no modo de emprego da voz e uma modificação na recepção atual da poesia:

na performance oral propriamente dita, teatralmente desenvolvida, os ouvintes percebem imediatamente, e em bloco, o autor, o recitante, o narrador e o texto, formando esses quatro elementos um todo indissociável; na leitura em voz alta, o ouvinte só percebe desse modo o recitante e o texto. Donde um efeito de distanciamento que um autor avisado pode explorar de várias maneiras (Zumthor, 1993, p.265).

O romance, então, além de ser notado como um gênero literário o é como uma performance poética situada na zona de junção e contradição entre uma cultura oral e outra letrada, tal como indica o medievalista suíço:

O “romance” surgiu, com efeito, por volta 1160-70, na junção da oralidade e da escritura. Logo de saída colocado por escrito, transmissível apenas pela leitura [...], o “romance” recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em “cultura popular” (Zumthor, 1993, p.266).

É nessa zona de atrito, sintomática de uma profunda contradição social historicamente estabelecida pelas consequências da dissolução do Império Romano, que se formalizaria uma série de aspectos caros à constitutividade inerente ao romance, pois

Formalizado em *língua vulgar*, mas por causa de altas *exigências narrativas ou retóricas*, o romance não recusa menos, de fato, a supremacia do latim, suporte e instrumento do poder do clero. Contrariamente aos contos de que se nutre o povo em geral, ele requer vastas dimensões: *longas durações de leitura e de audição*, em que os encadeamentos da narrativa, por mais embrulhados que pareçam, são *projetados para um adiante nunca fechado*, exclusivo de toda a circularidade. O discurso acha assim, em seu nível próprio, garantindo conotações mais ricas, o traço de incompletude e indefinição das *palavras comuns*, as que no fio dos dias dizem a vida (Zumthor, 1993, p.266, grifos nosos).

Dessa maneira, no romance, os traços de sua peculiar composição e performance, ocasionados por sua situação na citada zona social de atrito, seriam o uso da língua vulgar, o respeito às exigências narrativas ou retóricas, longas durações no processo de transmissão, uso de encadeamentos narrativos “embrulhados”, projetados em temporalidade com conclusão aberta, o uso de “palavras comuns”, o que denota nível de elocução médio.

Outro traço peculiar e de importância central seria a tendência do romance à glosa, essa característica sendo ocasionada pela razão de que, no processo de constituição histórica do gênero, este já ter sido praticado enquanto produção livresca para uso cavaleiresco e nobre. Essa produção recorreria à enunciação em língua natural, que, do ponto de vista da erudição latina, transmitida em latim, seria tida como vulgar. Com essa prática enunciativa para uma produção livresca que ficava no interstício entre a cultura românica oral e a erudita, escrita em latim, criou-se o hábito da “colocação em

romance”, que consistiria não em uma simples tradução da matéria erudita em língua românica, mas na criação de versões que assimilariam essa matéria explicando seu conteúdo, de modo que ele se fizesse compreender e fosse adaptado às circunstâncias do ouvinte, assim, a matéria apropriada à transmissão erudita seria glosada em língua românica.

A expressão *mettre em roman*, freqüente no francês do século XII, designa o processo que permite atingir esse fim: operada por um indivíduo apenas arranhado pela cultura livresca, a *colocação em romance* tem por destinatário qualquer pessoa do meio cavaleiresco e nobre. [...] *Pôr em romance* é propriamente “glosar” em língua vulgar, “pôr, clarificando o conteúdo, ao alcance dos ouvintes”, “fazer compreender, adaptando às circunstâncias” (Zumthor, 1993, p.266).

Se há muitas discordâncias entre Curtius e Zumthor, o que não cabe a este trabalho detalhar, nesse ponto específico há não só concordância, mas aprofundamento do entendimento sobre um aspecto fundamental da constituição genérica da poesia feita em romance: no que é estudado por Curtius como momento em que o romance é tido como forma de produção do “livro do povo”, Zumthor, que o percebe como “livro do cavaleiro e do nobre”, teria notado que se estabeleceria, com esse uso, o hábito da glosa. A presente dissertação coloca a hipótese de que quando o romance passa a ser tido e praticado como propriamente um gênero poético, esse hábito da glosa se tornaria o meio pelo qual o romance assimilaria e codificaria, por seus recursos poéticos inerentes, uma variedade de assuntos, matérias e até mesmo formas (tais como a da epístola, por exemplo).

Cabe ainda nesta seção, apesar não poder ter aprofundamento no assunto aqui, apontar que há muitas divergências entre os autores que este trabalho elenca como referências para tratar do romance enquanto gênero poético, o que impede maior firmeza na definição do gênero e até ocasiona algumas inconsistências. Para minimizar essas inconsistências optou-se por expor alguns aspectos bem gerais dessas divergências para que o leitor possa ter noção do que se trata, e também para que possa compreender a posição que esta dissertação assume perante o problema, mas sabendo que a exposição pormenorizada das divergências necessitaria de trabalho à parte.

Em termos gerais, a divergência central estaria na definição do romance como gênero usado pelo popular ou pelo nobre, isto é, mais ligado à oralidade ou à escrita. Zumthor, definindo-o como performance que submeteria a oralidade à escrita, decide por concebê-lo como gênero que “desmarca tudo o que, por notoriedade pública, funda-se somente na tradição oral” (Zumthor, 1993, p.267), entendendo que o romance, quanto à tradição oral, “se liga estritamente a esta, que permanece uma de suas fontes de inspiração” (Zumthor, 1993, p.267), mas que, por outro lado, reivindica “mais fortemente [...] seu parentesco com algum texto latino” (Zumthor, 1993, p.267). Essa concepção liga o romance à transmissão por práticas “cavaleirescas e nobres”, o que faz que o medievalista adira à “distinção entre os gêneros do “romance” e da *lai*, [ambas] criações contemporâneas das quais a segunda se dá expressamente, ao contrário [do romance], como derivada da tradição oral” (Zumthor, 1993, p.267). Com isso, também, é concebível que “o ‘romance’ recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em ‘cultura popular’” (*idem*, p.266).

Pidal, filólogo espanhol da primeira metade do século XX, estudioso do gênero do romance, e que será aqui referenciado mais à frente, por sua vez, advoga que o romance teria se formado das cantigas populares usadas para acompanhar atividades coletivas, portanto o liga preferencialmente à oralidade e à vida vilã e campesina, mais que à nobreza e à cavalaria, apesar de colocar como sua principal fonte a épica, elaborando o conceito discutível de uma épica popular. Desse ponto de vista, o que Zumthor diferencia como *lia*, o filólogo espanhol poderia ver como modalidade particular do romance, enquanto prática de canto popular, da mesma forma o seria para o que o suíço marginaliza como produto de uma “cultura popular”.

Certamente essa problemática se dá em torno da distinção entre o romance de medida velha, produzido por essa tradição oral medieval e de língua romanceada, e o romance praticado por letrados, que assimila, em sua produção e transmissão, aspectos da cultura erudita escrita, adequados ao deleite cortesão e nobre, enquanto artifício do decoro vulgar. Assim, fica evidente que Zumthor teria chamado de “romance” somente a esta última

modalidade, enquanto que a primeira estaria no bojo de uma cultura popular marginalizada. Pidal, por seu lado, nota o peso e a importância da primeira modalidade, apesar de outros problemas de definição, que serão tratados mais tarde neste capítulo.

O problema da abordagem de Zumthor¹⁶ sobre o romance é que faz que ele defina o gênero a partir de apenas uma de suas modalidades, marginalizando a outra, seria que ele negligencia o tratamento da função que a instituição retórica opera para o estabelecimento de preceptivas que normalizariam o romance, enquanto variedade do gênero lírico, disponibilizando-o para a prática poética cortesã e nobre, tal como pode ser compreendido quando se acompanham os estudos de Carvalho (2007). Essa mudança na prática poética do romance alteraria tanto seus aspectos performáticos quanto sua forma poemática, como se observará no exemplo que será dado, em seguida: confronto entre um romance proveniente da oralidade popular e outro da erudição letrada.

O presente trabalho, por sua vez, busca sustentar a hipótese, baseada nas indicações de D’Arcádia¹⁷ (2019), de que na passagem de uma modalidade para outra do romance poético o que se operou foi a emulação retórico-poética da performance vocal popular por uma cultura letrada ligada à nobreza.

2.5 O popular e o letrado no romance

16“Uma reflexão sobre a escritura (*independentemente da tradição retórica*) esboça-se assim, em língua vulgar [...]” (Zumthor, 1993, p.268, grifos nossos); seguindo os “medievalistas americanos”, Zumthor, além de centrar exagerada atenção à figura estilística da ironia, como definidora da generalidade do romance, relacionando-a a uma descoberta de sentidos que trabalhariam “em favor da lenta emergência, entre 1150 e 1250 [...], dos valores individuais, da noção de personalidade [burgueses!]” (Zumthor, 1993, p.267), também negligencia a tradição retórica e sua institucionalidade.

17“Enfim, o objetivo deste trabalho é desenhar um mapa que permita maior compreensão dos romances seiscentistas [...] do chamado barroco português. Para tal, reitera-se, é proposta a tese de que esta manifestação poética possui como fator central a *construção de um decoro vulgar, por meio do qual um publico erudito procura emular uma voz popular.*” (D’Arcadia, 2019, p.24, grifos nossos)

Acompanhando a abordagem de Curtius (1996), aqui se compreende que o romance, enquanto gênero poético, advém do falar romanceado derivado das transformações do latim vulgar, situando-se nos interstícios entre essa cultura românica oral e a cultura latina letrada, desenvolve-se e assimila esta última mediante versões romanceadas de obras eruditas, primeiramente conservadas ou produzidas em latim, mas postas em circulação por uma produção de livros populares, desta tornando-se um gênero poético independente, transmitido principalmente pela oralidade na forma de poemas líricos geralmente cantados.

Essa abordagem aproxima-se da de Zumthor (1993) em diversos aspectos, sobretudo quanto ao entendimento do romance como um gênero poético advindo também da oralidade românica, intercambiando aspectos da prática e da cultura letrada latina mediante uma produção livresca que as vulgarizava em versões recriadas, mas nota também que essa formação, assim como sua situação cultural, entre o erudito e o popular, deixou traços na constituição do gênero poético. Um aspecto central em sua constitutividade é o constante recurso à glosa.

A utilização desse recurso teri-se-ia tornado necessária para a elaboração de versões populares, adaptadas à transmissão por poemas líricos musicados, integrados a práticas coletivas, tais como o trabalho coletivo e bailes populares, que se apropriavam de motivos e temas tomados de fontes diversas, dentre elas obras consagradas pela erudição latina. Sobre essas fontes, mediante o recurso da glosa, operava-se uma seleção de cenas e episódios que eram desligados de seu contexto e adaptados a uma dramatização construída em forma lírica, em quadras facilmente memorizáveis, sendo cantadas em acompanhamento às práticas coletivas citadas, tal como indica Pidal (1928): “Los romances son poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común” (Pidal, 1928)¹⁸.

18 Na abordagem de Pidal sobre o gênero poético romance, em seu *Flor Nueva de Romances Viejos*, ou em *Romancero*, há um problema que necessita ser discutido por quem a toma por referência: sua adesão a pressupostos românticos. Isso faz que o filólogo espanhol defina o gênero em questão como forma “épico-lírica”, forçando, de diversas maneiras, a compreensão de que ela teria vindo de derivação e como substituição a uma forma de épica popular anterior.

E também:

La mayor parte de las veces el fragmento épico no queda así intacto. Al ser arrancado de su centro de gravitación, tiende a olvidar los antecedentes y consiguientes que tenía en la acción total del poema, tiende a tomar vida independiente. (Pidal, 1928)

Isso quanto à característica do romance de compor poemas líricos a partir de episódios breves, extraídos de fontes variadas, mediante o recurso à glosa, no caso, Pidal compreende este fenômeno enfatizando, sem levar em consideração o dito recurso, o que lhe causa sérias dificuldades na definição que faz do gênero poético do romance, enquanto épica-lírica.

Com essa forma de canto lírico envolvido em práticas populares coletivas, o gênero poético romance se faz modo específico da performance vocal da voz romanizada vilã pelo qual a cultura dessa voz assimila, representa e integra a si, produtos culturais mantidos sob o poder da erudição letrada latina.

As características formais da poesia lírica adaptada ao canto e feita modalidade da voz romanizada popular, tais como a estrofação em quadras, com rimas monotônicas geralmente intervaladas por versos sem rima, e o possível recurso ao estribilho, favorecendo a memorização, tornam-se marcas do romance como forma poemática. Essa formalização métrica relacionada à execução pública do gênero, enquanto canto, foi notada por D’Arcádia (2019)

Essa substituição só teria ocorrido na forma épica-lírica do romance, que seria exclusivamente espanhola, expressando a “raiz espiritual” particular de sua identidade cultural, diferente de formas épico-líricas provenientes de outras raízes culturais, linguísticas e nacionais; com isso, Pidal buscava definir quais seriam os parâmetros exclusivistas da particularidade do sujeito coletivo espanhol. Esse caráter exclusivo do romance, de ser substituído de uma épica popular, ocorreria pela constatação de que ele tomava fragmentos dos ditos poemas épicos, reelaborando-os em canções e poemas líricos usados em acompanhamento a diversas práticas coletivas. Esse forçamento de compreensão, amparado por pressupostos nacionalistas romantizados, para que se possa tirar proveito do trabalho desse importante filólogo, tem de ser avaliado de modo crítico, sem desqualificações apressadas, tais como “anacronismo” etc. (vindas na esteira da chamada *linguistic turn* (Rorty)), mas tentando captar o que o intelectual espanhol possibilitou que se entendesse de positivo em seus estudos, porém tendo em vista que tais resultados estariam limitados a um enquadre ideológico que mantém pressupostos românticos para a justificação de um nacionalismo adequado ao momento histórico em que havia profundas contradições entre os países europeus, pela busca de destaque e domínio no mercado internacional e suas implicadas relações geopolíticas. Nesse sentido é possível perceber, a partir do que indica Zumthor, que o que Pidal nota como sendo aspecto definidor do gênero, enquanto épica-lírica, isto é, a apropriação de fragmentos de poemas épicos populares anteriores para sua reelaboração em cantos líricos, seria um fenômeno particular mediado pelo aspecto formal do romance de extrair motivos e temas de variadas fontes, por uma tendência à glosa.

como sinal que indica a origem oral do gênero romance, seguindo as indicações de Zumthor. Com isso em vista, o estudioso assisense define que essa forma poemática, além de dar consistência à execução do gênero enquanto performance cantada da voz vilã, ainda é feita de meio pelo qual os artífices da poesia cortesã, dos séculos XVI e XVII, imitariam com verossimilhança tal performance, para constituir o que eles praticariam como decoro vulgar.

Assim é feita a indicação de D’Arcádia de que o decoro vulgar seria uma criação de letrados cortesãos, para imitação da voz popular: “Uma redefinição do vulgar sob a luz das práticas de escritas pode elucidar essas questões, procurando um decoro vulgar, que [o] mostra como um exercício erudito de imitação do popular” (D’Arcádia, 2019, p. 23), e reitera, quando vai delimitar os objetivos de sua tese: “Para tal, reitera-se, é proposta a tese de que esta manifestação poética possui como fator central a construção de um decoro vulgar, por meio do qual um público erudito procura emular uma voz popular” (D’Arcádia, 2019, p. 24). Essa construção de uma versão erudita da poesia popular, feita como decoro vulgar, lançaria mão de aspectos formais, codificados na convenção erudita pela categoria retórico-poética de *dispositio*, qual seja, expressam “a relação da forma do romance com a oralidade, sendo similar à poesia vulgar” (D’Arcádia, 2019, p. 83), isso “se manifesta pela versificação e em uma certa musicalidade em estribilhos e refrões ocasionais” (D’Arcádia, 2019, p.83).

Levando em consideração esses apontamentos, é possível dizer que tais características da forma poemática romance são absorvidas pelas convenções que regulam a prática poética letrada mediante categorias caras à instituição retórica, passando a ser estudadas e refletidas enquanto modos da *dispositio* versificada adequada à imitação da voz do popular, colocada para o tratamento de tópicos convencionados como dignos do tom médio ao baixo, ou seja, do lírico amoroso, passando pelo irônico jocoso, ao invectivo satírico.

Sendo o romance um gênero poético que se constitui nos limites entre uma cultura erudita letrada e outra popular oral, ainda se pode notar que junto

a essa posição limítrofe se estabeleceriam formas de relação tanto entre a vida dinâmica ocorrida no seio das duas culturas, como também modos de interação e integração que garantissem a atualização e reprodução constantes dessa mesma relação como dominação hierárquica entre estamentos e imposição dos interesses do dominante. É nesse sentido que se pode entender, com Pidal, como cantores, ainda fortemente ligados à cultura popular oral, relacionar-se-iam com reis, sobre eles compondo romances épico-líricos, louvando seus feitos; são os casos dos romances de fronteira e dos mouriscos, que narram os feitos da reconquista de Granada, contra os árabes, pelos reis católicos.

Así nacieron los romances fronterizos y los moriscos mas viejos, para divulgar los encuentros y sucesos ocurridos en la guerra contra el reino moro de Granada. Sabemos que los reyes no dejaban de valerse de los cantores populares para propagar noticias: Enrique IV, mandó hacer un romance sobre cierta campaña en tierras de Granada y mandó a los cantores de la capilla real que lo asonasen; y de igual modo en la capilla de los Reyes Católicos se componían y cantaban otros romances sobre las últimas reconquistas granadinas. (Pidal, 1928)

Tendo isso em vista, é possível afirmar que com essa relação entre cantores e reis, antes da imitação da performance do falar popular por artífices letrados cortesãos, como decoro vulgar, haveria a colocação dessa própria performance a serviço da produção e divulgação da fama dos reis para a população a eles submetida, isso mediante a atividade de jograis e cantores.

Com o advento da formação escolar para a fidalguia e pelo recurso à instituição retórica, ligada a uma série de outras instituições e sobretudo servindo à manutenção de convenções poéticas letradas, a relação entre reis e cantores populares, observada por Pidal, vai passando a ser constituída como pretensão cortesã fidalga, o que modifica os modos práticos do gênero poético do romance, assim como o estabelecimento de convenções poéticas que o colocariam em adequação decorosa, determinando sua execução apropriada a certa dupla apreciação, tanto vulgar quanto discreta. É nesse momento que surgiria a forma específica do romance que imita a voz do vilão, entretanto, com ornamentos apreciáveis aos discretos da nobreza e da corte.

No primeiro capítulo da presente dissertação, quando se tratava da relevância de uma doutrina dos caracteres (*éthe*) para a adequação discursiva decorosa, de modo que por ela o orador pudesse representar mimeticamente um “eu” da enunciação a partir da dramatização de tipos característicos (pastor, guerreiro etc.) e, com o efeito de verossimilhança, facilitar a persuasão pela mobilização de afetos no destinatário, usou-se como exemplo da dramatização verossimilhante do falar do vilão, codificada em decoro vulgar por essa mesma operação, um romance atribuído a Jerónimo Baía na *Fênix renascida*, “Fazer um romance quero” (SILVA, 1746, tomo 1, p. 334). Agora, surge a oportunidade de o usar novamente em comparação com outro poema, “Mariana, Mariana” (Pidal, 1928, s.p), a título de exemplo de como se diferencia o romance, enquanto gênero poético em que se performava a voz popular em canto, conhecido pelos estudiosos como medida velha, ligada à tradição ibérica medieval, e o romance, produzido por letrados e que imita dramaticamente e de modo artificioso essa mesma performance, visando atingir efeitos retóricos de persuasão, pelos quais se realizaria o preceito horaciano de “deleite com proveito” ao mesmo tempo em que, mediante o chamado “ornato dialético”, dividiria os modos de recepção em dois, o do “letrado discreto”, suposto apreciador do respeito às convenções poéticas eruditas, e o do “vulgar néscio”, que supostamente se deleitaria com a cena episódica representada na superfície temática, sendo essa maneira sofismada de romancear produzida por assimilação erudita dessa mesma medida velha.

O romance lírico “Mariana, Mariana”, aqui citado e um dos registros mais antigos do gênero, sendo uma canção muito popular em 1500, é referenciado neste trabalho a partir de *Flor nueva de romances viejos*, de Ramón Menéndez Pidal (1928), que o usa como exemplo em uma parte em que o filólogo espanhol, com o objetivo de traçar as origens comuns entre o romance, por ele julgado como exclusivamente espanhol, e uma forma de canção épico-lírica presente em toda a Europa ocidental, diz que concomitantemente, no século XV, em que se desenvolviam os romances de assunto heroico na Espanha, tanto nesse país como na Europa ocidental inteira aparecia, também, um tipo de canção épico-lírica que não tomava por tema os feitos de reis ou grandes

batalhas, mas assuntava sobre o corrente no seio da vida popular. E sobre “Moriana, Moriana”, ou canção dos *Comendadores*, acrescenta:

De esa canción lírico-narrativa tenemos en España una muestra casi tan antigua como los romances de origen épico, y es la conocida canción de los Comendadores, que se refiere a una tragedia doméstica ocurrida en Córdoba el año 1448, canción que sabemos era muy popular en 1501; su forma métrica es la preferida por la lírica erudita de la Edad Media, o sea el estribote, estrofa de cuatro versos monorrimos con estribillo. Más común es la forma lírica popular, análoga a la galaico-portuguesa, de dísticos alternados, con frecuente repetición de ideas, como se ve en el romance de Moriana, envenenadora de su amante desleal (Pidal, 1928)

Cabe uma pequena observação antes de comparar os dois romances. Como é possível notar com essa citação, a concepção de Pidal para sua definição de romance é equivocada e truncada por uma ideologia nacionalista baseada em pressupostos românticos, que o força a procurar as origens do gênero em uma relação direta de filiação com a épica, o que tornaria esse gênero o herdeiro do tratamento de assunto heroico, de modo que sua exclusividade espanhola enobreça suas raízes culturais e distinga essa nacionalidade de outras mais na comunidade europeia. No entanto, essa concepção equivocada o impede de notar o que Curtius delineia muito bem: que o aparecimento do romance seria relativo à formação linguístico-cultural do Românico, em processo de distinção com a cultura letrada latina, quando da dissolução do Império Romano; esse gênero poético desenvolvendo-se no ponto de atrito entre essas duas culturas, onde se estabeleceriam relações que possibilitassem a passagem de elementos de uma para outra das partes em conflito e interação. Assim, o romance aparecendo primeiramente como prática livreira que cria versões populares do que absorve da cultura erudita, mediante a glosa, dentre outros recursos, quando torna-se um gênero poético independente mantém como traço uma tendência a glosar diversos assuntos, provenientes de diversas fontes. Não podendo conceber essa situação transnacional do romance, Pidal também não consegue definir muito bem a variabilidade e diversidade possível ao gênero, pois para entender esse aspecto seria preciso que entendesse que o romance heroico seria uma variante particular, não o gênero em definitivo. Se assim fosse, possivelmente também entenderia que o romance lírico que toma por assunto o que é caro à

vida do vilão o faz pelo mesmo princípio de absorção e elaboração temática com o qual toma por assunto e reelabora liricamente fragmentos de temas épicos.

Com esse reparo na definição elaborada por Pidal a respeito do romance, torna-se possível observar que esse intelectual espanhol consegue, quando analisa a maneira pela qual, no romance, ocorre a absorção e reelaboração de fragmentos de poemas épicos, trabalhar modos de também pensar teoricamente as formas genéricas segundo as quais o romance absorve e codifica internamente aspectos temáticos que podem advir de outras fontes, além da poesia épica; é justamente o que teria ocorrido no caso de “Mariana, Mariana,” em que a composição do poema toma para si um evento do cotidiano, de “tragédia familiar”, codificando-o e o transformando em romance lírico, elaborado em medida velha.

Se parte de una escena desgajada que contiene amplios pormenores narrativos; pero éstos, como pierden su interés al perder su conexión con el conjunto épico, tienden a desaparecer o a transformarse, entonces la escena aislada se reorganiza para buscar en sí misma la totalidad de su ser: al rodar el episodio fragmentario en la memoria, en la fantasía y en la recitación de varios individuos y generaciones, se olvidan detalles objetivos interesantes en un fragmento breve, y se desarrollan o añaden, en cambio, elementos subjetivos y sentimentales; la poesía cambia de naturaleza, y en vez del estilo épico, donde predominan las imágenes objetivas y la narración, ora toma el estilo épico-lírico, que dibuja la escena en fugaces rasgos de efectiva emoción; ora el estilo dramático-lírico, donde predominan los elementos dialogísticos; en ambos casos el relato desaparece en gran parte o por completo, para dejar lugar a la intuición rápida y viva de una situación dramática. (Pidal, 1928)

Pensando o romance da forma indicada por Pidal, de modo crítico, entretanto, é de se observar que a composição do romance, em medida velha, gira em torno da transformação de uma cena, desligada de seu contexto, em uma situação dramática, transmitida por meio de canção composta a partir da forma lírica; com isso a cena ilhada de seu contexto é *codificada*, para lançar mão de um termo bem usado por Hansen, de acordo com convenções próprias à performance da voz popular cantada.

Nesse processo de transformação, a cena absorvida é desligada, com seus pormenores narrativos, do conjunto de conexões de seu contexto e é

reorganizada em uma totalidade e unidade, que lhe garantiria poder aparecer como um ser próprio e independente. Enquanto se elabora sua reorganização, a cena absorvida e codificada pelo romance passaria por três instâncias: a memória; a fantasia; e a recitação. Com isso a situação dramática elaborada se fixaria em uma canção formalizada pelas convenções da lírica. Essa composição breve, por sua vez, entra em modos de transmissão, participando em um conjunto de práticas coletivas, de uma pessoa para outra e de uma geração para outra; nesse movimento de transmissão, a composição acumularia variações diversas.

Essa composição transmitida assumiria dois modos estilísticos diversos, sendo um chamado por Pidal de “épico-lírico”, em que ocorreria o desmonte da narratividade inerente à cena e sua reordenação em fugazes trechos dotados de carga afetiva e emocional, sendo o outro modelo estilístico chamado de “dramático-lírico”, com predominância de elementos dialogísticos. Tanto em um como em outro, dos modelos estilísticos, desapareceria a complexidade narrativa, que possibilitaria que a cena absorvida pudesse ser elaborada na forma de relato, em seu lugar aparecendo a intuição rápida e viva de uma situação dramática. Com isso, torna-se possível levantar a hipótese de que os aspectos composicionais do romance em medida velha estariam subordinados à produção e efetividade dessa situação dramática, sendo ela o motivo de deleite principal para a recepção, transmissão e produção popular do gênero. Esse aspecto pode ser notado no romance lírico “Mariana, Mariana”:

Mariana, Mariana,
¿qué me diste en este vino,
que por las riendas le tengo,
y no veo el mi rocino?

Mariana en el estrado
¿qué me diste en este trago,
que por las riendas le tengo,
y no veo al mi caballo?

No se me da por mi muerte,
aunque temprano lo digo;
por la pobre de mi madre,
que jamás me verá vivo.

No se me da por mi muerte,
aunque temprano la hallo;

por la triste de mi madre,
que ya no me verá sano.
(Pidal, 1928)

Este romance lírico anônimo traz um tema que provavelmente corria como relato ou boato, em que aparece Moriana, que no paratexto de Pidal seria “envenenadora de su amante desleal”; este tema extraído do relato popular passa a servir de motivo para a elaboração de uma situação dramática em que o amante envenenado de Moriana sente os efeitos do veneno, enquanto cavalga por uma estrada. Sua dramaticidade é elaborada em estilo “lírico-dramático”, de acordo com a categorização do filólogo espanhol, o que quer dizer que é estilizado por elementos dialógicos, no caso, o eu lírico encena a voz do marido envenenado que evoca sua amante, esta aparecendo no poema de maneira oblíqua, pela fala do eu lírico que a ela se refere em questionamento sobre o momento em que sente o efeito do veneno, prevendo sua própria morte.

Sua forma poemática se dispõe em quatro estrofes de quatro versos cada, todos eles feitos em redondilhas maiores, com rimas imperfeitas e graves, intercaladas no segundo e no quarto versos, estando o primeiro e o terceiro geralmente sem rimas. As tônicas do verso incidem geralmente na terceira e na sétima sílabas poéticas, com exceção do terceiro verso das duas primeiras estrofes, em que incidem na quarta e na sétima.

Há que se dar um destaque para a segunda estrofe, pois ela apresenta uma configuração diferenciada, em que se nota uso de aliterações e assonâncias a partir do último termo de seu primeiro verso, “*estrado*”. Este se alitera com “*díste*”, no meio do segundo verso, mediante a aproximação fonética entre “t” e “d”, ambas oclusivas dentais, sendo a primeira surda e a segunda sonora, justamente o “*díste*” marca com “di” o primeiro ponto de tonicidade do segundo verso da estrofe; mais à frente, logo após o termo “*díste*”, ainda no segundo verso, com a expressão “*en este trago*” ocorre um paralelismo por assonância e aliteração com a expressão “*en el estrado*”, presente no primeiro verso, de modo que “este trago” e “estrado” estabeleçam uma forte relação pelo acúmulo de figuração estilística que liga os dois trechos:

rima assonante grave, repetição idêntica da última sílaba tônica do verso “tra”, que também é seu segundo ponto de tonicidade, o que gera uma repetição ruidosa “estrazio”-“estrazio”. Essa repetição faz desse trecho, entre o primeiro e o segundo versos da segunda estrofe, o ponto do poema de maior tensão, em termos de emprego de recursos fônico-formais. Nos versos seguintes ocorre um abrandamento dessa intensidade, em que no último termo de terceiro verso “*tengo*” ocorre uma ressonância de aliteração na última tônica desse verso, “ten”, em relação ao conjunto de aliterações precedentes, além de uma assonância átona entre a sílaba final de “*tengo*” e as de “*estrado*” e “*trago*”, nos finais dos primeiro e segundo versos. Por fim, no último termo do quarto verso, toda essa construção de aliterações, assonâncias etc., que aumentam ou abrandam efeitos de intensidade, termina em uma rima assonante imperfeita e intercalada entre “*trago*” e “*caballo*”, o que faz retomar o esquema de rimas geral do poema.

O poema em questão, também, como observado por Pidal, elabora-se com as figuras da recorrência de formas e ideias, ou de ideias relacionadas a formas. Nesse sentido, pode-se dizer que o poema se divide em dois momentos, ou blocos de ideias distintos, que são reiterados a cada duas estrofes. Nas duas primeiras estrofes é reiterada a ideia do envenenamento e seus efeitos em um estado presente, ligada à imagem do amante cavalcando em uma estrada, lembrando-se de como fora envenenado por Moriana. Nas duas últimas estrofes a ideia que se reitera é a da previsão da própria morte e a imaginação da tristeza futura de sua mãe.

A elaboração em estilo “dramático-lírico” gera uma fala encenada como monólogo que se refere a um outro que não se encontra no presente da atuação, no caso, a evocação de Moriana por seu amante agonizante na estrada. Sendo o eu lírico um homem, o outro, evocado pela construção em estilo dramatizado, é uma mulher, Moriana. Com essa evocação de Moriana, o romance estabelece uma relação com o conjunto de relatos populares sobre o evento da “tragédia familiar”, citada por Pidal, ligando e codificando esse evento mediante tópicos convencionais, tais como a tópica da mulher vingativa que envenena o amante, por exemplo. Também é bastante evidente uma

preferência por colocar a figura feminina na posição do outro, constitutivo do romance elaborado em estilo que se utiliza de aspectos dialógicos. Outro aspecto evidente é que a figuratividade feminina aparece claramente bipartida entre a mulher vingativa, amante, e a mulher acolhedora, mãe; essa bipartição da figura feminina acompanha a divisão do poema em dois blocos de estrofes, em que há reiteração de duas distintas ideias, formalizadas em elaborações de versificação.

Ainda, na análise desse romance, seria possível observar como ele conserva um esboço narrativos subordinado e delimitado pela situação dramática que lhe é central, de modo que o movimento próprio à encenação seja possível no presente da atuação. Entretanto, essa dimensão narrativa fica em uma fronteira entre uma abordagem analítica e outra interpretativa do poema em questão, pois diz respeito a algo que não se evidencia em sua disposição formal, mas que nela se apoia.

Desse modo, pode-se afirmar que sobre a construção de recorrências formais que divide o poema em dois blocos de ideias se apoiaria uma dinâmica narrativa mínima, com uma introdução, um clímax resultante de um desenvolvimento elíptico que deságua em um desfecho em aberto.

Das duas partes em que se divide o poema, a primeira formada pela estrofe inicial e pela sequente, conteria uma introdução e um clímax, a segunda, formada pela terceira e quarta estrofes conteria um desfecho. Na primeira parte, o sistema de reiteração de ideias e formas não apresenta uma simetria tão estreita como ocorre na segunda parte; além de que a segunda estrofe do poema distingue-se das demais pelas elaborações tratadas a cima, nesse sentido ela tem a capacidade de marcar um momento de virada no interior desse romance, tanto pela sua distinção no formato das rimas e construções aliterais e assonantes quanto por sua dessimetria em relação à estrofe com a qual faz par no sistema de reiterações, por essa razão ela faria equivaler à sua intensidade no uso de figuras de estilo a intensidade do clímax dramático, que costuma operar a mudança entre a introdução e o desfecho, fazendo passar o movimento narrativo de um momento para outro. Nesse

ponto se articulariam a distinção no interior da construção em duplo sistema de reiteraões de ideias e formas, quanto à poemática, o clímax e virada, quanto à narratividade do poema e na cena dramatizada isso poderia ser traduzido como uma queda do cavalo, sofrida pelo amante envenenado, que cairia e agonizaria na estrada; isso podendo ser até marcado pela sonoridade do poema na onomatopeia “strao-strao”, descrita acima, que poderia ser interpretada como o ruído produzido pela queda do envenenado.

Por essa análise se pode demonstrar a hipótese de que, no romance de medida velha, tradicional para o medievo românico, todas as dimensões de sua composição poética, feita para o canto, em ocasião de aproveitamento conjunto a atividades coletivas, estariam subordinadas à elaboração de uma *situação dramática*, pela qual o poema servia à apreciação deleitosa por parte da recepção popular; a elaboração dessa situação dramática, ainda, serviria para glosar com recursos poéticos assuntos de interesse vilão, fazendo-os perdurar no tempo de um modo que o relato ou o boato não permitiriam.

A hipótese dessa situação dramática ser o núcleo de extração de prazer do romance, por parte da recepção vilã, possibilita também que se acompanhe um movimento de deslocamento quanto ao motivo de deleite na apreciação que a recepção faz do poema, esse deslocamento ocorrendo na passagem da medida velha tradicional, executada por canto e cantadores em ocasiões de atividade popular, para novas formas de composição feitas por letrados, conservadas em escritos, sendo apreciadas em ambientes de corte. Nesse deslocamento o motivo de deleite do poema passa da situação dramática para seu ornamento. Com isso, constituir-se-ia a capacidade de dupla recepção do romance letrado, pois conservando em sua constituição a elaboração da situação dramática, enquanto simultaneamente dá autonomia relativa à utilização de recursos poéticos convencionados como “ornamentação”, serve ao deleite vilão pela cena dramatizada e ao deleite cortesão e nobre pelo ornato poético. Isso pode ser observado a partir das indicações dadas por Maria do Socorro F. de Carvalho, em seu *Poesia de agudeza em Portugal*, no capítulo “Gênero lírico e estilo mediano”, quando vai tratar do desenvolvimento, entre o século XVI e XVII, de uma preceptiva retórico-poética que

aconselhasse um bem-fazer e estabelecesse a concepção da especificidade do gênero lírico, o que o valorizaria como digno de excelência poética:

Ao assumir o ornato do estilo elevado, a lírica impõe-se como conjunto de poemas escritos em versos de várias feições, aglutinando ou desenvolvendo a historicidade de gêneros poéticos modernos. A preceptiva passa a ser paulatinamente específica e dedicada à configuração de seus gêneros, cujos critérios qualificativos incidirão sobre conceitos específicos (Carvalho, 2007, p.185).

Dentre os gêneros da lírica que passavam a “assumir o ornato do estilo elevado” e servir de meio para aglutinar ou desenvolver “a historicidade de gêneros poéticos modernos” (no sentido de não tratados pelos preceitos de excelência herdados da antiguidade) está o romance, que passa a ser também apropriado à produção poética letrada, quando é assimilado pela preceptiva retórico-poética dos poetas de corte, o que faz que mude profundamente seu modo de produção poética. Para essa apropriação do romance pelo letrado cortesão, como gênero poético passível de apreciação por um público seletivo, “o ornato do estilo elevado” cumpriu função de absoluta importância.

Esse aspecto da utilização do “ornato de estilo elevado” para deslocamento do motivo de apreciação do gênero poético do romance, fazendo variar seu próprio modo de produção e transmissão, fica mais evidente quando se confronta um romance em medida velha, no caso “Moriana, Moriana”, com um romance letrado, “Fazer hum romance quero”, atribuído a Jerónimo Baía, na *Fênix Renascida*.

AF. QUE PERDEO HUM CUPIDO de coco, que trazia, de que só lhe
ficaraõ as azas

ROMANCE

Fazer hum romance quero,
Mas duvidoso me sinto
Se o faça grave, se agudo,
Se o faça crespo, se lizo.
Vá de véras, vá de graças,
Que sendo assumpto Cupido,
Pede véras, como deos,
Quer graças como minino.
A vós, bella Thisbe, invoco,
Porque estou persuadido
Que acharey de Apollo muito
Em quem de sol tanto admiro.
Hum Cupidinho perdestes,

E por final que imagino
 Que me haveis odio cobrado,
 Pois haveis amor perdido.
 Era de coco o rapaz,
 Que junto a gesto tão lindo
 Ficou feito com hum coco,
 Sendo bello como hum brinco.
 Azas no gibão deixou,
 Mas eu sei que o Cupidinho,
 Se se tem ido sem azas,
 Sem penas se não tem ido.
 Tantas deixou na partida,
 Que bem póde o deos malvisto,
 Sem deixar convosco as suas,
 As vossas levar consigo.
 Não podendo amor com todas,
 Procedeo como muy fino,
 Porque largou as do voo
 Por levar as do martyrio.
 Largou-as, porque depois
 Que a tal Ceo teve subido,
 Voar mais era impossivel,
 E menos não era brio.
 Não foy senão, porque estando
 De tal gloria dividido,
 Ir pesado era fineza,
 Andar leve era delicto.
 Ou foy talvez por mostrar
 Que estava de vós ferido,
 Pois ave, que deixa as pennas,
 Pública que leva os tiros.
 Por ver se lhes daveis azas,
 Azas vos deu, mas eu digo
 Que não foy por isso só,
 Foy também por isto, e isto.
 Foy, porque de vós ausente
 Dava mostras, dava indícios
 Com azas de ser vario,
 Sem as azas de ser fixo.
 As azas deixou no peito,
 Porque fora desvario,
 Chegando do Ceo aos globos,
 Tornallas do vento aos gyros.
 Icaro de vossas luzes
 Azas perdeo, e achou riscos,
 Que não que Sol taõ brilhante
 Ter Icaro menos digno.
 Deixou no gibão as penas,
 Por que as do Senhor de Nigdo,
 Quando vão entrarvos na alma,
 Vos tocaõ só nos vestidos.
 (SILVA, 1746, tomo 1, p. 334)

Aqui se optou por reproduzir o romance na íntegra, tal como editado no tomo I da *Fênix renascida*, incluindo o paratexto da didascália, por entender que tanto este é integrado à materialidade textual da citada versão desse

romance, quanto que é justamente essa didascália que apresenta ao leitor a situação dramática encenada no poema, qual seja a de uma mulher, chamada pela sigla AF., que perdeu a figura de um cupido feito de coco, certamente dada por um amante, ficando desse objeto somente as asas.

Essa encenação seria o principal elemento do poema, para uma audiência popular, tal como seria o caso se fosse um romance tradicional, entretanto, como é um poema produzido por adequação a convenções retórico-poéticas essa cena é transformada em meio para exercícios de ornamentação e imitação de modelos de excelência, que operam sobre ela de maneira a abrir uma dimensão metafórica que relacione os elementos da cena, ligados à amenidade ou baixeza de um evento corriqueiro banal, com elementos de erudição herdados da tradição clássica, isso feito pelo recurso da agudeza poética que transfigura a situação dramática em fonte para um discurso paralelo feito por alegorização. Dessa maneira, o poeta cortesão emula modelos valorizados pela cultura letrada erudita, mas também o canto popular construído em romance.

Em se tratando da forma poemática do romance de Bahia, ele conserva a mesma disposição métrica do verso estabelecido pela tradição ibérica, a redondilha maior, como é o mesmo em “Moriana, Moriana”, também à semelhança deste o de Bahia apresenta estrofes com quatro versos, mudando a extensão, ou seja, ao invés de quatro estrofes é feito com quinze. A conformação das rimas no interior das estrofes e entre estrofes é regular e segue o esquema tradicional da medida velha ibérica, rimas no segundo e quarto versos, sendo que no caso de “Fazer hum romance quero”, assim como no geral de “Moriana, Moriana”, a rima é imperfeita e grave, reiterando a assonância em um / i / *na última sílaba tônica do verso, seguido de um / o /* situado na átona seguinte, este padrão se repete por todo o poema de Bahia. Nesse ponto, como na evocação da situação dramática, o romance escrito de Bahia emula o que há de convencional nos romances populares cantados.

O elemento da reiteração de ideias e formas, tão importante para a memorização do romance cantado, quando da mudança do modo de

transmissão, passando a ser escrito, pelo poeta letrado, que o emula, suaviza-se e é assimilado a figuras de estilo que ostentam sofisticação, tais como as inversões e jogos de palavras; a título de exemplo, entre o terceiro e quarto versos da sexta estrofe do poema de Bahia há uma inversão na reiteração de ideias: Se tem ido sem azas,/Sem penas não tem ido; a reiteração da ideia de “ir sem asas/penas”, no terceiro verso ocorre em oração condicional, no quarto, em negativa, com esse artifício a condição de “ir sem asas” inverte-se em “ir com penas”, nesse caso a inversão é dupla, pois a oração negativa, em relação à condicional, inverte-se em afirmativa pela negação da negação, em que a marca de ausência “sem” é negada, invertendo-se em um “com” subentendido. Com isso se nota um aspecto do uso do “ornamento de estilo elevado”, modificando os recursos estilísticos inerentes ao gênero, por uma adequação ao gosto discreto cortesão, pela ostentação da arte de emular a poesia popular tornada conveniente à expressão do que o cortês reconhecia, julgava e teatralizava em eu lírico como decoro vulgar.

Outro aspecto do uso da ornamentação retórico-poética se demonstra pela mudança no modo de introduzir formas narrativas para amparar o movimento da situação dramática. Em “Morianas, Morianas”, as formas narrativas são simplificadas ao extremo e dependentes de interpretação; já no romance de Bahia, essas formas se referem aos modelos do estilo clássico, cultivados pela erudição letrada, em que a matéria do poema é dividida segundo preceitos retóricos, apresentando introdução (exórdio), narração, argumentação, peroração: nas três primeiras estrofes se desdobra um exórdio; da quarta estrofe à oitava, desenvolve-se a narração; da nona até a décima quarta, a argumentação; na décima quinta e décima sexta, a peroração.

O exórdio, ou introdução, compõe-se de três partes, correspondentes às três estrofes que o compõem. Na primeira, demonstra-se domínio reflexivo da arte de produzir poesia, pois se comenta sobre o modo e as escolhas para a composição que se segue, o faz quanto ao gênero e forma poemática, romance, quanto ao estilo, no quesito tom, grave ou agudo, e no que diz respeito à articulação da escrita ao manejo de tropos, crespo, certamente

representando a escrita em estilo asiático, carregado no manejo dos tropos, liso, enquanto escrita ática, suave na maneira do emprego de figurações:

Fazer hum romance quero,
Mas duvidoso me sinto
Se o faça grave, se agudo,
Se o faça crespo, se lizo.

O segundo verso da primeira estrofe aponta a dúvida quanto ao estilo em que se produziria o romance, essa dúvida se resolveria na segunda parte do exórdio. Nesta, trata do assunto do romance, Cupido, mostra-se sua dupla dimensão, de deus e de menino, cada uma das quais pedindo um tratamento em estilo diverso: de “véras” relativo a “grave” e “liso” (segundo uma tradição horaciana em poética, que coloca o estilo ático como forma de excelência clássica), de “graças” ligado ao estilo “agudo” e a “crespo”; esta segunda parte indica que pela duplicidade do assunto, em resolução à dúvida da primeira estrofe, far-se-á o romance em dois estilos, ou seja, nem grave, nem agudo, mas mediano, tom típico do poema lírico e expressão de amenidade, segundo convenção letrada estabelecida no século XVII (Carvalho, 2007, p. 224). A terceira parte do exórdio tem por finalidade a invocação da musa, Thisbe, cuja lenda advém para os gregos a partir da Ásia, e agradecimento ao deus Apolo, símbolo da inspiração poética em estilo ático:

A vós, bella Thisbe, invoco,
Porque estou persuadido
Que acharey de Apollo muito
Em quem de sol tanto admiro.

A narração se divide em quatro partes: uma síntese da situação dramática, construída por referência dialógica, em uma relação entre a primeira pessoa pronominal (eu) e a segunda (tu), correspondente à quarta estrofe do poema; uma descrição do objeto que motiva a cena e pelo qual se efetivam seus conflitos, o cupidinho de coco, em seu caráter de objeto da realidade física e sensível, na quinta estrofe; na sexta estrofe, por um jogo entre “asas” e “penas”, estas deixadas pela ocasião da perda do objeto físico, em sua integridade, mediante a ambiguidade de sentido de “pena”, entre a substantivação concreta e a abstrata (dor, martírio), ocorre a mudança da

realidade do objeto e do assunto do poema, com isso o assunto deixa de ser tratado enquanto objeto físico inanimado, passando a sê-lo como ente dotado de alma e de uma dimensão passional; na quarta parte da narração, que fica entre a sétima e a oitava estrofes, com a virada operada na seção anterior da narração, há o deslocamento do foco, mediante o recurso à metonímia, tornando-se a “pena” de cupido o motivo poético, essa “pena” já representando tanto uma realidade física e aparente na materialidade sensível da cena dramatizada, quanto a realidade das paixões e atividade do ser ora animado, com isso o objeto de coco se transfigura na própria divindade por ele representada, sendo essa divindade já o ornato poético pelo qual se alegoriza, em um ambiente social cristianizado, a afetividade erótica:

Tantas deixou na partida,
Que bem póde o deos malvisto,
Sem deixar convosco as suas,
As vossas levar consigo.
 Não podendo amor com todas,
Procedeo como muy fino,
Porque largou as do voo
Por levar as do martyrio.

Pela conclusão da parte do poema em que se desenvolve a narração fica evidente a maneira como o romance letrado transforma a situação dramática, fundamental para o romance tradicional ibérico, em motivo para o exercício de ornamentação em “estilo elevado”, no século XVI, chegando ao século XVII como elaboração de agudeza, convencionada como característica para a variedade dos gêneros líricos, tal como observa Carvalho (2007).

A parte do romance de Baía destinada à argumentação discute uma série de razões pelas quais o cupido haveria de ter desaparecido, essa parte vai da nona à décima quarta estrofes, sendo marcada pela reiteração da conjunção subordinativa causal “porque”, contraída às vezes em “por”. Na décima quarta estrofe há uma transição da argumentação para a peroração, mediante uma alusão a aspectos referentes ao mito de Ícaro, em seus dois últimos versos, pois atravessando “do Ceo aos globos” as asas deixa para trás “do vento aos gyros”.

O tema dessa impossibilidade de atravessar o Céu e chegar aos globos sem deixar as asas para trás é retomado na peroração por uma referência ao mito de Ícaro, que perde suas asas por se aproximar muito do sol, no poema este seria o limite do Céu; isso é colocado na décima quinta estrofe:

Icaro de vossas luzes
 Azas perdeo, e achou riscos,
 Que não que Sol taõ brilhante
 Ter Icaro menos digno.

Na décima sexta, o tema da impossibilidade de ultrapassar do Céu aos globos é transposto para o tema da impossibilidade de se chegar à alma, tocando apenas nos vestidos. O que não teria ido além dos vestidos, nesse caso, seria o termo elidido na construção da analogia aguda, a seta de cupido. O que demonstra, por um lado, que a ausência do cupido diria respeito à superficialidade da afecção erótica, não podendo chegar à alma; por outro, o que diria respeito à transmissão de uma doutrina político-telógica cristã mediante o poema, à reiteração da concepção escolástica, derivada de uma atualização do neoplatonismo, de divisão entre alma e corpo, sendo este disposto aos vícios e à corrupção (à vaidade e variedade da matéria), enquanto que aquela seria dotada dos atributos da razão e da verdade, pelas quais se alcançaria a vida virtuosa e a graça divina.

Muito ainda poderia ser dito sobre o romance de Bahia, entretanto a esta parte da presente dissertação interessa demonstrar o modo como a assimilação do gênero poético do romance, cuja fonte seria a cultura românica oral, por parte de uma prática letrada cortesã modificaria seus aspectos genéricos. Modificação pela qual os poetas letrados emulariam a performance cantada do vilão segundo convenções retórico-poéticas, mediante as quais o gênero se sofisticaria com o exercício da ornamentação (de fonte clássica), enquanto simultaneamente transmitiria e divulgaria, com a dominância da instituição retórica por um complexo de dominação estamental, uma doutrina político-teológica cristã, que no século XVII servia à manutenção do poderio das monarquias absolutas em guerra contra “heresias” de tendência laicizante humanista (maquiavelismo, hobbesianismo etc.) ou reformada (luteranismo,

calvinismo etc.), no caso de Portugal, ainda, servindo à estabilização de seu reinado recém independente em relação à Espanha.

Essa mudança pode explicar a diferença entre os romances ligados à tradição ibérica medieval, chamados pelos estudiosos de medida velha, bastante ligada à oralidade popular, e os romances feitos a partir do século XVI por eruditos letrados, que já promovem de uma assimilação da oralidade popular com aspectos de cultura letrada.

As convenções que possibilitam a recriação do gênero poético do romance como apropriado ao decoro vulgar, colocando-o à disposição do uso dos letrados, por um lado modifica as características do gênero em questão, deixando-o apto a acolher a ornamentação erudita (que no século XVII vai ser a alma do cultismo e conceptismo), carregada de sofismas e elaborações complexas com figuras de linguagem; no que diferem dos romances produzidos por cantores populares, que prezam mais por elaborações de linguagem enxutas, para favorecer a memorização, e pela carga emotiva evocada por uma situação dramática, composta em uma cena.

Por outro lado, essas convenções também promovem a assimilação do romance para que sirva ao deleite tanto de letrados, em seus encontros acadêmicos, quanto da população, geralmente analfabeta, que povoa as praças; mas também para que sirva ao proveito da nobreza, enquanto vulgarização de maneiras de consentimento a respeito da dominância desse estamento sobre os demais, isso, atrelado à popularização de doutrinas teológico-políticas que justifiquem essa dominância.

Esse conjunto de relações que articulam formas poéticas, convenções retórico-poéticas e doutrinas teológico-políticas para a manutenção de um complexo de dominação estamental são estudadas em sua formação característica de variante da contrarreforma estabelecida pelo imperialismo colonial português, recém-restaurado em sua independência frente a Espanha, pelo grupo de pesquisadores, situados na USP, UNIFESP, dentre os quais

João A. Hansen, Adma Muhana, Maria do Socorro F. de Carvalho. Essas condições e modos de produção poético-discursivos, analisados por eles, compõem o contexto de elaboração comum do conjunto de textos reunidos e atribuídos ao poeta António da Fonseca Soares/ Frei António das Chagas, então objeto de pesquisa e motivo de projetos relativos à edição de dita obra, pelo Grupo de Pesquisa A Escrita no Brasil Colonial e suas relações, situado na UNESP, Câmpus de Assis.

No próximo capítulo este trabalho vai analisar, com base nesses estudos, a maneira como o romance é usado de acordo com as convenções letradas do século XVII português, para emular a performance vocal popular, enquanto decoro vulgar, com isso constituindo vias de circulação e divulgação de um ideal moral contrarreformado, amparado por doutrina político-teológica que objetiva um apelo à unidade do “corpo místico” imperial português, enquanto “bem comum”, contra heresias externas (protestantismo, maquiavelismo etc.) e “murmurações” (vilãs) internas. Também analisará o modo como esses aspectos comuns que regulam a produção poética do romance, nesse período e lugar específicos, pautam o engenho que relaciona entre si o conjunto de romances atribuídos a António da Fonseca Soares, o soldado poeta, já considerado um dos “melhores engenhos portugueses”, pelo editor da *Fênix renascida*.

Capítulo 3: O Romance e a lírica letrada seiscentista

No capítulo anterior, estudou-se a constituição histórica do romance poético, sua emergência proveniente da área geográfica em que se usava como língua corrente o chamado Romanço, modificação do latim, a partir de sua variante vulgar; seu estabelecimento como gênero poético, desenvolvido em uma zona social de atrito, decorrente da dissolução do império romano, entre uma cultura erudita letrada em latim e uma cultura oral romanceada; a prática social de sua produção, transmissão e recepção, enquanto uso performático problemático, pois constituído e instalado em zona de conflito social, tendo sua prática dividida para servir a dupla finalidade oral, ligada à língua vulgar, e escrita, relacionada com a erudição, esta mantida sob o poder da elite; as marcas constitutivas de gênero, provenientes de sua formação histórica, mas que permanecem como formas características e definidoras, sendo atualizadas e modificadas na elaboração da tradição com a qual esse gênero poético se faz, enquanto produto social concreto, permanente no tempo e se movimentando no espaço ocupado pela vida coletiva humana, particularizada em diversas formações sociais. Também naquele capítulo, discutiu-se a tendência do gênero ao uso do nobre da elite ou do vilão, isto é, sua tendência à escrita elitista ou oralidade popular, constatando brevemente que esse ponto é controverso entre estudiosos do assunto; perante essa controvérsia, esta dissertação se posiciona da seguinte forma, acompanhando outros pesquisadores: o gênero enquanto performance poética vocal seria uma forma de canto popular, emulado pela erudição elitista, preceituada por convenções retórico-poéticas, enquanto decoro vulgar.

Se no primeiro capítulo do presente trabalho se tratou da instituição retórica, herdada da antiguidade clássica, atualizada em preceitos poéticos desde uma tradição romana pela qual adentra o chamado medievo e consolida-se nos séculos XVI e XVII, chegando ao XVIII, ligada fortemente com a manutenção das monarquias absolutistas do antigo regime, o que explica aspectos importantes de sua dissolução durante os séculos XIX, XX e XXI, regidos por aparelhos institucionais fundamentais para o domínio do capital sobre o trabalho, o que muda o conjunto das relações sociais com suas

práticas características, de modo que o quem então servia para a manutenção do poderio aristocrático foi posto violentamente no passado; e no segundo capítulo, tratou-se do gênero poético do romance, emergente no medievo, que, em seu desenvolvimento durante esse período, até os limites no antigo regime, é assimilado pela convenção retórico-poética cortesã, para se adequar à sua maneira de uso, como decoro vulgar, estando essa mesma convencionalidade erudita e letrada atrelada a doutrinas político-teológicas postas a serviço da manutenção do domínio aristocrático. No terceiro capítulo, ir-se-á estudar o modo como esse conjunto de fatores se atualiza e se realiza na produção poética de romances de um dos maiores engenhos portugueses do século XVII, António da Fonseca Soares.

Com esse intuito, buscar-se-á, na seção seguinte, estudar a instituição retórica com seu uso direcionado para a preceituação retórico-poética do século XVII, posto a serviço da Razão de Estado ibero-portuguesa mediante doutrina teológica neoescolástica, esta, então, servindo tanto para a justificativa da unidade do “corpo místico” império-colonial português, enquanto “bem comum”, quanto para justificar sua adesão ao lado católico e contrarreformado dos embates de época; assim, essa doutrina neoescolástica seria o meio pelo qual se integrariam uma ética, uma política, uma retórica e uma poética, na configuração do discreto cortesão, em oposição ao herege e ao vilão.

3.1. *Conjunção entre preceptivas retórico-poéticas e a Razão de Estado seiscentista pelo modelo ético da “prudência”*

Pelo exemplo dado no segundo capítulo, o romance *Fazer hum romance quero*, elaborado no século XVII português e atribuído a Jerónimo Baía, na Fênix Renascida, torna-se perceptível que enquanto emula o romance cantado pelo vilão e os modelos sofisticados preceituados por convenções retórico-poéticas, para ornamentação apreciável ao discreto da corte e nobreza, também assimila preceitos estabelecidos por doutrina teológica católica. Com isso, evidencia-se a conjunção entre a preceptiva retórico-poética, pela qual os “poetas ilustres” sofisticavam seus poemas, e as doutrinas teológicas

estabelecidas pela igreja para a justificação e imposição do domínio aristocrático católico, isto é, além de servir de esteio para preceitos retórico-poéticos com os quais se estabeleciam os modelos da boa poesia, também sustentava uma política voltada à manutenção do domínio da nobreza católica, então em conflito contra as “heresias” humanistas e reformistas.

Para entender essa conjunção entre preceptivas retórico-poéticas e doutrina teológico-políticas na manutenção e imposição de uma Razão de Estado católica, mediante a qual se justificaria e asseguraria o domínio da nobreza católica contra seus inimigos, é de grande valia a leitura de três textos de Hansen: *A instituição retórica*, *A retórica da agudeza* e *Razão de Estado*.

Em *A instituição retórica*, texto que embasa todo o primeiro capítulo deste trabalho, Hansen trata da longa duração do que ele define como “instituição retórica”. Fá-lo desde seu uso pela sofística grega, refletida filosoficamente por Aristóteles como prática do discurso voltada para a persuasão; passando por suas atualizações romanas, que enfatizavam seu aspecto oratório e promoviam uma junção entre ela e a poética, a partir de uma conversão da perspectiva reflexiva aristotélica em preceptiva voltada pragmaticamente para proveito de uma educação elitista; também passando por suas atualizações no chamado medievo, em que novamente é convertida, desta vez para se adequar a princípios doutrinários cristãos e assim poder ser usada para finalidades caras aos doutos da igreja católica e para a educação da aristocracia que se formava em relação com essa instituição religiosa, essa versão cristã, proveniente de uma tradição romana, estendendo-se e se desenvolvendo até o fim do chamado antigo regime; com a degradação desse regime, em meados do século XVIII, a própria instituição retórica começa a entrar em crise; até sua dissolução por diferentes razões entre os séculos XIX, XX e XXI. Segundo a leitura que a presente dissertação faz desse texto de Hansen, o domínio prático da instituição retórica estaria ligada às formas pelas quais seria estabelecido um complexo institucional que garantiria o domínio de um estamento político sobre os demais (ao menos em formas de coletividade estruturalmente iníquas).

Essa leitura é confirmada, de modo particular, pelo texto *A retórica da agudeza* (2000), também de Hansen, em que o autor trata da doutrina seiscentista da agudeza, como apropriação e aplicação das autoridades retóricas gregas e latinas na produção do “belo eficaz”, enquanto essa formulação retórico-poética é relacionada à racionalidade de Corte das monarquias absolutistas do século XVII, esta mesma adequada a decoro preceituado a partir de doutrina teológico-política neoescolástica.

As doutrinas italianas e ibéricas da agudeza dos séculos XVII e XVIII que circularam nas colônias espanholas e portuguesas da América, principalmente por meio das ordens religiosas, como a Companhia de Jesus [...] são uma *interpretação neo-escolástica de Aristóteles* e de autores latinos. Todas elas incluem-se na *racionalidade de Corte das monarquias absolutistas* e propõem a agudeza como a *forma própria das maneiras de falar e agir do cortesão*. (Hansen, 2000, p. 323, grifos nossos)

Enquanto modo seiscentista católico de tomar para si a tradição da retórica, a agudeza, mediante um tenso debate para definir sua adequada preceptiva, regula não somente modos de produção poética racional-proporcionalmente adornada, mas “a forma própria das maneiras de falar e agir do cortesão”, ou seja, integra uma educação elitista que faz conjunto com um modo de ser político, “por isso, nas *sociedades de Corte do século XVII*, a agudeza era um *dispositivo político* que conferia distinção” (Hansen, 2000, p. 321-322, grifos nossos), no caso, distinção tanto em relação ao vilão, interno ao “corpo místico”, quanto ao herege (protestante ou humanista) externo.

Assim, mediante as preceptivas que regulavam o uso adequado da agudeza, por seus termos e categorias, regulava-se simultaneamente modos de adesão às formas de dominação estabelecidas. É nesse conjunto de relações de se impôs a *crença*, no século XVII, de que “o intelecto humano é um espelho sempre idêntico a si mesmo e simultaneamente sempre vário, que exprime imagens dos pensamentos das coisas postas à sua frente” (Hansen, 2000, p.322).

Assim, o discurso interior do pensamento é entendido como um contexto ordenado de imagens chamadas *fantasmas*, que existem na mente antes da representação exterior; quando os fantasmas são exteriorizados, o discurso e outras formas são definidos como ordem de signos sensíveis copiados das imagens mentais como tipos do arquétipo. Por isso, os signos, em geral, são entendidos como

“definição ilustrada”, como encontramos no prefácio do tratado de Cesare Ripa, *Iconologia*, de 1593.(Hansen, 2000, p.322)

Servindo essa crença, do intelecto humano sendo espelho, como substrato que garantiria a função ideológica da categoria de “juízo”, tal como esta consta nas preceptivas de época, pois pela concepção de que “o discurso e outras formas” seriam “signos sensíveis copiados de imagens mentais como tipos do arquétipo” (em uma atualização do neoplatonismo), entende-se que sejam tidos como “definição ilustrada”, nesse sentido, todo “signo é então definido como a metáfora que relaciona o pensamento e a sua representação exterior, [...] a ‘argúcia arquetípica’ e suas formas exteriores”(Hansen, 2000, p.322), as formas exteriores sendo desenhos (*graphein*) representantes do “desenho interno” produzido “na consciência quando esta é iluminada pela luz da Graça inata” (Hansen, 2000, p.322), o que possibilita conceber que “a metáfora aguda evidencia para o destinatário a *excelência do juízo do autor iluminado pela luz da Graça* no estabelecimento de relações inesperadas entre coisas e palavras”(Hansen, 2000, p.323, grifos nossos), sendo o destinatário “capaz de refazer o processo de construção da agudeza é tão perspicaz e versátil, ou seja, engenhoso, como o autor”, tem-se, então, o sistema produto-receptor cortesão, regulado por preceptivas retórico-poéticas que delimitam a transmissão do “belo eficaz”, sendo o que não se qualifica como tal ou murmuração vilã ou heresia estrangeira. Na constituição dos limites na transmissão do “belo eficaz”, a categoria retórica de “juízo” funciona enquanto suporte pelo qual se define e mantém práticas que se justificam na manutenção da permanência do complexo de dominação estamental, compreendido pelas

concepções de “bem comum” do “corpo místico”; daí a função ideológica¹⁹ particular da categoria retórica de “juízo”.

Em *Razão de Estado*, a função preceptiva retórico-poética atribuída ao “juízo”, transfere-se para a “prudência”, mediante o uso do gênero “espelho de príncipe”, enquanto aconselhamento ético-político, por uma concepção adequada à teologia neoescolástica católica, adaptada a responder aos conflitos de época assegurando a posição das monarquias absolutistas ligadas à contrarreforma. Essa elaboração político-teológica sendo feita enquanto disputa no interior do uso do gênero “espelho de príncipe”, em que o jesuíta Giovanni Botero, em 1589, na iminência no século XVII, propõe sua *Razão de Estado*, não só em contraposição, mas também como emulação da obra *O Príncipe*, de Maquiavel, pretendendo “melhorá-la” por fundamentação em virtudes cristãs, já que o humanismo maquiavélico prescindia dessa fundamentação.

Esse texto de Hansen, apesar de sua preocupação específica em delinear o conflito presente na emulação de Maquiavel por Botero, quando da produção de *Da Razão de Estado*, não deixa de situar essa prática emulatória em uma tensa conjuntura histórica, como parte dela.

No século XVI, as monarquias ocidentais recém-constituídas formulam e fundam os princípios do absoluto e da perenidade da sua soberania. Nas doutrinas então produzidas sobre o poder, sutis e pesadas de erudição teológico-retóricas, é central o

19Esta dissertação retoma “ideologia” como categoria teórico-analítica, em contraposição explícita a certa concepção “anti-ideológica” - imperativa no ambiente intelectual acadêmico desde o pós-segunda guerra, reforçada na segunda metade desse período e quase unanimidade no período neoliberal - que busca descartá-la de diversas formas, sobretudo dizendo que é inadequada, pois historicamente datada. Então ela seria ou “velha demais”, não servindo para compreender as “novas formas sociais pós-modernas”, ou “anacrônica” para compreender “fenômenos não ocorridos na modernidade capitalista”, essas maneiras simplistas de descarte ignoram, entretanto, que sua “persistência se deve ao fato de ela [a ideologia] ser constituída objetivamente (e constantemente reconstituída) como *consciência prática inevitável das sociedades de classe* [leia-se, estruturalmente iníquas], relacionada com a articulação de conjuntos de valores e estratégias rivais que tentam controlar o metabolismo social em todos os seus principais aspectos” (Mészáros, 2004, p. 65), sendo assim, se não existiram “estratégias rivais”, com sua “consciência prática” imposta como “inevitável”, buscando cada qual tentar controlar o “metabolismo social”, no século XVII, então não teria razão de ser os eventos históricos relacionados com a “reforma” e a “contrarreforma”, assim como um texto tal qual *Razão de Estado*, de Hansen, também não teria fundamento real algum, já que nesse texto é justamente de “estratégias rivais” para o controle do metabolismo social, em seus “principais aspectos”, que se trata, enquanto aborda a divergência entre Botero e Maquiavel.

estabelecimento de uma ligação necessária e sacralizada do Estado ao soberano. (Hansen, 2019, p.75)

O conjunto de condições para a necessária centralização das questões doutrinárias sobre o estabelecimento de ligação sacralizada do Estado ao soberano dizendo respeito a que:

Dissolvida a unidade da Cristandade, os temas laicos se desatam e simultaneamente convergem na demanda de um princípio, uma *auctoritas*, que os unifique dotando o poder temporal que os rege dos atributos da transcendência. As grandes monarquias [...] disputam com o Papa a palavra do Pai, *potentia absoluta*. O alargamento dos horizontes geográficos e o encontro de estranhas raças de gentios também transformam a concepção tradicional de “natureza humana”. (Hansen, 2019, p.75)

Sendo nessas circunstâncias que “Proliferam os textos do gênero ‘espelho de príncipes’, de que são exemplares *O Príncipe*, de Maquiavel, e *Da Razão de Estado*, de Botero” (Hansen, 2019, p.75). Respondendo de pontos de vista contraditórios e em constante tensão sobre diversas questões:

O poder é um artifício ou uma natureza? Surge da força e da astúcia, como querem maquiavélicos, de um pacto, como afirmam católicos, da vontade imediata de Deus, como pregam luteranos e anglicanos? O Príncipe está acima da força coercitiva das leis? A força coercitiva da legalidade tem sempre a força diretiva da legitimidade? A política prescinde da moral? E, se tudo se subordina à vontade absoluta de Um, o que é a vontade, o que é a liberdade, o que são os direitos dos súditos?(Hansen, 2019, p.75)

Assim, sob essas condições e conjuntura, nos séculos XVI e XVII, nos conflitos a respeito da instituição do político e da fundamentação da soberania o que estaria em disputa seria justamente a verdade sobre as determinações, fundamentos e princípios da autoridade do Príncipe. “Por outras palavras, a discussão do poder sempre produz um princípio fundador que lhe garante a legitimidade” (Hansen, 2019, p.76)²⁰.

20 Essas palavras são de Hansen, a partir do conceito de “práticas discursivas” e sua relação com a verdade e o poder, seguindo o modo de enquadramento dessas questões derivado da “virada linguística”, em versão proposta por Foucault, muito na moda em determinado período que seguiu a Segunda Guerra Mundial, na segunda metade do século XX. Entretanto, a essa legitimidade que é produzida pela discussão sobre os fundamentos do poder estavam ligadas formas de dominação estamental dispare e em luta pelo controle da totalidade, então historicamente definida, do sociometabolismo constituído, em constituição e reconstituição permanente; este último aspecto não aparece nas abordagens advindas de certo foucaultianismo, apesar de esse aspecto ser bastante apropriado para o entendimento concreto do que veio a ser chamado, nas doutrinas toelógico-políticas do século XVI e XVII, de “bem comum” do “corpo místico”. Desse modo, o conflito pelo

Nesse sentido, a legitimidade fundamental dos conflitos políticos se dava em formulações teológicas:

Postulando uma instância autônoma e transcendente que fundamenta o poder e legitima *a priori* a autoridade real, os conflitos políticos são formulados como oposições de teologia a teologia. (Hansen, 2019, p.76)

De modo que o complexo de dominação estamental, nas monarquias absolutas católicas, legitimava-se, enquanto forma de controle sociometabólico, por uma teologia política, que a impunha e garantia como “inevitável” *Razão de Estado*.

Como técnica de conquista, conservação e ampliação do poder, a “razão de Estado” visa à manutenção da unidade interna do Reino, entendido como um corpo de ordens e estamentos fortemente hierarquizado, garantindo sua soberania contra inimigos externos. “Razão de Estado” é, então, uma entidade extrínseca e superior ao poder, o “bem público” ou o “bem comum”, em nome de que o poder absoluto age. (Hansen, 2019, p.76)

Essa forma de controle sociometabólico doutrinada politicamente como razão de Estado, ao mesmo tempo ancorada na justificativa de garantia da unidade do “bem comum” e extrínseca ao poder, para escapar a uma definição humanista, como é o caso em Maquiavel, teria de ser codificada e adequada a princípios éticos cristãos católicos. Dessa maneira, mediante a colocação de princípios éticos, tais como o da “prudência”, fora elaborada doutrinariamente, pelo uso do “espelho de príncipes”, emulando o modelo maquiavélico, em *Da Razão de Estado*, de Botero, a codificação teológico-política para a manutenção da dominação das monarquias católicas sobre a complexidade da formação social que então ocorria, impondo sua unidade enquanto unidade do “Corpo Místico”.

Nos inúmeros tratados do século XVII que retomam a síntese das obras de Maquiavel, Guicciardini, Bodin e Tácito feita pelo Jesuíta Giovanni Botero em seu *Della Ragion di Stato*, de 1589, discutem-se a natureza da hierarquia, o conselho externo dos privados de Príncipe e o conselho interno da *prudência*, a *fama dos grandes* e a *murmuração dos vulgares*, as ocasiões, as medidas e os meios,

controle do metabolismo social, em uma totalidade historicamente determinada, transforma-se, sob a ótica da “análise do discurso”, aplicada à historiografia e outras áreas de estudo, em uma “discussão” para definir a “verdade” e estabelecer uma prática do “poder”. É com essa artimanha teórica que se usa o termo “verdade” e a concepção de “disputas de narrativas” para obscurecer o entendimento sobre a realidade do processo de luta pelo controle sociometabólico e a imposição de um consenso ideológico hegemônico forçado sobre a totalidade de um conjunto social historicamente constituído.

astutos e virtuosos, de *controle* ministros e magistrados, de senhores e servos, os modos de manter a plebe ocupada com trabalhos, divertimentos, castigos e festas...(Hansen, 2019, p.77, grifos nossos)

Quanto à codificação doutrinária teológico-política desse controle da totalidade do complexo sociometabólico como “corpo místico”:

De modo geral, o pressuposto doutrinário das versões católicas e luteranas da “razão de Estado” é a *unidade de integração* das partes do “corpo” à “cabeça”, discutida por santo Tomás de Aquino no *Comentário* do livro V da *Metafísica* de Aristóteles. Neste, uma rede cerrada de metáforas organicistas figura a sociedade política como um corpo de ordens e estamentos subordinados a um só, conforme o modelo do corpo humano definido escolasticamente, em que o tronco e os membros se submetem à cabeça. Outra alegoria corrente na representação da “política católica” e de outras é a do navio conduzido por um piloto firme através do mar tempestuoso até um porto seguro. Ao mesmo tempo em que luta contra os perigos que ameaçam o barco, o bom piloto o conduz ao porto seguro. Alegoria transparente: o bom governante atravessa as crises visando a finalidade superior do governo.(Hansen, 2019, p.78)

Nessa corporificação pela qual a “política católica” codifica em uma prática definitiva a manutenção de seu complexo de dominação estamental, define-se especialmente a racionalidade de corte:

Para definir o poder absolutista como monopólio da violência militar, jurídica e fiscal, Botero pressupõe o modelo de uma corte, “lugar geométrico das hierarquias”, que centraliza o poder e que simultaneamente é difundido para todas as ordens políticas do reino como padrão da excelência humana. A tríade cortesã de “discrição, prudência e paciência”, já debatida por Castiglione em *Il libro del cortegiano*, e que se torna fundamental na política do XVII hoje classificado como “barroco”, especifica o tipo do Príncipe perfeito, exemplificado por Botero com vários nomes, entre eles d. João II, de Portugal, Afonso de Aragão e Francisco I. Distinções especiosas de sagrado e profano, de puro e impuro, de bastardo e legítimo modulam os exemplos de acordo com virtudes, conveniências e decoros. (Hansen, 2019, p.78)

O modelo ético cortês regulado pelos princípios da discrição, prudência e paciência intermedeia, pela codificação da agudeza enquanto maneira legítima de falar e agir do cortesão e pela elaboração de um elenco de exemplos e “espelhos” de excelência virtuosa, conveniente e decorosa, regulam a formação educativa de uma elite que responderia pela continuidade da unidade interna do “corpo místico”, nessa posição teria também de manter sua “distinção” em relação ao “néscio” vulgar, interno e murmurante, e ao

herege estrangeiro. Com essa formação educativa elitista, o cortesão conjuga a doutrina teológico-política católica à preceptiva retórico-poética, mediante um modelo ético cristianizado, apto a sustentar atividade de contrarreforma. Nesse ponto é possível afirmar que a “distinção” teológico-política do cortesão, na hierarquia do “corpo místico”, corresponderia à produto-apreciação bem “ajuizada” do “ornato dialético” regrado por preceitos retórico-poéticos. Assim, os modelos de virtude, convenientes e decorosos estariam a serviço tanto de demonstrar a *fama dos reis*, pela predominância do gênero retórico epidítico em composições genéricas tais como os “espelhos de príncipe”, como em controlar a *murmuração dos vulgares*, por composições genéricas líricas e suas variedades, como é o caso do uso cortês do romance poético.

Com isso em vista, a hipótese que pode ser levantada é de que tal como Botero, mediante um uso católico do espelho de príncipe, emula o inimigo externo, Maquiavel, para promover a fama das monarquias absolutistas católicas, o poeta cortês usa o gênero lírico, mais precisamente o romance poético, para emular o falar popular como decoro vulgar, o que possibilitaria controle sobre a murmuração vilã, interna e prejudicial à unidade do “corpo místico”.

É nessa chave que este trabalho lê os estudos de Carvalho, *Poesia de agudeza em Portugal* (2007), de Muhana, *Epopéia em prosa seiscentista* (1997), e de Hansen, *A sátira e o engenho* (2004), notando que cada qual busca entender o modo com que as preceptivas e convenções retórico-poéticas, reguladoras do bem-fazer poético no século XVI e XVII, foram assimilando gêneros de poesia ainda não tratados pela tradição clássica, como é o caso da lírica, mediante o estudo sobre a agudeza (Carvalho), da épica em prosa (Muhana), da sátira, mediante o engenho reconhecido como sendo o de gregório de Matos (Hansen). Assim, o que estaria em pauta em seus estudos seriam as formas como os letrados cortesões da monarquia absolutista dos Seiscentos português usavam de convenções retórico-poéticas clássicas, convertidas ao catolicismo neoescolástico, para emular com discrição e

prudência modelos “modernos” de poesia; com isso estabelecendo uma apreciação poética distintamente cortesã e elitista, manifesta como deleite poético mediado pela ornamentação dialética, sendo esta uma realização particular do domínio teológico-político da instituição retórica.

Com esse complexo entrecruzamento de formas de controle, o romance praticado por poetas cortesãos, enquanto emulação da performance vocal popular, como artificioso decoro vulgar, seria uma maneira de controlar a murmuração vilã mediante as possibilidades da glosa. Nessa arte emulativa do vulgar, destacava-se o engenho do poeta cortesão português António da Fonseca Soares.

3.2. António da Fonseca Soares, o cortesão exemplar: entre as armas, as letras e a religião

O presente trabalho, nesta seção de seu terceiro capítulo, mostrará algumas formas com as quais Antônio da Fonseca Soares, como artífice letrado da poesia portuguesa seiscentista, usa do gênero poético romance para compor sua obra de acordo com as convenções de época e seguindo preceitos contrarreformados, pelos quais assimila teatralmente o falar popular estabelecido como decoro vulgar na elocução da persona poética romanceada. Isso depois de, na seção anterior, ter estudado a forma como a Razão de Estado católica ibérica, instaurada entre os séculos XVI e XVII, mantinha regência e controle das contradições sociais do período, mediante um conjunto doutrinário teológico-político viabilizado como práticas institucionais, pelas quais se estabeleceria esse complexo de dominação estamental enquanto “corpo místico”. E também haver notado como a instituição retórica, posta a serviço da elaboração poética ao modo de suporte preceptivo para seu bem-fazer, simultaneamente é usada na transmissão do mesmo conjunto doutrinário teológico-político, mediante uma atualização aristotélico-escolástica da concepção pedagógica elitista horaciana de poesia como devendo “deleitar e instruir”, o que vem a colocar uma convenção segundo a qual os artífices da poesia lançariam mão de modelos e estilos adequados a gêneros poéticos para

se distinguir, como letrados com pretensões cortesãs, tanto da “murmuração” popular, interna ao corpo místico, como do “herege” luterano-calvinista-maquiavélico-hobbesiano externo à mesma corporificação. Ainda tendo observado como o estabelecimento desse conjunto doutrinário, em relação ao fazer poético no interior do corpo místico, modificaria a consistência inerente aos gêneros poéticos, tornando-os efetivamente campos de batalha em que cada força em conflito elaboraria sua versão e modo apropriado de usos de tais gêneros; isso tendo ficado bem evidente no modo diverso e antagônico pelo qual o gênero “espelho de príncipe” fora usado por Maquiavel, para a elaboração de *O Príncipe* (1532), e por Giovanni Botero, em seu *Della Ragion di Stato* (1589), tal como estudado por Hansen, em seu ensaio *Razão de Estado* (2019).

Com esse intuito será feita referência a *A sátira e o engenho*, de Hansen, dentre outros estudos, a partir do entendimento de que nesse trabalho, basicamente, relaciona-se o uso de um gênero poético, no caso a sátira, na composição de uma obra específica, atribuída a Gregório de Matos, mediante um modo convencional de produção poética, seiscentista português, praticado nas condições receptivas da Bahia colonial.

Tendo em vista que tanto Gregório de Matos como Antônio da Fonseca Soares partilham do mesmo substrato preceptivo para compor suas obras, sendo estas distintas por aspectos específicos relativos à execução, faz-se possível tomar como ponto de partida a análise que Hansen faz da sátira, como modelo de decoro vulgar, tal como fora executada por Gregório de Matos, notando as diferenças de execução operadas por Antônio da Fonseca Soares em sua forma específica de compor romances.

Partindo da preceptiva estilística baixa que rege a produção da Sátira, que pode ser composta na forma do romance, e compreendendo que por ela se veicula uma norma moral às avessas, abre-se a possibilidade, também, de estudar uma variação elocutiva na execução do romance por Fonseca Soares segundo o estilo baixo (cômico, satírico, vitupério), o mediano (lírico, jocoso,

irônico), e até mesmo pensar a maneira pela qual o poeta faz uso do romance para temáticas adequadas a estilo elevado (heroico).

Neste estudo, ainda, dar-se-á atenção a como o decoro vulgar se relaciona com o falar popular tomado por “murmuração” do corpo místico, operando sobre ele e o restituindo ao proveito da dominação estamental católico-absolutista portuguesa, por seu alinhamento artificioso com a norma político-teológica imposta como ideal de racionalidade, mediante o tipo característico do “discreto”, em oposição ao “néscio”.

Entretanto, antes do acima proposto para este capítulo, cabe uma breve reflexão sobre quem teria sido António da Fonseca Soares/Frei António das Chagas, isto é, tratar de aspectos histórico-biográficos. Pressupondo que esse procedimento, muito comum na escrita de dissertações sobre autores e literatos, na contemporaneidade, forneça subsídios para uma melhor compreensão da obra poética a ser pesquisada.

Abordagens desse tipo, que tendem a lastrear a compreensão de uma obra literária pelos aspectos histórico-biográficos de seu respectivo autor, contudo, são dependentes das condições específicas de uma formação social historicamente estabelecida que prima por direcionar sua vida institucional e seu decorrente controle da vida cotidiana para a valorização positiva do indivíduo e sua propriedade privada, sob a denominação legal de “cidadania”. E quando pretendem, mediante sua concepção de indivíduo proprietário privado, abordar produções poéticas executadas em outras formações coletivas terminam por afirmar ideologicamente a ordenação coletiva burguesa, extravasando suas próprias condições e delimitações históricas, em detrimento do entendimento do que viria especificamente como produto cultural proveniente de outras configurações sociais. A isso, nos estudos clássicos mais recentes, costuma-se chamar “anacronismo”, o que ressalta certa dimensão temporal desse fenômeno.

Esse fenômeno aparece como *anacronismo*, tanto para estudiosos que acompanham a pesquisa de João A. Hansen (sobretudo o primeiro capítulo de *A sátira e o engenho*, 2004, *Um nome por fazer*), como para Alcir Pécora (logo na introdução de *Teatro do Sacramento*, 2008), dentre outros ainda, nos trabalhos que têm desenvolvido sobre a produção poética luso-brasileira do século XVII. O ponto de concordância entre esses diferentes pesquisadores é que a construção biográfica unificaria uma unidade pessoal substancializada e definida psicologicamente, que sustentaria uma autoria “considerada anacrônica nos termos romântico-positivistas, unificadores e psicologistas em que geralmente é proposta” (Hansen, 2004, p.32).

A função da construção biográfica, conjugada a essa concepção aburguesada, seria estabelecer uma vida pessoal, com seu aspecto psicológico, que explicaria a produção de uma obra a ela naturalmente vinculada como fruto de sua interioridade. Os citados pesquisadores (Pécora, Hansen etc.) ligados ao campo dos estudos clássicos notam que esse tipo de recurso à construção biográfica, tal como suas implicações, advém a partir de uma visão romântica, que pensa o ato criativo como inerente à potência subterrânea da psicologia individual, o que não caberia para o estudo de uma forma de autoria (*auctoritas*) que baseasse sua produção não na criatividade pessoal (inconcebível para a época), mas no engenho pelo qual se buscava emular com perfeição modelos convencionais, como é o caso da produção poética dos séculos XVI e XVII portugueses. Com isso, o que se chamaria de *auctoritas* seria uma prática de produção poética que daria o nome a um estilo tornado modelar, mediante autoridade e honrarias a ele atribuídas.

Assim, para os estudos da produção e transmissão de poesia, extravagantes aos modos de apropriação da formação social capitalista, mais especificamente os usos poéticos adequados ao século XVII ibero-brasileiro, tanto a categoria de autoria pessoal como de obra unitária, enquanto propriedade privada desse indivíduo autor, seriam inaplicáveis, por não serem capazes de dar conta dos modos característicos e historicamente constituídos com os quais se dava a produção e circulação, discursiva e poética, nessas outras formas de coletividade não capitalistas.

Além disso, em se tratando do avanço no desenvolvimento dos estudos filológicos pós-Lachmann, com o questionamento do estatuto de originalidade textual, então finalidade do trabalho de reconstituição, e mediante a apreciação do conjunto de variações textuais e de suportes de transmissão, edição, paratextualidade etc., enfim, a materialidade do artefato bibliográfico, cujo texto seria componente, o que se torna mais importante e alvo do trabalho filológico de reconstituição passa a ser a tradição de transmissão do texto no tempo e espaço históricos. Nesse sentido, junto com a originalidade textual, a autoria perde o peso definidor do que se busca estabelecer nesse campo de estudos e se abre a perspectiva para entender a produção, movimentação, variação e apropriação textual como um fenômeno coletivo, estabelecido por usos sociais específicos.

Pelo questionamento da função da construção biográfica para os estudos literários, tal como constituídos a partir do século XIX, abre-se a possibilidade de entender que os séculos de fortuna crítica (no caso, de um poeta seiscentista, por exemplo) terminam por acumular simultaneamente uma miríade de diversas construções biográficas, cada qual servindo para pôr em consideração a dita autoria, relacionando sua suposta obra a um conjunto integrado de valores de acordo com determinada posição ideológica. Com muitas dessas ficções biográficas sendo contraditórias entre si, apresenta-se um quadro geral com certo grau de incoerência e indefinição, impossibilitando o estabelecimento seguro de uma personalidade psicológica unitária, que seria a suposta proprietária intelectual de uma obra também selada em uma suposta unidade definida.

Pécora, ao tratar dos *Sermões* de padre Antônio Vieira, em seu *Teatro do Sacramento* (2008), buscando os definir levando a sério “as formulações de base que articulavam as significações discursivas da época, e, especialmente, as que forneciam a Antonio Vieira os lugares comuns de sua *invenção*” (Pecora, 2008, p.37), decide-se metodologicamente por “investigar os parâmetros de significação prévia presentes nas condições de produção dos sermões” (Pecora, 2008, p.37-38) visto que

[...] os anacronismos em relação à obra de Antonio Vieira não são apenas os estetizantes e os laicizantes [aburguesados]: a crer na grande massa de sua fortuna crítica, Vieira dá simplesmente o mesmo nome a pedaços díspares e contraditórios de atos, gestos e textos. Mesmo que se fique no âmbito exclusivo dos *Sermões*, predomina a visão dispersa e fragmentária: Fernando Pessoa, com toda a multidão de heterônimos, jamais logrou algo assim. (Pecora, 2008, p.38)

Segundo estudos elaborados por membros do *Grupo de Pesquisa A Escrita no Brasil Colonial e suas relações*, esse também seria o caso do nome de António da Fonseca Soares/Frei António das Chagas, que acumula alguns séculos de fortuna crítica, sendo considerado, apesar de o ser como anônimo, um dos “melhores engenhos portugueses”, por Matias Pereira da Silva, responsável este pela edição da coletânea *Fênix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses* (de 1716 a 1728), que reúne textos atribuídos a vários poetas seiscentista portugueses.

Com a leitura do trabalho de mestrado de Heloísa Brambatti Granjeiro, *A figura feminina na obra de António da Fonseca Soares* (2012), do de André da Costa Lopes, *Da agudeza às metáforas: romances de Antônio da Fonseca Soares* (2012), assim como da tese de doutoramento de Luís Fernando Campos D’Arcadia, *O decoro vulgar do soldado poeta: a prática do romance por Antônio da Fonseca Soares* (2019), que muito inspira a presente pesquisa, deduz-se ao menos quatro grandes construções biográficas, sendo duas de cariz religioso católico, modeladas segundo o estilo das histórias de santo, enfatizando o momento da conversão de Fonseca a Chagas, as de Pe. Manoel Godinho, *Vida do V.P.Fr. António das Chagas* (1687), e, em estado de fragmento, de Frei Rafael de Jesus; uma feita em tom naturalista-positivista e anticlerical, a de Alberto Pimentel, *A vida mundana de um frade virtuoso* (1889); e uma produzida em estilo acadêmico, sob o regime salazarista, o que muito pode dizer quanto ao seu teor moral, modo de seleção textual, de crítica e da forma de construção biográfica (pautada sobretudo na proveniência filial e familiar e no cultivo adocicado de “bons costumes”), a de Maria de Lourdes Belchior Pontes, *Frei António das Chagas: um homem e estilo do séc. XVII* (1953).

Apesar da variabilidade dessas ficções biografistas, cada qual estabelecendo uma unidade individual e consolidando a compreensão de uma obra apropriada a determinada forma de recepção, todas reunidas sob a denominação Fonseca/Chagas, seu estudo se demonstra importante, pois permite, seguindo a orientação de Pécora e Hansen, agrupar índices biográficos que servem para acompanhar o movimento pelo qual essa denominação ocupa lugares diversos no interior da ordenação hierárquica do complexo de dominação estamental, formulado político-teologicamente como “corpo místico”. Isso tendo em vista que a cada lugar do corpo místico ocupado pela denominação de Fonseca ou Chagas corresponderia uma modificação na produção poética e no uso das convenções retóricas, obedecendo a normas de decoro distintas.

Segundo Granjeiro (2012), a mudança produtivo-poética mais significativa teria ocorrido em concomitância ao acontecimento da conversão religiosa de António da Fonseca Soares em Frei António das Chagas, aderindo este à ordem dos franciscanos, o que termina por mudar também a própria denominação do poeta, fazendo que passe a haver, no interior dos desdobramentos dessa vida que se estende e se costura ao corpo místico português, de 1631 a 1682, “dois modos de vida em uma e dois modos de escrita em uma” (Granjeiro, 2012, p.15), apesar de que, segundo os preceitos de época, haveria morrido o poeta mundano e nascido o pregador religioso, com a conversão.

Mas, além dessa radical mudança produtivo-poética operada pela conversão de Fonseca em Chagas, é possível acompanhar as modificações estilísticas nos textos atribuídos a esse artífice das letras seiscentistas conjugadas com o movimento de desdobramento dessa vida no interior do complexo de dominação estamental português, para tanto, basta se referir a *O decoro vulgar do soldado poeta* (2019), pois ali D’Arcádia, em um processo de (re)constituição da persona poética de António da Fonseca Soares, nota que a cada determinado deslocamento vital do poeta corresponde usos diversos de gêneros poéticos, das convenções preceituais e do decoro apropriado às ocasiões e à recepção dos poemas.

Com isso em vista cabe destacar que antes da produção poética propriamente dita há a formação de pertencimento à sua época e reino, como o primeiro deslocamento vital, a partir do qual a posterioridade desse movimento passa a corresponder ao movimento histórico do corpo místico Português. Nesse primeiro momento vale dizer que o poeta provém, em 1631, quase uma década antes do começo da Guerra da restauração portuguesa, de uma conjunção familiar situada na Vidigueira, cuja mãe, Dona Helena Elvira de Zuniga, católica irlandesa, advinda de família engajada em conflitos contra os protestantes de seu país de origem, e cujo pai, António Soares Figueiroa, magistrado e fidalgo local, garantiria proximidade com a vida religiosa e cortesã, o que requeria educação para que fosse um “discreto” letrado, esta, por sua vez, ocorrera com estudo de Latim e Filosofia na Universidade de Évora. Já a proximidade familiar com a religiosidade institucionalizada, com veio contra-reformado, bastante presente desde a linhagem materna, demonstra-se pelo fato de que dos seis filhos que se tiveram nessa família, cinco se fizeram religiosos, como observa Granjeiro, a partir de Pontes:

Foram ao todo seis os filhos do Dr. Antônio Soares de Figueiroa e D. Helena de Zuniga: Maria, a mais velha, que casou; depois, com ano e meio de diferença, frei Antônio; a seguir, Leonor e Brites que vieram a ser dominicanas em Moura; finalmente Afonso e João, gêmeos. Afonso foi franciscano como frei Antônio, e tomou em religião o nome de frei Francisco, e João é, como vimos, o D. Frei João Soares de Figueiroa, a que alude o instrumento justificativo dos quilates de sangue (PONTES, 1953, p. 21, apud Granjeiro, 2012, p.11).

Fica evidente, então, que a formação primária e educação do poeta em questão se fez entre a corte/fidalguia portuguesa e a religião católica, na esteira do momento histórico da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), assim como na iminência da Guerra de Restauração Portuguesa (1640-1668), da qual Fonseca haveria de participar.

O seguinte deslocamento vital, acompanhando D’Arcadia, que viera afetar sua produção poética, deu-se com o engajamento como soldado por três anos em Moura, um dos palcos de batalha

[...] em que Portugal lutava por sua independência da Espanha. Nesse período [Fonseca] compõe, em espanhol, o poema épico-amoroso em oitavas, de grande circulação manuscrita, intitulado *Filis e Demofonte*. Essa obra é dedicada ao jovem príncipe D. Teodósio,

figura que tinha grande estima dos soldados portugueses, sobre o qual há rumores de que visitou a linha de frente sem a permissão real. (D'Arcadia, 2019, p.28)

Assim, enquanto seguia uma vida consoante à típica e própria da fidalguia e da corte, o poeta, sendo formado, a princípio, no interior do regime de União Ibérica (1580-1668), teria possivelmente assimilado convenções poéticas e regras de decoro que relacionavam a poesia feita em tom elocutivo elevado, como a épica, à língua de prestígio (diga-se dominante) do dito regime, o castelhano, razão possível para a composição do poema épico-amoroso *Filis e Demofonte*, dedicado ao futuro príncipe do Brasil, D. Teodósio, primogênito do primeiro rei português depois da restauração, ter sido composto nessa língua, apesar da participação ativa de Fonseca, enquanto bom fidalgo, na independência e fundação soberana do corpo místico português, sob a regência da dinastia de Bragança, com D. João IV.

Coincide com a morte prematura de D. Teodósio, primeiro príncipe do Brasil, herdeiro do trono português e esperança para o futuro do reino recém-independente, o deslocamento de Fonseca de Portugal para o dito principado, em 1653. Nesse ponto, D'Arcádia lança a hipótese de que esse deslocamento para o Brasil ter-se-ia dado “provavelmente em razão dos desdobramentos gerados pelo crime que cometeu” (D'Arcádia, 2019, p.28), no caso, ter assassinado um homem chamado João Sanches, em um duelo. Mas deve ser digno de atenção que provavelmente essa mudança esteja relacionada, além do mais, com os desdobramentos da Restauração e refundação da independência portuguesa, com sua monarquia absolutista e a constituição de uma corte que agruparia fidalgos com pretensão de serem favorecidos por se dedicarem às honras do príncipe D. Teodósio; assim, morrendo o príncipe e sendo o trono disposto em sucessão para D. Afonso, irmão do falecido, as pretensões de favoritismo cortesão certamente se modificam, em uma situação dessas, é bem possível que a sequência desses eventos tenham tido peso para a ida de Fonseca ao Brasil, já que ele chega ao então principado como capitão e logo, em 1656, passa a comandar a guarda do Castelo de Proa da nau Capitânia. Além disso, a relação de corte de Fonseca a D. Teodósio

explica também, junto a *Filis e Domofonte*, poemas circunstanciais dedicados à morte do príncipe do Brasil, dentre os quais um conhecido soneto, escrito, segundo consta no relato de D’Arcádia (2019, p.28), amparado por Pimentel (1889, p.158), quando da estadia do poeta em terras brasileiras.

Também coincidem com a vinda de Fonseca para o Brasil os princípios da conversão à religião, contada em estilo anedótico como tendo começado com “a leitura da obra mística do Frei Luís de Granada, fator que, segundo o consenso dos biógrafos, levou-o à conversão à religião” (D’Arcadia, 2019, p.28). É perceptível, contudo, que a ascensão de Fonseca como militar andava a par e passo com um pendor à conversão para a vida de religioso. Tanto é que, ao mesmo tempo em que, de volta a Portugal, ocorre a tentativa de ingressar na Ordem de São Francisco, o poeta vai para o Alentejo, participa de mais um momento da Guerra de Restauração, em que “recebe a patente de Capitão do terço de cavalaria de Setúbal” (D’Arcadia, 2019, p.28) e desse

período datam seus poemas *Mourão Restaurado* (1658) e *Elvas Socorrida* (1659). O primeiro, um poema épico constituído de em 62 oitavas, oferecido ao Tenente General João Mendes de Vasconcelos; o segundo, um Panegírico a Antônio Luís de Menezes, em 48 oitavas. (D’Arcadia, 2019, p.28)

Assim, simultaneamente, enquanto pendia à conversão religiosa, atuava como um fidalgo cortesão comum, unindo pena e espada e compondo versos de louvor aos nobres de quem pretendia angariar favores e proteção; como também compondo versos em decoro vulgar, com os quais buscava assimilar e reconduzir a murmuração do corpo místico, pela emulação do falar popular, enquanto tipificado como o oposto do “discreto” cortês, encenando poeticamente o tipo característico do “néscio”, o que poderia ser deleitado, por motivos diferentes, tanto pela nobreza quanto pelo vilão, mas tomado em proveito para a permanência de valores “discretos”, político-teologicamente definidos.

Especificamente essa composição em vulgar, com sua elocução sensualista, sua temática que varia do frívolo ao chulo, composta em forma poemática de romances que abriga poemas líricos que vão do amoroso ao jocoso e deste ao satírico, justamente esse modo de composição ocasiona

confusões em termos de construção biográfica, rendendo um anedotário gigantesco que qualifica Fonseca como uma espécie de libertino, freirático e aventureiro, enquanto que se a função do decoro vulgar presente nesses romances líricos for analisada com cuidado é possível notar que essa parte da obra atribuída a Fonseca serve aos interesses de manutenção e à criação de adesão ao reino português católico que então restaurava sua independência, fazendo-o mediante a sutileza de usar a emulação teatralizada do falar popular como contra imagem do “discreto” letrado, porta-voz da racionalidade valorizada como positiva segundo a doutrina político-teológica da contrarreforma ibérica. Nesse sentido, a sátira, como variação da lírica, pode ser tomada por modelo, pois nela esse recurso à teatralização de uma voz poética vulgar e chula serve explicitamente para justificar uma norma moral idealizada, preceituada com finalidade de beneficiar o regime monárquico absolutista português.

Voltando a acompanhar os desdobramentos vitais da denominação de Antônio da Fonseca Soares, de acordo D’Arcadia, em seu estudo, pouco depois (cerca de um ano) do soldado poeta ser condecorado com o título de Capitão de cavalaria, admite-se no convento de Évora, sendo ordenado Frei em 1663. “Nessa data, para todos os efeitos (principalmente os poéticos e retóricos) morre Antônio da Fonseca Soares e nasce Frei Antônio das Chagas” (D’Arcadia, 2019, p.28). Como salienta D’Arcadia, essa mudança vital, compreendida como morte, afeta sua produção “poética e retórica”, pois passa a assumir uma posição política distinta no interior do corpo místico português, o que modifica sua relação com a nobreza, com a corte, com o clero, com o vilão, e, enquanto artífice das letras, assume outra postura quanto à maneira com a qual lança mão de recursos poético-retóricos, tais como os gêneros poéticos e discursivos, o tom elocutivo, o manejo dos topos e dos tropos, adequando-os às regras de decoro apropriadas à produção poética religiosa, em sua distinção do que seria apropriado à poesia produzida por um soldado e “poeta vulgar”.

Como religioso, Chagas foi chamado para bispo, como parte das tentativas de legitimação do golpe de Estado que D. Pedro II dera em seu irmão Afonso VI, o que demonstra o grau de integração do poeta no que diz

respeito a posições de poderio decisivas para a história do reino português, que consolidava, então, sua independência frente a Espanha. Chagas permaneceu religioso até o fim da vida, no decorrer desse período fundou o seminário de Varatojo, em 1678, assumindo sua direção em 1680. Em se tratando da produção poético-retórica desse período, o poeta religioso manteve uma “uma produção constante de sermões e cartas” (D’Arcadia, 2019, p.28), até sua morte em 1682, em Varatojo.

A título de recorte, da ampla produção textual que pode ser atribuída a António da Fonseca Soares/Frei António das Chagas, tendo em vista o indicado pela tese de D’Arcadia, que relaciona formas específicas de produção retórico-poética a momentos da vida em que o soldado poeta ou o religioso letrado ocupa determinadas posições no corpo místico português que então se fazia independente, este presente estudo se servirá da produção de romances do poeta soldado. Isso para evidenciar o uso convencional dessa forma poemática/gênero poético por esse letrado cortesão português de meados do século XVII, no que diz respeito à imitação verossimilhante da performance vocal do popular, mediante teatralização por caracterização e tipificação que recriaria artificialmente tal performance para que sirva de exemplo negativo (vicioso, néscio, irracional, murmurante) em relação ao tipo característico que representaria o ideal moral (virtuoso, discreto, racional, orador) adequado ao proveito do “bem comum” instituído por letras, armas e cruz, em atribulado momento de contrarreforma e guerras.

Respeitando o recorte proposto e para poder servir-se de alguns romances de António da Fonseca Soares, este trabalho tomará por fontes, majoritariamente, a coletânea manuscrita editada por António Carreira Viana, em onze volumes, entre 1776 e 1783, que se encontra arquivada na Biblioteca da Ajuda, em Portugal, em cotas que vão de 49 III 74 a 49 III 84; mas também outras fontes, tais como o manuscrito BGUC 2998. A versão da fonte a que este estudo tem acesso está digitalizada em arquivos de PDF, com alta resolução de imagem, tendo sido adquiridas da mesma citada Biblioteca, por

financiamento do projeto FAPESP 2016/17138-3. Os poemas aqui citados vem de transcrição efetuada pelo professor Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes, a partir dos citados manuscritos de Viana.

O critério de agrupamento dos textos na coletânea de Viana não corresponde a qualquer modo de compreensão que relacione índices biográficos e produção retórico-poética, ao invés disso, assimilando, na formatação editorial, os direcionamentos da formação intelectual, tal como colocados pelo advento das reformas pombalinas (1750-1777), preza pela clareza distintiva, categorizando as divisões internas da compilação levando em conta aspectos de organização documental que não abrangem a data de produção dos textos particulares, mas os gêneros poéticos. Desse modo, ao recorrer a essa fonte, o recorte proposto para o presente trabalho não consegue precisar exatamente o momento de produção dos romances a serem analisados, sendo necessário para isso um trabalho a parte que rastreie indícios referenciais intratextuais para o estabelecimento de hipóteses a esse respeito. Por ora, somente é possível saber que, por uma questão de decoro, adequado ao uso do romance para transmitir a “vulgaridade” lírica, não se trataria da produção retórico-poética atribuída ao frei, mas ao soldado.

Estabelecido o recorte e referida a fonte dos poemas a serem analisados, cabe, então, declarar o que se fará na sessão seguinte.

Será feita a análise de romances, dos atribuídos a Antônio da Fonseca Soares, em três subgêneros diferentes. Neles será evidenciada uma gradação do decoro vulgar em três estilos distintos, do baixo ao médio: o estilo satírico (vituperante), o jocoso e o amoroso.

Os aspectos tomados para análise farão referência a categorias retóricas empregadas na poesia para definir a qualidade estilística e a engenhosidade do poeta, tal como abordadas no primeiro capítulo deste trabalho, a saber: o procedimento de invenção, de disposição e de elocução. Enquanto articulação de procedimentos, regrados por costume retórico apropriado ao modo específico de domínio da instituição retórica, imposto por doutrina político-teológica católica elaborada para assumir uma posição

contrarreformada e com isso justificar a manutenção o império português que então restaurava sua independência como interesse do “bem comum”, a engenhosidade do poeta elabora sua conjunção tópica e arquitetura trópica respeitando a esses ditames doutrinários. Cabe também neste trabalho analisar como isso afeta a representação teatralizada com a qual o dito engenho produz imitação verossimilhante da performance da voz popular, transpondo-a à recepção letrada cortesã que a julga como boa execução poética em *decoro vulgar*.

3.3. Poesia lírica letrada: “lugar de mediania entre os gêneros”

É perceptível, pelo que foi tratado no capítulo anterior, sobre o romance, que a convenção retórico-poética ocupa, no século XVII, lugar homólogo ao do romance no que diz respeito a seu uso problemático, entre a erudição elitista letrada e a oralidade popular. Isso seria compreensível se for levado em consideração, pela leitura do trabalho de Carvalho, *Poesia de agudeza em Portugal*, sobretudo o capítulo *Gênero lírico e estilo mediano*, que as preceptivas que passaram a incluir e regular a poesia lírica como apta ao uso de letrados de corte, também definiu o estilo mediano como seu limite, o que lhe circunscreve regras de decoro apropriadas à mimetização verossimilhante do tipo vulgar, o que prevê uma variedade de assuntos tratados por diversidade de gêneros, permitindo uma gradação do decoro vulgar que vai do estilo médio ao baixo. Com essa circunscrição do decoro vulgar à poesia lírica o trânsito entre a cultura letrada e a oralidade popular mediada pelo romance se complexifica em um “lugar de mediania entre os gêneros”, e o romance, além de gênero poético constituído, também é usado como forma de disposição em verso para outros gêneros, como é o caso da sátira, por exemplo. Sobre isso cabe acompanhar brevemente a autora, quanto ao modo que ela aborda a articulação entre estilo e gênero, segundo preceitos convencionais da poesia letrada, entre os séculos XVI e XVII:

Não é por acaso que parcela considerável de textos seiscentistas propõe o que se convencionou chamar de lugar de mediania entre os gêneros. Portanto, o estudo do gênero lírico entrecruza-se inevitavelmente com o estudo das peculiaridades da maneira própria

dos poetas seiscentistas escolherem e usarem as palavras [em um estilo, que será emulado por outros]. Gênero e estilo são objetos deste capítulo. A lição primeira que une os dois conceitos é que o gênero subordina o estilo, o que implica sempre a adequação [decorosa] como norma primordial de todos os passos da composição, dede a invenção da matéria, passando pela disposição das formas do verso, até às figuras e ornatos da linguagem. Outro aspecto é que os poetas imitam segundo vários estilos. (Carvalho, 2007, p.172)

E acrescenta:

Poemas traduzem paixões, costumes e palavras ou sentenças que expressam o pensamento e são envolvidos pela voz do poeta. As paixões compõem os afetos poéticos a partir dos quais a argumentação amplificadora é construída. Seus efeitos são tão mais importantes porque é com eles que os conceitos [agudos] revestem a matéria da poesia, sendo a lírica desobrigada de demonstração causal em dois níveis: por ser poesia, canta ações certas, ações cujo louvor ou vitupério encontram-se retoricamente já aceitos nas opiniões comuns e, em segundo lugar, por ser poesia lírica, desocupa-se da ação heróica, trágica ou cômica. Nas paixões está portanto o maior celeiro da lírica [...] Dentre elas, as paixões amorosas conquistaram conhecido lugar na poesia moderna [leia-se, preceituada no século XVII]. O amor, pela fortuna discursiva sedimentada na cultura portuguesa, atualiza na poesia seiscentista ornatos e argumentos de todas as fontes culturais que a compõem, bastando para fazer vir à tona uma das fontes desse cabedal poético a lembrança [coletiva] das trovadorescas “cantigas de amor”. Com efeito, são paixões altamente reguladas pela tratadística de época. (Carvalho, 2007, p.198)

Dizendo, ainda:

No século XVII, a noção de estilo na poesia funciona como ambiente do decoro, pois constitui uma regra de negação de defeitos ao discurso não engenhoso, apontando seus vícios e virtudes. É nesse momento que formas poéticas firmadas como líricas localizam-se entre os estilos e a elocução dos gêneros tornados paradigmáticos segundo a poética antiga, ora participando ora afastando-se do épico e do estilo “pedestre”, segundo dispõe Torquato Tasso [...] A inferência principal da proposição de Tasso encontra-se no que ela implica de apropriação: o gênero lírico tira proveito da ornamentação muito elevada e abundante dos gêneros altos, mas também da simplicidade e correção dos baixos. (Carvalho, 2007, p.206)

E a respeito da variedade de tópicos comuns à poesia de agudeza, preceituada preferencialmente como lírica:

as temáticas da poesia de agudeza compreendem o conjunto de tópicos que atualizam lugares-comuns colhidos de diversas tradições que compõem a poesia seiscentista portuguesa. Esses lugares preenchem as temáticas amorosa, laudatória, moral, heróico-mitológica e, no terreno da sátira, heróico-cômica e vituperante, considerando estas as mais abrangentes, embora possa-se nomear ainda outras. (Carvalho, 2007, p.197)

Com isso é possível afirmar que nesse “lugar de mediania” entre os gêneros, em que se regula retórico-poeticamente a apropriação decorosa de formas poéticas firmadas como líricas, provenientes de fontes culturais, presentes na memória coletiva, tais como a performance poético-vocal trovadoresca, também se avalie por regras e juízos retoricamente estabelecidos o legado cultural sedimentado nessas fontes, para “corrigir” seus “defeitos” de discurso “não engenhoso”, apontando seus vícios e virtudes, colocando a “norma prudente” segundo a qual o gênero preceituado subordina o estilo, nesse processo, ainda, ocorreria o fenômeno da emulação da performance vocal popular, sedimentada na memória cultural coletiva, como decoro vulgar apropriado para ser modificado pelo juízo retórico-poético do cortês. Dessa maneira, o estabelecimento da poesia lírica por preceptiva letrada serve à apropriação do conjunto de gêneros poéticos, comumente usados por populares, como disponibilidade para o uso da produção poética erudita, que passa a emulá-los modificando-os. É justamente nesse sentido que se atualiza da posição problemática do romance versificado, entre a cultura letrada e a oralizada, mediante o estabelecimento da poesia lírica regrada por preceptivas, da qual o romance se faz particularidade em suas possibilidades de variação estilística. Sendo o meio, pelo qual a lírica erudita se relacionaria com o romance, o decoro vulgar. Eis porque nesse contexto a sátira seria homóloga ao romance, quanto a seu posicionamento problemático entre o vulgar e o discreto, pois ambos os gêneros estariam localizados no campo de variação delimitado pelo “lugar de mediania” da poesia lírica. Ao passo que esse “lugar” atualizaria, no século XVII, justamente o lugar de conflito social em que haveria se constituído a prática poética do romance.

Com isso em vista, no intuito de abordar o engenho Fonseca Soares como exímio romancista, partindo do campo de variações convencional à lírica preceituada retoricamente, e para notar que o romancista português em questão dominava a variabilidade estilística da lírica, analisar-se-ão casos em que ele compõe em estilo satírico, jocoso e amoroso, sempre levando em consideração as formas específicas segundo as quais cada um desses estilos emula diferentemente a vocalidade popular.

3.3.1. O estilo satírico e sua relação com o boato

Para tratar especificamente do engenho reconhecido como sendo o de Antônio da Fonseca Soares, notando como assimila, respeita e usa dos preceitos retórico-poéticos elaborados para o domínio da instituição retórica por letrados portugueses, nos Seiscentos, cabe primeiro acompanhar a forma como é atualizada, nesse momento geo-histórico, a posição problemática do romance, entre uma cultura letrada erudita e outra popular oralizada.

Isso pode ser feito pela leitura conjunta de dois capítulos-chave de *A sátira e o engenho*, de Hansen: *Murmuração do Corpo Místico* e *A porporção do monstro*. No primeiro, o estudioso paulista de cultura clássica, enquanto analisava a engenhosidade reconhecida como a de Gregório de Matos na produção satírica, percebe que há uma relação entre aspectos organizativos do discurso na sátira gregoriana e nas cartas e atas que burocratas responsáveis por instituições legislativas e administrativas coloniais enviavam ao rei, para relatar eventos de interesse. Nesse caso, o que colocava em relação a ordenação discursiva das atas e das sátiras em questão seria uma certa “pragmática generalizada”, sendo esta nada mais nada menos que os hábitos regrados dos cortesãos eruditos, tal como estudados no segundo capítulo desta dissertação, quando se tratou brevemente da relação entre a agudeza e a prudência; com isso se pode concluir que o que relaciona a agudeza (retórico-poética) e a prudência (ético-política) seria uma “pragmática generalizada” regrada por doutrina teológico-política, mediante uma formação educacional elitista, que garantiria domínio da erudição como distinção social e marca pragmática da dominação estamental imposta por monarquias absolutistas católicas.

Embora seja descritivo-narrativa, a sátira é bastante lacônica quando comparada a esses papéis [atas e cartas], pois efetua tipos fictícios cuja referência são pessoas empíricas, citadas nas Atas e Cartas. Mista, [a sátira] dramatiza duas posições discursivas básicas: uma é a dos objetos de intervenção, silenciados à força do ridículo ou falantes por estilização e paródia; a outra, a da *persona* satírica, afirmada

como ordem, é a do mesmo princípio de hierarquia que rege os documentos da Câmara. Em sua pragmática, estes atuam como notícias de intervenções sobre a Cidade, coibindo, corrigindo, punindo e, simultaneamente, evidenciando o critério aplicado na intervenção. Uma mesma normatividade dispõe, em registros retóricos diferentes, os agentes da sátira e de documentos da Câmara. (Hansen, 2004, p.108)

Fica evidente que, no interior da mesma pragmática generalizada cortesã, que regula modos de intervenção e violência para a manutenção da dominância estamental da monarquia absoluta portuguesa, quando da mudança de registro retórico, das Atas para a generalidade satírica, opera-se uma dupla codificação retórica em que, nas Atas, qualificam-se pessoas empíricas e eventos em estilo noticioso, segundo os interesses da coroa na colônia, enquanto que, segundo a generalidade satírica, usada por letrados eruditos, as mesmas pessoas e eventos servem de motes para a glosa em sátira, em que passam a servir de referência para a elaboração de tipos fictícios, mediante composição poética que articula topos e tropos convencionados, regulados e modelares para preceptivas retórico-poéticas; nesse movimento de mudança de registro retórico, a correção e punição efetivadas institucionalmente pela Câmara, em nome da coroa portuguesa para a manutenção da harmonia do “Corpo Místico”, transforma-se na figura estilística do vitupério satírico contra os vícios da Cidade (estes já definidos por moral teológica neoescolástica), mediante construção de tipos característicos fictícios contrários ao tipo prudente, portanto baixos e preceituados a partir da comédia. Dessa maneira a sátira cortesã se encontra com as notícias da Câmara, pois cada qual, a seu modo, coloca a “inevitabilidade” da hierarquia constitutiva do Corpo Místico como sendo o que assegura o “bem comum”.

É dessa forma que a sátira, gênero poético que serve à composição em decoro vulgar e que prevê variabilidade extensa quanto a suas possibilidades de disposição (*dispositio*) poética, podendo se utilizar inclusive da forma de versificação típica do romance, situa-se no campo de atrito entre o erudito letrado e o popular oralizado, tomando por fonte de motivos de glosa, assim como de capacidade de ornamentação poética, o que advém da erudição elitista. Assim Hansen explica essa relação e a transposição da violência da imposição da dominância estamental para a sátira gregoriana:

Dois princípios complementares modulam a visada [satírica]: a exclusão dos corpos que o olho constitui, remetidos para os modos negativos da ausência de Bem – falha, falta, erro, pecado – e a sua inclusão, que os traduz poeticamente como ridículos, moralmente como viciosos, politicamente como culpados na luz da verdade. Ridículo, vício e culpa se recobrem, segundo o rebatimento extensivo dos pedaços [de corpo]; intervém a voz do mestre, porém, que aplica o corretivo da virtude com gravidade, prudência, bem comum da República, discrição. Ao fazê-lo, a voz assume corpo, inflação católica da bondade mercantil e fidalga [...]. As mesmas regras valem para vícios opostos às virtudes estabelecidas [...] não se pode louvar um homem de bem com justiça sem conhecer-lhe as virtudes, nem vituperar o vicioso com aspereza e sarcasmo sem conhecer-lhe os vícios. (Hansen, 2004, p.194)

Já a forma de a sátira, em especial a gregoriana, se relacionar com a oralidade popular pode ser acompanhada no capítulo *A proporção do monstro*, em que, a partir de uma figuração que o licenciado Rabelo faz de uma cena idílica na qual aparece Gregório de Matos passeando pela praia a remo e observando de longe, com seus óculos, a cidade de Bahia, Hansen afirma que tal cena trata-se de um emblema que metaforiza “vários procedimento da prática satírica” (Hansen, 2004, p.192), nesse ponto, em uma discreta nota de rodapé, observa, apoiando-se em John Harold Wilson, que “O gênero satírico articula a *informação* acerca de boatos e, portanto, a vigilância” (Hansen, 2004, p.192). Essa pequena observação sobre a relação da sátira com o boato, pouco enfatizada pelo estudioso paulista, é, porém, de grande importância para a presente dissertação, já que sendo o boato uma forma de relato que passa por fora das instituições oficiais do reino, como a Câmara, por exemplo, que produz relatos em estilo noticioso escrito e direcionado à recepção real, ele se faz pela oralidade popular, aparecendo do ponto de vista do letrado cortesão como uma modalidade da “murmuração”, prejudicial à unidade e harmonia do Corpo Místico, tal como as reclamações, exclamações, reivindicações etc.

Dessa maneira, a pequena observação de Hansen deixa entrever que, assim como a sátira toma por motivo de glosa o que é relatado oficialmente, redobrando sua codificação por uma mudança de registro retórico, o que possibilita a ornamentação poética proporcional ao vitupério satírico, portanto apta ao decoro vulgar, emulado por preceito convencional ao estilo baixo (cômico), ela também toma motivos de glosa do boato popular, mediante o qual, para estabelecer a verossimilhança apropriada ao decoro vulgar, assimila

tipos característicos (pela doutrina retórica dos caracteres) os desconjuntando, misturando, ampliando e fazendo alegorias com as partes de seus corpos para composição de monstruosidade proporcionada (aristotélico-horaciano-neoescolasticamente), apropriando-se também do modo de falar do boato para elencar palavras passíveis de uso em composições elocutivas que teatralizam a própria persona poética como mais um tipo que fala em decoro vulgar, o que lhe possibilita ser ainda outro representante dos vícios que ele mesmo denuncia; sendo essa estrutura em espelho, com a duplicidade da culpa, entre acusador e acusado, uma sofisticação da sátira pela assimilação da “técnica do confessionário”, muito fortemente praticada pela contrarreforma católica, sobretudo na prática inquisitorial. Isso é percebido por Hansen em uma análise que faz de um longo romance atribuído a Gregório de Matos.

A sátira se faz como distância dramatizada do sentido próprio de sua intervenção, bem comum, em glosas que o encenam em situações diferenciadas. Num longo romance, em que a Bahia é personificada e fala em primeira pessoa, queixando-se das críticas da mesma sátira, confessa que as culpas que lhe increpam não são suas, mas dos moradores viciosos que alberga. Como um mapa de culpas, ou um arquivo de inconstâncias, o poema perspectiva a distância hierárquica ideal, segundo a técnica do confessionário, numa alegoria que estiliza os Dez Mandamentos cristãos. No exórdio, a Bahia encena a contrição, dispondo-se a confessar-se em resposta aos que a atacam. Movimento irônico, a sátira encena a desqualificação da sátira e de seus autores, caracterizados como “murmuradores nocivos” a que se atribuem “culpas, e delitos”²¹ (Hansen, 2004, p.207)

Há, também, exemplos que assinalam a assimilação do boato, enquanto componente que introduz a tipificação deformada, na produção poética em decoro vulgar, satírica ou jocosa, atribuída a Antônio da Fonseca Soares. Um exemplo dessa maneira de composição pode ser dado por “Quem dissera q’ no dia”, romance em que a persona poética acompanha uma troca de ofensas entre duas “comadres”.

Romance

Quem dissera q’ no dia
em que as comadres anoute
costumão sempre auntarsse

afazer filhozes doces

²¹No exemplo de romance satírico atribuído a Antônio da Fonseca Soares, “Oh tû Caveira em Chapîns”, que será dado mais à frente, é possível notar essa ordenação de duplicidade da culpa em espelho, em que a persona satírica é encenada como tão cheia de culpa quanto seu alvo.

Ouue duas q' fizeram
com descompassadas uozes
muyta soma depancadas
muitas custuras de couses

Cuydey que por ser entrudo
quando mil pulhas se ouuem
hum aoutra seempulhaua
patenteando seus podres

Porem dispois que as ouui
publicar tao desconformes
bem conheci q' ha mulheres,
q não prestão para odres

Quem dantes uisse aâmizade
esses intimos amores
diria que uencerião
em adoração ao bronze

Mas como as mais dellas tem
mudança por sobrenome
logo se mudao epelejaõ
porqualquer palhinha podre

Arrenegay da comadre
q' coze oque bebe, e come
num anno, eq'so num dia
tudo oque coze descoze

Que de comadres farias
muy explendidos pagodes
aotempo que estas duas
dauão na honrraseus cortes

Quantas uezes ambas juntas
estando amigas conformes
murmurario dos ricos
dizendo as faltas do pobres

Ohquantas de soalheiro
deseus agudos estoques
dalingoa forao feridas
q' são feridas de morte

Quantas uezes hum aoutra
melhorq' a seus confessores
descobrirão alguns segredos
q' agora q^m quer os ouue

Eu nunca Comadres ui

gritarem como em asougre
e no cabo às espetadas
das bofetadas q' chouem

Putas se chamão, e disputão
no que sabem, quanto podem
esahindo tudo abraça
não fica nada no fole

Disse hum a dize maluada
não dissestes q' tres noutes
para embruxarhum menino
te conuerteste num bode

Mentes uelhaca, eupodia
dizerte, nem por remoque
de mim essetestemunho
tu patifa és aq' foste

Preza pello secular
feiticeira tao enorme
q' euteui comestes olhos
leuar hum gibão de asoutes

Emmim açoutes magana
quando narua das flores
hum negro tedeu no rabo
muy tas palmadas e cousses

Cousses em mim! Tal mentira
q' hum a patifa dos montes
que andou sempre a regalheira
me tenha amim tão grantosse

Dos montes? Não uereis mana
a cidadoa tao nobre
q' uejo aqui deGaliza
metedinha em hum Alforje

Mentes michela que fuy
cabaptizada e São Jorge
comq' son filha da praya
etu uiestes de Arronches

Estas eoutras palavras
q' não he bem q' se contem
passarão as ditas Comadres
nodia q' he deseunome

Mas q' não he de essençia

q'haya comadres, q ^m foge detomar algumas, liura dequenenhuma adeshonre	que Tres coplas sobre doze
Se a historia foy comprida porque os modernos autores nas não mais arga a húm romance	Para lingôas tao comprido duas regrinhas não podem narrar oq' entre os ares com alaridos, auozes. (BGUC 2998 [121v], romance, 80)

Nesse romance se tem a emulação do boato como modo de elocução que organiza a voz da persona poética, pois conta o que vê em estilo típico de boataria, mesmo que mantenha o decoro elocutivo cortês de não usar o calão ou termos baixos em seu comentário; ao mesmo tempo em que o “coser” boatos, enquanto murmurações contra os ricos e apontamento das falhas dos pobres, é motivo de amizade entre as comadres reunidas à “noute”, tal como aparece em:

Quantas uezes ambas juntas
estando amigas conformes
murmurariao dos ricos
dizendo as faltas do pobres

Quantas uezes huma aoutra
melhorq' a seus confessores
descobrirão alguns segredos
q' agora q^m quer os ouue

Mudando a amizade em “pancadas”, o boato sobre o alheio também muda em vitupério contra a parceira, assim, as deformações que seriam fruto da fantasia da persona satírica, que teria de assumir, para tanto, um engenho furioso (passional), como é geralmente o engenho de Gregório de Matos, condenando vícios a partir de uma norma, desmedidamente defendida, o vitupério desmedido sai da boca das próprias comadres, pelo emprego, no interior do poema, de uma estrutura dialógica, o que permite que a persona poética, enquanto um terceiro que observa de longe a troca de ofensas, possa se manter discreto, encenando sua fala segundo engenho natural (prudente e controlado racionalmente):

Estas eoutras palavras
q' não he bem q' se contem
passarão as ditas Comadres
nodia q' he deseunome

Discreto em sua denúncia da própria prática da boataria murmurante, relacionando à extensão do romance a extensão das línguas das ditas comadres:

Se a historia foy comprida
 porque os modernos autores
 nas não mais arga a húm romance
 que Tres coplas sobre doze

Para lingôas tao comprido
 duas regrinhas não podem
 narrar oq' entre os ares
 com alaridos, auozes

Assim, de maneira discreta tece o poeta mesmo um sutil boato, em longo poema (tão longo como a língua das comadres), o que realiza nesse romance a duplicação da culpa denunciada em espelho, pela inclusão da persona poética na cena por ele mesmo narrada, imitando em poesia o que Velázquez, *Las Meninas* (1656), faz na pintura.

Ainda há outro aspecto que pode ser notado nesse romance de Fonsceca Soares, o jogo de pontos de vista presentes no poema cria um efeito de anamorfose, tal como no quadro de Hans Holbein, *Os Embaixadores* (1533), em que a cena pintada pode ser vista como adequada aos topos típicos da ostensividade e honrarias, enquanto que, de determinada perspectiva, é possível observar a inclusão de uma caveira na cena, o que desloca toda a composição do campo da ostensividade para o da vanitas.

A anamorfose, que se apresentaria no romance de Fonseca, dar-se-ia por um deslocamento na escala de variações subgenéricas possíveis pelas convenções retórico-poéticas preceituadas para a poesia lírica (Carvalho, 2007), em que o poema se apresenta como satírico pela teatralização que engloba os três pontos de vista, das duas comadres e da persona poética, em que se realiza a sátira mediante a condenação do vício da boataria. Mas, se o poema for tomado do ponto de vista da persona poética, pela manutenção do tom médio e pela mera e desobrigada narração de uma efemeridade divertida e cotidiana, que se utiliza da ironia ao invés do sarcasmo, o romance assume o caráter de jocosidade.

Em outro romance, “Oh tû Caveira em Chapîns”, Fonseca Soares compõem em estilo explicitamente satírico, nele, ao invés de combinar o engenho natural, com sua elocução mediana própria, para encenar a voz da persona satírica, com o furioso, feito por elocução baixa, para encenar, mediante estrutura dialógica, a voz das comadres, tal como em “Quem dissera q’ no dia”, o romancista elabora a teatralidade da expressão da persona poética diretamente por engenho furioso, de modo que o vitupério condenador de vícios seja executado em tom de insulto desferido a um alvo, essa estilização do decoro vulgar sendo próxima da maneira preferida pelo estilo reconhecido como o de Gregório de Matos. Eis o romance de Fonseca:

Contra huâ Velha Abbadessa de certo Conv^{to}.
q’ impedia, e perseguia as Freiras mossas
das correspondencias amatorias.

=Romance=

Oh tû Caveira em chapîns,
Memento homo das Freyras,
da humanidade Espantalho,
canastra de trampa sêca.

Tû, que com cápa de achaques,
foste ás Caldas, sem querelas;
sendo que he remedio o banho;

Oh tû Coruja enfadonha,
Furia da infernal braveza;
se Cabo de toda a gloria,
Princípio de toda a pena.

[407]
quando he de ardor a doensa.

[406]
Escuta-me hum pouco agora;
que quero, com Muza fresca,
retratar as tuas partes,
porque tens mais q’ as maleitas.

Tu, que seis annos, ou sete,
sem saber de donde éras,
foste Freyra, e foste lapsa,
foste cazada, e solteira.

Tu, que Demo antes do Mundo
foste; quando he coiza certa;
que foste aquella serpente
que tentou a Adaõ, e Eva.

Tû, que pariste mil vezes,
se he que a prezumpção não érra;
porque emprenhar não podia
Mulher, que nunca se peja.

Tû, que a todos ameássas
com Nuno Alvares Pereyra;
como se os perros do Conde
podessem dar para pêras.

Tû, que em teus primeiros annos
gostaste tanto da erva,
que inda Freira, te deitaste
ao pasto na propria cerca.

Tû, que és parenta dos Sylvas,
descendente dos Sylveiras:

[408]

daquelles, pello que picam;
e destes, pello que pegas.

Que razão pois, oh Infame,
têns, sendo desta maneira,
para perseguir Deydades?
para atormentar Belezas?

Mas mal digo; pois se he claro,
que és mais do q' as sombras
negra,
pódes desluzir Auroras,
podes eclipsar Estrellas.

Se a idade te dezengana,
se o juizo nunca te nega,
que és tôrpe para corrupta,
tola para alcoviteira:

Para que estorvar pertendes

[409]

aquella amoroza teima,
que em tÿ só foy porcaria,
e nellas só he fineza?

Lembre-te esse tempo antigo,
para consentir, sem pena,
que o que em tÿ foi dezaforo,
passatempo seja nellas.

Que te importa, que huâ Dama
queira chegar á janela,
para que zeloza exclames?
para que altiva enlouquessas?

Nessas janellas de rótulas,
tanto derrotas as prendas
que se lhes negas as vistas,
as adoraçõens lhes negas.

[410]

Toda escrupuloza, e sancta,
com hypocrezia féra,
fazes do delicto raiva
o que he do peccado inveja.

A lindeza dessa cara
qués fazer, com penitencia;
mas em tÿ fôra fealdade,
naõ ser opposta á lindeza.

Deixa pois lograr as Flores
as vistozas Primaveras;
que no Abril dos poucos annos,
lhe concede a idade mesma.

E pois estáz, já no outono,
como arvore, ou planta sêca
que nem com folhas se enrâma,

[411]

nem com fructos se deleita:

Lá em má cova te méte,
onde faráz penitencia
de taõ dezvoltada vida,
de vida taõ dezonesta.

Ou quando naõ, seráz sempre,
(pois q' trago a Muza esperta)
da minha Satyra Assumpto,
do meu Romance o Emblema.
(BA - C.V. 49-III-80, [405])

Nessa construção satírica, atribuída a Fonseca Soares, como romance, há a cena dramática, notada pela didascália, em que a persona poética, certamente um freirático, queixa-se contra “huâ Velha Abbadessa de certo Conv^{to}. q' impedia, e perseguia as Freiras mossas das correspondencias amatorias”. Assumindo o estilo dramático da queixa, para a emulação do aspecto passional do decoro furioso, a persona poética emula uma modalidade da murmuração; ao mesmo tempo em que elabora o retrato invectivo da

“infame” Abadessa a partir de trechos de sua história, para efeito de demonstração da hipocrisia da velha religiosa, seguindo preceitos retóricos de argumentação, o que também se articula com aspectos da crônica medieval, enquanto relato historiográfico, e da genealogia, que atesta a proveniência baixa do alvo da sátira (Tû, que és parenta dos Sylvas,/descendente dos Sylveiras), sendo toda essa articulação alimentada pelo boato, que torna a Abadessa “infame”, o que relaciona essa sátira de Fonseca com essa outra modalidade da murmuração.

Essa cena dramática, codificada pelo estilo satírico, gera o efeito do risível mediante o tom patético evocado pela encenação da queixa do freirático contra a Abadessa. Nesse sentido, o que faria rir seria justamente a ironia operada pela duplicação da culpa em espelho, em que o “sujo fala do mal lavado” e o freirático, quando denuncia as faltas da abadessa, revela as suas próprias.

Com esses artifícios, notados por Hansen, em Gregorio de Matos, e por esta dissertação, em Fonseca Soares, o uso da generalidade satírica situada na área de conflito entre a erudição letrada e a oralidade popular, tal como atualizada no século XVII, é apropriado à prática convencional de poetas cortesão educados para a erudição de elite, ao mesmo tempo em que emulam, como decoro vulgar, a performance vocal popular, que se lhes manifesta como murmuração. Assim, a sátira letrada põe a produção do gênero sob o domínio de artífices cortesões, postos a serviço da dominância política das monarquias católicas, no caso específico aqui tratado, da portuguesa.

Hansen, ao tratar dos documentos noticiosos da Câmara colonial ao príncipe regente, nota que também estas assimilam a murmuração popular para lhe dar encaminhamento, de modo a integrá-la às possibilidades da queixa oficial, repetindo o murmúrio como apelo por solução direcionado ao rei, com isso a murmuração pode ser controlada e deixa de ser um perigo à unidade do “bem comum” do Corpo Místico.

Quando uma carta afirma, por exemplo, que o preço do bacalhau subiu e que a população se vê obrigada mesmo assim a comprá-lo, dado o monopólio de sua venda, e que há fome e descontentamento

e murmuração contra a Junta do Comércio, o enunciado produzido é efeito de um ato de enunciação que narra ao destinatário a elevação do preço e suas conseqüências, interpretando-se em termos genéricos de “bem comum”. [...] O valor semântico da informação refrata-se, no entanto, uma vez que a Carta que a enuncia subordina o enunciado à posição que o agente encena – no caso do bacalhau, apreensão solícita e indignação – e, ainda, constitui a recepção [o regente]. Assim, a informação visa à adesão do destinatário, porque o agente afirma “sentir” naquilo que informa. No caso, porque articula essa adesão a uma medida superior, que venha corrigir o que ele diz tentar corrigir, dada sua função administrativa, mas não pode, como afirma [na carta]. [...] A fome é tanto evento narrado quanto captação de benevolência, na paixão de não pagar impostos. (Hansen, 2004, p. 115)

Assim como a burocracia da Câmara pode encenar solicitude e indignação junto ao descontentamento e murmuração popular pela fome e contra a Junta do Comércio, de modo a captar benevolência do Príncipe regente, passando a ter controle, com essa operação, da própria murmuração, também a sátira, com sua mudança de registro retórico, contudo, conservaria essa função enquanto emulação do falar popular que se informa pela modalidade de murmuração do boato.

As intervenções dos agentes discursivos das cartas e, em outro registro, da sátira, exemplificam-se não só como murmuração contra o fisco e a fome, mas também como sedição de soldados, desrespeito das pragmáticas de vestuário, cortesias e precedências, destruição de engenhos pelo gentio bravo [...]. Tais eventos, atos e discursos encontram-se estilizados no verossímil satírico como várias “naturezas” discursivas mimeticamente deformadas pelo engenho da fantasia poética, que os desenvolve aplicando tópicos ou casos retóricos. A sátira desenvolve, como tema de agressão e caricatura, um tipo vicioso, que é referido a uma pessoa e à regulação jurídica de sua ordem [lugar na hierarquia do Corpo Místico], num registro retórico-poético de paixões e vícios estilizados moralmente. (Hansen, 2004, p.115-116)

Com essa indicação de Hansen se torna possível levantar a hipótese de que a sátira erudita exerceria controle sobre a murmuração popular a partir da emulação sofisticada da performance vocal do vilão mediante a ornamentação proporcional à agressão e à caricatura, reguladas estas por registro retórico-poético que estiliza moralmente paixões e vícios, sendo essa moralidade já regulada por preceitos teológico-políticos contrarreformados que impõe o “prudente fidalgo” como modelo de excelência humana. Essa codificação moralizante operada pela sátira cortesã, mediante a emulação da murmuração, duplicaria esta última de maneira que, pela verossimilhança garantida na

composição em decoreto vulgar, a recepção dessa sátira ornada seria também dupla, podendo ser deleitada, quanto à proporção adequada da ornamentação, pelo cortês e nobre, enquanto também o pode ser, pela teatralização de uma cena patética, pelo vilão; estando essa dupla recepção a serviço do proveito de manter os privilégios da nobreza, doutrinado e justificado teológico-politicamente como “bem comum” e sua dominação estamental como “unidade do Corpo Místico”. A sátira, então, também serviria para controle da murmuração, mediante o prazer extraído tanto pela apreciação da ornamentação retórico-poética quanto pelo deleite da encenação patética.

3.3.2. O estilo jocoso e sua relação com a xácara: possível fonte da jocosidade de Fonseca Soares

Já se notou com Pidal, no segundo capítulo desta dissertação, quando da análise do poema “Morianas, Morianas”, que o romance em verso se relaciona com o relato popular e que sua formalização poética permite memorização coletiva que ultrapassa os limites temporais do simples relato; esse seria então um modo de aproveitamento popular do romance, que o filólogo espanhol pensa como advindo de tradição lusitana, ligado à sua performance oral em canto, o que também lhe garantiria uma dimensão de deleite. Acompanhando Hansen, complementado por Carvalho, notou-se também que, com o estabelecimento preceptivo do “lugar de mediania entre os gêneros” da lírica, complexificando o lugar problemático da prática do gênero poético do romance, entre a erudição letrada e a oralidade popular, a variabilidade lírica da sátira letrada se relacionaria com a performance vocal do boato, enquanto modelo de murmuração, para apontar atitudes viciosas; sendo a murmuração uma categoria segundo a qual o “prudente” cortesão, formado teológico-politicamente por doutrina católica, compreende aspectos da oralidade popular julgados prejudiciais à unidade do “corpo místico” e ao “bem comum”, como Razão de Estado; dessa perspectiva, o proveito da relação com o boato seria o controle da murmuração, por usá-la para denunciar vícios e

promover o ideal moral da “prudência” católica como modelo de excelência ética. Assim, Pidal teria notado em geral, um modo de apropriação popular do gênero poético do romance, em que ele muda para um registro poético o que se passa no discurso do relato; já Hansen nota um uso letrado do romance, como uma possibilidade de composição lírica em estilo satírico, que se aproveitaria de uma modalidade específica da oralidade popular, o boato, depreciado como murmuração, para compor em decoro vulgar.

Com isso em vista, torna-se possível supor que no estabelecimento do romance como gênero poético, este se relacionaria e assimilaria diversos registros da performance oral popular, desde registros discursivos não-poéticos até formas poéticas anteriores a seu estabelecimento, o que explicaria a dificuldade, entre os estudiosos, de se pensar em uma forma específica, própria ao gênero romance, ao mesmo tempo que se tem a indicativa de notá-lo como composto em redondilhas com rimas toantes ou assonantes, intervalares entre versos sem rima, em uma quadra, ocorrendo no segundo e quarto versos.

Nesta seção essa suposição ampara a elaboração da questão: se o boato serve ao estilo satírico, enquanto fonte proveniente da oralidade popular, o que serviria ao estilo jocoso? E por quais meios? Essa questão, então, possibilita levantar a hipótese de que o estilo jocoso seria proveniente do que no Brasil se conhece por “causo”, enquanto performance oral distinta do boato, por aquele valorizar centralmente efeitos de dramatização e ampliação sobre narrativas de eventos no seio do corriqueiro, enquanto que este tem por centro a indignação por atitudes reprováveis, sendo a narrativa elemento secundário e suporte. Assim, na emulação da voz popular, por artifícios retóricos, no uso letrado do romance, como possibilidade de composição lírica, para adequação a decoro vulgar, essa diferença de estilo seria imitada por verossimilhança para proveito cortês, a partir de distinções já presentes na prática poética vilã, essa prática já operando mudanças de registro discursivo do não-poético ao poético, adequando a seus modos estilísticos traços dos registros discursivos não poéticos.

Em *Entre causos e contos*, Gláucia A. Batista, estudiosa do “causo” como gênero discursivo, de uma perspectiva que mescla os estudos do círculo de Bakhtin com Foucault, assim define aspectos importantes dessa forma de relato popular:

Os personagens presentes geralmente são pessoas conhecidas do contador. Seres sobrenaturais como lobisomens e assombrações podem ou não aparecer. Do mesmo modo, exageros que levam o ouvinte a duvidar da veracidade do contado são facultativos. Podem estar presentes elementos cômicos ou trágicos, a intenção do exemplo ou simples divertimento. (BATISTA, 2007)

Ou seja, Batista informa a variabilidade do “causo”, quanto a aspectos de sua elaboração, tratando do modo de constituição dos personagens (conhecidas do contador; naturais ou sobrenaturais) o uso de tropos discursivos (exageros que afetam a verossimilhança), uso de elementos relativos ao risível cômico ou ao patético trágico, possibilidade de ser exemplar ou simplesmente divertir despreziosamente. O que dá a perceber que o que gera prazer na transmissão do “causo” é seu aspecto narrativo de episódio acontecido a pessoa comum, por mais que o elemento do extraordinário esteja presente é o extraordinário que brota no seio do corriqueiro e conhecido.

Delimitado esse aspecto central dessa forma de relato popular, sua extração de prazer pelo aspecto narrativo do extraordinário no corriqueiro, cabe a questão: como esta performance da oralidade popular muda seu registro para o poético, e como serviria de fonte para o estilo jocoso, depois preceituado retórico-poéticamente como variação da lírica?

As hipóteses levantadas a respeito dessa questão, no presente contexto dessa dissertação devem ter por objetivo dar subsídio à análise de romances feitos em estilo jocoso, atribuídos a Fonseca Soares, portanto procurar-se-á ser breve nos comentários sobre a hipótese de que o jocoso teria por fonte a forma de relato popular presente nos “causos”.

Para que, mesmo que breve, seja compreensível ao leitor os caminhos para essa hipótese, cabe um roteiro resumido do que se seguirá: primeiro, se mostrará como o relato popular sobre um evento extraordinário, no cotidiano, pode assumir duas formas poéticas distintas, a xácar e o romance populares;

depois notar como a preceptiva poética letrada estabeleceu um uso apropriado para a xácara e como o fez para o jocoso; por último, notar como, em seus romances jocosos, o engenho reconhecido como de Fonseca Soares lança mão de aspectos da xácara erudita.

Nada melhor que um exemplo para demonstrar como o relato popular que dá conta do extraordinário no cotidiano, contado mediante a amenidade propiciada pelas relações de intimidade, o chamado “causo”, muda de registro, assumindo caráter poético.

O relato popular sobre uma tragédia familiar, ocorrida em Córdoba, em meados do século XV, que serviu de fonte para a composição do romance “Mariana, Mariana,” muito popular até o início do século XVI, tal como comenta Pidal, no segundo capítulo desta dissertação, reaparece em uma versão em xácara, chamada Xácara de Dom Jorge, recolhida no Ceará, por Sílvio Romero, enquanto este coletava material para seu *Cantos Populares do Brasil*, editado em 1883, ou seja, no século XIX. O que faz ver a capacidade de perduração no tempo que um evento pode assumir quanto passa a ser representado em registro poético.

Eis novamente o Romance citado por Pidal, para que possa ser comparado com a Xácara de Dom Jorge:

Mariana, Mariana,
¿qué me diste en este vino,
que por las riendas le tengo,
y no veo el mi rocino?

Mariana en el estrado
¿qué me diste en este trago,
que por las riendas le tengo,
y no veo al mi caballo?

No se me da por mi muerte,
aunque temprano lo digo;
por la pobre de mi madre,
que jamás me verá vivo.

No se me da por mi muerte,
aunque temprano la hallo;
por la triste de mi madre,

que ya no me verá sano
 .(Pidal, 1928)

E também a *Xácara de Dom Jorge*:
Xácara de Dom Jorge

Dom Jorge se namorava
 Duma mocinha mui bela;
 Mas se apanhando servido
 Ousou logo de ausentar-se
 Em procura doutra moça
 Para com ela casar.
 Juliana que disto soube,
 Começou logo a chorar,
 A mãe lhe perguntou:

—De que choras, minha filha?
 "E' Dom Jorge, minha mãe,
 Que com outra vai casar.
 —Bem te disse, Juliana,
 Que em homens não te fiasses;
 Não era dos primeiros,
 Que as mulheres enganasse.

—"Deus te salve, Juliana,
 No teu sobrado assentada!
 "Deus te salve, rei Dom Jorge,
 No teu cavalo montado.
 Ouvi dizer, rei Dom Jorge,
 Que estavas para casar?
 —"É verdade, Juliana,
 Te vinha desenganar.

"Esperai, rei Dom Jorge,
 Deixa eu subir o sobrado;
 Deixa buscar um copinho
 Que tenho pra ti guardado.
 —"Eu lhe peço, Juliana,
 Que não haja falsidade;
 Olhe que somos parentes,
 Prima minha da minha alma.

"Eu lhe juro por minha mãe,
 Pelo Deus que nos criou,
 Que rei Dom Jorge não logra
 Esse novo seu amor.

—"Que me deitas, Juliana,
 Neste teu copo de vinho?
 Estou com as rédeas nas mãos,
 Não enxergo meu rucinho?
 Ai, que é do meu paizinho,
 Por ele pergunto eu?
 Eu morro, é de veneno
 Que Juliana me deu.

—Morra, morra o meu filhinho,
Morra contrito com Deus,
Que a morte que te fizeram
Ela quem vinga sou eu.

—"Valha-me Deus do céu,
Que estou com uma grande dor;
A maior pena que levo
É não ver meu novo amor.

(Romero, 1883, p.38, Grifos nossos)

Na verdade, só é possível reconhecer o vínculo da Xácara de Dom Jorge com os relatos populares sobre a tragédia familiar de Córdoba, mediante o romance citado por Pidal. Isso ocorre devido à distância no tempo e espaço da transmissão oral, o que gerou acúmulo de variações e modificação nos dados do relato, até a perda de correspondência entre evento e narrativa, esta correspondência permanecendo como traços mnêmicos, presentes na xácara e no romance em questão.

É fácil observar um desses traços mnêmicos no nome da mulher que envenena seu amante, na xácara se chama "Juliana", no romance, "Moriana", assim o que ficou memorizado do romance foi a sequência fônica /iana/, comum nos dois nomes. Além de que, não é difícil reconhecer na sétima estrofe da xácara elementos correspondentes aos do romance, "Moriana, Moriana,": desde o vinho envenenado, passando pelas rédeas nas mãos, pela perda de visão do "rucinho" (cavalo), pela evocação do ente parental (mãe, no romance; pai, na xácara).

—*"Que me deitas, Juliana,
Neste teu copo de vinho?
Estou com as rédeas nas mãos,
Não enxergo meu rucinho?
Ai, que é do meu paizinho,
Por ele pergunto eu?
Eu morro, é de veneno
Que Juliana me deu.*

É até interessante notar algo que já fora notado quando da análise do romance de Moriana, no segundo capítulo, ou seja, o acúmulo de recursos formais na estrofe que mais representa o aumento de tensão no poema, isso

também ocorre na Xácara de Dom Jorge. Nela há muitas irregularidades, na quantidade de versos por estrofe, de sílabas poéticas por verso, de esquemas de rimas, não se sabe se isso ocorre pelo rumo que a quantidade de variações que a transmissão via oralidade imprimiu no poema (levando em conta, também, as mudanças de hábitos e práticas que podem afetar a transmissão e modificar o poema), ou se por conta de problemas na transcrição, ou ainda, se isso se deve às características próprias dessa xácara, em consonância com o modo como seria musicada; entretanto, é possível notar que a divisão estrófica respeita a um padrão de divisão narrativa por coleção de episódios, contendo cada estrofe um episódio, que dá a impressão de aleatoriedade, pela presença de elipses e lapsos temporais, mas que respeita a ordem narrativa, com introdução, desenvolvimento e conclusão, também é possível notar que cada episódio organiza-se por estrutura dialógica, introduzindo aspectos teatralizantes, com exceção da primeira estrofe, que cumpre a função de introdução, sendo executada pela voz da persona poética. No contexto dessa xácara, em que se prima pela manutenção da ordem narrativa, é curioso perceber que a estrofe com a maior quantidade de ocorrências de rimas corresponde ao episódio, na sétima estrofe, que faz referência ao romance “Mariana, Mariana”, isto é, se for levado em conta o acúmulo de recursos formais para enfatizar o ponto da narrativa de maior tensão, esse fragmento que foi cristalizado como cena dramática no romance, seria justamente o ponto de maior tensão da xácara.

Outra coisa há de se ressaltar, devido à idade do testemunho textual em romance, sendo mais velho que o testemunho em xácara, tem-se a impressão de que a xácara derivaria do romance, entretanto não é difícil notar que se trata de dois registros poéticos distintos e que muito provavelmente a composição em xácara teria precedido a composição em romance, tendo este glosado a xácara sua contemporânea, tomando-lhe seu trecho mais cheio de motivos passionais e melhor representante da tensão, codificando-o por uma forma de versificação tomada emprestada da quadra, pela qual estabeleceria a forma poemática tida por melhor executada e passando a ser emulada de acordo com as preceptivas da poesia letrada (tal como se observou no segundo capítulo,

quando da comparação entre o romance de Baía e o citado por Pidal). Nesse sentido, tanto o relato popular medieval da tragédia familiar tomaria dois rumos de mudança em registro poético (da xácara e do romance), quanto que o registro em xácara seria primeiro, sendo o testemunho colhido por Romero, no Ceará do século XIX, uma variação longínqua de xácaras que registraram em poesia os relatos populares sobre tal tragédia.

Assim, o que diferiria o romance da xácara seria a ênfase, mediada por recursos de estilo, que o segundo dá ao desdobramento narrativo, enquanto que o primeiro se centraria em um fragmento dramático que suporia uma narrativa ampla da qual seria proveniente (tal como assinala Pidal, no segundo capítulo deste trabalho). Assim, a ênfase dada ao desdobramento narrativo ou à concentração na cena dramática definiria o estilo poético ameno ou grave, pelo qual o relato popular passaria a registro poético; no caso, o romance “Mariana, mariana,” codificaria o relato em tom grave, ao passo que a Xácara de Dom Jorge, representaria o relato em tom poético amenizado; esses dois estilos poéticos já presentes na capacidade e diversidade da performance poética oral popular.

Pois bem, o estilo jocoso, tal como preceituado pela instituição do “lugar de mediania entre os gêneros”, adequado à admissão da lírica letrada, seria o estilo em que a amenidade se tornaria elemento definidor desse modo de poesia de contrafação.

É sob o signo da jocosidade que se apresenta a poesia de censura dos vícios no século XVII. Jocosos são chamados os poemas que servem prioritariamente à “recreação” dos ânimos dos leitores ou ouvintes. Considerada a partir da imitação do discurso “não-sério” – sendo “faceto e prazenteiro” segundo Bluteau – a jocosidade encontra o sentido muito próximo da *iucunditas*, virtude da lírica que a qualifica como amena, alegre e aprazível. (Carvalho, 2007, p.333)

Nesse sentido haveria uma homologia entre a função estilística do recurso ao gênero da xácara, como maneira de amenização do assunto colhido no relato popular, e o prolongamento narrativo introduzido no romance letrado, isso em conjunto com uso elocutivo adequado a engenho natural (racional), suavidade, clareza e brevidade no uso de agudezas (evitando a construção de labirintos de metáforas, mais apropriados à obscuridade do engenho furioso) etc. Assim, o

prolongamento narrativo, como forma de amenização estilística do relato popular, poderia também ser usado como recurso efetivo na construção de romances jocosos, além de outros recursos, tal como o tropo da ironia, geralmente é usada para efetividade jocosa, pelo engenho reconhecido de Antônio da Fonseca Soares.

Uma pequena observação, preliminar a assunto que será tratado posteriormente: o estilo lírico amoroso. Essa amenização por prolongamento narrativo já é perceptível no romance de temática amorosa de Jerônimo Baía, “Fazer hum romance quero,”, analisado no segundo capítulo da presente dissertação.

No romance de Fonseca Soares, “Quem dissera q’no dia”, analisado na seção anterior desta dissertação, quando do tratamento do estilo satírico e sua relação com o boato, foi notado que esse poema tinha características anamórficas, em que dependendo de como se entra em sua leitura, assumindo uma perspectiva, ele seria uma sátira ou um poema jocoso, esse efeito se daria pela introdução de uma estrutura dialógica que permitiria que a persona poética pudesse se manter de acordo com o decoro e a eloquência apropriado ao prudente cortês, enquanto tinha a liberdade, pela boca das comadres, de introduzir o elemento burlesco e até obsceno. Essa possibilidade de deslocamento no interior da variabilidade lírica do não-sério, afeta também a referência ao modelo discursivo da oralidade popular a ser emulado pelo poeta letrado, de modo que se o poema for lido como sátira, faz referência ao modelo do boato e da murmuração, mas se for lido como um poema jocoso a referência muda e o poema se apresenta como um “causo” divertido sendo contado a outrem.

Esse recurso à introdução de diálogos no poema é justamente o utilizado na Xácara de Dom Jorge para elaborar o prolongamento narrativo pela inclusão de diversos episódios, o que gera efeito de amenização, em contraste com a dramatização grave, também é usado no poema de Fonseca Soares, de certa maneira, distinta de seu uso na xácara, para gerar efeito de amenização, em contraste com o estilo satírico.

Aristóteles (2008), indica que ao produzir preceptiva sobre o gênero da xácara, para regular seu uso na poesia letrada lírica, Quevedo estabelece um aspecto estrutural, além dos elementos temáticos (advindos do mundo rufianesco) e de disposição (utilizando a forma do verso estabelecido para o romance), “um elemento fundamental: a organização em forma de epístola” (Costa Lopes, 2012, p.60-61), logo em seguida, em nota de rodapé, Costa Lopes observa que

Antônio da Fonseca Soares também compôs romances em forma de epístola. Maria de Lourdes Belchior Pontes (1953) chama-os de romances-cartas. No manuscrito 2998 [...] há romances em que o eu-lírico simula estar recebendo uma carta de uma dama e comenta a um suposto interlocutor. (Costa Lopes, 2012, p.61, nota 35)

Essa simulação de comentário a um suposto interlocutor seria o elemento estilístico que emula por verossimilhança, regulada retórico-poéticamente, na poesia letrada, a intimidade requerida pela performance vocal que executa a forma de relato popular conhecido no Brasil por “causo”. O “causo” seria, então, uma referência para a composição de um modo estilístico específico em decoro vulgar, bastante utilizado para manter a proporção amena adequada ao estilo jocoso. Assim, é possível levantar a hipótese de que haveria uma relação entre, de um lado, o “causo” e a xácara popular, de outro, entre o “causo” e o estilo jocoso preceituado pela lírica erudita, de modo que, por empuxo, o romance lírico feito em estilo jocoso se aproxime da xácara.

Esse caráter convencional, indicado por Costa Lopes, pode ser percebido no romance “Chegou senhor esta fortta”, de Fonseca Soares.

CARTA 10a.
A D. Manoel de Attayde, mandandolhe
hum presente de doces,
ROMANCE

Chegou senhor esta frota*
ao porto do meu retrete,
para deixarme areado
quanto era mayor a enchente

Por senhor de grande Engenho
he rezaõ q' eu vos venere
pois nestas caixas deasucar
mostraes quanto engenho tendez

Sô vos com doces taõ ricos
imagino que pudereis
metendome a Índia em caza
porme o Brazil num bofete

Se nelles de amor em graça
doçe aboca me fizestez

como não quereis q' diga
q' a graça vos chove nelles

Sobre estes doces entendo
q' beberei na Hipocrene
poruer sesobre elles posso
matar desta agoa huâ sede

Se estes são os tresvalíos
comq' esse mal vos ofende
nunca terei por maligna
meu senhor a vossa febre

[50]

Com tudo, sinto q' quando
aveya está mais corrente
não seja perenne amuza
eo sangue seja perenne

Mas viuei vós muitos annoz,
poís he bem q' concidere
oq' fareis de fucturo,
seisto fazeis de presente.
(BA 49 III 82, fl. 49)

A didascália diz que o romance em questão se trata de uma carta a Dom Manoel de Attayde, em resposta aos doces que deste recebeu como presente, vindos da Índia ao Brasil, chegando na “frotta” de embarcações. Esse romance, por ser jocoso, faz-se como contrafação dos usos relativos à cortesia e agradecimento, mediante o tropo da ironia. Nesse sentido, mantém a elocução mediana, com uso de termos comuns à fala cotidiana (com algumas poucas exceções, em que evoca elementos mitológicos, como a fonte Hipocrene, por exemplo), adequada ao engenho natural, preferido para a ostentação da atitude “paciente” e “prudente”. A simulação de uma carta restringe o receptor e permite a encenação de tom de intimidade. Apesar de toda essa construção que viabilizaria um estilo médio e contido, ligado à prática da cortesia agradecida, o assunto é baixo, referindo-se ao desarranjo intestinal ocasionado pelos doces que vieram como presentes, mas estragados, por percorrerem longa distância. Essa dissonância do assunto em relação à linguagem em que é tratado, mantém sua proporção em relação ao tom médio do agradecimento entre íntimos, pelo recurso à ironia e pela referência emulativa, que ampara sua declinação de estilo, assumindo um decoro vulgar, sendo feita como emulação do “causo”, que permite a manutenção da amenidade e familiaridade, ao passo que permite também narrar o extraordinário do “desarranjo intestinal” (enchente), no cotidiano íntimo e baixo do “retrete” (privada, em português de Portugal).

Um exemplo do uso sofisticado da ironia nesse romance de Fonseca Soares se dá na segunda estrofe em que ocorre uma inversão sutil do elogio em vitupério, nesse sentido, enquanto uso contido da agudeza, o elogio é feito como metáfora do vitupério, que não aparece diretamente, o que permite à persona poética manter o tom elocutivo médio, ao passo que rebaixa o alvo da injúria.

Por senhor de grande Engenho
 he rezaô q' eu vos venere
 poís nestas caixas deasucar
 mostraes quantro engenho tendez

Aqui, o elogio “senhor de grande Engenho”, que deveria referir-se a pessoa sagaz, sendo atributo de nobreza e sinal de distinção, refere-se e oculta “grande nesceidade”, como pessoa destituída de inteligência, que nesse contexto do século XVII, diria respeito a não receber a luz divina, não podendo ser “civilizado”, isso por não ter atinado que em tão longa viagem os doces que dera por presente estragariam. Esse sentido é reiterado pelo último verso, gerando um efeito cômico risível, dizendo que, com essa atitude, Dom Attayde, seu amigo, “mostraes quantro engenho tendez”, ou seja, nenhum.

Essa é uma pequena amostra do modo como o engenho reconhecido de Antônio da Fonseca Soares demonstra habilidade e domínio das convenções retórico-poéticas preceituadas para o estilo lírico jocoso, assim como para o modelo de decoro vulgar a este estilo adequado. Isso, ao passo que o demonstra como poeta que prefere, para tanto, o uso do gênero poético do romance. Também destacando, em consonância com Pontes, que na maneira específica de composição poética, atribuída ao romancista em questão, há uma preferência ao modelo de decoro vulgar não-burlesco, à diferença da maneira de composição em decoro vulgar atribuída a Gregório de Matos, que justamente prefere o burlesco.

Mas é preciso não confundir, embora a destriça seja difícil, poesia “vulgar” com poesia burlesca. Pelos romances de Fonseca se adivinham os limites e as aproximações entre uma e outra, e através deles se pode também verificar que muitas vezes a chamada poesia vulgar evoluciona para a burla rufianesca. No entanto, muitos dos romances do capitão Bonina mantêm-se no limite, já assinalados, da troça mansa e das palavras pitorescas mas não escabrosas e desonestas. (Pontes, 1953, p.98 apud Costa Lopes, 2012, p.64)

Evidencia-se, então, que António da Fonseca Soares, cortesão exemplar, preferia compor em decoreto vulgar seguindo as convenções do estilo lírico jocoso (apesar de também dominar a variação satírico-burlesca-vituperante, que inclusive serve de sombra a muito de sua jocosidade), amenizando seus romances não-sérios sobretudo pelo recurso à ironia, por um lado, e à encenação de intimidade com o destinatário, por outro, sendo este último aspecto garantido por um uso convencional estabelecido para a xacara letrada, o estilo epistolar, o que também seria um modo letrado de encenar e emular a intimidade necessária e propícia para se contar um “causo” supostamente despretensioso. Essa forma característica de compor em vulgar, atribuída a Fonseca Soares, diz muito sobre o aspecto específico da vida vilã que o letrado decide emular e a posição que assume, isto é, uma certa cumplicidade com os costumes dos populares, por isso, a colocação e ensino do modelo ético da “prudência” tende a não passar pelo vitupério direto, construído por contra-imagens viciosas e caricatas, representantes do “homem pior que nós” (cômico), como em Gregório de Matos, mas por amistosa ironia com que alegremente se chama à atenção o “homem semelhante a nós” (lírico).

Portanto, assim como Dom Teodósio, a quem dedicara *Filis e Demofontes*, desceu a soldados e populares para animá-los, no Alentejo, em 1651, quando da Guerra da Restauração, Fonseca Soares preferia ensinar e deleitar o povo, garantindo formas de controle para a instauração e manutenção da unidade e do “bem comum” do império católico independente português, como também a hierarquia de seu “corpo místico”, pela simulação de intimidade e conivência. Isso pode explicar a recorrência, em sua escassa sátira, da culpabilidade em espelho, de modo que o “homem pior que nós” também é o que aponta o erro, desse modo a pesona satírica, então, perde a distância em relação à “cidade dos viciosos”, fazendo-se mais um tipo que a habita, igual a todos os outros perante Deus, o único portador da regra moral que ilumina o juízo prudente, este purgado dos vícios pelo riso aparentemente descomprometido e amistoso.

Essa simulada proximidade e convivência com o popular, na composição em decoreto vulgar, também explicaria a preferência do engenho reconhecido a Fonseca Soares pelo estilo lírico amoroso, que cobre considerável parte da obra que lhe pode ser atribuída, visto que com este estilo a encenação passional executada pela persona poética pode melhor explorar a intimidade humana, preceituada como universal, enquanto representa um sentimento de dor ou prazer particular ocorrido segundo representação de costume, portanto tipificado retórico-poéticamente por doutrina de caracteres.

Na seção imediatamente posterior, o estudo aqui proposto pela aborda o estilo lírico amoroso e como o engenho de Fonseca Soares o pratica, demonstrando a complexidade e subvariação que o poeta executa, partindo do grave do amor espiritualizado, passando pelo médio do amor passional e indo ao baixo do amor erótico.

3.3.3. O estilo amoroso: exploração do aspecto passional da cena dramática do romance

No lugar de mediania entre os gêneros, construído para a poesia letrada mediante conjunto de preceptivas retórico-poéticas, tal como estudado por Carvalho e aqui discutido, é constitutivo que a poesia lírica tenha relação central com as paixões. Essas paixões da lírica letrada seiscentista, sendo refletidas e reguladas por tratadística de época que as tomavam por objeto de categorizações e tipificações, ganhavam encarnação e estofamento pela voz encenada da persona poética, sendo a variabilidade das formas poéticas e dos estilos da lírica correspondentes à multiplicidade dos afetos a que à alma ocorressem. Dentre essas paixões codificada pela lírica letrada, a representação das amorosas é bastante recorrente.

Poemas traduzem paixões, costumes e palavras ou sentenças que expressam o pensamento e são envolvidos pela voz do poeta. [...] Nas paixões está portanto o maior celeiro da lírica [...]. Dentre elas, as paixões amorosas conquistaram conhecido lugar na poesia moderna [leia-se, seiscentista] (Carvalho, 2007, p.197-198).

ocorre a atualização de recursos poéticos advindos de variadas fontes culturais, desde o tesouro sedimentado nas práticas sociais locais até importações advindas de distâncias várias no espaço e tempo; toda essa apropriação de recursos poéticos em relação com as paixões amorosas é regulada por uma tratadística adequada aos preceitos caros à doutrina político-teológica católica, traduzida para o português:

O amor, pela fortuna discursiva sedimentada na cultura portuguesa, atualiza na poesia seiscentista ornatos e argumentos de todas as fontes culturais que a compõem, bastando para fazer vir à tona uma das fontes desse cabedal retórico-poético a lembrança das trovadorescas “cantigas de amor”. Com efeito, são as paixões altamente reguladas pela tratadística da época (Carvalho, 2007, p.198).

É de se notar que nessa apropriação integrante da composição poética do estilo lírico amoroso importa, para a codificação da multiplicidade das paixões, que se estabeleça uma inscrição da matéria da invenção no gênero e no decoro adequado.

É, mais uma vez, dependente da inscrição em determinado gênero que o amor seiscentista pode apresentar modos distintos, tornando mais vivazes os poemas de amor sensual, erótico (chamado “pornográfico” na época), idealizado, satirizado ou ao divino. Os lugares poéticos providos pela glosa amorosa são fonte de cortesia, [...] pois para ser entendido no âmbito da virtude, o amor precisou apresentar-se como ação ou efeito de discrição pelos caracteres a ele sujeitos (Carvalho, 2007, p.199).

Nesse sentido, como diz Carvalho, a fonte oral popular da lírica amorosa seria a trova das “cantigas de amor”. Mas o que mais interessa a esta seção é a forma como esse estilo lírico amoroso se adequa ao gênero poético do romance, para poder codificar as paixões em decoro vulgar, possibilitando deleitar como poesia e instrui sobre o amor verdadeiro, apontando a vanidade do amor lascivo, integrando um conjunto de subvariações no estilo da lírica amorosa disposta na forma poemática estabelecida para o gênero poético do romance. Um exemplo dessa adequação da lírica amorosa ao gênero poético do romance já foi dado no segundo capítulo desta dissertação, pelo romance atribuído a Jerônimo Baía, “*Fazer hum romance quero*,” feito de acordo com o estilo médio, sem uso de termos obscenos ou mesmo que expressassem grandiosidade, mantendo elocução adequada ao engenho natural, buscando

destacar o aspecto passional e emotivo, construindo raciocínios sobre a superficialidade do amor erótico, mediante alegorização com agudeza contida e levemente extensa nas analogias, tudo isso tendo por suporte uma cena dramática frívola, prolongada por uma narrativa, conjugada com aspectos retórico-argumentativos, configuração que possibilita ensino doutrinário “prudente” sobre o amor, ao passo que promove deleite poético a um público letrado.

Interessa também mostrar como a inscrição da matéria inventiva da paixão amorosa no gênero do romance é efetivada pelo engenho atribuído a António da Fonseca Soares. Para tanto, serão analisados três romances amorosos atribuídos ao poeta em questão, cada qual representando uma subvariação da lírica amorosa, um feito em estilo grave, representando o amor espiritualizado, um em estilo médio, o amor sensual ou passional, e outro em estilo baixo, representando o amor erótico.

Antes de começar as subseções seguintes, cabe uma advertência ao leitor. Infelizmente, as análises feitas serão sempre incompletas e parciais, isso pelo motivo de que sua elaboração mais detalhada, devido à alta sofisticação dos poemas, demandaria estender muito o texto desta dissertação, o que é impraticável. Apresentamos nossas escusas caso falte à análise algum elemento que o leitor julgue essencial. A análise não se deterá ao plano fônico, entendendo que a força da argumentação está na prática retórica; além disso, eximir-se-á de acompanhar passo a passo (verso a verso ou estrofe a estrofe) todo o andamento dos romances, focando a análise na força dos efeitos mais representativos. Serão destacados aspectos da elocução e do decoro, com a finalidade de demonstrar como eles operam diferenças estilísticas nas subvariedades da lírica amorosa, como se constituem no gênero do romance e como se executam na obra atribuída a Fonseca Soares.

3.3.3.1 O amor lírico em romance: estilo grave

O poema que segue é atribuído a António da Fonseca Soares, por António Correia Viana, em compilação feita em meados do século XVIII.

A huma Dama, que encareceu ao Autor
as muitas ancias, e pennas, que por seu
respeito padecia; e que elle discurso, não
ser crível nella tal sentimento, noque
escreve neste

Romance

Se as pennas, Tisbe divina,*
saõ tais como se encarecem;
mais saõ para a alma afagos
que para a vista deleites.

Dais como pinsel dessa pena,
tais côres á que não tendes
[73]
que se eram d'alma destrossos
já saõ do juizo enfeites.

Triste de mim, que entre tantas,
não tenho alguma, que chegue,
(por mais que afirma oque custam)
a dizer quanto se sentem.

Por isso, Tisbe, prezumo,
que a vossa, como eloquente,
diz mui bem quanto se cuida,
mas não quanto se padece.

Mas como há diversas pennas,
he coiza mais diferente,
a pena com que se morre,
da pena com se escreve.

Da vossa pena, que he de Agua,
quem não há que concidere,
que no voo; a todas passa?
[74]
que corte a todas vence?

Mas dasque nunca sentisteis,
quem não crêria, que fizesse,
taõ aparente a mentira?
e os agravos taõ cortezes?

Verdade he, que nas distancias,
a pena da lingoa serve:
que assim quiz Amor, que os Tristes
se falassem, quando auzentes:

Mas como, Tisbe divina,

he bem que em cazos como estes
a fineza dos que adoram
seja uzura dos que mentem:

Crer, q' em vóz póde haver penas,
será cuidar, que foi sempre,
Inferno o Ceo, noite o dia,
sombra o Sol, e fogo a neve.

[75]
A pena, com q' a alma fala,
faz que quando se encarece,
n'uma lagrima se leya,
n'um suspiro se soletre.

Mas como se há de crer isto
da que discreta, somente
a vóz de lagrimas borda;
e de ays a eloquencia véste?

Se as lagrimas foram tinta,
e a pena d'alma escrevesse:
no papel de hum rosto, os olhos
leriam quanto a alma sente.

Porem, que hei de esperar, Tisbe,
das vossas letras, se sempre,
para admiraçõens saõ boas:
Mas não para entreparentes?

Pouco se correm cômigo
[76]
vossas lagrimas; pois querem
deixarme empre corrido;
porem nunca soccorrerme.

Assim, crêde que me admiro
de que nos voos que désteis,

seja nas penas tão grave
quem no pranto he tão corrente.

Crêra eu, se se cortáram,
se assim como agudamente
nas lagrimas se tremolam,
nos conceitos se abatessem.

Mas se tanto se remontam;
quem não dirá, se as attende,
que sendo as lagrimas rizo,
as penas são muito leves?

Se voar com éstas me vîra;
que velóz, desde o bofete,
[77]
bebendo por vóz os áres,
voára a esse Ceo de neve?

Que pouco então se me déra

de sentir, que me não dêssem
azas para levantarme,
que canhões para abaterme?

Mas quem com penas de Cisne,
que se póem a hum canto breve,
pde chegar ás de huâ Aguia?
e igoalar ás de huma Fenes?

Ay Tisbe! Quanto receyo,
que essas que são, tantas vezes,
ao ar, palavras, e palavras,
o ar e o vento mas leve!

Com tudo; venero-as tanto;
que quando seus caractéres,
no vosso papel são rasgos;
na minha alma são ferretes.
(BA - C.V. 49-III-77)

Esse romance é feito com marca estilística do engenho furioso, isto é, encenando uma *persona* poética modificada por afetividade intensa, o que é estabelecido por efeito de intimidade gerado pelo uso da forma epistolar. Esse engenho afetado é conjugado com uma elevação elocutiva pelo uso de palavras e metáforas convencionais ao estilo grave. Esta combinação gera um efeito de uma intensa emotividade e tom queixoso, embora enobrecido pela conjunção de elementos que se verá no decorrer da análise.

A arquitetura elocutiva, que regula o uso de termos-chaves para o poema, é feita por uma estrutura de irradiação, construída com a exploração aguda dos equívocos da palavra “pena”. Com essa arquitetura elocutiva são produzidos raciocínios agudos por articulação de tropos que relacionam termos adequados a tópicos diversas, distantes entre si, todas tendo em comum, entretanto, o fato de serem matérias de invenção convencional à poesia de estilo elevado.

Essa construção retórico-poética, ainda, para sua realização, faz-se intrinsecamente pela adequação às possibilidades do gênero romance. Nesse sentido, faz-se em consonância com o que apresenta a situação dramática encenada e central para a execução do gênero. No caso, a situação dramática encenada nesse romance diz respeito a um amante que responde à dama (Tisbe), por quem nutre sentimentos, fazendo-o por carta. O termo chave para a estrutura de irradiação aguda, “pena”, advém da situação encenada, em que ocorre um primeiro equívoco de sentido e “pena” é simultaneamente tratada

como o instrumento com que se escreve e o teor da carta: dores de amor não correspondido.

Em um segundo equívoco, “pena” serve ainda para operar um deslocamento de tópica pelo uso de contiguidade metonímica. Seleccionando aspectos da “pena” como instrumento de escrita, particularmente o uso de tinta, efetiva-se uma comunicação entre escrita e pintura, na figura da “pena-pincel”, em clara referência à preceptiva horaciana “*ut pictura poesis*”. Dessa maneira, estende-se a referência a outro preceito horaciano, o “*utile et dulci*” (deleite útil), em que o poema mostra sua utilidade purgando da alma os afetos intensos e transfigurando-os, pelo deleite poético, em “enfeites” (ornatos) para o juízo. Nesse ponto, o poema se realiza como metapoema, instruindo sobre a utilidade da poesia lírica amorosa, o que faz adotar termos usados para estabelecer preceitos retórico-poéticos (juízo, eloquência etc.).

Com um terceiro equívoco, opera-se outro deslocamento de tópica pelo recurso à metaforização de “pena sentimento”, por “pena de ave” e, aí, estende-se ainda à imagem da “pena do cisne”, a voz que representa a boa poesia inspirada pelas musas e influenciada por Apolo. Nessa construção alegórica, em que a pena animal representa a pena sentimental, há ainda outra sofisticação trópica, na qual a pena animal opera por metonímia, comunicando a alegorização do sentimento a diferentes aves: águia, geralmente associada a Zeus e como alegoria para “poder”; cisne (já referido); e fênix, alegoria de “invencibilidade” e “persistência”, além do “fogo” das paixões; cada uma delas representando aspectos diversos do sentimento de penar. Essas aves, além do atributo comum da “pena”, também ostentam na poesia os atribuídos da altivez, elegância e grandiosidade, sendo, portanto, emblemas de gravidade e elevação de estilo. Enquanto emblemas, servem também para a caracterização de Tisbe como personagem ativa em ambiente de “corte”, o que demonstra a nobreza da dama, situando-a em posição elevada na hierarquia adequada ao “corpo místico”, tal como foi tratado mais acima neste mesmo capítulo; essa distância dada pela elevação da Dama, representa, também, que ela é inacessível à *persona* poética, daí a qualificação “Tisbe Divina”.

Quarto equívoco: “pena” comparada à “alma”. A “alma”, como “pena”, escreve com signos exteriores de sofrimento (lágrima e suspiro), que passam a metaforizar os signos da escrita, podendo ser “lidos” e “soletrados”.

Quinto equívoco: os signos do sofrimento (lágrimas tremulantes), escritos no mundo sensível pela “pena” da alma, passam a conceito (que se abate). Com essa passagem, mediada pelo corte da agudeza (“Crera eu, se se

cortáram,/ se assim como agudamente”), efetiva-se a purgação das paixões da alma pelo “enfeite” do juízo, realizando-se a utilidade da poesia lírica amorosa pelo deleite cortês do “ornato dialético”.

Essa construção poética, enquanto deleite útil, ensina sobre a elevação do amor, segundo preceitos éticos de “prudência” cortesã, em que o sofrimento do amor passional se eleva a amor espiritual que à alma afaga, mais que à vista deleita. A sofisticação ou agudeza da construção estabelece o decoro apropriado à sua transmissão em ambiente de corte, certamente se fazendo como poema adequado à apreciação acadêmica, apesar de feito na forma “popular” romance. O decoro vulgar, nesse contexto, aparece pela evidente encenação de sofrimento intenso relatado em epístola, em tom sutil de reclamação mesclada paradoxalmente com o elogio, o que se aproxima da “murmuração”, assim sendo sutilmente colocado provavelmente para demonstração de virtuosismo do poeta perante os pares de academia; não sendo passível de transmissão por folha volante nas praças, ruas, vilas ou aldeias. Apenas recitado em ambiente apropriado, para um público seletivo.

3.3.3.2. O amor lírico em romance: estilo médio

Também o seguinte romance é atribuído a António da Fonseca Soares, por António Correia Viana, na mesma compilação que o anterior.

Romance=

Ao Mosteiro de São Bento;
cuja pompa soberana,
vence ao mesmo Paraíso,
por ser hum Ceo na fachada:

Foy ésta manhã Maricas;
aquella Flor celebrada
por prizaõ dos alvedrios,
e por feitisso das almas.
[496]

Gentil esmalte do Prado,
das flores inveja grata,
emulação das estrellas,
e da formozura gala.

Por cujo favor parece

que com perigrina trassa,
as rozas são rubicundas,
as assucenas nevadas.

A quem fez a Natureza,
(por se desmentir de avára)
no lindo segunda Venus,
e no discreto outra Pallas.

Por dar adornos ao campo,
ao campo sahão galharda;
sendo das flores Aurora,
[497]
quando do campo esmeralda.

Na neve da sua tésta,

éra o jasmin sombra parda;
pois da sua tésta á neve
nem por sombra igoalava.

Os Arcos das sobranselhas,
o mesmo Amor os tomára,
só para render mais vidas
por settas tendo as pestanas.

Se o Ceo bem vîra os seus olhos,
bem a olhos vistos passára;
pois vinha dois Soes a Terra,
quando elle hû Sol só lograva.

As Rozas das suas faces,
faziam ás Rozas raivas,
[498]
que brancas ficavam todas,
ainda quando encarnadas.

O Nariz, por engrassado,
eu na verdade affirmára,
de que entre robins de flores,
era hum diamante na gala.

A Boquinha, por pequena,
sem lizonja alguém cuidára,
ser de rubim, quando muito,
de cravo ser, quando nada.

De sal, pedrinhas formozas,
serem seus Dentes mostrava;
pois tendo tanto de bella,
tinha muito de salgada.

A Barba, se alguém quizerá
[499]
sem primôr exagerada,
no Mar de tanta lindeza
déra-lha a agoa pella barba.

A Garganta, logo disse
dos affectos ostentada,
por ser linda como o ouro,
ser artificio de prata.

Qualquer dos brancos Peitinhos,
he hum Ethna, que disfarsa

entre os candores da neve,
os incendios com que abraza.

Da sua Cintura o talhe
he tão lindo, que assignala,
que tem muito de entendida,
quando he pois tão delicada.

[500]

Os péz, aonde os afagos
não tomam pé, tem por gala
trazer debaixo dos péz,
em que lhes péz, sempre as almas.

Descalsa, vay publicando
que ás boninas ameássa;
porque inda assim as boninas
não a apanhâram descalsa.

Vão seus péz pizando flores;
e toda flor se regala
de ter nos péz desta Flor,
das flores toda a estampa.

Com seu pé, se pôs em pontos
huma flor; nas flores disgraça:

[501]

pois nûm ponto, ao pé da flor
ponto ao seu pé se mostrava.

Mas eu que vî a Maricas,
tambem ser flor dezejava;
só por ter ao meu dezejo
o que cada flor lograva.
(BA - C.V. 49-III-81)

Esse romance é feito em forma de elogio, usando o modelo retórico de discurso do gênero epidítico, e feito com engenho natural, não afetado por paixão paradoxal, apesar de a *persona* poética encenar maravilhamento perante a Dama que elogia. A elocução é mediana; há uso de termos provenientes da natureza sensível (campos, flores etc.), conjugados com termos advindos da ourivesaria (esmeralda, ouro, prata etc.), para a elaboração metafórica. Entretanto, os últimos são subordinados aos primeiros pela ambientação da cena dramática romanesca ao evocar o *locus amoenus* e diminuir o ar de suntuosidade, adequado ao uso de termos da ourivesaria para estilo grave.

A cena dramática do romance diz respeito a uma Dama (Maricas) caminhando de manhã em frente ao Mosteiro de São Bento. Nessa cena, a *persona* poética se posiciona como espectador que acompanha e descreve a caminhante, o que possibilita distância adequada para se tecer elogio pautado em figuras que evocam os sentidos, sobretudo o visual, construindo a dimensão sensual do elogio.

O romance ora tratado pode ser dividido em quatro partes.

Na primeira parte, que corresponde às duas primeiras estrofes, coloca-se a cena dramática. Na primeira estrofe aparece o lugar, o Mosteiro de São Bento. Na segunda, a personagem da Dama Maricas que caminha pela manhã. Dessa forma elabora-se uma estruturação de figura (Maricas) e fundo (Mosteiro), em que o fundo serve para que a figura possa ser ressaltada em sua superioridade; tratando-se de outra referência ao “*ut pictura poesis*”, complementado pela sugestão da luz da manhã.

A segunda parte, da terceira à sexta estrofes, opera uma reiteração da cena dramática, dessa vez, transfigurando-a por uma combinação entre metáforas naturais e de ourivesaria, sobrepostas à estruturação de figura e fundo, em que os elementos da ourivesaria corresponderiam à demonstração de superioridade da figura em relação ao fundo, composto por metáforas naturais, ambientado como “*locus amoenus*”; é nesse sentido que a dama

aparece para “dar adornos ao campo”²². Entretanto, nessa segunda parte insere-se outro elemento, não advindo nem da natureza, nem da ourivesaria, mas da grandiosidade da esfera celeste, “as estrelas”. Essa inclusão elocutiva é importante para situar a figura de Maricas no campo da mediania, tendendo à elevação, já que a Dama seria “emulação das estrelas”, estas permanecem o modelo sendo Maricas a cópia, o que promove um sutil rebaixamento da Dama, este sendo confirmado pela secundarização em relação às deidades mitológicas, apresentando-se “No lindo segunda Vênus/ e no discreto outra Pallas”. Dessa forma a Dama é superior à natureza e inferior ao celeste e divino (diferente da “Dama divina” do poema anterior).

Na terceira parte, que vai da sétima estrofe à vigésima, a mais extensa do poema, elabora-se o retrato da Dama. Nessa parte, a descrição da figura física da Dama é ornamentada por construções metafóricas (com os termos elocutivos já citados), ocorrendo no sentido de cima para baixo, da cabeça aos pés.

Da sétima à décima quarta estrofes é descrita a cabeça; com um destaque especial aos olhos, pois é o ponto no poema em que a Dama supera o Céu, pois enquanto este tem um único sol, a Dama traz dois à terra.

Da décima-quinta estrofe à décima-sétima, ocorre a descrição da parte média do corpo, da garganta à cintura. Assim como no rosto destaca-se, pela excepcionalidade, os olhos, nessa parte do meio do corpo destacam-se os “brancos peitinhos” e a talhada cintura, pois nesse ponto o romance chega aos limites do estilo médio, quase rompendo seu decoro não-pornográfico, por expressar que “entre os candores da neve/ [há] os incendios com que abraza” os alvos peitinhos e que o talhe da “Cintura” da Dama assinala “que tem muito de entendida,/ quando é pois taõ delicada”; então, o recurso ao paradoxo formaliza e encena poeticamente um deslize no decoro e uma breve mudança no engenho, aproximando-se do engenho afetado por paixão erótica; logo depois disso, a *persona* poética, em sua descrição opera uma elipse e pula da cintura aos pés, não descrevendo a região do púbis. Na décima oitava estrofe a

²²Nesse trecho ecoa também o contraste entre duas formas de riqueza: a material, evocada por elementos da ourivesaria; e a espiritual, evocada pelo Mosteiro de São Bento.

descrição detém-se nos pés, com os quais o poema retoma a narrativa e se para o desfecho.

Na quarta parte, da vigésima à vigésima segunda estrofe, pela figuração dos pés, a *persona* poética metaforiza os rigores da Dama, comentando como a Maricas pisa as flores inferiores, sendo ela flor excelente. Nessa elaboração aguda, as flores inferiores identificam-se com os pretendentes do amor da Dama, que, sendo pisados, ao menos tocam seus pés. Nesse sentido, também anseia o eu lírico a ser flor, para também ele poder tocar nos pés de Maricas. Essa última parte, do toque nos pés, faz alusão e ecoa certo erotismo típico nos poemas eróticos atribuídos a Fonseca Soares, nos quais a *persona* poética se coloca como mais um dentre tantos a ter envolvimento sexual com a Dama.

3.3.3.3. O amor lírico em romance: estilo baixo

A huma Dama, indo á Igreja dos Re=
medios, andando pejada [S^{ra}.]

Romance

Para os Remedios Maricas
dizem que vay, porq' he certo,
que tem Maricas achaque,
pois que assim busca os Remedios.

Emferma, dizem que vay
de certo achaque travesso,
que tem em aperto a Mossa,
quando já livre do aperto.

[252]
Mal molestada do achaque
deve de estar, pois sabemos,
que se com despejo andava,
hoje se sente com pejo.

De arrependida se vay,
por ver q' em tão pouco tempo,
crescendo lhe vão os males,
e os Remedios sejam menos.

Cá levou suas ajudas
de Boticario tão dentro;

q' se as mais do avêso purgam,
a fez purgar de direito.

Hûns querem q' fosse purga,
inda que não de Galeno,
que andando sem éssa mássa,
[253]
lhe cresceu sempre o formento.

Como quazi nove mezes
nada purgava a esse tempo,
se vïo andar ansiada
desses charopes de Venos.

Foy tão grande ésta doensa,
porque foi tal o Barbeiro,
que errando o meyo da vey,
lhe deu na vey do meyo.

Suposto dizem, que a Mossa
quando entrou nesse successo,

dandolhe hû geito co-corpo
lhe pôz bem o corpo a geito:

Que Cirurgiaõ (dizem outros)
deve ser esse Mancebo;
[254]
que quando abrîo ésta fonte,
os graõs lhe naõ quiz por dentro?

Porem, a mim me parece,
(e cuido ser o mais certo)
ésta he a fonte de Aganipe,
e ella qual outro Pégazo.

Triste sospeito se vay;
e se vai como sospeito,
vai satisfeito mais de outrem,
quando de sý mais somênos.

Mui terrivel foy o mal
e tanto, que conhecemos,
mui dificultara a cura,
sem ter Remedios violentos.

Ésta doensa (Senhores)
[255]
foy por tomar tanto a peito
certo cardeal de leite,
onde o deleite éra certo.

Athé agora foy Maricas
sadia, e sãn como hum pêro.
Mas ja terá para péras;
pois que brincou com marmelos.

Entendo, que prendas leva;

e conforme o que eu entendo,
sendo de pêzo éstas prendas,
naõ valem nada de pêzo.

Acolhendose ao Sagrado,
como enviada a vejo;
como se fôra delicto
cortar ella por sý mesmo.

[256]
Lá se vay pedir socorro
nesse sagrado Mosteiro
como se a Caza das Freiras
fôra dos Frades Convento.

Coitadinha de Maricas.
Quanto sentido me vejo,
pois que só acha taõ longe
o que eu cá tenho mais perto.

Eu lhe déra, a boa mente,
em canceira, e sem receyo,
para o seu achaque cura,
e para o seu mal Remedio.

Tambem lhe déra huâ mecha
untada com tal urgoento,
[257]
que metida na ferida,
bem lhe pozesse a direito.

Para charopes, lhe dera
hum peitoral taõ perfeito,
que mui bem a refrescára
quando mais fosse aquecendo.
(BA - C.V. 49-III-81)

O romance em questão, retórico-poeticamente utiliza-se de engenho natural, com eloquência adequada ao estilo baixo, com termos advindos dos costumes vilões, no caso específico, chulos e expressões de vício e lascívia. O poema faz uso, tal como no exemplo dado para se falar do estilo lírico amoroso elevado, de termos-chave nucleares com equivocação de sentido promovendo deslocamentos entre tópicas e matérias de invenção, sendo os termos-chave nucleares elencados “Remédios” e “achaques”. O uso dos equívocos de sentido dos termos-chave nucleares se subordina a dois elementos constitutivos: o desdobramento narrativo e a efetivação do tropo da ironia, esta,

por sua vez, promove uma aproximação como o estilo jocoso, tal como geralmente praticado pelo engenho atribuído a António da Fonseca Soares.

Seu aspecto narrativo se elabora por correlação de episódios, semelhante ao que ocorre na xácara popular (Xácara de Dom Jorge, p. ex.), com a diferença de que os episódios se desdobram a partir de uma cena dramática central, “Maricas indo buscar solução para seus males no convento dos Remédios”, mediante os equívocos de sentido dos termos-chave “Remédios” e “achaques”.

Dessa forma, a construção desse romance, pelo uso da ironia para efeito risível, aproxima-se do estilo lírico jocoso; ao passo que, pela narrativa construída por coleção de episódios, aproxima-se de um modelo da xácara popular. Também ocorre que, enquanto uma das conotações sugerida pelo equívoco irônico se refere ao vício da luxúria, espelho negativo da virtude da castidade, o romance apresenta o “ser humano pior que nós” e opera em registro cômico (risível). Entretanto, usando da ironia, da estrutura de inclusão da *persona* poética no conjunto de relações de luxúria e aproximando-se do estilo jocoso, afasta-se do estilo satírico, de maneira que a correção dos vícios se dá não por julgamento direto (que seria adequado ao tom de vitpério), mas de acordo com a preceptiva “*ridendo castigat mores*”, em interpretação amenizada. Com isso, o engenho atribuído a António da Fonseca Soares promove uma aparente convivência com os costumes populares, corrigindo-os pela troça amistosa.

Na cena dramática desse romance, representa-se uma Dama (Maricas) caminhando, indo em direção à Igreja dos Remédios. Desta cena central se desdobram outros episódios em que a Dama teria procurado “outros remédios” para seus males, sendo a ida à igreja o último desses episódios.

O romance pode ser dividido em três partes principais.

Na primeira parte, que vai da primeira à quarta estrofe, tem-se a construção da cena dramática. Nela, cada estrofe representa um aspecto da cena.

Na primeira estrofe, apresenta-se Maricas indo à Igreja dos Remédios, buscar remédios para seus achaques. Aqui os dois termos-chave usados para promover os equívocos e dubiedades, necessários ao efeito irônico, são colocados: “achaques” e “Remédios”. Nesse primeiro momento, o termo “achaque”, conjugado a “Remédios”, tende a significar “mal-estar”, “enfermidade”, e “Remédios”, com letra maiúscula, a igreja dos “Remédios”, entretanto, precedido pelo artigo “os”, equivoca o sentido, podendo ser lido como “solução para os males”.

Outro ponto, apesar de a construção poética desse romance o distanciar do estilo satírico, é perceptível que ele glosa e se informa a partir da boataria: “dizem que vay” (tal como foi abordado neste presente capítulo, na parte do estilo lírico satírico)

A segunda estrofe, versa sobre a condição com a qual Maricas vai “aos Remédios”, “Enferma [...] de certo achaque travesso”. Nesse ponto, a qualificação do termo “achaque” gera ambiguidade, pois “travesso” se refere tanto a comportamento infantil digno de repreensão, como a comportamento malicioso, em uma chave de sentido mais rebaixada. Então “achaque” muda a chave de sentido, passando de “mal-estar” para vício, promotor de prazer “travesso”. Retroativamente, pela conjugação dos dois termos, “Remédios” também muda de chave, passando de “solução aos males” para “satisfação do vício” (sendo o vício não atitude de “adicto”, mas contraponto de virtude). Na repetição de “aperto”, também se tem duplo sentido: no terceiro verso, “que tem aperto a Mossa”, porta o sentido de “situação difícil”, no quarto verso, “quando já livre do aperto”, o sentido vulgar e até chulo relativo ao ato sexual (como também, referir-se-ia a um alívio por ter abortado, tendo “purgado” de seu ventre a criança que lhe “apertava”). Assim, o “achaque travesso” que aperta a moça, depois do ato sexual, seria o incômodo de um feto crescendo em seu ventre. O vício a ser corrigido, então, seria o da “luxúria”, ligado ao costume da licenciosidade, a virtude encenada em negativo seria a “castidade”.

tem a situação anterior, indicada pelo uso do verbo no passado, “que com despejo andava”, em que despejo denomina desprendimento moral (mas também pode significar o sangramento de após o aborto); no quarto verso, tem-se a situação atual, indicada pelo verbo no presente e pelo advérbio “hoje”, “hoje se sente com pejo”, em que pejo designa “pudor” e sentimento de vergonha, também o termo se refere a “obstáculo”. Por paralelismo léxico, “despejo” e “pejo” se relacionam com o adjetivo “pejada”, prenhe, relacionando qualidades morais com condições físicas.

Na quarta estrofe, o assunto é o sentimento de Maricas, “Arrependida”, e sua causa, pois “crescendo lhe vão os males/ e os Remédios sejam menos”. Ainda nesse quarto momento, no quarto verso, “e os Remédios sejam menos”, pela ambiguidade do termo “Remédios”, tem-se uma dupla escassez: a escassez da “solução para os males” e a escassez da “satisfação” licenciosa do vício da luxúria. Esse também é o verso que encerra a parte de apresentação da cena dramática do romance e abre para o desdobramento narrativo por coleção de episódios em retrospectiva à cena central, em que cada episódio corresponde a um “Remédio” tentado por Maricas contra seu ambíguo “achaque”.

Nesse ponto, delimita-se o equívoco dos termos-chave e “Remédios” corresponde a “solução para os males”, “satisfação sexual”, “solução para a gravidez”; e “achaques”, fá-lo a “mal-estar”, “vício sexual” (luxúria), “criança no ventre”.

A coleção de episódios compõe a segunda parte principal do romance e se estende da quinta estrofe à décima oitava.

O primeiro episódio, que vai da quinta estrofe à sétima, diz respeito à procura de Maricas pelas “ajudas de Boticário”, buscando “Remédio” que a fizesse “purgar de direito” (normalizar as regras menstruais), pois “como quazi nove mezes/ nada purgava a esse tempo,/ se vïo andar ansiada/ desses charopes de Venos”. Observe a metáfora de rebaixamento do “charope de Venos” (esperma, não ingerido como um xarope, mas recebido pelas partes pudendas, causador do pejo)

Nesse episódio o termo-chave é “purgar”, ligando-se a “Remédios”, com sentido equívoco, fazendo que, enquanto purgação do “achaque”, o “charope de Venos”, remédio para os males, signifique, por um lado, o “sêmen” do “Boticário” e, por outro, a “solução abortiva” (remédio contra a gravidez). Dessa maneira, ao passo que se purgava do “achaque” da gravidez, ao também se purgar do “achaque” da luxúria, com o boticário, via-se novamente presa ao “achaque” primeiro, tendo de buscar outro “Remédio”; o que abre, na construção desse romance, para a introdução de outro episódio.

O segundo episódio é o do “Barbeiro” e da “sangria” e se estende da oitava à décima primeira estrofe. Nele, o ato de pique da navalha “na veia do meio” ecoa o duplo sentido de “xarope de Vênus”, enquanto “remédio purgativo”, tendo uma conotação sexual, o que o faz ser metáfora para o coito; e no verso “lhe deu na veia do meio” essa conotação é expressa de modo chulo.

No final desse episódio, pela referência mitológica à Fonte de Aganipe, aberta por Pégaso, a mando de Netuno, para impedir que o Monte Helicão, na ocasião da disputa entre as Ninfas e as Piérides, crescesse de prazer até atingir o céu, elabora-se uma comunicação de sentido entre o fluxo sanguíneo (da sangria) e a purgação do xarope de Vênus, por um lado, e entre esse conjunto analógico de “Remédios” e a “ejaculação do Barbeiro”, alegorizada pela Fonte de Aganipe, por outro. Com essa condensação aguda e intensa de alegorias se poderia dizer que há ainda uma representação do orgasmo como momento de “epifania”.

comum emprego no modo de falar da boataria, referente a determinada pessoa de quem se “fala mal” e que sustenta esse título. Assim, Maricas vai triste para os “Remédios” por estar “pejada” de um cardeal, cujo “leite” resulta do “deleite” de tê-lo tomado “a peito”.

Na terceira parte principal do romance, que se estende da décima nona estrofe à vigésima segunda, aparece um episódio à parte, em que dos vários amantes de Maricas, nos episódios em que ela “brincou com marmelos”, o eu lírico se faz mais um dentre os quais, realizando algo bem comum ao engenho atribuído a Fonseca Soares: simulação de colocar-se entre os pecadores, reconhecendo, no entanto, que os vícios são contrários às virtudes, sendo estas excelentes. É como se o poema guardasse a seguinte lição: “cuidado minhas amigas, conservem a virtude cristã da castidade, para não terminarem como a pobre Maricas”.

Em termos de decoro interno, nota-se que esse romance segue estilo baixo, até mesmo com expressões chulas, inadequado à expressão “discreta”. Em termos de decoro externo, fica também evidente que sua transmissão não se adequa às normas de etiqueta dos salões de corte e reuniões acadêmicas, mas sim para a circulação em praças, vilas e aldeias por cantos e folhas volantes. Poder-se-ia dizer, então, que esse romance é um dos exemplares de poemas usados para controle da performance oral popular, aqui teatralizada, por *persona* poética letrada, como decoro vulgar, cujo deleite poético serve para o proveito da manutenção da unidade da dominação estamental, doutrina como “bem comum” do “Corpo Místico”.

Com isso fica demonstrado que, como “poeta vulgar”, letrado ilustre e cortesão exemplar, António da Fonseca Soares nomeia um engenho dedicado à poesia lírica, em seus mais variados estilos, praticada por ele geralmente em romance, gênero pelo qual melhor consegue adequar o “lugar de mediania entre os gêneros” ao decoro vulgar, artifício retórico-poético este necessário para um modo de controle sobre a murmuração popular, executado pelo romancista em questão como “aparente convivência com os vícios populares”.

Considerações Finais

Com este estudo é possível concluir que o engenho atribuído a António da Fonseca Soares é dedicado à poesia lírica, sendo o romance seu gênero poético preferido. Dessa maneira, enquanto persona poética, atribuiu-se-lhe a alcunha de poeta vulgar. Então, tendo esse reconhecimento, enquanto artífice das letras portuguesas do século XVII e demonstrando domínio das convenções retórico-poéticas estabelecidas para a época, faz-se exímio no manejo do decoro vulgar, enquanto representação poética letrada da performance da voz popular e emulação de seus modelos poéticos e discursivos. Tal mestria no manejo do decoro vulgar é posta a serviço da manutenção das práticas político-teológicas da monarquia absolutista e católica portuguesa, em processo de restauração dos domínios e privilégios abalados religiosamente pela Reforma e politicamente pelas consequências da unificação de coroas no período filipino. Estas “normas pressupostas de escrita” garantem ao poeta o olhar e os privilégios da corte. Esse serviço cortesão executado pelo poeta mediante produção de poesia lírica em decoro vulgar opera particular modo de controle sobre o que os letrados de elite consideravam como “murmuração” popular, prejudicial à unidade do “Corpo místico”, com seu “Bem comum” imposto como manutenção de dominação estamental. Esse modo de controle sendo executado de forma característica pelo engenho reconhecido de Fonseca Soares, em que os “vícios” populares a serem corrigidos, segundo doutrina teológico-ético-política católica, são denunciados em tom de aparente convivência.

Findo o presente estudo de mestrado, observou-se que a poesia lírica em estilo amoroso é parte importante da obra atribuída a António da Fonseca Soares. Com isso em vista já se projeta, para o doutorado, uma pesquisa detida especificamente nesse aspecto da obra em questão.

Referências

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução Eudoro de Souza. 7ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. Tradução Manuel Alexandre Júnior *et al.* 2ed. revisada. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. Prefácio Michel Meyer. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AZEVEDO FILHO, L. A. *Iniciação em Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: Edusp, 1987.

BATISTA, G.A. *Entre causos e contos: gêneros discursivos da tradição oral numa perspectiva transversal para trabalhar a oralidade, a escrita e a construção da subjetividade na interface entre a escola e a cultura popular*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Taubaté – Unitau, Taubaté, 2007.

BELLOTO, H.L. *Diplomática e Tipologia Documental em Arquivos*. 2 ed. Brasília: Briquet de Lemos, 2008.

BLUTEAU, R. *Vocabulario Portuguez e Latino*. UERJ. 1 CD-ROM.

BOUZA-ALVARES, Fernando. *Cultura Escrita e História do Livro: a circulação manuscrita nos séculos XVI e XVII*. Literaturas: revista da Biblioteca Nacional, Campo Grande, n.9-10, p. 63-95, outono-primavera, 2001-2002.

BRAGA, T. *História da Literatura Portuguesa: os Seiscentistas*. Vol. 3. Lisboa: Imprensa

Nacional-Casa da Moeda, 2005.

CAMBRAIA, C. N. *Introdução à Crítica Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

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

Edusp, 2007.

CÓDICE 49-III-77 Biblioteca da Ajuda. [S.l.: s.n.].

CÓDICE 49-III-80 Biblioteca da Ajuda. [S.l.: s.n.].

CÓDICE 49-III-81 Biblioteca da Ajuda. [S.l.: s.n.].

CÓDICE 49-III-82 Biblioteca da Ajuda. [S.l.: s.n.].

COSTA, A. *Temas Clássicos*. São Paulo: Cultrix, 1978.

COSTA, M. C. *A poética de Aristóteles: Mimese e Verossimilhança*. São Paulo: Ática. 2001.

CURTIUS, E.R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Paulo Rónai, Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

D'ARCÁDIA, L.F.C. *Ut Pictura Poesis: a poesia vulgar "pintada" por António da Fonseca Soares*. 2012.136f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista – Unesp, Assis, 2012.

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 1.0. Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

FEBVRE, L.; MARTIN, H. *O Aparecimento do Livro*. Tradução de Fulvia M.L. Moretto e Guarcira M. Machado. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2017.

GOMES JUNIOR, G. S. *Palavra Peregrina: o Barroco e o pensamento sobre as artes e letras no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GRANJEIRO, H.B. *A Figura Feminina na Obra de António da Fonseca Soares*. 2012.128f.il. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista – Unesp, Assis, 2012.

GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Vítor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

HANSEN, J. A; PECORA (Org.). *Poesia Seiscentista: Fenix Renascida e Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002.

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

HANSEN, J. A. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

HANSEN, J. A. *Correspondência de Antônio Vieira (1646-1694): o Decoro*. In. discurso, São Paulo, n.31, 2000.

HANSEN, J. A. Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso. In. matraga, rio de janeiro, v.20, n.33, jul/dez. 2013.

HANSEN, J. A. *Ler & Ver: Pressupostos da Representação Colonial*. In. Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaios. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

HANSEN, J. A. *Retórica da Agudeza*. In. *letras clássicas*, São Paulo, n.04, p.317-342. 2000.

HANSEN, J. A. *Razão de Estado Instituição Retórica*. In. Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaios. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

HATZFELD, H. *Estudios Sobre el Barroco*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

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

HORÁCIO. *Arte Poética de Horácio*. ed. bilíngue. Trad. Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.; FRANCO, F. M. M. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOPES, A.C. *Da Agudeza às Metáforas*: romances de António da Fonseca Soares. 2012.151f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista – Unesp, Assis, 2012.

LUKÁCS, G. *Para Uma Ontologia do Ser Social*. Trad. Nélío Schnider. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. v. 2

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

MARAVAL. J. A. *A Cultura do Barroco*: análise de uma estrutura histórica. São

Paulo:

Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MARTINS, W. *A Palavra Escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MÉZÁROS, Istiván. *Estrutura Social e Formas de Consciência*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MÉZÁROS, Istiván. *O Poder da Ideologia*. Trad. Paulo C. Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MONTES, J. A. *Gongora y la Poesia Portuguesa del Siglo XVII*. Madrid: Editorial Gredos, 1956.

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

MOREIRA, Marcello. *Crítica Textualis in Caelum Reuocata?: uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2011.

MUHANA, A. *A Epopeia em Prosa Seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Unesp, 1997.

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

PÉCORA, A. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

PIDAL, Ramón Menéndez. *Flor Nueva de Romances Viejos*. Tipografía de la revista de archivos, bibliotecas y museos, 1928. disponível em: <https://www.publicconsulting.com/wordpress/flornueva/front-matter/contents/>. Acesso em 07/01/2021.

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

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

PONTES, M. L. B. *Os Homens e os Livros: séculos XVI e XVII*. Lisboa:

Editorial Verbo, 1971.

REBELO, L. S. *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

ROMERO, S. *Cantos Populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional de Lisboa, 1883.

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

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

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

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

SILVA, Matias Pereira da. *A Fenis Renascida: ou obras poeticas Dos melhores Engenhos Portugueses dedicadas ao excelentissimo senhor D. Joseph de Portugal Conde de Vimioso, c. Primogenito do excelentissimo Senhor D. Francisco de Portugal Marquez de Valença*. [S.I.]: Na Officina de Joseph Lopes Ferreyra, 1717. v. 2. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=w1IDAAAAYAAJ>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

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

SPALDING, T. O. *Dicionário de Mitologia Greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

SPINA, S. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 1ed. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2003.

TEIXEIRA, I. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ŽIŽEK , Slavoj. *A Visão em Parallaxe*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ZIZEK, Slavoj. Legado de 1968: como uma revolução de esquerda ajudou os capitalistas a vencer. In: Portal Carta Maior, postado no dia 20/02/2018. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Legado-de-1968-como-uma-revolucao-de-esquerda-ajudou-os-capitalistas-a-vencer/4/39401>. Acesso em 07/01/2021.

ZUMTHOR, P. *A Letra e a Voz*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jéssica P. Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.