

# A prática do romance de Antonio da Fonseca Soares: o ms. 2998 BGUC

**Luís Fernando Campos D’Arcadia**

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, São Paulo, Brasil

luisfcdarcadia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0126-947X>

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v47i2.1986>

## Resumo

O manuscrito 2998 da sala de reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra apresenta, em sua primeira página, a didascália “Romances Portugueses de Antonio d’Affonseca, q depois se chamou Fr. Antonio das Chagas”. Dela pode-se constatar que o compilador dos textos estabelece um contraste entre duas figuras: o primeiro é o fidalgo Antônio da Fonseca Soares (1631-1682), Capitão de Cavalaria do exército português e uma das figuras mais notórias do conceptismo português, o segundo é esse mesmo autor depois de ser ordenado frei franciscano em 1663. Aqui, procura-se examinar, a partir do estudo de romances registrados nesse manuscrito, como o contraste exposto na didascália vai além da mera nomeação do autor, possuindo a função de estabelecer ao público daquele manuscrito uma série de expectativas para a leitura e interpretação dos textos nele contidos.

**Palavras-chave:** romance; Barroco; Filologia.

## The practice of the *romance* by Antonio da Fonseca Soares: ms. 2998 BGUC

### Abstract

The manuscript 2998 of the General Library of the University of Coimbra (BGUC) presents in its first page the caption "Romances Portugueses de Antonio d’Affonseca, q depois se chamou Fr. Antonio das Chagas". The compiler of the texts establishes a contrast between two figures: the first is Antonio da Fonseca Soares (1631-1682), who became a cavalry captain of the Portuguese army during the Restoration War and one of the most notorious authors of Portuguese conceptism, the second, the name he adopted after ordained as a Franciscan friar in 1663. The intention here is to briefly examine how the title goes beyond the mere indication of authorship, it has the function of establishing to the sixteenth century reader a series of expectations for the reading and decoding of the texts contained in the manuscript.

**Keywords:** *romance*; Baroque; Philology.

## Antônio da Fonseca Soares e o romance

Tratando-se de um autor e de uma obra distantes de nosso tempo em mais de 300 anos, ambos talvez mereçam alguns comentários no sentido de contextualização. Antônio da Fonseca Soares (1631-1682) é o nome laico pelo qual o frade franciscano Antônio das Chagas era conhecido antes de sua ordenação. É por esse nome sacro que interessados na literatura portuguesa do século XVII provavelmente o encontrarão nos compêndios e histórias da Literatura Portuguesa. Como frade, compôs obras de cunho religioso, com um vasto repertório epistolar, suas “Cartas Espirituais”. A obra tida como “poesia vulgar”, por sua vez, é raramente mencionada. Ainda, enquanto a obra do frade se

encontra editada e estudada, a de sua *persona* vulgar é encontrada no mesmo estado manuscrito em que circulou no século XVII: em “livros de mão” compilados muitas vezes anonimamente e com pouco cuidado quanto à atribuição de autoria.

A esse caos manuscrito acrescenta-se o desdém crítico. Essa poesia conhecida como “vulgar” foi atacada pelo viés formal como frívola ou “excessivamente ornamentada”, passando pelo rótulo de uma “degeneração estrangeira” durante o período neoclássico ou, mais recentemente, “derivativa”. Uma censura moral também é frequente quanto à parte erótica ou pornográfica de sua produção.

O estudo da produção de romances pode mitigar algumas dessas lacunas. Como teóricos modernos que tratam do século XVII demonstram, há um universo de produção e recepção literárias diferente do que se tem na atualidade, em diversos aspectos. Essa diferença envolve tanto princípios retórico-poéticos quanto uma prática “editorial” que não compreende autoria, publicação e edição como se faz hoje.

O romance como forma poemática, definido em princípio como uma série de quadras composto de redondilhas menores, aceita uma variedade de temas e motivos mostrando-se narrativo, elegíaco, sacro, cômico, lírico, amoroso e até pornográfico. As origens dessas composições estão nas narrativas em verso escritas (ou declamadas) em línguas românicas, sendo essa diferenciação linguística o elemento em comum. Na tradição ibérica, a prática continuou com o fim da idade média, ficando conhecida na Espanha a dos *romances nuevos*,

[...] os romances dividiram em dois versos curtos o longo verso da gesta, isto é: os trovadores passaram a escrever separados os heptassílabos da gesta original; sucedeu daí que só os hemistíquios pares (2º, 4º, 6º, etc.) rimam entre si, ficando sem rima os hemistíquios ímpares. (SPINA, 2003, p. 190).

Nesse contexto, um exame da prática de Antônio da Fonseca Soares pode recuperar tanto a continuação de uma prática poética que deve à oralidade “popular”, quanto como participante de uma tradição própria dos seiscentos. Essa tradição, como discutiremos, envolve uma compreensão idiossincrática da materialidade do texto e uma interpretação da noção clássica de decoro poético.

## **Produção manuscrita e autoria**

O estudioso brasileiro Marcello Moreira, em sua obra *Critica Textualis in Caelum Revocata?: uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*, demonstra que compilações manuscritas, brasileiras e portuguesas, provenientes dos séculos XVII e XVIII são artefatos bibliográficos que não devem ser confundidos com livros modernos. Esse tipo de publicação, que o autor chama de *publicação escribal*, é fruto de relações sociais bastante diversas das nossas, pertencendo a “uma longa tradição ibérica de códices manuscritos” (MOREIRA, 2011, p. 295).

Esse ponto de vista, que foca em aspectos como a *materialidade* do texto e suas práticas de escrita e leitura, constitui uma continuidade de uma série de pesquisas iniciadas em meados do século XX que, como resume o estudioso João Adolfo Hansen (2011, p. 25), tem o objetivo de construir uma “nova história social da escrita” e possui a contribuição de teóricos como, entre muitos, Roger Chartier e Paul Zumthor. Além disso, incluem-se nessa linha “material” pesquisadores que gravitaram em torno de uma linha de estudos conhecida como *New Philology*, que deve bastante a estudiosos como Bernard

Cerquiglioni. Essa linha de pensamento (assim como a tese de Moreira a ela relacionada) tem como princípio central a “unidade indissociável dos códigos linguísticos e bibliográficos” (HANSEN, 2011, p. 20).

Como essa linha de pesquisa contribui para a compreensão do objeto de estudo proposto neste trabalho? O manuscrito 2998, preservado na sala de reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, inicia-se com a seguinte didascália: “Romances Portugueses de Antonio d’Affonseca, q depois se chamou Fr. Antonio das Chagas”. Em seguida, apresenta uma lista dos poemas compilados em ordem alfabética do primeiro verso. Conforme o próprio Marcello Moreira indica como uma das teses centrais de seu trabalho, elementos paratextuais são uma parte essencial tanto para uma “reatualização do referencial histórico” (cf. MOREIRA, 2011, p. 157), quanto como “dispositivos retóricos que simulam as condições empíricas, concretas, de atualização textual” (MOREIRA, 2011, p. 157).

Pode-se constatar que a didascália, aplicada a todos os romances da coleção, configura o conjunto de poemas como uma unidade de sentido. O primeiro termo é a referência à forma/gênero: romance. Em seguida, indica a língua da seleção, português, em oposição a romances em espanhol também atribuídos a Fonseca em outros momentos. Em terceiro lugar, atribui a autoria dos poemas, que se apresenta dupla: Antonio d’Affonseca/Fr. Antonio das Chagas. Existe uma ênfase, no entanto, de que as obras são atribuídas ao primeiro, fazendo uma distinção por meio do “depois”.

Para compreendermos melhor o que a didascália desse artefato manuscrito espera dos leitores, propomos examinar uma outra obra que utiliza a didascália de um modo diferente, porém igualmente indispensável para a compreensão do texto. A obra é um soneto atribuído a Antonio da Fonseca Soares que possui a didascália “Ao cavalo do Conde de Sabugal, que fazia grandes curvetas”:

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

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

prestígio na sociedade de corte e a arte equestre é um elemento importante no evento social em questão – a virtuosidade na arte equestre era um signo de prestígio.

A partir da leitura do soneto, é possível identificar a estrutura engenhosa relacionada à poesia conceptista, a metáfora em enigma, para usar a terminologia de Aristóteles, que cria um conceito a partir de duas ideias radicalmente diferentes (música/curvetas praticadas no hipismo). O conceito é dado pelo oxímoro que inicia o poema (“Galhardo bruto”), que indica o contraste entre a elegância do adjetivo “galhardo”, que se atribui a fidalgos, e o “bruto”, do universo animal. Em seguida, recebemos uma proposta sinestética, “aos olhos cantas”, o que culmina na descrição do cavalo (freio, rédea, meneio) em paralelo com o léxico da música (clave, solfa, compasso, instrumento). A arte equestre é posta em paralelo com a arte musical, apresentando uma visualidade que nos leva a acreditar que tanto o autor quanto o público a que esse poema foi primeiramente publicado, estiveram fisicamente presentes durante os exercícios do cavalo do conde. As referências estariam vivas e recentes aos leitores e expectadores do poema em sua primeira leitura/performance. Pela repercussão do poema no período, pode-se especular que ele foi reconhecido como um bom exercício de engenhosidade e de adequação ao decoro que se espera do soneto encomiástico. Tal engenhosidade é vinculada ao nome de Antonio da Fonseca Soares. Uma outra razão, no entanto, também é motivo de termos selecionado tal poema. Se sua virtuosidade em se adequar aos padrões esperados no século XVII deu grande destaque ao soneto, nos séculos posteriores esses mesmos motivos foram a razão de sua infâmia. Esse é o soneto escolhido por Luís Antônio Verney como o símbolo de um tipo de poesia que deveria ser substituída:

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

O projeto iluminista de Verney propunha uma nova regulação para os mecanismos da verossimilhança poética que recuperam a mediocridade áurea horaciana, que une o “doce ao útil”, com as funções poéticas de ensinar e deleitar. Uma poesia que se utiliza do enigma e enfatiza o deleite e a maravilha não é mais bem-vinda. Verney (1950, p. 265) se recusa a “entrar na brincadeira” e não tenta resolver o enigma:

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

Portanto, a partir do destaque que Verney dá a uma obra que ele “ouvira gabar”, ou seja, era reconhecida dentro da cultura letrada da qual o intelectual compartilhava, pode-se presumir que a atribuição a Antonio da Fonseca Soares evocava autoridade na prática engenhosa conceptista.

Retornando à didascália presente no manuscrito 2998, um segundo nome, então, é apresentado: “q depois se chamou Fr. Antonio das Chagas”. Em 1663, Antonio da Fonseca Soares se torna frei franciscano, adotando o nome de Antonio das Chagas. Com

esse nome, destacou-se como orador, sendo comentado por Antonio Vieira que critica a teatralidade exacerbada de Frei Antonio das Chagas e dos sermões franciscanos (cf. CHAGAS, 1957, p. XXI). Sob esse nome produziu uma epistolografia, durante 11 anos de peregrinações apostólicas, dando origem à obra *Cartas Espirituais*, sua primeira obra impressa, que conheceu diversas edições desde 1684. O Frei ainda escreve obras devocionais, depois reunidas com o título *Desengano do Mundo*, publicadas em 1743.

Há nessa didascália uma clara dicotomia, que pode ser desenvolvida em duas *personas* poéticas relacionadas à mesma entidade autoral. O adjetivo “depois” é também um sinal claro de que os poemas que se seguem se referem somente à primeira. A ideia da *auctoritas*, autoridade, também é relevante. Como muitas vezes esse reconhecimento acontecia até depois da morte do autor, sobre um material apócrifo, exemplos da “melhor” poesia eram automaticamente atribuídos a uma autoridade. Por exemplo, a melhor sátira, atribuída a Gregório de Matos, e o melhor romance conceptista, atribuído a um autor como Antônio da Fonseca Soares. Nesse contexto, as alcunhas são evidência de uma relação íntima entre gênero e autor: Gregório de Matos, no Brasil, era conhecido como o “Boca do Inferno”, e Antônio da Fonseca Soares, em Portugal, era conhecido como “Capitão Bonina”.

João Adolfo Hansen, em seu livro *A sátira e o engenho*, enfatiza a importância de fazer uma leitura retórica-poética dos próprios dados biográficos apresentados nas “Vidas” dos autores (em si um gênero narrativo). A Gregório de Matos foi atribuída a caracterização do satírico, que, na interpretação aristotélica, “ria ferindo”. Sua “viola”, mais do que um instrumento musical, era uma representação da *elocutio* baixa satírica. Em oposição ao cômico, a sátira era classificada como “riso com dor”, um gênero misto (“monstro”) que fazia uso da *elocutio* baixa e *inventio* cômica com o fim elevado de corrigir a moral, procurando manter a saúde do corpo místico do estado teocrático católico. Daí a representação de Gregório de Matos como uma figura indecente e intempestiva. A metonímia “Boca” indica sua monstruosidade, humanizando o órgão que toma vida própria independentemente do corpo.

Já no caso de Antônio da Fonseca Soares, sua alcunha era a de Capitão Bonina, que reúne dois aspectos pelos quais o autor ficou conhecido: sua obra “vulgar”, porém aguda, em romances eróticos e cômicos e sua obra mais “elevada”. A parcela elevada, reservada ao “Capitão”, está relacionada ao seu serviço ao reino como Capitão de Cavalaria do Terço de Évora durante a Restauração Portuguesa (1640-1668), compondo os épicos em oitavas camonianas que narram eventos daquele conflito, *Elvas Socorrida e Mourão Restaurado*. A parte chã da obra, as “Boninas”, representariam os estilos baixo e mediano da lírica erótica, cômica e satírica, praticada nas redondilhas maiores e menores do romance. Um evento biográfico serve à caracterização desse aspecto de sua personalidade literária: antes de terminar seus estudos na Universidade de Évora, Antônio da Fonseca, por razões amorosas, mata um rival em duelo, fugindo imediatamente para o Brasil e, em seguida, procura no serviço militar a absolvição pelo crime.

Os estilos de Fonseca podem ser relacionados ao ordenamento retórico-poético de tradições como a da Roda de Virgílio, justificando o lugar de autoridade nesse contexto. Conforme aponta Ivan Teixeira em seu *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, considerando as três obras fundamentais do autor romano, temos a *Eneida*, de estilo elevado e relacionada à função retórica do *movere* (comover), as *Geórgicas*, o estilo mediano relacionado à função retórica do *docere* (ensinar), e, por fim, as *Bucólicas*, de

estilo baixo e ligada à função do deleite (*delectare*). O autor então sintetiza uma leitura de Curtius sobre a tradição medieval de poesia:

Segundo Curtius, a retórica medieval distingue três espécies de estilo, às quais se associam determinadas classes de pessoas, algumas árvores e alguns animais. Essa divisão baseia-se nas obras de Virgílio: o estilo humilde (Bucólicas, pastor, faia), o estilo medíocre (Geórgicas, agricultor, árvores frutíferas) e o estilo grave (Eneida, guerreiro e cedro). (TEIXEIRA, 1999, p. 383).

Teixeira então menciona a segunda categoria como justificativa retórico-poética para a poesia encomiástica, a qual une as funções de deleitar e educar. A alcunha “Capitão Bonina”, portanto, reconhece a autoridade de Fonseca em pelo menos dois pontos desse sistema: os gêneros elevados e os gêneros baixos.

As obras épicas, após sua morte, receberam uma edição nas coletâneas *Fênix Renascida* e no *Postilhão de Apolo*. Quanto aos poemas considerados baixos, no entanto, sua circulação, como era o usual na época, se dava por folhas avulsas entre os poucos letrados ou, também muito provável, de maneira oral.

## Dois exemplos da prática do romance

O manuscrito 2998 possui um *corpus* selecionado principalmente pelo gênero poético do romance. Essa noção de gênero reúne tanto elementos formais e temáticos, que, no século XVII, eram elementos inseparáveis, não podendo ser diferenciados em uma dicotomia. Essa prática era definida pela produção e recepção, que de modo coletivo criava tradições, autoridades e princípios de composição a serem emulados.

Em um paralelo à “movência” dos textos medievais estudados por Paul Zumthor, o manuscrito 2998 apresenta, em suas transcrições, a “variância” inerente à cultura manuscrita dos seiscentos. Um exame desse pequeno *corpus* em sua materialidade já evidencia uma “incerteza” na lição manuscrita dos poemas: 4 poemas dos 20 primeiros poemas apresentam algum “erro” relacionado à transcrição. Os romances 11, 18 e 20 possuem estrofes retiradas (rasuradas pelo escriba). Esses “erros” evidenciam a fluidez inerente à materialidade do texto, cuja lição, mais do que centrada em uma “vontade autoral”, pode estar relacionada a elementos do gênero ou da forma poética, ditados, ao mesmo tempo, pela tradição e por preceptistas desde a antiguidade até aos tempos de Fonseca.

A ocasião mais peculiar é a do romance 18<sup>1</sup>, cuja última estrofe é retirada, e a penúltima reduzida a um dístico:

---

<sup>1</sup> Critérios para a transcrição interpretativa do ms. 2998 BGUC: manutenção da pontuação; manutenção de sinais diacríticos; desenvolvimento de abreviações, com a termo extrapolado marcado por itálico (ex.: que); trechos com problemas de compreensão mantidos entre colchetes ([ ]); separação vocabular uniformizada segundo o sistema atual.

Romançe 18

Buscando huma noutte destas  
da cama obrando socego  
e o tributo do descuido  
pagando esse torpe imperio  
Quando se me representa  
no sonho mais Lizonjeiro  
vossa beleza a *quem* disse  
muy semelhantes  
requebros.  
Anday câ minha menina  
falai comigo hú pequeno  
respondei me aõ que vos  
digo,  
concendei me o que uos  
pesso.  
Que he isto amores! deixai me!  
isto meu bem uos mereço?  
tamanho aggrauo he buscar  
uos,!  
tanta culpa foi querer vos!  
Inda profiais em ir uos  
Sois teimoza por extremo,  
nao vos abranda o *que*  
sinto!  
naõ vos Lastima o que  
peno!  
Que fogis meos amorinhos!  
que fazeis meu doçe  
emprego!  
naõ uos vejo, *que* martirio!  
naõ uos falo que tromento  
Vos mal comigo; he tal cazo  
assim paguais meos  
extremos!  
se uos busco com retiros,  
se vos falo com silençios  
Gostais de queimar me o sangue  
dizei fermoza he bem feito  
serem os meos sacraficios  
imanas vossos desprezos  
Jesus ! naõ sey como sois  
certo que tendes naõ preço  
quando ingrata aos meos  
carinhos  
quando tibia aos meos  
incendios  
Rides de ouvir me! oh valhaca  
gostais ver me remoendo  
olhay que as deficuldades  
a vivão mais os dezejos  
Deytai vos áqui comigo

Vosso ayo ser pertendo  
as maos, e a boa vontade  
por uos minha alma  
prometo  
Destoucaý essa toalha  
os aufenets desprego  
posto sem nuvem me  
abrazem  
os rayos desse cabello  
Despi o habito meu bem  
minha menina por certo  
naõ ha mais garboza dama  
do que vos ficais em fresco  
Naõ fugais esse colete  
ajudar a despir quero  
bem sey são pomos  
vedados  
Desse paraizo os peitos.  
Saya, guarda pe , e a nagoa  
Tiray mançinho; pois temo  
Que afino dessa çintura  
Quebre qualquer  
movimento  
As mejas dessas colunas  
quero tirar: mas recejo.  
Por serem neve coalhada  
se vaõ nas maos derretendo  
Mostray ca os pes! que he isto  
meos amores nada vejo  
deve ser que nos meos  
olhos  
tenho posto estes argueiros.  
Despi; tambem a camiza,  
coitadinha estais tremendo  
tiray as maos *que* escondéis  
athe de mim tendes pejo.  
Deitay uos aqui comigo  
andai depressa pois quero  
ver este leito huma ves  
do Sol cristalino berço,  
Hora chegai para ca,  
*que* inda estais longe de  
perto  
deixai me que amante  
abelha  
Libeo nacar desses beiços  
Comunicai vos comigo  
e os mais intimos segredos  
receba do centro dalma  
hum alento douto alento  
Enlaçay braços com braços  
chegai a meu peito, o peito  
vejao se huá ves mescladas

as tibiezas com os  
incendios.  
Dais ays ; isto nao foi nada,  
fugis ; de que tendes medo,  
ja o peyor he paççado  
essas invenções deixemos;  
Ameaçais me que he isto  
eu nem zombando ver  
quero  
que seja meu sendicante  
de prata esse uosso dedo.  
Quedo eis vos; isso he melindre,  
quereis sarar, pois eu crejo  
na repetiçaõ do damno  
haveis de achar o remedio .

Va outra ves meos amorres,  
perca se ja os reçojo  
que em mar deleite trocado  
vereis esse mar vermelho  
Sois bonita; chegai mais  
[ora sus] não estais ageito  
~~Agora sim minha vida~~  
~~não tendes preço pro eu~~  
~~e dizendo estas palavras~~  
acordei [então] uos vendo  
achey nos [nos peitos /  
gestos] fingidos  
~~os tromentos verdadeiros~~<sup>2</sup>  
(Ms. 2998, fólhos 26-28)

O romance, evidentemente, possui uma natureza abertamente erótica e a menção do hábito indica sua inserção na temática comum no período do amor freirático. A engenhosidade conceptista da metáfora, de acordo com o que pede o gênero baixo e o *deleite*, aparece na forma de metáforas cristalizadas descritivas, ilustradas nos excertos abaixo:

[...]  
Destoucai essa toalha  
os alfinetes desprego  
posto sem nuvem me abrasem  
os raios desse cabelo

[...]  
As meias dessas colunas  
quero tirar: mas receio.  
Por serem neve coalhada  
se vão nas mãos derretendo

[...]  
Deitai-vos aqui comigo  
andai depressa pois quero  
ver este leito uma vez  
do Sol cristalino berço,

Hora chegai para cá,  
que inda estais longe de perto  
deixai me que amante abelha  
Líbio nácar desses beiços

[...]

Para um leitor afastado do século XVII, o uso de uma estrutura complexa como a metáfora conceptista em conjunto com uma temática baixa ou até pornográfica pode constituir uma incoerência. Ao pensarmos no decoro retórico-poético da época, no entanto, como o oferecido por tradições como a *roda de Virgílio* (mencionada anteriormente), a construção da coerência obedece a numa tradição construída

<sup>2</sup> Trecho riscado na fonte manuscrita.



coletivamente. O romance, portanto, se mostra como um gênero que aceita uma matéria baixa e uma forma elevada.

Quanto à estrutura das estrofes, dos 20 poemas, nove apresentam alguma irregularidade diante da forma mais tradicional de estrofes de quatro versos heptassílabos. Em três casos, a variação ocorre no fecho do poema (romances 1, 2, 13 e 15), em que a última estrofe é escrita como um dístico, cinco versos ou em redondilhas menores. Outros quatro apresentam uma estrofe irregular no meio do romance, que varia de três a cinco versos, geralmente contendo um esquema de rimas próprio. Um romance se destaca por conter um metro diferente, de seis sílabas poéticas (romance 5):

Romance 5º	Oh não creais hum gosto,
Atrevida esperança	que Embebida Em
que arrojada, e soberba	quimeras
de tanto sol aos rajos	Mais vos mata com isso
fiais azas de cera.	com que muj vos enLeua!
Ja nao cabeis comigo!	Detende o uoõ altiúo,
ja sahis vos mesma!	porque em taõ alta esphera
onte toda humildades	ou morreis de louca
Hoje toda altiuezas	ou cahireis de nescia
sendo nada he tao pouco	Deixay que Leve o vento
tanto sois tao depressa	essas vans Lavaredas
que desmente ao que fostes	que ao mar saõ Luz sem
do que sois a grandeza	azas,
Ao mar quereis dar nome,	e a Luz vento com ellas,
ao Sol quereis dar pena	Naõ vos fieis das chamás
Se ha mar que vos seçobre	que essa vontade aseza
Se ha sol que vos derreta	donde por boa nova
Nao vedes que sois minha	tereis ser berboleta
E nas ditas mais certas	Olhay que he mais que engano
Serdes minha bastava	crer que tem vossa Estrella
para logo o perde llas	aspectos de benigna
Nao vedes que a disgraca	entre Enfluxos de aduerssa
he culpa que condena,	Nao prozumais que Sorte
porque nos infelices	vos deu tal pe que queira
he crime a finezas	que em nao ter maõ nas
Pois que he isto! a que parte	furias
o destino vos leva	percais o pée com ella
buscais ô amor com albos	Paray que naõ se diga
quando a reza o se sega	Que a fe é de huma firmeza
	mais que amar por respeitoos
	quer ja morrer por teima
	(ms. 2998, fólíos 6-9)

Esse romance, por sua vez, apresenta uma temática mais elevada, mais coerente com o verso heroico quebrado. A interlocutora aqui, no lugar de uma dama, é a entidade abstrata “esperança”, sendo que a *propositio* do poema, na primeira estrofe, possui a alusão erudita ao mito de Ícaro, que o poeta glosa nas estrofes seguintes. Com um tom mais elegíaco, este poema é também evidência da flexibilidade do romance como gênero. Um aspecto comum entre os dois poemas é o uso de quiasmos e trocadilhos. Esses ornamentos na elocução constroem a musicalidade do texto e engenhosidade de ideias,

recuperando a oralidade do gênero com aliterações e assonâncias, servindo ao jogo engenhoso de conceitos.

### **Poesia “vulgar”, elocução erudita**

Espera-se que o exame desses dois poemas e os comentários a respeito da atribuição da autoria na didascália tenham exposto um aspecto importante das práticas de escrita no século XVII.

A questão da autoria é centrada mais na entidade autoral como uma construção retórico-poética, e menos na “vontade autoral”, sendo ela uma manifestação de uma coletividade e tradição de gênero. Deve-se esperar, portanto, certo “caos” no que diz respeito à atribuição e transmissão dos poemas.

O esforço de dissertar a respeito da natureza baixa ou mediana dos poemas, contextualizando a produção literária conforme princípios de composição em voga no século XVII, faz entender que, mesmo os poemas sendo apócrifos, a *persona* a que são atribuídos apresenta uma coerência com o decoro proposto.

### **REFERÊNCIAS**

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

HANSEN, J. A. Códigos bibliográficos, escribas, manuscritura e códices da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In: MOREIRA, M. *Critica Textualis in Caelum revocata?: uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: EdUSP, 2011. p. 13-41.

HANSEN, J. A.; PECORA, A. (Org.). *Poesia seiscentista: Fênix renascida e postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002.

MOREIRA, M. *Critica Textualis in Caelum revocata?: uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: EdUSP, 2011.

Ms. 2998 da sala de reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

PONTES, M. L. B. *Frei Antônio das Chagas: um homem e um estilo do século XVII*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1953.

TEIXEIRA, I. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio*. São Paulo: FAPESP; EDUSP, 1999.

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

VERNEY, L. A. *Verdadeiro Método de estudar*. Lisboa: Sá da Costa, 1950.

**Recebido em:** 21/09/2017

**Aprovado em:** 06/11/2017