
**CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO PARA UMA POÉTICA DO RISO E
UMA RETÓRICA ESPIRITUAL EM ESCRITOS DE ANTÔNIO DA
FONSECA SOARES/FREI ANTÔNIO DAS CHAGAS**

Production Conditions for a Poetics of Laughter and a Spiritual Rhetoric in
Antônio da Fonseca Soares / Frei Antônio Das Chagas writings

André da Costa Lopes¹
Ricardo Celestino²

RESUMO: Neste artigo, estudamos as condições de produção dos escritos poéticos e espirituais atribuídos a Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas. Trata-se de duas instâncias autorais que tem como referente um único sujeito. Em torno desses dois nomes, há uma vasta produção literária que representa uma fonte riquíssima para os estudos da literatura seiscentista. O presente trabalho tem como objetivo evidenciar as determinações situacionais e autorais adjacentes nas escolhas temáticas e estilísticas de textos orientados pela poética burlesca e pela retórica espiritual. As discussões levantadas neste estudo são norteadas por pesquisas contemporâneas a respeito da produção literária seiscentista e pela perspectiva teórico-metodológica dos estudos do discurso e da enunciação. Os resultados mostram que as escolhas temáticas e o estilo são determinados pelo código de composição retórico-poético e pelo respeito ao decoro dos gêneros, evidenciando duas posições-autor: uma situada em uma poética do riso, outra em uma retórica espiritual.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio da Fonseca/Frei Antônio das Chagas; Literatura Seiscentista; Barroco; Poética do Riso; Retórica Espiritual.

ABSTRACT: In this paper, we study the production conditions of the poetic and spiritual writings attributed to Antônio da Fonseca Soares / Frei Antônio das Chagas. They are two author figures, which refer to a single individual. Concerning those two names, there is a vast literary production that represents a very rich source for the 17th century literature studies. The present work aims to highlight the situational and authorial determinations in the thematic and stylistic choices of texts guided by burlesque poetics and spiritual rhetoric. The debate raised in this study is guided by contemporary research on the literary production of the 17th century and by theoretical and methodological perspective of the studies of discourse and enunciation. The

¹ Professor de Língua Portuguesa e Literatura da Educação Básica III na Rede Municipal de Itanhém. Doutor em Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação de Língua Portuguesa da PUCSP.

² Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Comunicação Profissional no Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza. Doutor em Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação de Língua Portuguesa da PUCSP. Realiza estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação de Literatura e Crítica Literária da PUCSP.

results show that the thematic choices and the style are determined by the code of rhetorical-poetic composition and by the respect to the rules of the genres, evidencing two author positions: one located in a poetics of laughter, another in a spiritual rhetoric.

KEYWORDS: Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas; 17th Century Literature; Baroque; Poetics of Laughter; Spiritual Rhetoric.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, tomando como base duas produções literárias seiscentistas de autoria de Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas, discutimos as condições de produção dos escritos poéticos e espirituais dessas duas instâncias autorais. Com isso, temos como objetivo evidenciar as determinações situacionais e autorais adjacentes nas escolhas temáticas e estilísticas dos enunciados analisados neste trabalho. Procedimento que nos permite traçar comparações em temas de distinções e semelhanças.

O duplo Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas tem como referente uma só pessoa. Em vida secular, Soares praticou uma escrita literária de temática mundana e trafegou por entre os gêneros graves e baixos. Em seu tempo, foi poeta respeitado, tendo se destacado, principalmente, pela produção burlesca.

Belchior Pontes (1953, p.27), destaca que Soares, enquanto soldado das Guerras da Restauração fazia sua pena cantar *versos chocarreiros, quando não obscenos, malbaratados de talento e valor*. O juízo da autora é verdadeiro em partes. Acerta na representação social dos poetas burlescos do século XVII, vistos como desregrados e galanteadores, mas erra na apreciação estética, já que os versos de Antônio da Fonseca Soares eram tidos como engenhosos pela recepção de seu tempo. Podemos descrever o Capitão Bonina, apelido poético dado a Soares, como uma espécie de Camões burlesco, um valdevinos apaixonado, poeta e soldado. Destacou-se pela produção de romances dedicados e encaminhados ao ciclo social que frequentava, formado por nobres, militares e mulheres portuguesas da corte e dos conventos.

Após arrepende-se espiritualmente dos excessos da vida mundana, em maio de 1662, com 31 anos de idade, Soares renuncia à vida militar e, ao realizar os votos monásticos na Ordem de São Francisco em Évora, adota o nome de Frei Antonio das Chagas. Pregador de ardor e paixão, percorre as terras do Alentejo e de Algarve em andanças missionárias e seu estatuto de homem mundano convertido à palavra de Deus fez dele ícone à sua época.

Na produção espiritual, Chagas posiciona-se como um autor que assume a função de orientador espiritual, investido de autoridade para fazer com que o coenunciador siga as orientações realizadas. Nessa situação de

comunicação, a instância Deus vai se revelando enquanto ser divino no momento da prática enunciativo-discursiva e sua autoridade é negociada, de um lado, por um autor que assume a função de orientador espiritual, por outro, de um coenunciador fiel que confia nas orientações realizadas.

Neste estudo, consideramos a produção escrita atribuída ao duplo Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas como pertencentes ao campo literário. Isso porque tal produção segue os preceitos estéticos de orientação retórico-poética, presentes nos textos fundadores de Aristóteles e em releituras de autores latinos e coevos. Fato que inclui a obra desse duplo autoral ao grande arquivo de textos considerados, na idade moderna, como Literatura.

Sendo assim, tanto os romances quanto as *Cartas Espirituais* seguem um código de composição comum, porém variam no estilo, já que seguem convenções de gênero distintas. Em se tratando de situação de enunciação, um pertence aos espaços sociais mundanos, o outro ao religioso. Contudo, neste trabalho, entendemos as *Cartas Espirituais* como enunciados que exploram o estético literário, com o intuito de promover uma tematização da espiritualidade diferente dos discursos canônicos da Igreja Católica. Dessa maneira, consideramos os textos que compõem as *Cartas Espirituais* não como discursos religiosos institucionais, mas como escritos literários de posicionamento espiritual.

Este trabalho fundamenta-se em pesquisas contemporâneas a respeito da produção literária seiscentista, especialmente nos estudos de Muhana (2002, 2007) e Carvalho (2007). As pesquisas realizadas por tais autores concentram-se, sobretudo, nas condições de produção do discurso literário e na forte influência da Retórica e da Poética sobre as práticas sociais de leitura e escrita.

Também nos orientamos pela perspectiva teórico-metodológica dos estudos do discurso e da enunciação, sobretudo na Análise do Discurso (AD) proposta por Maingueneau (2012). Esse autor entende a AD como uma disciplina que propõe um diálogo complexo com as ciências humanas, compreendendo o homem enquanto sujeito-social e a língua enquanto processo enunciativo de comunicação, interação e poder. Dessa maneira, tomar as produções de Fonseca/Chagas na perspectiva discursiva significa, antes de tudo, entendê-las como prática social. Nesse sentido, a produção literária, concebida como discurso, é vista como o resultado de um processo enunciativo. Neste processo, imbricam-se convenções de escrita, lugares sociais onde a comunicação literária se realiza, regras de composição, meios de produção e recepção, e o estatuto enunciativo de autores e leitores.

As práticas de leitura e escrita no século XVII eram reguladas pela Retórica. Nesse período, os saberes retóricos e poéticos já estão consolidados como princípio de produção e recepção de discursos, por meio dos quais se estabelecia um modo de enunciar normatizado que previa a adequação da fala/escrita às várias situações de comunicação na corte e o respeito a uma hierarquia social das práticas verbais. Sendo a fala/escrita regimentadas pela Retórica, havia, partindo-se de um ponto de vista estilístico, uma literariedade nas práticas linguageiras. Nesse sentido, tudo que a Retórica possibilitava produzir, desde tratados de agricultura a sùmulas teológicas, tinha em si uma proximidade com a literatura.

Mas o que distingue certas práticas verbais seiscentistas, para que se possa considerá-las pertencentes ao discurso literário é, sobretudo, sua condição de produção verbal verossímil pautada na imitação de modelos consagrados. Foi Aristóteles ([19-]) e seus seguidores latinos que definiram os pilares conceituais desse modo peculiar de escrever que necessitou de um tratado apartado da Retórica: a Arte Poética.

O fim ou o meio de toda a escrita literária era a imitação de ações humanas, com intuito de captar não o particular, mas o universal. Desse modo, num poema grave, o que importa não é o herói em si, mas suas ações virtuosas. Nesse sentido, as práticas de escrita literária também se diferenciavam por sua função social, presentes em conceitos aristotélicos, como o de *katarsis*, *prodesse aut delectare* ou no *dulce et utile* horaciano. Todos eles com o poder de ativar efeitos psicológicos no auditório, tendo, como uma função última, instruir.

Ao considerar a imitação como o fim da produção poética, Aristóteles ([19-]) de maneira implícita responde à concepção platônica de que a imitação poética seria uma forma de cópia deformada da natureza. Para o estagirita imitar faz parte da natureza humana:

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer (ARISTÓTELES, [19-], p. 244).

O argumento aristotélico considera o imitar inerente ao ser humano, especialmente pelo fato de ser uma forma natural de adquirir conhecimento, por meio do qual se experimenta o prazer. Nessa perspectiva, no campo da arte poética, as produções literárias não serão entendidas como cópias servis,

mas como imitações que buscam captar a essência da coisa imitada. Ao se fazer isso, alcança-se o conhecimento e o prazer. Sendo a imitação parte da natureza humana, não poderia ser outro o procedimento das artes poéticas.

Ao ter como princípio a apreensão da semelhança das coisas, a arte poética se baseia no verossímil e não na verdade, campo da filosofia. Muhana (2002, p.41) declara que isso só é possível “com a exposição circunstanciada e extensiva das qualidades, que se explicita na ‘variedade’”. Desse modo, torna-se possível superar a natureza ao passo que a imitação é capaz de depurar suas imperfeições.

É nesse sentido que no século XVII, a imitação pautou-se em modelos poéticos, em especial àqueles advindos da antiguidade. Passou-se a ter como parâmetro essencial uma segunda natureza: “a natureza aperfeiçoada pelos poetas antigos – destituída de supérfluo e do defeituoso, conhecedora da arte e de suas razões, dos seus princípios e dos seus fins” (MUHANA, 2002, p.41).

Ao interessar-se não apenas pelas ações humanas, mas também pelos discursos, a arte poética aproxima-se da Retórica. Isso quer dizer que a criação poética, no século XVII, passará a seguir as normas não só das artes poéticas, mas também da retórica. No processo de criação, a *inventio* poética estará sujeita a uma série de *topoi* vinculados à Retórica, à Poética e à Dialética e, por sua vez, a *elocutio* seguirá as normas de clareza e unidade de composição. No entanto, no período Barroco, a ideia clássica de clareza é atualizada pela preceptiva retórico-poética, fato que abre espaço para uma prática de escrita ornada, enfatizando relações metafóricas entre conceitos distantes: as agudezas.

O encontro da Retórica com a Poética une duas noções aparentemente díspares: a verossimilhança poética e a conveniência retórica. O verossímil busca captar o universal das coisas, mesmo em coisas particulares. É preciso observar a natureza das coisas para que se possa captar a aparência de verdade. Assim, pode-se atribuir a mulher uma expressão suave; a um determinado lugar, amplitude ou amenidade. A conveniência retórica diz respeito à proporção entre as partes do discurso, ou seja, a unidade de composição, o respeito ao gênero do discurso, e a adequação da linguagem a um auditório particular.

No século XVII, a junção do conceito de verossimilhança ao de conveniência, servirá de base para definir semelhança de verdade como ordem interna de gênero. A noção de decoro passará a englobar a de verossimilhança. As regras do decoro serão pautadas, sobretudo, na relação adequada entre a linguagem, a matéria da poesia e o auditório; além do respeito às normas de composição de cada gênero de discurso.

Os preceptistas encontraram respaldo para uma normatização do decoro nas considerações sobre o estilo presentes na Poética e na Retórica

aristotélica. Na Retórica, há três estilos de dizer: humilde, medíocre e grave; há também três gêneros retóricos: judiciário, deliberativo e demonstrativo. Na Poética, há três espécies imitativas: cômica, trágica e épica. Sendo que cada uma detém seu próprio verossímil.

Conforme Muhana (2002), as pragmáticas poéticas latinas para suprir a ausência da imitação de homens “iguais” ou “medianos” na poética aristotélica, já que esta previa apenas a imitação dos melhores nos gêneros trágico e épico, e dos piores na comédia, incorporaram o conceito de estilo retórico que identifica nos discursos uma aparência de baixo, medíocre e elevado, relacionados às estratégias de convencimento do orador em relação ao seu auditório. O orador deve ser baixo ou simples ao provar; medíocre ou mediano ao deleitar; elevado ou sublime ao mover.

Embora a noção de separação de estilos, de modo geral, determine o uso comedido de figuras e certa clareza de linguagem, no século XVII, a ideia de embelezamento e elegância do discurso não está relacionada apenas a escolha refinada das palavras ou das frases e versos bem formados, mas também ao uso ordenado de ornatos. Tanto o uso das agudezas quanto as das demais figuras de linguagem e tropos têm a função, segundo Muhana (2007, p. 11) “de ornarem e evidenciarem o pensamento, por uma elocução distinta da comum, peregrina, e, ao mesmo tempo, clara, em termos de gêneros e seus decoros”. A clareza da elocução tem mais relação com o respeito ao decoro, de modo que o gênero de discurso tenha unidade de composição e a justa medida de ornamentos que lhes é conferida, garantindo o duplo efeito de instruir e deleitar o auditório ou leitor, do que a transparência da linguagem.

Dentro das devidas proporções, não há composição literária seiscentista que seja vazia de ornamentos. Nesse sentido, as agudezas são a base estilística para toda a escrita seiscentista. No caso específico da produção poética, Carvalho (2007) as considera como princípio construtivo de toda a poesia. De fato, não há poesia sem agudezas. No espectro da produção literária barroca, a preceptiva retórico-poética dá maior liberdade de criação no que concerne ao enriquecimento dos efeitos de sentido com uso de figuras, sobretudo às metáforas.

Tanto no plano da Retórica quanto no da Poética, a produção escrita é entendida como *ars*, ou seja, técnica. Ao letrado exige-se uma conduta e um conhecimento dos códigos e das técnicas de composição prescritos nos manuais retórico-poéticos. Logo, é imprescindível o respeito às regras do decoro, que define níveis de clareza conforme o enquadramento do gênero ao um dos três estilos retóricos. É graças à doutrina dos estilos retóricos, que, em poemas satíricos e burlescos, pertencentes aos gêneros baixos, vigoram expressões populares e o registro coloquial.

Nas práticas literárias de temática religiosa e espiritual, por sua vez, nos deparamos com o esforço do autor em cumprir uma função doutrinária do

espiritualista português. Nesse sentido, encontram-se, no empenho literário, as ferramentas para desdobrar uma espiritualidade que harmonize tanto o humanismo cristão, quanto o ascetismo-místico. A fim de transgredir a razão absoluta e propor um jogo entre as relações instituidoras de sentido, as produções literárias de temática espiritual buscam o entendimento do ser humano que se inscreve em uma lógica racional inscrita e manifesta nos discursos institucionais da Igreja Católica. A religiosidade é base para uma orientação espiritual que lida com as relações entre o pensamento e a extensão, com o estímulo de produções de efeitos de sentidos de conteúdos implícitos, silenciosos na liturgia católica.

Não devemos deixar de considerar que o homem seiscentista, tomado pelo pensamento e pela cultura pós-renascentista, bases para a moral e os costumes da sociedade portuguesa da época, tem sua rotina social e espiritual influenciadas pelos eventos do Renascimento e da Contrarreforma. As tendências racionalistas de pensamento, o cientificismo e o antropocentrismo desencadeiam correntes de espiritualidade como o humanismo cristão, que oferece um corte epistemológico com a cultura medieval, observando a possibilidade de o fiel cristão alcançar o Absoluto/Deus ainda em vida, mediante o desenvolvimento intelectual e moral de suas atitudes, a partir da imitação dos passos de Cristo e dos verdadeiros Padres - Apóstolos e alguns santos como São Paulo, Santo Agostinho, dentre outros.

Em contrapartida, a cisão da Igreja Católica no século XVI reflete, no século posterior, a emergência de correntes da espiritualidade que enxergam no ascetismo e no misticismo os caminhos para atingir o Absoluto/Deus. Marcados pela difusão de uma doutrina de vida interior que se desdobra acerca dos vícios e das virtudes do fiel, os espiritualistas ascético-místicos buscam, na ferramenta literária, descrever a geografia de uma alma que se distancia do mundo secular e se encontra contemplativa em Deus.

ANTONIO DA FONSECA SOARES: TRAJETÓRIA MUNDANA;
FREI ANTÔNIO DAS CHAGAS: TRAJETÓRIA ESPIRITUAL

De acordo com os estudiosos da literatura, Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas são dois nomes para uma só pessoa que viveu no século XVII. O primeiro nome é secular; o segundo, religioso. Em relação à autoria, esses nomes ocupam posições-autor distintas. Assim, a historiografia literária costuma cindi-los em dois, alternando entre Antônio da Fonseca Soares, escritor de discursos mundanos e Frei Antônio das Chagas, escritor de discursos espirituais.

É grande o número de escritos atribuídos a Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas. São discursos seculares/profanos e espirituais/sagrados, os quais circularam em manuscritos soltos, foram compilados em coletâneas ou impressos. Pontes (1950) inventariou essa produção nos arquivos de Portugal e encontrou uma infinidade de obras manuscritas, sobretudo romances, gênero de discurso explorado pela poesia vulgar, cuja principal temática era satírica e burlesca; e sonetos, glosas, décimas, madrigais e um poema heroico, que representam o lado culto da poesia seiscentista, pela qual se cultivava uma temática mais séria, de exaltação de virtudes e de encômio. As obras impressas, apenas duas publicadas em vida, Mourão Restaurado e Canto Panegírico à Vitória de Elvas, ainda na fase mundana, também atestam uma abundância de textos. Contudo, as publicações impressas são, em sua grande maioria, póstumas. Trata-se, primordialmente, de escritos espirituais que englobam um grande número de sermões, de cartas espirituais e de escritos doutrinários.

Antônio da Fonseca Soares era admirado como poeta burlesco. Pontes (1953) dá notícia de uma carta enviada pelo padre Antônio Vieira a Duarte Ribeiro de Macedo em que fala sobre frei Antônio das Chagas ter sido antes da conversão, grande poeta vulgar. O neoclássico Verney (1950, p. 264) que fez duras críticas à estética barroca, acusando-a de inverossímil escolheu justo Antônio da Fonseca Soares, porque é “mui conhecido e louvado, e procurado de muitos; e assim quis apontar um, para exemplo. O que, porém, digo dele deve-se aplicar a todos os outros, que seguem o mesmo estilo”. Embora tenha criticado a produção enquadrada no estilo grave, Verney (1950) considerou os romances fonssequianos “menos maus”.

É uma grande ironia do destino que justo os romances tenham alcançado a fama. E a palavra fama no período Barroco quer dizer eternidade. Justo os romances que Antônio da Fonseca Soares depois da conversão pediu aos amigos que tombassem ao fogo. Godinho (1762), biógrafo de Frei Antônio das Chagas, como que atendendo ao pedido, usa como justificativa para a publicação da história de vida deste religioso o fato de não deixar cair no esquecimento obra “tão santa”.

Paradoxalmente, a biografia em tom laudatório escrita por Godinho (1762) foi elaborada de modo a silenciar a trajetória profana de Antônio da Fonseca Soares. Todavia essa mesma trajetória, muitas vezes, serve de contraponto e precisa ser posta à luz para exaltar a vida de virtudes e santidade de Frei Antônio das Chagas. Ao estilo das hagiografias, foi necessário mostrar a superação de uma vida pregressa cheia de tentações e vícios que, por meio do arrependimento ou do desengano do mundo, alcança a graça divina. Desse modo, a identidade de Frei Antônio das Chagas, constrói-se de maneira paratópica (Maingueneau, 2012), ou seja, situa-se numa espécie de entre-lugar acentado na fronteira entre uma trajetória

mundana e uma trajetória espiritual. Trata-se de um contraponto paradoxal: é preciso silenciar a vida mundana para evidenciar as virtudes espirituais, mas sem a vida mundana, sem o arrependimento, não se alcança plenamente a vida divina.

Com Antônio da Fonseca Soares não é diferente, sua trajetória como poeta burlesco, narrada em cartas que ele trocava com os amigos, na biografia de Godinho (1762), pelos historiadores de literatura, e nos próprios romances revelam um homem frequentador das festas na corte, freirático, namorador imoderado, amante de duelos. Pontes (1953) o chama de estroina, valdevinos e galhofeiro.

Mas antes de taxar qualquer juízo de valor, é importante relacionar a construção dessa identidade à imagem que se costumava atribuir a poetas burlescos e satíricos no período. Se traçarmos primeiramente algumas considerações sobre o gênero de discurso literário romance, veremos que esse gênero está associado em suas origens a cantigas populares. Esse gênero de discurso literário também é relacionado a outro: a xácara, cuja temática, conforme Grigera (2008), gira em torno dos acontecimentos associados aos rufões e prostitutas, personagens que se situam no último degrau da escala social. Por isso, o romance, no século XVII, ser sinônimo de poesia vulgar, no sentido de popular.

Ao poeta vulgar cabia, então, uma vivência mundana. Isso é o que a trajetória de Antônio da Fonseca Soares como poeta burlesco nos mostra. Ao discorrer sobre a tradição satírico-burlesca em Portugal, Miranda (2014) evidencia a vida mundana de alguns trovadores e poetas. No século XIII, Afonso Eanes de Coton é descrito como um tabernário e frequentador de meretrizes e Pero da Ponte como Contumaz beberrão. Já no século XVII, dom Tomás de Noronha dissipou sua fortuna em uma vida libertina, Estevam Nunes de Barros foi freirático e mesmo Antônio Barbosa Bacelar, poeta grave, saudado como um Homero ou Virgílio Renascido, também participou da musa despudorada. Dentre eles está o burlesco Antônio da Fonseca Soares, “nobre de ascendência irlandesa, soldado, de feição estroina e dotado de excelente apetite sexual, seduzindo mulheres com seus poemas elegantes” (MIRANDA, 2014, p.146).

A despeito das determinações sócio-discursivas e das convenções de gênero, a trajetória do poeta/religioso deve apresentar-se como singular e constituir uma identidade. A imagem de Antônio da Fonseca Soares como poeta burlesco tem uma relação estreita com fato de ter sido soldado e poeta, galanteador de damas e freiras da corte, e escritor de romances. Essa imagem também é marcada por uma trajetória paratópica que o cindiu em dois espaços contraditórios: o da vida mundana e o da vida missionário-religiosa. Os excessos o levaram ao arrependimento, mas o arrependimento, não o levou de imediato à contenção dos vícios. A vida desregrada persistiu e, com

ela, a produção burlesca. Foi preciso zombar dos homens, dos deuses e de Deus para depois fazer às pazes com a Igreja.

O MUNDO ALÉM DA CORTE E DOS DISCURSOS AUTORIZADOS

O modo culto de enunciar possibilitado pelo código de linguagem do discurso literário seiscentista traz em si os vestígios de uma interdiscursividade humanista civilizatória que, paradoxalmente, permite a presença de marcas de uma atividade linguageira popular praticamente proibida nos intercâmbios verbais ocorridos entre os sujeitos letrados. Contudo, isso é possível apenas se o modo popular de enunciar estiver envolvido pelos jogos de sentido da linguagem literária. A poética burlesca mostra que isso ocorre por meio de uma condição que abrange os gêneros de discurso cômicos e satíricos, a saber: o riso urbano (TESAURO, 1992). Isso quer dizer que a matéria torpe, seja ela o objeto temático do gênero de discurso, seja uma expressão grosseira presente no enunciado, deve sempre ser expressa de maneira figurada ou, sendo explícita, justificar-se na própria situação de enunciação apresentada na cenografia. Para Maingueneau (2012) a noção de cenografia pode ser entendida como a cena de fala tematizada no texto literário. No caso dos romances, as cenografias são narrativas e, na maioria das vezes, apresentam um enunciador satírico-burlesco que fala diretamente a uma dama, em tom galanteador.

Ainda que o modo grosseiro de enunciar, mais próximo de uma prática linguageira popular, surja no enunciado, ele deve justificar-se na própria cenografia:

Vede lá quem Venus foi,
e quem foi Marte adverti
ela uma puta safada
Ele um pobre Espadachim
(...)
Buscais por lá quem vos creia
que hum filho da puta vil
não pode ter boas manhas,
nem quem o segue bom fim.

(SOARES, Antônio da Fonseca.
Romance 11, *in*. Ms.2998)

Nesse enunciado, o uso dos calões se justifica por ser utilizado como recurso poético-discursivo que possibilita o ataque maledicente ao

coenunciador, Cupido, segundo o código retórico-discursivo que determina tópicos de elogio e vitupério. No caso do romance em questão, trata-se da tópica da origem, por ter nascido de uma relação extraconjugal, o deus do amor não tem uma origem nobre e, por isso, o libelo é permitido.

Além dos calões, a poética burlesca e, mais especificamente, o gênero de discurso romance, é um lugar privilegiado para o uso de expressões populares. Entretanto, o burlesco não é apenas o lugar privilegiado de onde se pode vislumbrar práticas languageiras mundanas. Os discursos de Antônio da Fonseca Soares tematizam uma série de interações sociais e de acontecimentos cotidianos, como uma espécie de fotografia de acontecimentos triviais. Por esse motivo, Pontes (1953) considera os romances fonsequianos como uma espécie de crônica da sociedade seiscentista. É a noção de matéria torpe que permite que o burlesco se aproprie de discursos considerados impróprios por ferirem valores éticos ou que se fale de coisas consideradas frívolas por serem superficiais demais. Isso é possível porque a matéria torpe traz em si o humor como efeito de sentido e, além disso, o riso age como censura dos vícios.

O gênero de discurso romance, ao privilegiar a mundanidade, acaba por evidenciar, via discurso, práticas marginais ou pouco merecedoras de registro na sociedade seiscentista. Enquanto enunciados poéticos pertencentes aos gêneros graves tematizam as ações virtuosas da nobreza e, com elas, toda a sua ritualística, consonante com os valores ético-políticos do período barroco, os gêneros baixos deslocam-se para a margem e contornam os arredores dos muros da corte, dos conventos e das coerções sociodiscursivas a fim de contemplar um mundo mais livre das prescrições ritualísticas e do controle dos afetos.

Em consequência, o discurso fonsequiano torna-se uma espécie de janela de onde se espia a performance da vida: as diversões, a moda feminina, mulheres do povo em funções de trabalho, as práticas medicinais, as ruas e os tipos populares que nela transitam, os hereges e heresias, os labirintos e becos por onde o poeta burlesco circula.

O enunciado poético a seguir mostra enunciação simultânea em que se entrecruzam a mundanidade e a religiosidade: galanteios durante a celebração de uma missa.

ROMANCE 95

Vão todos ver a Maricas
lá na Capela real
que por dama está no paço
por flor na Capela está
Em tenda assiste a menina

e entenda quem lhe chegar
que esta tenda é de campanha
pois dela amor guerra faz
Tem muitas peças de fitas
porém mais que todas val
Maricas que é boa peça
se boas respostas dá
Em um banco está sentada
e eu sei que certo zagal
mais que perder-se em tal banco
deseja em seus baixos dar
Mas eu neste banco entrara
com todo o meu cabedal
que banco com tal riqueza
banco de Flandres é já
É mercadora a menina
quem lhe comprar verá
se vida e alma lhe rende
que bem aviado vai
Aviando hoje aos que chegam
a vejo às vezes estar
porém quem compra a Maricas
cativo deve ficar
De quando, em quando na vara
pega mas em caso tal
mais que vara de medir
vara de prender será
Quem não quiser liberdade
correndo a Maricas vá
porque das fitas que vende
amor os seus laços faz
Apressai os passos Fabio
depressa a paço chegai
que sujeições tão ditosas
não são para a desprezar.

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 95, *in.* Ms.2998)

A cenografia tematizada no romance ocorre num espaço religioso: a “capela real” (v.2). A referência de lugar marca uma localidade frequentada por membros da corte, mas nesse ambiente, em que o mais provável são os sujeitos assumirem o papel de partícipes de uma comunidade religiosa, o que

ocorre é bem diferente. Vão à Igreja não para assistir o cerimonial de uma missa, onde o padre deveria ser o protagonista, mas para ver “a Maricas” (v.1). O enunciador inclui-se ao grupo daqueles que vão à missa para praticar galanteios: “vão todos ver a ver Maricas” (v. 1). Trata-se, então, de outro grupo, o dos mundanos, integrado por sujeitos do sexo masculino que “contaminam” o solo sagrado com práticas seculares.

Miranda (2014, p.148) romanceia essa prática recorrente nas igrejas portuguesas, com Gregório de Matos protagonizando as ações:

A MISSA NO CONVENTO DE SANTA CLARA está lotada de estudantes inquietos. Eles se encontram ali não para conversar com Deus, nem para olhar os retábulos, mas para admirar as freirinhas. Um tanto esquecido de dona Michaela, Gregório as observa, elas estão por trás das grades, em coro, e cantam com vozes afinadas. Algumas são bonitas, todas desejáveis em seu resguardo. Gregório procura o rosto que mais lhe apeteça, o mais formoso, e o encontra. Lança esgares suplicantes, enamorados, a freirinha pressente e lhe dirige um olhar sonhador. O poeta suspira, entrega-se ao sofrimento de um amor impossível³.

Ir à missa para flertar é exatamente o que faz o enunciador do romance de Antônio da Fonseca Soares. Essa prática também faz parte das representações que se fazia do poeta burlesco: galanteador e freirático, tal qual Gregório de Matos no livro de Miranda (2014). Nesse sentido, há uma sobreposição de vozes enunciativas, mas a cenografia instaura um lugar ficcional arquitetado por meio de recursos poético-discursivos que autorizam práticas consideradas repulsivas à sociedade.

O discurso fonequiano se alicerça, pelo menos, em três marcadores temáticos do discurso literário: o amor como um campo de batalha, o amor como cativo e o poder de sedução da bela dama cruel. “e entenda quem lhe chegar/ que esta tenda é de campanha/ pois dela amor guerra faz” (vv.6-8); “porém quem compra Maricas cativo deve ficar” (vv. 27-28). Esses recursos possibilitam a criação de uma série de enunciados poéticos eróticos que geram imagens e ações improváveis em um ambiente sagrado:

Em um banco está sentada
e eu sei que certo zagal
mais que perder-se em tal banco
deseja em seus baixos dar

³ Em itálico como no texto de origem.

(...)

De quando, em quando na vara
pega mas em caso tal
mais que vara de medir
vara de prender será
(vv. 13-16/ 29-32)

Os trocadilhos são praticamente os responsáveis pelos efeitos de sentido eróticos. Nos primeiros enunciados, o item lexical *zagal* atua como palavra-chave, pois, conforme Bluteau (1728, p.627), este vocábulo pode se referir ao homem rústico ou aos pastores moços de físico robusto, por andarem entre montes e campos. No caso do enunciado poético fonsequiano, pode sugerir uma alusão ao galanteador malicioso frequentador dos bancos de igreja. E, desse modo, mais que estar no monte ou banco simplesmente ao lado da mulher, deseja estar na planície ou nos seus baixos: metaforização do órgão sexual feminino. No enunciado poético seguinte, o item lexical *vara* é uma alusão indireta ao órgão sexual masculino, pois a palavra remete primeiramente à situação de enunciação arrolada na cenografia: *vara de medir*, como fita métrica, alusão as fitas ornamentais de Maricas; *vara de prender*, alusão ao poder de sedução dessa mulher. Desse modo, a erotização é contextualizada pela memória discursiva que reconhece nos itens lexicais referentes eróticos e nos jogos de sentido o equívoco semântico entre o literal e o figurado.

Em seguida há uma interessante relação interdiscursiva no enunciado, por meio da qual se entrecruzam o discurso político-econômico do período e o discurso literário, que se apropria das ideias do mercantilismo como recurso estético. Novamente há um trocadilho entre palavras: *banco para sentar/ banco monetário*, porém a amostra discursiva mais rica se encontra no enunciado abaixo:

É mercadora a menina
quem lhe comprar verá
se vida e alma lhe rende
que bem aviado vai
Aviando hoje aos que chegam
a vejo às vezes estar
porém quem compra a Maricas
cativo deve ficar
(vv. 21-28)

Conforme o enunciado, Maricas é mercadora e mercadoria e avia

“aos que chegam”. A acepção da palavra aviar, inclusive a única apresentada pelo dicionário Bluteau (1728, p.627), é despachar. Apoiando-se nessas informações, podemos parafrasear o enunciado da seguinte maneira: Maricas despacha a si mesma durante a missa. Portanto, o que está ocorrendo paralelamente à ritualística sagrada não é somente a prática do galanteio, mas um ato de prostituição. Evidentemente que, sendo Maricas uma *belle dame sans merci*, ao “se vender”, também compra almas. Entretanto, o enunciador evidencia todas essas práticas como denúncia, mas parece, ironicamente, esquecer-se que também está envolvido nelas.

A NECESSIDADE DO CUIDADO DE SI NA ORIENTAÇÃO ESPIRITUAL

Os discursos literários de posicionamento espiritual produzidos por Frei Antonio das Chagas são encontrados em *Cartas Espirituais*. Em um total de 266 cartas, permitem flexibilidades temáticas, remetendo desde a epístolas triviais, que discutem questões do mundo real secular, até orientações que carregam sabedorias espirituais, se aproximando da cronografia e da topografia de epístolas bíblicas de muitos apóstolos, como, por exemplo, São Paulo, ou ainda, de filósofos e intelectuais contemporâneos.

Na condição de orientador espiritual, Frei Antonio das Chagas tem a carta como prática que permite transmissão de ensinamentos espirituais que não seriam desenvolvidos em outras cenografias presentes em gêneros como sermão ou confissão, instituídos na prática social da Igreja Católica e das Ordens Religiosas. Isso se dá, pois o autor convida o coenunciador a um diálogo intimista, sob a segurança de não ter sua identidade revelada, o tratando muitas vezes por *Soror N.*, *V.M.*, *V.S.*, dentre outros.

Podemos identificar, nos recortes abaixo, que o convite para um diálogo que transcende o espaço instituído pelas ordens religiosas reorganiza as regras da enunciação, permitindo que o coenunciador solicite orientações que não solicitaria em espaços instituídos. Ainda, também identificamos que as regras da enunciação são determinadas pela condição de Frei Antonio das Chagas compreender que as orientações criadas para o coenunciador não são exclusivas a um único fiel católico, mas catalisam as angústias e as demandas espirituais de um espectro de sujeitos que poderiam ser contemplados por aquelas palavras. Esse espectro constitui um coenunciador-modelo que necessita ser orientado espiritualmente, a fim de cuidar do desenvolvimento de sua alma.

Recorte I - Carta CLXII

Madre Soror N. e Senhora minha:

Enquanto não sou mais largo, lhe digo a V.M. que, se quer servir a Deus, se ponha nas suas mãos sem escolha e delas receba com resignação o que lhe vier, porque só então trata V.M. de sua consciência, quando siga o que mandar a obediência sem repugnância.

No recorte I, Chagas orienta o coenunciador a servir a Deus com resignação em todas as suas ações cotidianas. Observamos que a carta possibilita o diálogo direto do autor com o coenunciador ao identificá-lo por *Madre Soror N. e Senhora minha*, no entanto, o discurso enunciado permite identificarmos que a cenografia carta é tomada como epístola de grandes ensinamentos, posto que a orientação enunciada além de ser intimamente relacionada à demanda do coenunciador, também pode direcionar a espiritualidade de outros fiéis católicos. Os enunciados também possibilitam o coenunciador em tomá-los como orientações inspiradas, de um autor que detém um conhecimento exemplar da vida espiritual e respostas que catalisam e traduzem angústias como a obediência sem repugnância da vontade de Deus e a conseqüente negligência das práticas que envolvem o mundo real secular.

O universo de sentidos que o gênero carta potencializa na enunciação tem relação dêitica com discursos que tem como ponto de partida o cuidado de si (Butler, 2015). O autor se apresenta como instância e lugar de instabilidade irreduzível: ele é o servo inútil e o orientador espiritual modelo. Nesse sentido, ele inaugura um lugar de encontro do coenunciador com sua espiritualidade, mas não consiste em um lugar social, e sim discursivo, assumindo o papel de um orientador-profeta ou um orientador-filósofo que tem no coenunciador um ouvinte privilegiado de suas divagações, como podemos observar nos recortes abaixo.

Recorte III - Carta CCL

Basta-vos por oração em tudo o que obrardes andar continuamente em interiores suspiros e em amorosas saudades do vosso Deus, que, ainda que o tendes na alma, longe está dos vossos olhos, mas folgando de ver que ele é todo o vosso desejo e toda a vossa ânsia. E, fazendo isto, podeis comer o que basta, mas vestir áspero e dormir duro, umas vezes vestida sobre a cama, outras vezes no coro com o rosto virado para donde tendes à vista o amor do vosso coração e o bem dos vossos sentidos.

Recorte IV - Carta LXXVIII

É necessário entender que a vida de uma religiosa é uma vida crucificada, em quem Nosso Senhor Jesu Cristo vai estampando e esculpindo a sua morte e paixão, sendo as tintas as virtudes com que uma hora a paciência, outra a mortificação, a caridade, o sofrimento, o zelo e todas as mais virtudes se hão-de ver em quem em Cristo crucificado se transformar.

No recorte III, Chagas orienta o coenunciador a necessidade de se apegar à oração em todas as ações sociais de seu cotidiano. A orientação busca guiar o coenunciador a como proceder em possíveis situações futuras, refletindo hipoteticamente como um fiel católico de espírito desenvolvido agiria diante da condição de comida sem abundância, vestuários de pouca qualidade e leitos desconfortáveis. A condição do coenunciador não necessariamente é esta, mas a prática enunciativa o leva para essa situação, com o intuito de exemplificar as meditações que devem nortear suas orações. O autor, dessa maneira, assume o papel de um orientador que filosofa sobre a necessidade de o coenunciador se guiar sob a exemplaridade de um único caminho profético: a oração em Deus, sob os votos da humildade e da resignação ao mundo secular real.

Chagas parte das mesmas estratégias para orientar o coenunciador no recorte IV. Identificamos que a cenografia de carta auxilia o autor a fortalecer a recomendação ao coenunciador em compreender a vida religiosa e espiritual como uma vida de sacrifícios no mundo secular real, com a recompensa de que, na morte, o fiel colherá os frutos de sua resignação mundana e de sua devoção divina. O coenunciador deve se transformar em Cristo crucificado, sendo suas virtudes a paciência, a mortificação, a caridade, o sofrimento e o zelo. Novamente o autor não pontua nenhuma situação específica pela qual o coenunciador deva aplicar esses direcionamentos exemplares, no entanto, eles servem como base para todas as ações cotidianas instituídas no mundo secular real do coenunciador.

Chagas busca a adesão do coenunciador a questionamentos acerca do tipo de tratamento espiritual que lhe seja digno, ofertando a renúncia de uma vida pela outra, sempre lhe plantando a dúvida de: por que certos sujeitos negligenciam o que outros estimam? Dessa maneira, a carta pretende dar voz àquele autor que protagoniza quem pensa menos sobre as coisas tópicas e mais nas coisas que instituem a espiritualidade do fiel, como podemos observar nos recortes abaixo.

Recorte V - Carta LXXVIII

A vida é breve, a eternidade comprida, as perseguições acabam-se, o prêmio eternamente dura. E se a santidade de meu Senhor Jesus Cristo não subiu ao céu, senão padecendo, eu e vós, como poderemos subir sem fazer escalada de padecer?

Recorte VI - Carta CCLXI

Madre N.

O que mais importa a V.M. é ir desfazendo, com a graça de Deus, o que fez a culpa, ou o que contra o espírito fez a natureza. O conhecimento de uns males sejam remédio para não cair em outros, ou em os mesmos. Humildade e mais humildade é o que lhe encomendo, e mortificar cada vez mais os naturais apetites, que não estão vencidos, porque em três coisas consiste a verdadeira santidade: em amor para Deus, e mortificação para nós, e caridade para o próximo. Mas tudo isto, sem humildade, é edifício sem fundamento.

No recorte V, Chagas afirma ao coenunciador que a vida é breve e a eternidade comprida, ofertando qual tipo de vida deve ser idealizada e qual deve ser secundarizada. A vida mundana é a vida das coisas tópicas, enquanto o prêmio da eternidade só colhe quem tem o espírito desenvolvido sob a exemplaridade de Cristo. Dessa maneira, a resposta para o questionamento *por que certos sujeitos negligenciam o que outros estimam?*, está no privilégio do coenunciador em conhecer, graças ao autor, que o que os sujeitos mundanos estimam são brevidades incomparáveis ao que sujeitos espiritualizados valorizam.

Identificamos que no recorte VI, Chagas também convida o coenunciador a se dedicar mais a um estilo de vida voltado ao desenvolvimento espiritual do que aos vícios da vida mundana. No enunciado *Humildade e mais humildade é o que lhe encomendo, e mortificar cada vez mais os naturais apetites, que não estão vencidos*, o autor aponta para a necessidade do coenunciador guiar seus gestos sociais pelo filtro da humildade e da mortificação dos apetites naturais. Tal filtro é orientado pelas ideias-força da espiritualidade humanista cristã, posto que a exemplaridade dos gestos guiam o sujeito ao mundo ideal espiritual.

Pela carta, o autor incita o coenunciador a preocupação do cuidado de si (Butler, 2015), a fim de interpelá-lo ao verdadeiro caminho espiritual, mesmo que isso signifique a negligência de uma série de outras atividades mundanas que se distanciam da vida litúrgica, proveitosas na vida tópica, mas

sacrifício das verdades constituídas pelo enunciador para o desenvolvimento espiritual do coenunciador. O autor assume, dessa maneira, o papel de sujeito profético que desperta o coenunciador de uma escuridão secular, tentando levá-lo a uma autocompreensão possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões levantadas neste capítulo mostram que, embora Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas sejam a mesma pessoa, sua trajetória social e literária opera uma espécie de cisão autoral e identitária. Contudo, não há um sem outro, o que os deixa em uma espécie de entre-lugar ou, nas palavras de Maingueneau (2012), em um espaço paratópico. Apesar dessa complexa relação, o posicionamento estético evidenciado nas escolhas prescritas pelo código de composição aponta para duas posições-autor: uma situada em uma poética do riso, outra em uma retórica espiritual.

Os romances de Antônio da Fonseca Soares mostram como a poética burlesca mantém uma forte relação interdiscursiva com discursos marginalizados e até mesmo interditados. Isso possibilita a tematização de um mundo para além dos muros da corte, livre das coersões sociais e das interdições linguísticas. O regime de autoria, nesse caso, assume uma função primordial, pois o código de composição de uma poética burlesca permite que se tematize assuntos censurados pelo sistema de valores ético-políticos. Contudo, para isso, é necessário obedecer ao decoro dos gêneros baixos. O que significa seguir as regras do riso urbano, qual seja, falar de matéria torpe sem ser torpe.

A partir de então, abre-se uma imensa janela de onde se pode vislumbrar enunciações marginalizadas, das quais emergem identidades libertas das imagens estereotípicas projetadas pelo espectro de valores do discurso dominante.

Nas práticas literárias de posicionamento espiritual desenvolvidas por Frei Antonio das Chagas, percebemos que há a busca do autor em construir as regras de um *locus* cristão que contemple o coenunciador fiel. A salvação do mundo secular e a transcendência para o mundo espiritual ideal é uma demanda seiscentista que o autor busca atender em seu discurso. As *Cartas Espirituais* tem, dessa maneira, finalidades doutrinárias do coenunciador, lhe oferecendo modos de saber viver, a partir da prudência bíblica e dos direcionamentos de cristãos espiritualmente exemplares. A função doutrinária dos discursos literários de posicionamento espiritual implica uma noção de espiritualidade que harmonize tanto os direcionamentos que constituem o humanismo cristão, quanto o ascetismo-místico. O autor e o coenunciador estão sob a influência destes

direcionamentos que constituíram a cultura pós-renascentista do século XVII.

As tendências racionalistas de pensamento, o cientificismo e o antropocentrismo levam o autor a assumir o papel de um espiritualista humanista. O coenunciador, no decorrer da prática enunciativa, precisa se convencer a realizar um corte epistemológico com a cultura medieval, desenvolvendo capacidade intelectual e moral para refletir de forma autônoma suas atitudes e as maneiras de atingir o Absoluto/Deus. Em contrapartida, o autor também é porta-voz da Contrarreforma e encontra no ascetismo-místico os caminhos para traçar um conjunto de regras que ligam o coenunciador às rotinas institucionais da Igreja Católica. Adotando o papel de um espiritualista místico e asceta, o enunciador busca descrever a geografia da alma ideal que se distancia do mundo secular ao tornar-se contemplativa em Deus. A Igreja Católica constitui, nos discursos de *Cartas Espirituais*, um dos territórios sagrados que concentra a iluminação e as respostas às demandas do coenunciador.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [19-].

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>>.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas; Edusp; FAPESP, 2007.

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

GODINHO, Manuel. *Vida virtudes, e morte com opinião de santidade do Veneravel Padre Frei Antonio das Chagas*. Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Souza, 1762.

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

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

MIRANDA, Ana. *Musa Praguejadora: a vida de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MUHANA, Adma. “Prefácio”. In CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas; Edusp; FAPESP, 2007.

_____. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida* Traduções latinas de João Ângelo Oliveira Neto. São Paulo: Edusp / FAPESP, 2002.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. *Frei Antônio das Chagas: um homem e um estilo do séc. XVII*. Lisboa: Sá da Costa, 1953.

_____. *Frei Antônio das Chagas: um homem e um estilo do século XVII*. Bibliografia de Antônio da Fonseca Soares (Frei Antônio das Chagas). Lisboa: Universidade de Coimbra, 1950.

SOARES, Antônio da Fonseca. Manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 16-?.

TESAURO, Emanuele. *Tratado dos Ridículos*. Tradução Cláudia de Luca Nathan. Campinas: CEDAE – IEL – UNICAMP, 1992.

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

Recebido em 17 fev. 2021

Aprovado em 16 jul. 2021