

A SÁTIRA SEISCENTISTA DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES

Luís Fernando Campos D'ARCADIA
André da Costa LOPES

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Assis
E-mail: luisfcdarcadia@yahoo.com.br, dacostta@hotmail.com

Resumo: Antônio da Fonseca Soares (1631 - 1682), também conhecido como Frei Antônio das Chagas, foi um dos principais conceptistas da poesia seiscentista portuguesa. Muitas de suas produções, entretanto, não chegaram a ser editadas, como é o caso dos 104 romances do *corpus* de nossa atual pesquisa de mestrado, o manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. A temática desses romances é variada, indo da poesia amorosa de tendência petrarquista à poesia jocosa até a sátira obscena, variedade que era comum à poesia de circunstância do período, às vezes negativamente referida como "poesia vulgar". O romance 80 dessa coleção, "Quem dissera que no dia", por exemplo, é de cunho satírico. Nele é possível distinguir tanto uma afiliação da *persona* satírica à doutrina contra-reformista da Igreja Católica quanto aos princípios de retórica e poética em voga, que se encontravam expostos, por exemplo, por Emanuele Tesauro em seu *Cannochiale Aristotelico* ou em Baltazar Gracián y Morales em seu *Agudeza y Arte de Ingenio*. Examinamos nessa comunicação esse romance a partir de um referencial teórico que procure explicar de forma mais exata a prática de escrita do período, indo além dos preconceitos construídos por três séculos de crítica negativa.

Palavra-chave: Sátira; Antonio da Fonseca Soares; Literatura Portuguesa; Barroco.

1. Antônio da Fonseca Soares e o ms. 2998

Antonio da Fonseca Soares nasceu em 31 de junho de 1631, na Vila da Vidigueira, nas proximidades de Évora, filho de Antônio Soares da Figueiroa e Dona Helena Elvira de Zuñiga, ambos de origem fidalga.

Os biógrafos concordam em dizer que a produção de poemas avulsos começou por volta de 1649, quando abandona os estudos de Latim e Filosofia em Évora, devido à morte do pai, quando retorna à cidade natal para cuidar de sua mãe e irmãs. Lá, namorador e boêmio, mata um homem em um duelo e encontra refúgio da justiça na guarnição de infantaria de Moura. Durante o serviço militar em Moura escreve o épico *Filis e Demofonte*, dedicado ao príncipe D. Teodósio. Em 1651, possivelmente por pressão da família da vítima de seu crime, parte para o Brasil para uma estadia de três anos. É no Brasil que, após uma leitura de Frei Luís de Granada sobre os tormentos do inferno, resolve converter-se e engajar-se na vida monástica. A ordem de São Francisco, entretanto, desconfiada da conversão repentina de um pecador tão famigerado, rejeita seu pedido, e sua desconfiança se mostra fundamentada, já que, ao regressar do Brasil, em 1653, Antônio da Fonseca “engolfa-se novamente no Oceano do mundo”, a qual descreve em uma carta de 1662, escrita a seu benfeitor D. Francisco de Sousa:

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

Continua com sua vida desregrada, tendo, porém, um papel importante nas campanhas Badajoz, Olivença e Mourão, essenciais para os esforços de guerra pela Restauração da monarquia portuguesa.. Escreve dois poemas épicos sobre o conflito, um sobre a campanha em Mourão, em 1657 (*Mourão Restaurado*) e outro sobre o cerco e resgate de Elvas em 1659 (*Elvas Socorrida*). Há ainda notícias de haver escrito um texto de caráter geográfico e estratégico, provavelmente endereçado ao tenente general do Alentejo, Joane Mendes de Vasconcelos, uma das principais figuras na luta portuguesa contra o domínio espanhol. Após a conversão, assumindo o nome de Frei Antônio das Chagas, destacou-se como orador, sendo comentado por Antonio Vieira que critica a teatralidade exacerbada de Frei Antonio das Chagas e dos sermões franciscanos. (cf. CHAGAS, 1957, p. XXI).

Esses dados biográficos contribuem para a construção da figura do “Capitão Bonina”, que mescla o fidalgo e o soldado “biográfico” e a *persona* da “poesia vulgar”, caracterizada pelo tom coloquial da poesia amorosa e a linguagem chula da poesia pornográfica e satírica.

A produção lírica provavelmente deve ter-se mantido constante no período de 1649 até sua ordenação em 1663. Sendo poesia de circunstância, os escritos eram provavelmente endereçados a amigos ou distribuídos como folhas soltas num restrito círculo cortesão de letrados. A transmissão da produção profana de Fonseca ocorreu por compilações, ou cancioneiros de mão, as quais, como era característico na época, não tiveram preocupação com a autoria ou com a integridade dos textos. Poucos desses escritos foram além da edição manuscrita e a maior parte está na *Fênix Renascida*, como grande número de romances e sonetos, ou no *Postilhão de Apolo*, caso de seus dois poemas épicos e grande número de romances e sonetos.

O manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (daqui em diante BGUC), intitulado “Romances portugueses de Antonio d’Affonseca, q. depois se chamou Fr. Antonio das Chagas” é uma dessas compilações. Uma edição crítica de seus 104 poemas ainda está por fazer-se, o que, entretanto, devido à prática de escrita do período, ainda não irá garantir uma atribuição inquestionável e a forma definitiva desses romances. Aqui é apresentado o romance 80 em uma versão atualizada, e apresentamos, em forma de anexo, uma cópia fac-similar.

2. A sátira do século XVII e a “poesia vulgar” portuguesa

Leiamos esses comentários de José Veríssimo:

Numa face tinha o riso escarinho e petulante e o jeito obsceno do capadócio, na outra a compostura cortesã acadêmica, devota, do doutor de Coimbra, do magistrado, do vigário-geral, do procurador da mitra. (1969, p. 65-66)

As palavras acima referem-se à talvez mais excêntrica e debatida biografia da literatura brasileira, a de Gregório de Matos Guerra. Elas poderiam muito bem ter sido direcionadas a um contemporâneo seu, Antônio da Fonseca Soares, o qual se utilizou da criação. Como enfatizamos anteriormente, a conexão obra-biografia é especialmente importante se considerarmos a necessária ligação da sátira como modo de intervenção no mundo. Northrop Frye, em seu sistema do *mythos*, define a sátira como “(...) configurações míticas da experiência (...), tentativas de dar forma às ambigüidades e complexidades mutáveis da existência não idealizada” (FRYE, 1957, p. 219). A vida que o Boca do Inferno levava, portanto, refletiria o espírito da sátira que o tornara célebre, e os fatos (ou mesmo a aparência de fatos) representariam papel crucial para o exame de sua obra. É interessante como a fortuna crítica de Gregório evidencia a inerente tendência da sátira para o mundo da *práxis*: a íntima conexão vida-obra esteve presente em praticamente todo juízo crítico a respeito do poeta, indo até mesmo além do biografismo positivista. As referências à vida do poeta no próprio *corpus* de apócrifos, teriam sido associadas indevidamente a sua referencialidade, a qual existe (se é que existe) apenas pelo filtro da Retórica então vigente. Gregório de Matos não necessariamente teria sido um “(...) um notabilíssimo canalha (...)” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 393) ou o malandro, e, claramente, não há como saber se ele o foi; o importante é que ele conseguiu em sua literatura os efeitos da canalhice e da malandragem.

O mesmo pode-se dizer de Antônio da Fonseca Soares, o qual vestia retoricamente o papel de “Capitão Bonina”, reunindo a fidalguia e senso cortês à “frivolidade” (programática) da poesia de circunstância do século XVII.

Tentando encontrar um limite entre a poesia vulgar e a poesia burlesca, Pontes (1953, p.98) toma como exemplo os romances de Antônio da Fonseca Soares:

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

Essa afirmação nos leva a crer que a poesia vulgar do século XVII tem um caráter menos zombeteiro e ridicularizador que a poesia burlesca. Entretanto às vezes se aproxima dela. Segundo Maria de Lourdes Belchior Pontes (*idem.*), a expressão *poeta vulgar* era usada, nos seiscentos, para contrapor os poetas que escreviam em línguas vernáculas daqueles que escreviam em língua latina. Entre os poetas vulgares havia os cultos, influenciados pelo estilo gongórico ou conceptista e os que, “em estilo corriqueiro”, escreviam xácaras ou romances. Essa autora associa a poesia vulgar a esses últimos.

Entretanto, escrever poesia vulgar não significa compor em linguagem “vulgar” ou pedestre, visto que ela segue o mesmo tipo de código de composição prescrito para a poesia culta. Sendo assim, o poeta deve seguir a prescrição aristotélica que diz que, mesmo em gêneros baixos como a comédia, ele não pode se descuidar da linguagem.

A doutrina poética de raiz aristotélica propõe a sátira como um “gênero misto” como oposto aos gêneros “unos”, que seriam a tragédia e a comédia; como misto, é a ele lícito que faça uso de formas variadas de elocução e de uma verossimilhança específica, que aceita a deformidade e a heterogeneidade. Segundo a doutrina de Aristóteles, a comédia deve suscitar em seu público o efeito do ridículo: “O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e

disforme, *não tem dor.*” (ARISTÓTELES, 1966, p. 73, grifo nosso) A dor, juntamente com o horror, por sua vez, são afetos que devem ser suscitados pela tragédia. Sendo a sátira, entretanto, um gênero que na prática suscita esses dois afetos, é classificada como um gênero misto, sendo a incoerência de um “riso com dor” explicável, mesmo que moralmente rejeitada.

Já no século XVII, Emanuele Tesauro, em seu *Il Cannocchiale Aristotelico*, (1670) formula sua definição de sátira a partir da filosofia do Estagirita, diferenciando o riso *sine dolore* da “bolomachía”, ou gracejo atrevido, que ele chama de “Maledicenza” (p. 590). A matéria tanto do ridículo quanto do satírico é o torpe, e é lícito que se trate do torpe, sendo

(...) o raio do Intelecto humano semelhante àquele do Sol, que tem o privilégio de transcorrer sempre limpo pelas imundícies. Além disso, a mente humana participa da Divina; pois com a mesma Divindade habita nos paludes, & nas estrelas: & do mais sórdido lodo, fabricou a mais Divina das Criaturas Corpóreas. (p. 584, tradução nossa¹)

O torpe representa-se então pela deformidade, que pode ser tanto moral quanto física, e dá receitas para a representação de cada uma. Os poemas de Gregório tratados aqui seguem várias das recomendações de Tesauro, desenvolvendo a matéria se utilizando de metáforas e outras figuras a partir das categorias do conceito predicável aristotélico: substância, quantidade, qualidades, relações, lugar, etc.

Aristóteles postula em sua *Poética* que as imitações se distinguem pelos meios, objetos e modo (1966, p. 69). O ridículo e o satírico, portanto, se assemelhariam pelo meio (palavras, figuras), teriam o mesmo objeto (o torpe) e se diferenciariam pelo modo da imitação. Aí está onde muitos autores da poesia vulgar não segue a recomendação de Tesauro: como deliberadamente produz sátiras, desconsidera certas convenções do ridículo quando: 1) nomeia suas vítimas (“não se pode chamar *deformitas sine dolore* ferindo alguém vivo”,² TESAURO, 1670, p. 590) e 2) fazendo uso de uma “elocução grotesca” (ARISTÓTELES, 1966, p. 72), pois Tesauro recomenda não nomear coisas sujas, mas insinuá-las como em um Enigma³.

Como o próprio tratadista italiano reconhece, a dor ou a falta dela no riso é uma questão de recepção; é necessário um ouvinte de boas maneiras e gentil para que o ridículo sem dor seja propriamente produzido, sendo que um receptor sem a devida “urbanità” diverte-se com a maledicência. O sistema poético-retórico, entretanto, cria subterfúgios para que a deformidade, com dor ou sem ela sejam recepcionadas mesmo por um público “urbano”: esse subterfúgio é encontrado no célebre princípio do *ut pictura poesis* horaciano:

Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não reear o olhar penetrante dos seus críticos: esta, uma vez só agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradecerá⁴. (1984: 109-111)

¹ (...) essendo il raggio dell' humano Intelletto simile à quel del Sole, che hà priuilegio di trascorrere sempre mondo fra le immondezze . Anzi la mente humana partecipa della Diuina; che con la medesima Diuinità habita nelle paludi, & nelle Stelle : & dei più sordido loto, fabricò la più Diuina delle Corporee Creature.

² Tesauro escreve: (“chiamar non si può *Deformitas sine dolore*; pungendo il viuo.”)

³ “si guardi di non nominar le cose sporche , con Vocabuli sporchi : ma che le accenni come in Enigma.” (p. 591)

⁴ “ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,/ te capiat magis, at quaedam, si longius abstes;/ haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,/ iudicis argutum quae non formidat acumen;/ haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.”

Ao analisar a sátira seiscentista, Hansen (1989) ressalta a tradição medieval dos romances associando-os aos procedimentos retórico-poéticos praticados no século XVII. Nesse período, a elocução do romance segue, como nos demais gêneros e formas poemáticas, os preceitos retórico-poéticos prescritos pela preceptiva poética então vigente, norteando-se, essencialmente, pela tópica retórica da clareza.

O autor de *A sátira e o engenho* (*ibid. idem*, p.40) observa, ainda, que os romances gregorianos “montam-se por justaposição de lugares-comuns de tipos e situações narrativas, evidenciando que era relativamente simples sua combinatória numa trama típica como glosa de um mote determinado na ocasião.” Além disso, faz lembrar o caráter descritivo-narrativo dos romances e sua aproximação aos ritmos orais associados à memorização: “o verso de medida velha faz a narração e os diálogos fáceis de memorizar.” (*ibid. idem*, p.42).

Os romances fonsequianos pertencentes ao *corpus* desta pesquisa são, em sua maior parte, poesia de *contrafação* lírico-amorosa, nisto usarem como modelo o estilo culto da poesia pertencente ao gênero lírico-amoroso de tradição clássica. Uma das principais características deste tipo de poesia é o louvor à beleza da mulher cortesã e o amor idealizado. No entanto, o Capitão Bonina se apropria desse modelo para compor romances de teor erótico e jocoso, nos quais a mulher discreta da corte é substituída por mulheres de origem popular e a voz lírica quer seduzir com palavras de efeito persuasivo. Neles, o amante está sempre disposto ao vitupério se suas investidas não forem bem sucedidas.

3. O romance 80, *Quem dissera que no dia*, um exemplo de “maledicência”

Para ilustrar esta análise, escolhemos o romance de número oitenta que, sem dúvida, é o libelo mais mordaz do *corpus*, podendo ser classificado como satírico. Nele, o eu lírico faz uma crítica severa a dois tipos viciosos. Durante o desenvolvimento argumentativo da voz maledicente, surgem palavras grosseiras, como “putas”, “patifa” e “rabo”, desqualificações que margeiam tanto o campo das qualificações, num sentido mais abstrato, quanto o campo da materialidade. Entretanto, nesse aparente caos provocado pelo estado irascível da voz satírica, há uma ordem na construção do discurso poético que se guia pelas regras de decoro prescritas nas artes poéticas e pelos recursos argumentativos construídos por meio de *loci* retóricos contextualizados ao ambiente político-teológico da sociedade seiscentista. Vejamos o uso da metáfora no citado romance:

Quem dissera que no dia
em que as comadres a noute
costumam sempre ajuntar-se
a fazer filhos e doces

5 Ouve duas que fizeram
com descompassadas nozes
muita soma de pancadas
muita catervas de couces

10 Cuidei que por ser entrudo
quando mil pulhas se ouvem
uma a outra se empulhava
patenteando seus podres

15 Porém depois que as ouvi
publicar tão desconformes
bem conheci que há mulheres,
que não prestam para odres

Quem dantes visse a amizade
 e seus íntimos amores
 diria que venceriam
 20 em adoração ao bronze
 Mas como as mais delas têm
 mudança por sobrenome
 logo se mudam e pelejam
 por qualquer palhinha podres
 25 Arrenegai da comadre
 que cose o que bebe, e come
 num ano, e que só num dia
 tudo o que cose descose
 30 Que de comadres fariam
 mui esplêndidos pagodes
 ao tempo que estas duas
 davam na honra seus cortes
 Quantas vezes ambas juntas
 estando amigas conformes
 35 murmurariam dos Ricos
 dizendo as faltas dos pobres
 Oh quantas de soalheiro
 de seus agudos estoques
 da língua foram feridas
 40 que são feridas de morte
 Quantas vezes uma a outra
 melhor que a seus confessores
 descobrirão alguns segredos
 que agora quem quer os ouve
 45 Eu nunca comadres vi
 gritarem como em açougue
 e no cabo às espetadas
 dão bofetadas que chovem
 50 Putas se chamam, e disputam
 no que sabem quanto podem
 e saindo tudo a praça
 não fica nada no fole
 Disse uma: dize malvada
 não dissestes que três noutes
 55 para enbruxar um menino
 te converteste num bode
 Mentas velhaca, eu podia
 dizer te, nem por remoque
 de mim esse testemunho
 60 tu patifa és a que foste
 Preza pelo secular
 feiticeira tão enorme
 que eu te vi com estes olhos
 levar hum gibão de açoutes
 65 Em mim açoutes magana
 quando na rua das flores
 um negro te deu no rabo
 muitas palmadas e couces
 70 Couces em mim! tal (mentira)
 que uma patifa dos montes
 Que andou sempre a Regalheira

me tenha a mim tão grã tosse
 Dos montes! não vereis mana
 a cidadoa tão nobre
 75 que vejo aqui de Galiza
 metedinha em um Aforje
 Mentos michella que fuy
 cá baptizada em São Jorge
 com que que sou filha da praia
 80 e tu viestes de Arronches
 Estas e outras palavras
 que não é bem que se contem
 passaram as ditas comadres
 no dia que é de seu nome
 85 Mas que a que não é de essência
 que haja comadres, quem foge
 de tomar algumas, livra
 de que nenhuma o desonre
 Se a historia foi comprida
 90 porque os modernos autores
 nao não mais larga a hum romance
 Que Três Coplas sobre doze
 Para linguão tão comprido
 duas regrinhas não podem
 95 narrar o que entrou os ares
 com alaridos, e vozes

Nesse romance, Fonseca dá voz a duas comadres fofoqueiras, as quais trocam insultos e, por meio destes, desnudam seus vícios ao leitor. A teatralidade, característica inerente à sátira, é explícita nos versos deste poema, marcada pelo diálogo entre os versos 53-80.

Nas primeiras quadras, o narrador apresenta a cena ridícula que se desdobrará: duas comadres que ‘tem mudança por sobrenome’(v.21), intemperadas e indiscretas, levam suas diferenças ‘à praça (v.50)’ com gritos e com ‘bofetadas que chovem’ (v.48). Entre os insultos trocados pelas comadres destacam-se aqueles que fazem alusão a tipos viciosos característicos da sociedade cortesã do período, como a figura da feiticeira, e a desqualificação da origem.

Nessa cena, destaca-se uma analogia central, pois se aproxima por oposição, mesmo que elipticamente, dois tipos femininos da sociedade de corte: a cortesã e a aldeã, ambas desdobrando-se, respectivamente, em duas possíveis conotações. Sendo assim, temos de um lado o tipo discreto e temperado, que se mostra um modelo, o qual contrasta com a das comadres, o tipo afeito a paixões, destemperado e, portanto, vicioso. Desse modo, a expressão “mudança por sobrenome” é perfeitamente plausível, indicando a falta de estirpe das comadres, que sempre acompanha a sua falta de virtude.

Os insultos praticados em espaço público e durante o entrudo dão ares de espetáculo à briga das comadres. Assim, a cena se desenvolve em lugar e tempos ideais: a praça, por excelência lugar dos espetáculos e o entrudo, ocasião do mundo às avessas, na qual se pratica toda sorte de vícios. No início do poema, a *persona* satírica descreve a cena e a personalidade das mulheres por uma série de metáforas. Desse modo constrói uma descrição por imagens, que vão sendo criadas ao longo do romance, na forma da metáfora de hipotipose. Vejamos:

Cuydey que por ser entrudo
 quando mil pulhas se ouuem
 huma a outra se empulhava
 patentiando seus podres
 Porem depois *que* as ouui
 publicar tao desconformes
 bem conheçi *que* ha molheres,
que não prestão para odres (vv. 9-16)

Nesse excerto, logo se percebe o uso da paronomásia, uma figura que reúne que gera um efeito equívoco de som entre os vocábulos “pulhas” e “empulhava”. Entretanto, a ideia é aproximar semanticamente as duas palavras, visto que pulha tem sentido de canalhice, ridículo, mentira, entre outros. Empulhar, na verdade, é verbo metafórico análogo ao substantivo “pulha”, no sentido de proferir canalhices, mentiras (...), palavras moralmente podres. A “publicação de tais desconformes” (v.14), elegante expressão metafórica, faz com que o eu lírico mais uma vez faça menção ao duplo fidalgo/não fidalgo ou mulher da corte/mulher da aldeia, pois, para ele, há mulheres “*que* não prestão para odres”. Nesta operação metafórica há a substituição do animado (mulher) pelo inanimado (odre) ou de uma espécie para outra. A mulher convertendo-se em “odre” é receptáculo moral, que, nesse caso, está cheio de vícios (podres), e os despeja em praça pública. O odre, além disso, é objeto que, desde a Antiguidade, é utilizado para armazenar o vinho. Sendo assim, podemos pensar, ainda, na mulher embriagada com esse tipo de bebida. Fato que a faz perder o controle sobre suas ações, deixando-a mais próxima de Dionísio que de Apolo.

Para evidenciar o caráter vicioso das duas comadres, a voz maledicente usa as metáforas a serviço da amplificação retórica. Sendo assim, as imagens criadas servem de exemplo para reforçar argumentos. As sinédoques, funcionando como metáfora de atribuição, automatizando partes do corpo de maneira hiperbólica, e criando a equivalência a seres inanimados, fazem parte desse procedimento. Assim, o aparelho fonador ou a boca é transformada em “fole” (v. 52); a língua, aumentada pela lente satírica, torna-se um “estoque” (v. 38), ou seja, um instrumento pontiagudo, como uma espada, capaz de ferir: “de seus agudos estoques/da lingua forao feridas/*que* são feridas de morte (vv. 38-40). A automatização de partes do corpo, cria programaticamente monstros “inverossímeis” ou desproporção proporcionada, que, no dizer de Hansen, é

Técnica de fazer totalmente visível uma particularidade através de sua automatização fantástica, funciona como sinédoque que, *pars pro toto*, emblematiza um caráter de tipo ou posição jurídica, e o imaginário deles. A parte automatizada como emblema funciona, assim, como definição ilustrada de tipos e ações [...]. O detalhe amplificado como emblema e o apelido dos tipos são inverossímeis de aplicação: um mesmo epíteto é, muita vez, aplicado a tipos muito diversos, referidos a várias pessoas. Da mesma maneira, uma mesma parte, como “nariz”, “vaso”, “cu” etc., é peça de um código de maledicência. (1989, p.272)

Ao mesmo tempo que descreve o comportamento das duas comadres, a *persona* satírica rebaixa-as como tipos viciosos. Mas o grande destaque para as estratégias de rebaixamento fica por conta das antonomásias. Aconselhadas por Tesouro a serem usadas quando se quer engrandecer ou diminuir um nome, elas estão próximas da metáfora de hipérbole e são recurso para louvar ou vituperar, portanto atuam em discursos ligados ao gênero retórico demonstrativo.

A *persona* satírica categoricamente diz: “de putas se chamão, e disputam /No que sabem quanto podem” (vv. 49-50). Entretanto, esse rebaixamento por antonomásias assume maior ferocidade e também se multiplica quando as comadres assumem a voz. Assim, surgem insultos, tais como “malvada”, “patifa”, “feiticeira”, “magana”, “michela” (prostituta, meretriz) e, como se não bastasse isso, uma é açoitada como um animal, outra leva, no “rabo”, “muitas palmadas e couces” (v. 68) de um negro. Nessa passagem, a expressão “levar no rabo” ganha significados muito próximos do obsceno. Entretanto, a violência da diatribe não para por aí, porquanto a mulher é acusada de ser açoitada por um negro, ou seja, dentro de uma argumentação que leva em conta tópicos retóricos, é humilhante receber qualquer desacato de pessoas de posição social e origem “inferiores”. Por isso, é verossímil surgirem insultos, cuja estratégia é o rebaixamento, como “patifa dos montes” e outros proferidos entre o vv. 70 e 80.

Caras ao imaginário fidalgo, a limpeza de sangue e a origem ilustre são invertidas como instrumento para o rebaixamento retórico: como um *topos* do gênero epidítico, elas remontam ao capítulo IX do livro II da *Arte Retórica* de Aristóteles, em que o filósofo grego aponta a possibilidade de, ao louvar ou vituperar alguém, analisar “se as ações de um homem são dignas de seus antepassados” (ARISTÓTELES, 19-, p. 63).

O uso do calão pode ser justificado, quando este é parte de uma estratégia retórica de rebaixamento. Além disso, entrando no campo dos verossímeis poéticos, os insultos por meio de palavrões se justificam dentro de um contexto de apropriações simbólicas, resgatando valores ideológicos do período histórico em que Fonseca viveu. Sendo assim, é perfeitamente justificável que duas comadres fofoqueiras, na verdade alegoria para dois tipos viciosos, sejam comparadas a “putas”. As metáforas, nesse caso, seguem o decoro do gênero satírico, sendo, portando, livres para criar inverossímeis, como a automatização da língua, transformada em instrumento de corte, capaz de ferir o corpo e a alma ou, por outro lado, esses tropos podem ser usados como antonomásias baixas, servindo a estratégia do rebaixamento.

Dentro do contexto teológico-político do século XVII, o ataque ao vício, mesmo usando-se o calão ou a obscenidade, justifica-se pela noção de *proveito*, equivalente a deleitar, muitas vezes pelo elemento jocoso que reverbera na voz maledicente, e instruir, dentro de um apelo moral, pela correção dos vícios.

Para finalizar esta análise, vale comentar o humor irônico do eu lírico quando, nas últimas estrofes (vv. 89-96), pede desculpas ao leitor por supostamente ter fugido ao decoro, por infringir as regras de composição exigidas pela forma poemática. Foi prolixo quando deveria ser conciso, entretanto seria inverossímil escrever a respeito de figuras tão faladeiras, cujas bocas são “fole”, de maneira sumária.

Referências

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

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, [19-].

CHAGAS, Frei Antonio das Chagas. *Cartas Espirituais*. Selecção, prefácio e notas pelo prof. HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957.

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

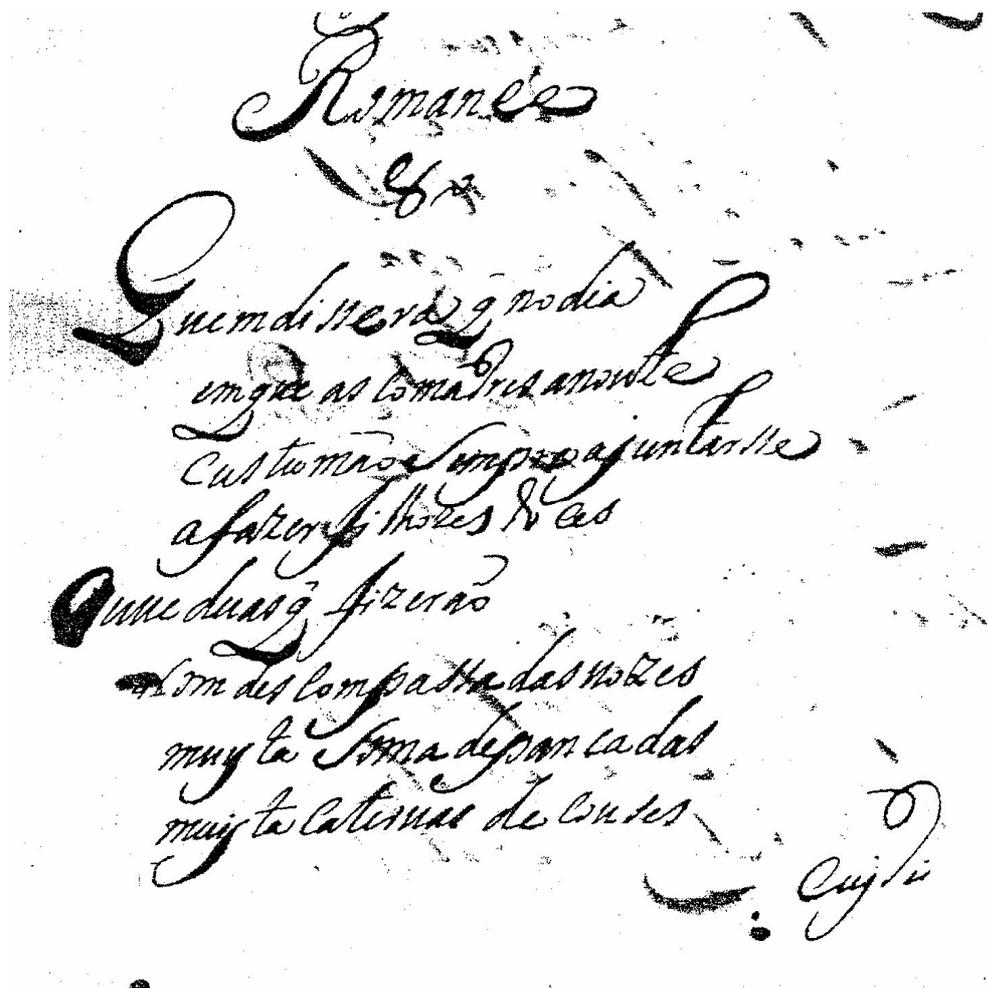
Ms. 345 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

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

TESAURO, E. *Il cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingenua elocutione : che serue à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica / esaminata co' principij del diuino Aristotele dal conte & caualier gran croce d. Emanuele Tesauero, patritio torinese*. Torino: Per Bartolomeo Zauatta, 1670. Disponível em: <http://library.getty.edu/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=376895>. Acesso em: 19 fev 2010.

Anexos

Fac-símile Romance 80 do ms. 2998 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.



Cuy deus que por se entredos
 quando miã pãthas seu nome
 humna a outra se enpãthava
 patentiãdo seus pãthos
 Por onde se is gãrou ni
 publicas teodisem formas
 Bem conheci qã ha mothores,
 qã não presta para a dres
 Quem dantes vi se aã miã de
 e seus intã mã amores
 diria que uer corias
 em adoração ao bronze
 Mas como as mãs dellas tem
 mudançã por se bre nome
 logo se mudao e pelegã
 por qual quer pãthã não pãtre
 Arre negã ha a mãre
 qã este o que bebe, e como
 num anno e qã to num dia
 tud o que toze des toze

Que de Comadres farias
 muy ex plon de gags des
 no tempo que estas duas
 dauão na honra e sup lites
 Quantas vezes ambas juntas
 es tando amigas tom fôrmas
 murmurando das Pe lites,
 dizendo as fal tas dos pobres
 Reguardas de Isalheins
 de seus aquidos lites
 da lgreja fira feridas
 q são feridas de morte
 Quantas vezes humo a outra
 murmurando suas lites
 des lites a lgreja segredos
 q agora q que nome
 Cummea Comadre
 qvitar em como em a lgreja
 de no caso as es pitalas
 das lites q chome
 Putas e Sechamão, e desputas

roque

Nogue sabem quanto padecer
 e takingo tu de a pra a
 não fica na da no file
 Dille kuma dize mas uada
 não dille tu q' tuas noites
 para enbruxar hum menino
 te converteste num ente
 Mentos uelha e, upodia
 dizerte, nem por remoque
 de mim uelha te murcho
 tu patifa es ag forte
 Piza pella se cubas
 foi ti cira tao enrome
 q' uelha comestos o lhos
 Lenar hum gijbas de a brates
 Em mim acontu ma gano
 quando narua das flores
 hum negro te deu no rabo
 muy tar pal mas as elu nes
 Coules em mim! tab mentira
 q' humo patifa do montes

Que amiro sempre a Regasthira
 me torha a mimo tao gran tolle
 Por mantes! não uicis mana
 acidadea tao robe
 q' uijo aqui de galica
 me terinho um humo da foye
 Mentis michi ha que fuy
 ca baptizada em São Jorge
 com q' que sou filha da praya
 et uister de Arrinchos
 Estes entras pularas
 q' não he bem q' se lictem
 pallato as ditos la mãres
 q' dia q' he de seu nome
 Mas ja q' não he de officia
 q' he a la mãres, q' foye
 de tomar algumas Liuras
 de que re uhaia a es terra
 e a historia foy Comprida
 porque os modernos autores
 não não meil hase a humo romanço

Quero Teu Cofre sobre dize
Para Linguão teu Comprimido
duas re-grinhas não porem
narrar os vícios orares
Com a Lanida e usas