

---

**A PRÁTICA DO ROMANCE-CARTA  
POR ANTÔNIO DA FONSECA SOARES (1631-1682)**

Letter *romances* as practiced by Antônio da Fonseca Soares (1631-1682)

Luís Fernando Campos D’Arcadia<sup>1</sup>

**RESUMO:** Antônio da Fonseca Soares (1631-1682), soldado-poeta português, foi célebre por sua poesia amorosa, principalmente composta na forma poemática dos romances de quadras em redondilhos menores. Além da temática amorosa, sua obra compreende poemas de circunstância, dentre os quais estão romances que utilizam uma estrutura de carta. Tais “romances-carta” fazem uso de uma série de princípios, advindos de tradições retóricas e poéticas, que regulam seu decoro, desde retores romanos a manuais de composição medievais. Como autor seiscentista, ao praticar o romance-carta para lírica amorosa ou para relatos de viagem, Fonseca e contemporâneos como Jerônimo Baía fazem uso desses elementos ao mesmo tempo em que procuram demonstrar engenho e arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antônio da Fonseca Soares. Seiscentismo. Romance. Retórica. Carta.

**ABSTRACT:** Antônio da Fonseca Soares (1631-1682), Portuguese soldier-poet, was famous for his love poetry, mainly composed in the poetic form of the *romance* in *redondilhos*. In addition to love themes, his work includes poems of circumstance, among which are *romances* that use a letter structure. Such “letter *romances*” use principles derived from rhetorical and poetic traditions, which regulate their *decorum*, from Roman rhetors to medieval composition manuals. As a seventeenth-century author, when practicing the *romance*-letter, either for love poems or travel stories, Fonseca and contemporaries like Jerônimo Baía use these elements to demonstrate wit and art.

**KEYWORDS:** Antônio da Fonseca Soares. Sixteenth century. Romance. Rhetoric. Letter.

O romance-carta é uma forma recorrente na obra atribuída a Antônio da Fonseca Soares (1631-1682), soldado-poeta. Forma circunstancial por excelência, o decoro do romance-carta apresenta particularidades importantes. Primeiramente, é uma continuidade de uma tradição retórico-poética da chamada *ars dictaminis*, em conjunto com a tradição do romance como forma poemática, cuja tradição está interligada à legitimação da poesia composta em vernáculo na península ibérica.

---

<sup>1</sup> Mestre e doutor em Literatura e Vida Social pelo programa de pós-graduação em Letras da UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Membro do grupo de pesquisa *Manuscriptos e Impresses Lusó-Americanos*.

As funções do romance-carta variam desde a intenção amorosa, quando a interlocução é direcionada a uma dama, como é o caso do romance “Agora quero escrever-vos”, o romance 1 do ms. 2998 da sala de reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC):

Agora quero Escrever-vos  
Mas ai meu bem, vida minha  
que a voz se morre silêncio  
a pena amante agoniza  
Que como Ignorais afectos  
minha pena desconfia  
pois quem afectos ignora  
as confianças Limita  
Mas vós sabeis que eu vos quero  
quando vos vedes tão tibia  
porque execuções de ingrata  
São presunções de querida  
Procurei-vos com mil ânsias,  
E topei mil tiranias  
que eu sempre topo uma mágoa  
quando procuro uma dita  
presumi que logo amante  
vos achaste mui Benigna  
Mas por ingrata conheço  
que deveis De ser mui Linda  
porque os desaires de ingrata  
acha que são de bonita  
(Romance 27, ms. 2998 BGUC)

O verbo “escrever” logo no início indica a natureza de carta, assim como elementos da disposição de estrofes. A carta como gênero segue, aproximadamente, uma divisão canônica em 5 partes: saudação, captação da benevolência, narração, petição e conclusão. Uma tradição que remonta a tratados medievais como o *Rationes dictandi*, faz parte de uma tradição conhecida como *ars dictandi*. No contexto lusófono, Alcir Pécora recupera essa arte para a compreensão da produção epistolar da ordem jesuíta, em seu ensaio “A arte das cartas jesuíticas no Brasil” (PÉCORA, 2001, p. 20-21):

Em qualquer caso, as composições admitem cinco partes fundamentais: *salutatio* (que é expressão de cortesia, manifestação de um sentimento amistoso em relação ao

destinatário, independentemente do nível social); *benevolentiae captatio* que é uma certa ordenação das palavras para influir com eficácia na mente do receptor; *narratio* (que é o informe da matéria em discussão, podendo ser simples (assunto único) ou complexa (várias matérias); referir o passado, o presente ou o futuro); *petitio* (que é o discurso pelo qual tratamos de pedir algo; sendo que as petições são de nove espécies: suplicatória, didática, cominativa, exortativa, incitativa, admonitória, de conselho autorizado, reprovativa e direta); e, finalmente, *conclusio* (que é a parte onde se resumem as vantagens e desvantagens dos temas tratados para que quem impressos na memória do destinatário).

No romance citado, em um contexto de composição para uma amante esquiva, a primeira estrofe apresenta uma saudação com elementos metalinguísticos e também enfatiza a mágoa do amante rechaçado, enfatizado pelo uso da interjeição “ai” assim como faz-se uso também de apostos, no caso, “meu bem, vida minha”.

A segunda estrofe, por sua vez, com a função da *captatio benevolentiae*, menciona de modo direto os afetos do remetente. Se essa parte da missiva é um lugar reservado para assegurar a boa vontade do destinatário (ANÔNIMO, 2017), aqui o remetente apela para a relação em afetos e confiança como um argumento para a conquista do afeto de sua dama. Em seguida, a narração apresenta a intenção da carta com poucos rodeios: “Mas vós sabeis que eu vos quero”. Continua em uma estrofe de seis versos, quebrando a redondilha que é mais comum para o romance. O poema termina com um elogio relutante, igualando a beleza da mulher a achaques.

Como já comentado, a composição no século XVII é um exercício de emulação de modelos e de autoridades, um estilo que constitui uma prática ampla, como expressa João Adolfo Hansen:

Como um modelo supra-individual, o estilo é então sempre entendido como o resultado da emulação não-psicológica de autoridades. É o pressuposto doutrinário comum que permite, justamente, o estabelecimento de comparações entre autores seiscentistas de lugares e obras bastante diversos. (HANSEN, 1997, p. 177)

Nesse sentido, um conjunto de preceptivas na arte de composição de cartas remonta à Antiguidade. Retores romanos relacionavam a carta ao *sermo*, com diretiva para regular o discurso em função dos destinatários e ocasiões. Em seguida, tal conjunto é aproveitado em manuais da Idade

Média, na forma de instruções para a composição de cartas de clérigos e autoridades seculares, como, por exemplo, a obra do Anônimo de Bolonha.

O estilo epistolar é relacionado ao *sermo*, ou seja, a conversação, no qual o decoro é ditado pela situação, assim como pelo *status* do destinatário e remetente. Cícero comenta que é o estilo dos filósofos, não dos retores, e recomenda a ausência de emoções “não há cólera, nem raiva, nem violência, nem o patético, nem o chiste” (CICÉRON, 1964, p. 67). Ainda, no tratado de Caio Júlio Vítor são prescritas duas espécies de epístolas, as negociais e as familiares (MARTINS, 2018, p. 148). Quanto ao estilo, o retórico romano recomenda que uma “luz brilhe, a não ser que nelas se discutam segredos”. A metáfora da luminosidade para regulamentar o discurso, tanto na retórica quanto na poética, é um lugar-comum (TRIMPI, 1973). Como no *ut pictura poesis* de Horácio, os estilos ligados ao ambiente iluminado são os do fórum, em um espaço aberto para o povo, do discurso legislativo que trata do futuro da cidade. Por outro lado, o estilo obscuro é adequado aos salões e às escolas, onde há abrigo do sol e que a troca de textos é individual, havendo tempo para julgar, decodificar e discutir os textos, em que é permitido que a metáfora se desenvolva em enigmas. O retor romano Caio Júlio Vítor continua com recomendações mais específicas:

Que a epístola se escreveres a um superior não seja jocosa; se a um semelhante, que não seja impessoal; se a um inferior, que não seja soberba. Não escrevas de modo descuidado a um douto, nem de modo diligente a um indouto, nem de modo desleixado a um muito próximo, nem de modo inimistoso a um menos familiar. Felicita o caso bem-sucedido mais prolixamente, para que exaltes a alegria dele; quando topares alguém que se dói, consola-o com umas poucas palavras, porque a úlcera, quando é tocada com a mão aberta, ainda se dilacera. Brincarás com os familiares nas cartas de modo que imagines que possa suceder que leiam essas cartas num momento mais triste. Nunca convém brigar, mas à epístola absolutamente não [convém]. (MARTINS, 2018, p. 149)

A carta se evidencia como primordialmente circunstancial, com funções como enviar condolências ou felicitações. Ao compor com a tradição guiando sua pena, o autor do século XVII não o fazia com a mesma intenção “estética” que um autor moderno o faz, mesmo que para compor a carta este último utilize uma forma poemática.

Deve-se observar a razão dos homens, dos lugares e dos tempos: uma é a linguagem com o superior, outra com um igual

ou semelhante; assim também com os mais velhos, com os coevos, com as crianças e as mulheres. (MARTINS, 2018, p. 146)

Essa adequação recomendada pelo retor Caio Júlio Vítor pode soar elementar. No entanto, para a sensibilidade de um leitor ou analista do século XXI, tais regras, juntamente com o aspecto prático e concreto das cartas, quando se pratica nelas o baixo e o coloquial, podem-se extrapolar em juízos de valor como uma prática “extraliterária”, “não-literária” ou mesmo, nas palavras de Maria de Lourdes Belchior Pontes, “infra-poético” (PONTES, 1953, p. 70). “Acusações” que aliás são comuns na fortuna crítica do barroco e da literatura seiscentista em geral e em especial ao romanceiro atribuído a Antônio da Fonseca Soares.

No caso da carta, há momentos em que se deve ser “não-literário”, caso contrário pode ocorrer a quebra de decoro. Ainda quanto ao decoro “vulgar” do romance, ao resgatar-se um testemunho mais próximo da prática da poesia vulgar de Fonseca, é possível recorrer à carta de Inigo Lopez de Mendoza, Marquês de Santillana, ao Condestável de Portugal. Este documento é um dos primeiros a legitimar a poesia não escrita em latim como “legítima poesia” no contexto ibérico, também reproduz alguns pressupostos que também subsidiariam a compreensão da prática poética de Antônio da Fonseca Soares. Ao nomear poetas vulgares notáveis, que mereciam a atenção do jovem condestável de Portugal, Mendoza recupera as normas de classificação de gênero que remontam às disciplinas e artes poéticas e retóricas:

Mas deixadas agora as regiões, terra e comarcas mais longínquas é mais separadas de nós, não é de duvidar que universalmente em todas de sempre estas ciências se hajam acostumado e acostuma, e ainda em muitas delas nesses três graus, é a saber: Sublime, Medíocre, Ínfimo.

Sublime se poderia dizer por aqueles que em vulgar escreveram, assim como Guido Guinizelli, bolonhês, e Arnault Daniel, provençal. E assim como disse o filósofo, dos primeiros, primeira é a especulação. Ínfimos são aqueles que sem ordem alguma, regra ou conto fazem esses romances e cantares, de que as gentes de baixa e servil condição se alegram. Depois de Guido e Arnault Daniel, Dante escreveu em terza rima elegantemente as suas três comédias Inferno, Purgatório, Paraíso; [...].

(MENDOZA, 1852, p. 7-8)

O preceptista espanhol recupera o esquema existente desde a retórica e poéticas antigas. É interessante notar que o fato de se compor em “vulgar” não é necessariamente sinônimo de produzir literatura ajustada a um decoro baixo, sendo o aspecto do tom e do tema da poesia uma característica definida por outros fatores. Mendoza, ainda, indica em qual registro do decoro os “romances e cantares” estariam classificados: o estilo “ínfimo”, que agrada as “gentes de baixa e servil condição”. Já a *terza rima* é indicada como uma expressão do estilo sublime. Essa variação é mostrada de forma bastante ilustrativa nas cartas atribuídas a Antônio da Fonseca Soares no manuscrito 49-III-82 da Biblioteca da Ajuda, que transcreve 15 cartas atribuídas ao autor, sendo quatro escritas em *terza rima* e dez em na forma do romance. A carta em si, portanto, é uma composição que transita entre o vulgar e o erudito. Ao se comparar as didascálias do manuscrito citado, por exemplo, as cartas em *terza rima*, tem um foco no homem santo que Antônio da Fonseca Soares se tornaria: adotaria hábito de Frei Franciscano como Antônio das Chagas, tornando-se pregador. Os romances-carta, por sua vez, apresentam didascálias enfatizando a circunstancialidade dos poemas.

Quanto aos *topoi* da carta, ou seja, seus menores elementos identificáveis e necessários para diferenciá-la de outros gêneros ou práticas de composição, a tradição fornece uma regulamentação, como já mencionada, quanto à sua *dispositio*. Sendo ligada à conversação nas preceptivas da antiguidade, na Idade Média era relacionada a uma prática mais sistematizada de preceptivas para a composição da prosa, conhecida como *ars dictaminis*. Como aponta Camargo (CAMARGO, 1988, p. 168), não havia sido “formalized into a technical art until the great renaissance of the twelfth century”. No entanto, a partir dos séculos XII e XIII constata-se uma grande formalização da prosa e especialmente da carta, a qual se desenvolveria no esquema de cinco explícito acima. Essa retomada de tradições que aqui se faz não procura afirmar que Antônio da Fonseca Soares, nem seus contemporâneos que tenham composto romances-carta, seguiram servilmente manuais de composição, mas que seguiam um protocolo, tanto de adequação quanto de leitura, em cuja base estavam práticas como as dos manuais de composição.

Paul Zumthor prescreve ler a mensagem poética de tempos remotos como subordinada a uma série de códigos culturais subjacentes, que são aos leitores atuais obscuros (ZUMTHOR, 1972, p. 27). A referência à Retórica, à Poética, a tradições como a da *ars dictaminis* e a manuais de composição de cartas é um exercício para apontar como esses códigos culturais estão implícitos. Nesse sentido, além de se considerar a existência dos manuais de composição, também se aponta que no século XVI já se vinha configurando uma diluição dos mesmos. Como comenta Ana M. Gómez-Bravo (1999, p. 165-164), a composição de prosa, que na Idade Média até se confundia com a

de cartas, separa-se como *ars dictaminis* e os manuais mais direcionais a escribas formam uma prática em si.

A tradição da composição de carta, influenciada pela redescoberta dos trabalhos retóricos de Cícero, também mostra uma vertente diferente da preceptiva para cartas a partir do século XVI, quando uma disputa entre uma linha de estudos tributária de Cícero e outra encabeçada por Erasmo alimentaram uma certa oposição. Conforme Henderson,

The Quattrocento humanists were anxious to purify letter-writing of medieval barbarisms. Noting Cicero's simple formulas of greetings and farewell, they were especially critical of the elaborate etiquette of address their society had inherited from the medieval *ars dictaminis*. However, their treatment of the letter as a miniature oration was essentially dictaminal. The humanists who took seriously the classical definition of letter as a conversation between absent friends were avant-garde. It was only extremists who were willing to flout contemporary custom by trying to write truly Ciceronian letters. (HENDERSON, 1992, p. 276)

De qualquer modo, uma série de princípios cristalizaram-se até o século XVII, como, por exemplo, a divisão em cinco partes já mencionada, como diretrizes para a sua *dispositio*. Quanto à saudação, por exemplo, é um lugar que pode ser identificado nas primeiras estrofes dos romances-carta e das cartas escritas em tercetos:

Senhor que nestes montes soa  
daquele último vale, um eco triste,  
que os ares fere, os pedernais magoa  
Hoje que o mar, e o vento que lhe assiste  
das aves troca, em Roucos tons, ocanto  
e a neve enluta, em essas de Ametiste;  
A minha pena premeti, que em quanto;  
voa correio da alma enternecido  
próprio do mal, não corra o vosso pranto;  
(BA 49-III-82, p. 19)

As sete da tarde amigo,  
quando de Neptuno amoça,  
mandava a Phebo inamado  
tomar uns banhos nas ondas

Já quando a luz [por tapar-se]

e não com manto de Sombras,  
mas das [Chaminés] os fumos,  
tomava da noute a glória  
(BA 49-III-82, p. 42)

Pode-se perceber também nesse estágio do poema sempre uma referência espacial e temporal que diz respeito ao remetente. Na carta em tercetos, seguindo uma linha mais bucólica de idealização dos espaços, a saudação inclui um outro conjunto de lugares comuns que dizem respeito à descrição da natureza. O romance-carta, com seu decoro mais “ínfimo” conta com o vocativo “amigo”. No entanto, possui uma referência erudita à mitologia, em que o tempo, o pôr do sol é feito pela descrição do carro de Febo, estabelecendo um elo com o interlocutor que problematiza a “vulgaridade” do texto, uma vez que se espera desse leitor tal conhecimento.

A saudação, enfim, tem a função de situar o remetente-poeta em relação à circunstância da carta, assim como seu interlocutor, por meio de exortações e interpelações. Um dos usos do romance-carta, com a prática comum tanto de Fonseca quanto de muitos dos seus contemporâneos, é a missiva que tipifica o agradecimento a um presente. O elemento da saudação contém um agradecimento na forma de um elogio, de modo que tanto a saudação quanto a captação da benevolência podem confundir-se, se pensarmos nos estágios da carta prescritos pela *ars dictaminis*:

Chegou senhor esta frota  
ao porto do meu retrete  
para deixar-me areado  
quanto era maior a enchente  
Por senhor de grande engenho  
é razão que eu vos venere  
pois nestas caixas de açúcar  
mostrais quanto engenho tendes  
(BA 49-III-82, p. 49v)

No caso, a engenhosidade do poeta permite que ele construa a metáfora aguda das frutas nas caixas como navios de uma frota, criando também um trocadilho que se aproveita ainda da semelhança sonora com “fruta”. Uma possível referência também à *persona* do soldado poeta, sendo que sua fama inclui ter capitaneado um dos navios do grupo que o trouxe de volta do Brasil. O vocativo marca a diferença na hierarquia entre as duas partes, sendo o tom jocoso porém não satírico da carta um meio termo entre o estilo “ínfimo” e situação de comunicação.



Fator importante, ainda, o centro “chulo” de toda a construção metafórica, o termo “retrete”, definido pelo dicionarista Raphael Bluteau como “o aposento secreto da casa, onde se fazem as necessidades da natureza” (BLUTEAU, 1728b, p. 308).

Esse romance aparece tanto no manuscrito 49-III-82 (p. 49v) quanto no 49-III-83 (p. 126). No caso da segunda lição, o romance possui somente sete estrofes, reproduzindo as duas primeiras estrofes. Nas estrofes centrais de desenvolvimento, na segunda iteração do poema, o poeta desenvolve a relação do envio do açúcar com o Brasil, que é relacionado à riqueza, tanto de caráter quanto pelo provável valor dos doces.

Chegou Senhor esta fruta  
a porta do meo Retrete  
para deixar-me arcado  
quando era maior a enchente  
Por Senhor de grande engenho  
é Razão que vos venere,  
pois nestas caixas de açúcar  
mostrais quanto engenho tendes  
Só vós com doces tão Ricos  
imagino que podereis  
metendo-me uma Dúzia em casa  
por-me o Brasil num bofete  
Se neles de amor em graça  
doce a boca me fizeste  
como não quereis que diga  
que graça vos acha neles  
Sobre estes doces entendo  
que bebem na Hipocrene,  
por ver-se sobre eles possa  
matar desta água a sede  
Com tudo sinto, que o comido  
a veia está mais corrente  
não seja perene a fonte,  
e o sangue seja perene  
Mas vivei vós muitos anos,  
pois é bem que considere  
o que fareis de futuro,  
se isto fazeis de presente  
(BA 49-III-83, p. 126-127)

Esse romance-carta é precedido da didascália “A Manoel de Atayde

que lhe mandou um grande presente de doces, estando o Autor com febre”. O mesmo romance conta no Tomo III da Fênix Renascida como atribuído a Jacinto Freire de Andrade, com a didascália “Agradecendo-lhe um presente de doces, que lhe mandou estando sangrando” (SILVA, 1746b, p. 356). A leitura de ambas as didascálias revela o uso baixo da comparação, sendo a primeira mais evasiva. Na segunda, a carta resulta do estado em que o autor se encontra após desfrutar do “presente”.

A especificação da circunstância, como se demonstra, não é um mero gesto vazio de frivolidade de uma “decadente literatura barroca”, como se acusou muito na crítica. Essa indicação é, sim, uma chave de interpretação sem a qual o letrado contemporâneo a Fonseca não poderia avaliar a adequação da matéria e do modo da imitação. Observa-se um desenvolvimento agudo de uma comparação, criando uma equivalência entre doces e as agudezas poéticas de quem enviou o presente. No caso, “rebaixado” ao decoro vulgar do motivo jocoso.

Um outro romance-carta de agradecimento a um presente que circulou como atribuído a Fonseca é o que consta no manuscrito BA 49-III-49 (Apêndice E.1), de didascália “Romance de Antônio da Fonseca a uma Freira que lhe mandou um passarinho de massa preso por um fio de seda”. Endereçado a uma freira, possui um conteúdo amoroso, sendo o “presente” a metonímia da troca amorosa, representado pelo passarinho de “massa”, provavelmente um doce, tratado como um pássaro real, elemento que o poeta destrincha ao longo da narração por meios agudos.

Ao pensarmos na disposição do texto, essa comparação é desenvolvida como uma “narração”, que o tratadista anônimo de Bolonha, nas *Rationes Dictandi*, aponta como o momento de “apresentar o material de modo que se faça apreender por si só” (ANÔNIMO, 2017). A narração pode ser simples; trata-se de uma única matéria, ou complexa se trata de mais assuntos. Nos poemas que se apresentam como cartas, especialmente nos romances, o assunto tratado é geralmente um só, e frequentemente o compilador da obra manuscrita é compelido a indicá-lo na didascália. Pode-se indicar na poesia fonssequiana uma adequação do “decoro vulgar” como acompanhado de uma narração simples.

A troca de cartas, assim como o agradecimento de presentes, é comum, aparecendo, por exemplo, também no romance de *incipit* “Como a favor destas flores”, que no manuscrito BA 49-III-83 aparece com a didascália “Mandando-lhe certa Dama umas flores em uns fios de seda”:

Como a favor destas flores  
quereis meu bem que agradeça,  
se o dar-me, em flores venturas  
é desenganar-me dessas

Se inda de flor mais luzida  
é vida uma aurora apenas,  
se um bem, que morrendo nasce,  
e acaba quando começa  
Se da condição das flores  
são meu bem vossas promessas,  
como hão de chegar ao fruto,  
se na esperança se secam?  
(BA 49-III-83, p. 161)

Uma “captação de benevolência” se oferece na forma de interrogação. A comparação às flores, aqui, é adaptada para a funcionalidade do romance-carta, fazendo uso de um repertório relacionado à tópica do bucolismo.

É interessante notar que o fato de se compor em “vulgar” não é necessariamente sinônimo de produzir literatura em um decoro baixo, antes indica a prática de um decoro próprio. Essa “coloquialidade”, como construção retórica, implícita mesmo na natureza dialógica da carta, não pode ser compreendida como um sinônimo de poesia baixa. O ato de presentear é colocado em paralelo com a proposta amorosa, com relações alegóricas entre os dois, elevando por meio desse procedimento o assunto a princípio “rasteiro”. Expressões como “flor luzida” unem dois campos de comparação convencionais, que são a comparação aos astros e às comparações às flores.

Um subgênero da carta, especialmente da carta praticada na forma do romance, é a jornada, a qual foi bastante praticada por contemporâneos de Fonseca, tais como Jerônimo Baía e Diogo Monroy de Vasconcelos. As Jornadas de Jerônimo Baía, que são no total 9 no Tomo I da Fênix Renascida, são compostas também em romance, quadras assonantes em redondilhas. Uma carta a D. Francisco de Souza pode também ser encontrada no Códice BA 49-III-49.

Tal composição dedicada a uma importante figura da história militar portuguesa, na forma da jornada, especificamente a composta em romances, mostra um louvor híbrido que mistura o épico ao estilo de conversação da carta.

Meu D. Francisco de Sousa,  
Que por línguas tão diversas  
Sois homem de muitas partes,  
Nascendo só numa terra.  
Vós cujas armas publicam  
De crescentes Luas feitas,  
Que sois Fidalgo nas luas,  
Que ainda é mais, que nas estrelas,

Vós, César novo in utroque,  
Digo na espada, e na pena,  
Em quem é lustre, e não mancha  
O ter folha, e saber letra  
(SILVA, 1746a, p. 236)

Uma epístola, escrita em vulgar e na forma romance é introduzida em tom mais solene, usando de procedimentos encomiásticos para introduzir a matéria ao mesmo tempo em que capta a benevolência do autor. Baía, aqui, utiliza-se da tópica das armas e letras para a construção do louvor de seu superior. O poeta compara o destinatário a César, figura histórica notória pela espada quanto pelas letras. O romance, no entanto, não mantendo o tom elevado, efetua a narração fazendo uso de chistes e ornando a elocução principalmente com o trocadilho.

Contraste-se a introdução dessa Jornada a um outro exemplo de romance atribuído a Jerônimo Baía de caráter epistolar, registrado no tomo I da Fênix Renascida.

Paulo, se nova quereis  
Daquele vale feliz,  
Ilustre esfera de rosas,  
De estrelas belo jardim;  
E se também as venturas  
Deste moderno Amadis,  
Não de gaula, mas de graça,  
Que nunca temeu nebli.  
Vá de versos, vá de novas,  
Mas não espereis aqui  
Mentiras de poesias,  
Verdades de história sim. [...]  
Mas vejo que já vos canso  
Com tanto chorar, e rir:  
A Deus, Paulo, que vos guarde,  
E não se esqueça de mim.  
Hoje treze de Setembro,  
Na quinta de São Martim,  
Anos cinquenta e quatro  
Com seiscentos sobre mil.  
(SILVA, 1746a, p. 351)

Quanto a esse romance de Jerônimo Baía, com a didascália “Carta a um amigo, em que lhe dá conta de uma jornada”, de 264 versos, é importante

apontar o caráter convencional de sua *dispositio*. É iniciado por um vocativo, parte da *propositio* que jocosamente coloca Jerônimo Baía como comparável a um novo Amadis. Esse trecho ainda retoma a classificação aristotélica da poesia em cotejo com a história: o interlocutor deve esperar um “relato histórico”. Obviamente, os termos entre as aspas são anacrônicos, porém essa distinção serve de parâmetro para a classificação do romance quanto a seu *decorum*. Relembrando as palavras de Cícero, o *sermo* é mais adequado aos filósofos, sendo mais próximo à história do que da poesia, entendendo esses termos no sentido aristotélico.

As duas últimas estrofes transcritas contêm também dois momentos importantes da disposição da carta em romance, a saber a *petitio* e *conclusio*. A preceptiva medieval, como mostra o tratado de um Anônimo de Bolonha de meados do século XIII classifica a petição em nove tipos: “There are indeed nine species of Petition: supplicatory or didactic or menacing or exhortative or hortatory or admonitory or advisory or reproving or even merely direct” (ANÔNIMO, 2017). Na prática do romance-carta essas noções estão diluídas e, obviamente, dependentes da circunstância em que o romance foi composto. Daí a importância, já mencionada, das didascálias e outros elementos paratextuais. A *conclusio*, por sua vez, tem o papel de encerrar a carta de modo coerente e de forma que os conteúdos expostos na narração “are thus impressed on the recipient’s memory”. Um lugar comum utilizado por Baía neste romance para a conclusão é a datação da carta.

A presença de uma didascália indicando o gênero é comum, porém não ocorre sempre, porém a prática do gênero se evidencia pela presença de lugares e da disposição da carta, como é o extenso romance 79 do ms. 2998 BGUC, cujo contexto de produção não é descrito, porém a composição apresentou elementos suficientes para ser selecionada para a compilação manuscrita.

De início, a proposição segue com a função de apresentar o assunto, e, o quanto for necessário, contextualizar o remetente. No caso de resposta é o momento de se agradecer a primeira missiva, sendo a recepção também parte da captação da benevolência.

#### ROMANCE 79

Quanto estimei novas Vossas  
amigo com mais certeza  
pode mostrá-lo o meu gosto  
o dizê-lo a minha queixa  
Tantas cousas tão bem ditas  
diz vossa carta discreta  
que é cada regra um discurso

e um conceito cada letra  
Só vos estranho chamardes  
desterro a toda essa terra  
quando por vos ter consigo  
lhe tem hoje a corte inveja

As primeiras estrofes estabelecem a situação de comunicação: trata-se de uma resposta a uma carta de um amigo motivada por uma queixa. Para a obtenção da benevolência, o poeta faz o elogio da composição assim como de seu amigo, a partir da virtude essencial a um cortesão seiscentista: a discrição. O engenho, que é a habilidade de construir os conceitos com agudeza, é outro argumento para a construção do elogio. A localização do remetente, no espaço que ele chama de “desterro”, é, de modo elogioso, indicado pelo poeta como sendo a inveja de toda a corte, não equivalente ao destino dos indesejados do império, como era o desterro.

Os homens a quem fez grandes  
o valor ou a prudência  
tem por pátria todo o mundo  
nenhum lugar por moléstia  
Antes dos ânimos nobres  
foi sempre ambição mais certa  
O rigor que os acredita  
que o deleite que os condena  
Não gavo a vida dos montes  
pois se acha nesta Terra  
entre os desertos de Marte  
juízos anacoretas  
Dessas pedras gavo o toque  
pois para os homens de prendas  
Se não são pedras preciosas,  
de toque ao menos são pedras  
Para os varões singulares  
que aos mais fazem diferença  
serve Atenas de ostracismos  
e estes o parece atenas  
Por isso a razão nos homens  
vendo coração de feras  
desconfiada da corte  
sei que se vai indo às serras  
Por isso nesse retiro  
tende por dita cautela

pois nos choques da fortuna  
a mesma vitória é guerra  
Creio que nos povoados  
não se acha melhor estrela  
pois vemos que hoje a loucura  
É quem no ciso [apredeja]  
Põe-se uma pedra nas cortes  
e quem tem razão de queixa  
uma sobre outra não acha  
quem as de atrair não sena

É central nessa introdução a questão da impropriedade do termo “desterro”, sendo o tom da carta o louvor ao “desterrado”, apesar de seus erros. Pode-se perceber que as estrofes continuam tentando obter a boa vontade do leitor, uma vez que o autor constrói a argumentação no sentido de louvar a prudência e a virtude de seu interlocutor. A inversão procura os elementos positivos do lugar isolado, construindo a oposição de ideias como um ornato engenhoso (homens/feras, corte/serras).

Enfim quanto ao meu juízo  
É sorte menos molesta  
ser seco que à corte agrade  
que voz que chame nas brenhas  
Mas arrimando este estilo  
pois bem que estava [deveja]  
ser Baptista em Babilônia  
é só sinal de tragédia  
Tornemos um pouco a chança  
por ver se as nossas tristezas  
fazem perexil das brullas  
contra o dissabor das veras  
Muito sinto que tenhais  
Com as mudanças de Délias  
em ver crescentes na bolsa  
tais minguentes na cabeça  
Sinto que com tais mudanças  
o ciso em danças vos meta  
quando ao gosto vos não baila  
com bom ar a sorte adversa

A situação do interlocutor é “trágica”, no sentido que um homem bom cai em erro por motivos que estão fora de seu controle. Por esse ponto

de vista se constrói a relação pelas cartas: embora os valores pessoais não sejam merecedores, ele se encontra em desterro, para a satisfação/cumprimento de uma decisão da corte. O cumprimento de tal sentença é a conduta correta para o cortesão discreto. Entretanto, essa condição não desfaz os laços de amizade entre poeta e interlocutor, amizade que se realça com o uso de termos elogiosos ao longo da carta.

A continuação da narração oferece comentários metalinguísticos. A tópica que opõe a corte à natureza continua sendo utilizada. O engenho, arma dos cortesãos nas cortes seiscentistas europeias, é referenciada aqui. Raphael Bluteau, em seu dicionário de 1728 (p. 444-445), registra a expressão “perrexil da conversação” como indicação de “homem faceto, galante”, podendo também indicar aquele que usa de má fé. Aqui Fonseca fala de “perrexil das burlas” em oposição ao “dissabor das veras”.

Mesmo em um decoro “infimo”, ou como a crítica de Fonseca chamou pos-teriormente, “vulgar”, faz-se, quando oportuno, uma poesia mais séria, que se opõe à “chança”. Esse termo, ainda, no *corpus* fonsequiano é utilizado para indicar um tom mais jocoso de composição “De chança quero pintar”. Termo definido por Bluteau como “zombaria”, também na expressão “falar de chança” (1728, p. 171). Aqui o poeta deixa claro que o elogio feito durante as estrofes dedicadas à *captatio benevolentiae* não se tratava de chança.

Porém tomai meu conselho  
que em receitar-vos paciência  
por ser remédio de tristes  
posso ser vosso Avicena  
E não vos queixeis de Cinthia  
pois não sei que vos ofenda  
quem souber os cornos da Lua  
vos quer por dessa maneira  
O dar-vos volta o miolo  
no vaso, é sinal de festa  
pois hoje é canas ouvir-vos  
bem que o ver-vos o não seja  
Por vós tal com meia Lua  
a fortuna calaceira  
É já sinal de enfeitar-vos  
pois nos põem de volta e meia

A narração se desenvolve, então, para o aconselhamento, possivelmente pelas consequências de um relacionamento amoroso, ao qual o interlocutor precisa prestar contas. A pintura da lua, que é relacionada a



Ártemis, ou Minerva, também chamada de Cíntia, coloca o conflito emoção versus razão da sociedade sobre a mesma pessoa. As fases lunares podem também se referir à mudança de sorte, seja positiva ou negativa. Imagem comum para tais circunstâncias também é a da “roda da fortuna”, exigindo uma condição de prudência que faz com que os homens evitem ser levados por paixões exacerbadas.

Bem ao estilo vulgar, no entanto, a referência ao arco da figura alegórica evoca imediatamente a imagem de cornos a “enfeitar” o destinatário, assunto que aparenta ser uma das matérias da carta à qual esse romance responde. O texto continua, ainda, com uma série de quadras compostas para a definição de amizade.

Triste de mim que em meus males  
chego a ver que a vossa pena  
sente que eu vos não responda  
sem seu os dar que eu padeça  
Amigo não é mui fina  
aquela afeição que incerta  
vive mais que de si própria  
de alheias correspondências  
E agrava muito amizade  
de um amigo que suspeita  
que a falta só de um papel  
falta de vontade seja  
Amigo que sendo amigos  
e queixando tendo queixas  
e peca contra o discreto  
também contra o fino peca  
Porque se as duas vontades  
une uma fé verdadeira  
como pode uma ter culpa  
Sem haver na outra a mesma  
É tão mau cuidar delitos  
que só se me representa  
capaz de fazer agravos  
quem chega a cuidar ofensas  
Faz o agravo quem o cuida  
e a meu ver quer esta treita  
três os créditos de fixa  
pelo estilo de moquença  
Fazer por achar desculpas  
‘té onde não pode havê-las

é tão que donde a vontade  
mais fina se manifesta  
Mas fé que somente viveDES  
finezas que outras tenta  
ou vive de Interessada  
ou morre de Interesseira

Alega o poeta que não havia respondido pois estava enfermo, queixando-se de que a acusação não é a atitude discreta de um cortesão (“peca contra o discreto”). Desenvolve-se também o vocabulário judicial com a descrição da acusação injusta, (fé, agravos, ofensa). A imagem do tribunal, indissociável da retórica, é o momento em que o poeta propõe convencer seu interlocutor de que a razão da não resposta era justa.

Isto não cuido eu de vós  
porque não sofro que a pena  
por assear um discurso  
ensova-lhe uma fineza  
Cuido-o da minha desgraça  
pois vê o que a minha estrela  
por mal quis ter me a vontade  
as memórias me pragueja  
Dizem-me que estais pasmado  
de que esta minha doença  
a quem foi gala dos homens  
converter-se em Rei das Bestas  
e me fazeis por me gavar  
eu não sei por onde o creia  
pois vos confessais o bruto  
e a saúde o forte nega  
Tremo é verdade mas cuido  
que inda é ânsia mais tremenda  
não ter tremores da morte  
do que por mim treme a terra  
[Só vos la não] tremeis  
das castelha nas faceiras  
pois nunca teve o valor  
este achaque de maleitas

A demora em responder pode ser a doença do poeta, descrita como “a quem foi gala dos homens / converter-se em rei das Bestas”. Advindo de circunstâncias das quais aparenta se arrepender (“as memórias me pragueja”),

pode-se dizer que a febre tem origens pouco discretas, talvez de natureza venérea. O poeta inclusive se coloca como fora da corte dos homens, como “besta” e “bruto”. A demora em responder, ainda, pode ter um cunho político, indicando a cautela do remetente, que reconhece que seu amigo, mesmo um homem de virtudes, ainda tem uma pena a cumprir. A *conclusio*, por fim, ocupa a última estrofe, com tom de despedida que deseja vida longa, e outra professando uma modéstia do narrador, cujo texto é colocado como pouco ornado (“não levam muita fazenda”).

Ora vivei muitos anos  
que depois de muitas eras  
muito enfadado da vida  
vades a lograr da eterna  
Não vos escrevo mais largo  
porque sei que as minhas letras  
com serem letras à vista  
não levam muita fazenda

A “pouca fazenda”, pode-se concluir, resume o decoro “vulgar” do romance-carta de Antônio da Fonseca Soares. Entre poesia amorosa ou poesia de circunstância para agradecer um presente ou relatar uma viagem, é possível constatar o decoro próprio ao gênero do romance-carta, que mescla a engenhosidade do poeta seiscentista à tradição retórico-poética.

## REFERÊNCIAS

ANÔNIMO. *The principles of Letter-Writing*. Tradução: James J. Murphy. California: University of California Davis. Disponível em: <http://medieval.ucdavis.edu/20B/Ars.Dictandi.html>. Acesso em: 22 dez.2017.

CAMARGO, Martin. Toward a comprehensive Art of Written Discourse: Geoffrey of Vinsauf and the *Ars Dictaminis*. *Rhetorica: A journal of the History of Rhetoric, California*, v. 6, n. 2, p. 167–194, 1988.

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

CÓDICE 49-III-83 Biblioteca da Ajuda. [S.l.: s.n.].

MANUSCRITO 2998 da sala de reservados da Universidade de Coimbra. [S.l.: s.n.].

MENDOZA, Iñigo Lopez de. Comiença el prohemio e carta quel marquês de Santillana enviô al condestable de Portugal con las obras suas. In: RIOS, Don José Amador de los. *Obras de Iñigo Lopez de Mendoza, Marquês de Santillana*. Madrid: Imprensa de la calle de S. Vicente baja, á cargo de José Rodriguez, 1852. p. 1–18.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. *Frei Antonio das Chagas: um homem e um estilo do século XVII*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1953.

RETRETE. In: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez & Latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. v. 6. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>. Acesso em: 22 dez. 2017.

SILVA, Mathias Pereira. TOMO II. In: SILVA, Mathias Pereira. *A Fenix Renascida ou obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes portuguzes dedicadas ao excellentissimo Senhor D. Francisco de Portugal, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, &c.* Lisboa: Na Offic. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1746a.

SILVA, Mathias Pereira. TOMO III. In: SILVA, Mathias Pereira. *A Fenix Renascida ou obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes portuguzes dedicadas ao excellentissimo Senhor D. Francisco de Portugal, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, &c.* Lisboa: Na Offic. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1746b.

TRIMPI, Wesley. The meaning of Horace's *Ut pictura poesis*. *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, The Warburg Institute, v. 3, p. 1–36, 1973. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/751156>. Acesso em: 15 jan. 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique medievale*. Paris: Seuil, 1972.

Recebido em 31 jan. 2021

Aprovado em 18 nov. 2021