

# O engenhoso fidalgo

IVAN TEIXEIRA

## Manuel Botelho de Oliveira

### LEITORES DE BOTELHO

**E**

scrita no apogeu da propagação da poesia seiscentista italiana e espanhola, mas publicada em 1705, quando já se consolidava a reação ao estilo agudo e engenhoso, *Música do*

*Parnaso*, de Manuel Botelho de Oliveira, apropria-se deliberadamente do código poético instaurado por Camões, Marino e Gôngora, entre outros. Não obstante, o poeta produz impressão de novidade, o que decorre não só da assimilação intrínseca daquele universo poético, mas sobretudo da ciência do idioma, o que, por si só, garantiria êxito às pulsações de seu livro. Botelho de Oliveira, portanto, não será lido como poeta original nem como inoperante imitador, mas como emulador da tradição em que se inscreve. Esse é o primeiro pressuposto para a leitura do poeta baiano e também para sua

Como todo texto, este também possui sua história. O estímulo mais remoto partiu de conversa com Antônio Medina Rodrigues, pelos corredores de uma escola em 1973, quando o velho colega e amigo expressou seu contagiante entusiasmo pela mestria de um verso de Botelho de Oliveira. Agora, em final e início de milênio, tive oportunidade de repetir três vezes o mesmo curso sobre o poeta a alunos de graduação no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Muitos dentre eles contribuíram com discussões e hipóteses interpretativas, dos quais destaco, a título de homenagem exemplar, Tâmis Peixoto Parron e Renato Domith Godinho. Depois de pronto, os colegas Paulo Giovani e Luciana Gama apresentaram sugestões. Finalmente, João Adolfo Hansen, exorientador e atual amigo, propôs ajuste terminológico ao texto, que muito contribuiu para o acabamento com que o apresento agora. Agradeço também a Murilo Marx e Maria Itália Cousim, diretor e bibliotecária do IEB, pela prontidão com que auxiliaram na obtenção de fotos da primeira edição de *Música do Parnaso*, fraternalmente executadas pelo prof. Atílio Avancini, do CJF-ECA.

classificação, tomando-o, evidentemente, como um dos momentos mais extraordinários de toda a poesia praticada no Brasil, cujo desenvolvimento, aliás, seria impensável sem o sistema de tópicos e técnicas apreendidas na Europa. Veja-se um fragmento do soneto VII da primeira parte de *Música do Parnaso*, como exemplo preliminar da eficácia de seu texto:

*Vendo a Anarda depõe o sentimento.*

### SONETO VII.

**A** Serpe, que adornando varias cores,  
Com passos mais obliquos, que serenos,  
Entre bellos jardins, prados amenos,  
He mayo errante de torcidas flores;

“A serpe, que adornando várias cores,  
Com passos mais oblíquos que serenos,  
Entre bellos jardins, prados amenos,  
É maio errante de torcidas flores”.

Ao descrever a serpente por meio da primavera, o autor põe em prática a poética da obliquidade metafórica, o que se nota também no valor positivo atribuído à sinuosidade – e não à placidez – dos movimentos do animal, que, mais adiante no poema, funciona como parte de surpreendente símile com o coração do poeta, entendido sempre como *persona elocutória*. Embora se percebam com muito relevo a agilidade sintática, a insinuação sonora e o soberbo cromatismo da estrofe, tudo nela existe como suporte para exercício da metáfora, que se articula coerentemente com os demais procedimentos do texto. É sempre assim em *Música do Parnaso*. Ao primeiro contato com seus poemas, percebe-se que o autor era obcecado pela concentração se-

**IVAN TEIXEIRA**  
é professor de Literatura Brasileira do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP e integrante do corpo docente da primeira turma do Curso de Humanidades da Universidade de São Paulo, sob coordenação de Renato Janine Ribeiro. É autor de, entre outros, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* (Edusp).

mântica, pelo equívoco dos vocábulos e pela exploração das potencialidades sensoriais e intelectuais da imagem. Em certo sentido, pode-se afirmar que a obra cristaliza uma investigação artística da apreensão sensível do mundo, por reiterar à exaustão o risco de dizer as coisas pelo avesso delas mesmas. A doutrina da imagem implícita em Botelho integra um conjunto de técnicas que, aplicadas ao poema, constituem singular modalidade de conhecimento do mundo, cuja dispersão se unifica por meio da invenção sensorial das coisas. Partilha da concepção de poesia como imitação e trabalho de arte, em que paciência e estudo convergem para o desenvolvimento de assuntos tradicionais que independem da psicologia do poeta. Não é sem causa que, em mais de uma ocasião, João Cabral de Melo Neto declarou apreço pela consciência artesanal de Botelho de Oliveira, lamentando o ostracismo de seu livro.

Todavia, esses aspectos todos, suficientes para nobilitar qualquer poeta em qualquer literatura, levaram a crítica tradicional brasileira, de pressupostos romântico-nacionalistas, a desprestigiar a poesia de Botelho de Oliveira, sob pretexto de que lhe faltam singularidade expressiva e integração com a realidade do país. Intérpretes como Cônego Fernandes Pinheiro, Sílvio Romero, José Veríssimo e Ronald de Carvalho consideram-na fria, cerebral, mecânica, artificial e ridícula. Seu estilo e matéria são interpretados como consequência da frivolidade do espírito barroco. Herdeiros do Iluminismo português, que se opôs à poesia seiscentista por entendê-la como resultado da hegemonia espanhola sobre Portugal, esses críticos odeiam a poesia luso-brasileira do período, especialmente em sua variante gongórica e, portanto, mais sensorial e vistosa. Pela perspectiva deles, a poesia seiscentista portuguesa não passaria de encarnação da decadência política e do mau gosto literário dominante no país, completamente entregue aos exageros da imaginação desmedida, manifesta no culto do trocadilho e da metáfora despropositada. Essa visão acabou por determinar o destino editorial da obra capital de Botelho de

Oliveira (1), que até hoje só foi reeditada na íntegra uma vez, graças ao trabalho de Antenor Nascentes, junto ao Instituto Nacional do Livro, em 1953. Antes disso, em 1929 (?), Afrânio Peixoto editara apenas os poemas em português do volume, pela Academia Brasileira de Letras.

Atualmente, Manuel Botelho de Oliveira continua recebendo o despreço dos críticos: quer mediante condenação explícita, quer mediante sumárias apreciações, que não revelam leitura específica, embora apresentem uma ou outra sugestão interessante. As grandes exceções encontram-se em dois estudiosos preocupados com a investigação estilística do fenômeno literário, Eugênio Gomes e Péricles Eugênio da Silva Ramos, responsáveis por análises e notas capazes de desencadear a necessária reavaliação do poeta, que, aliás, já se acha em pleno andamento, como se pode notar pelos recentes trabalhos de Carmelina Almeida, Leopoldo M. Bernucci e Enrique Rodrigues-Moura (2). Todavia, em março de 1998, a Editora Humanitas, responsável por livros destinados ao circuito interno da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, editou o volume *Iniciação à Literatura Brasileira: Resumo para Iniciantes*, do prof. Antonio Candido, no qual se lê o seguinte juízo crítico, citado aqui a partir de sua terceira edição (1999, p. 26):

“A esse espírito entre devoto e cortesão se vincula um escritor de certo interesse, Manuel Botelho de Oliveira, exemplo típico do falseamento a que chegou o espírito barroco nos seus aspectos menores, quando a argúcia virou pedantismo e a sutileza um mero exibicionismo, dando a impressão de que a palavra rodava em falso, à procura de nada”.

Essa opinião, exposta com invejável competência de escritor, decorre da convicção de que a poesia seiscentista contribui para o mau gosto do leitor e para seu afastamento da realidade imediata dos fenômenos dignos de imitação artística, que, basicamente, seriam a emoção pessoal, os

1 Além de *Música do Parnaso*, Botelho de Oliveira deixou inédito *Lyra Sacra*, editado por Heitor Martins (São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971).

2 Cf. bibliografia no final do presente ensaio.

embates da vida em sociedade e a relação do indivíduo com os valores responsáveis pela formação da nacionalidade. Trata-se de concepção que privilegia a função formadora da literatura, vindo nela principalmente os aspectos utilitários, que acabam por se confundir com a noção de valor artístico. Botelho, ao contrário, dava prioridade ao prazer com as formas sutis de jogo intelectual, que, embora também visasse à educação da pessoa, não era concebido nos termos do século XIX, época em que se consolidou a concepção de literatura como expressão de verdades psíquicas e como captação da essência nacional. Ocorre que Botelho não escreveu para a posteridade, e sim para o seu tempo, procurando na comunicação com os contemporâneos a razão social de sua produção. Isso nos obriga a procurar em *Música do Parnaso*, não apenas uma possível identidade com o nosso tempo, mas sobretudo a diferença com o nosso e a identidade com o dele, porque da percepção dessa diferença e dessa identidade é que nasce a integração do leitor com a história, necessariamente impregnada pelas desiguais configurações dos tempos e das sociedades.

Para fundamentar a exclusão dos poetas seiscentistas de seu *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira* (Maranhão, 1867), Francisco Sotero dos Reis escreve:

“Apreciar escrito de autores, que não só não estão no caso de servir de modelo aos que se propõem o estudo das boas letras, mas cujo mau gosto deve ser evitado com cuidado, seria perder tempo e trabalho inutilmente, quando não resultasse daí perigo a algumas inteligências que começam a desenvolver-se, e podem por isso mesmo deixar-se iludir com os falsos brilhantes que neles flamejam como fogo fátuo. Ainda bem que as poesias dos seiscentistas, cuja lição é prejudicial ao bom gosto, já se vão tornando mui raras no Brasil”.

Aqui, o primado da função formadora da poesia como fundamento do juízo estético mal consegue disfarçar o projeto ideológico de proibir no passado o que não in-

teressa ao presente. Muito comum na crítica oitocentista, essa perspectiva acaba por constituir um cânone restritivo e excludente, em que domina o argumento evolucionista de que a história só existe como justificativa do presente. As raízes do juízo de Sotero dos Reis, a cuja tradição se filia Antonio Candido, são bem conhecidas. Origina-se na própria reação do século XVIII ao Seiscentismo, quando se tratou de acusar o absurdo de suas formas como maneira de alicerçar um conjunto de preferências estilísticas apropriadas ao ideário da Ilustração, que, em favor da univocidade, instituiria como ideal artístico a clareza, a simplicidade e o equilíbrio. A partir daí, o estilo engenhoso passou a se caracterizar como obscuro, alambicado, excessivo e monstruoso. Desconsiderando o aspecto estratégico de programa da mentalidade iluminista, a crítica romântica adotou essa visão como preceito absoluto e desenvolveu verdadeiro horror às obliquidades do estilo agudo, por interpretá-lo como estagnação do progresso do espírito humano. Desde então, os românticos fundaram seus critérios estéticos no binômio biografismo + nacionalismo, de particular vitalidade na crítica brasileira subsequente. No século XX, Mário de Andrade acolheu o princípio, propagando a idéia de que era preciso evitar Gôngora. Enquanto isso, Garcia Lorca e Dámaso Alonso, integrantes do primeiro modernismo espanhol, cuidavam de restaurar o autor de *Soledades*; um, em dimensão poética; outro, em dimensão ensaística.

## POESIA ACADÊMICA

Botelho de Oliveira tinha 69 anos quando editou o livro de sua vida. Isso nos faz supor que, antes de serem impressos em Lisboa por Miguel Manescal, seus textos tiveram circulação manuscrita e oral, conforme o padrão dominante na sociedade seiscentista da Bahia, regida por regras de comunicação das comunidades sem imprensa, nas quais a leitura pública se impunha como forma corrente de veiculação de poesia, bem como de outras modalidades

# BIBLIOTHECA LUSITANA

Histórica, Crítica, e Cronologica.

NA QUAL SE COMPREHENDE A NOTICIA DOS  
Autores Portuguezes, e das Obras, que compuzeraõ def-  
de o tempo da promulgaçãõ da Ley da Graça até o tem-  
po presente.

P O R

DIOGO BARBOSA  
MACHADO

*Ulyssiponense Abbade Reservatorio da Parochial  
Igreja de Santo Adriaõ de Sever, e Academico  
do Numero da Academia Real,*

T O M O III.



LISBOA:

Na Officina de IGNACIO RODRIGUES

Anno de M.DCCLII.

Com todas as licenças necessarias.

MANOEL BOTELHO DE OLIVEIRA nasceu na Cidade da Bahia Capital da America Portugueza no anno de 1636. filho de Antonio Alvares Botelho Capitão de Infantaria paga, Fidalgo da Casa de Sua Magestade. Estudou na Universidade de Coimbra Jurisprudencia Cesaria exercitando na sua Patria a Advocacia de Causas Forenses por muitos annos com grande credito da sua literatura. Foy Vereador do Senado da sua patria, e Capitão mór de huma das Comarcas della. Teve grande instrução das linguas Latina, Castelhana, e Italiana como tambem da Poesia metrificando com suavidade e cadencia. Falleceo a 5. de Janeiro de 1711. Compoz

*Musica do Parnaso dividida em quatro coros de Rimas Portuguezas, Castelhanas, Italianas, e Latinas com seu descante comico reduzido em duas Comedias.* Lisboa por Miguel Manescal 1705. 4.

À esquerda, página de rosto da Biblioteca Lusitana (tomo III), de Diogo Barbosa Machado, 1752, em que saíram os primeiros dados biográficos sobre Manuel Botelho de Oliveira.

À direita, verbete sobre Manuel Botelho de Oliveira no 3º tomo da Biblioteca Lusitana (1752), de Diogo Barbosa Machado, de onde se extraíram os primeiros informes sobre o poeta

3 Como se verá adiante, Botelho de Oliveira celebrou, em 1697, a morte do Pe. Antônio Vieira e a de seu irmão Bernardo Vieira Ravasco; em 1699, celebrou a da rainha D. Maria Sofia Isabel, esposa de D. Pedro II e mãe do futuro D. João V. Custa crer que tais poemas, publicados apenas em 1705, na primeira edição de *Música do Parnaso*, não tenham sido divulgados por meio de leitura pública em exéquias ou em outra espécie de solenidade fúnebre, como era costume então. Em ambiente de sociedade de escriba, necessariamente não se concebiam o poema para publicação impressa, mas para socialização pelos meios disponíveis. Da mesma forma, o manuscrito não era entendido como estágio intermediário entre o presente e o futuro, mas como condição definitiva e suficiente para a difusão do texto no presente. Marcelo Moreira demonstra essa premissa em sua tese de doutorado sobre o estatuto bibliográfico do corpus atribuído a Gregório de Matos.

de escrituras. Essa condição histórica determinou a criação de centros especializados em que as pessoas se reuniam com o propósito de partilhar da socialização da cultura. Sabe-se que a primeira agremiação sistemática desse tipo no Brasil foi a Academia Brasílica dos Esquecidos, inaugurada em 1724 na cidade de Salvador. Antes dela, houve inúmeras associações em Portugal, à imitação das quais os letrados da Bahia deviam se reunir em encontros menos formais e menos sistemáticos para leitura e crítica dos trabalhos, o que, por si só, já conferia o estatuto de difusão sistêmica do fenômeno poético, sempre, é claro, conforme as regras do período. Essa é, em síntese, a poética da cultura das academias do tempo de Botelho de Oliveira, cuja configuração estilística coincide com a poesia

aguda e engenhosa do Seiscentismo, chamada *barroca* a partir do século XIX (3).

Francisco Leitão Ferreira, no primeiro volume de sua *Nova Arte de Conceitos* (1718), livro que traduz e adapta o ideário poético de Emanuele Tesouro e Baltazar Gracián para o português, expõe os preceitos segundo os quais os acadêmicos de seu tempo deveriam se reunir, assim como defender os propósitos, os objetivos e os assuntos das academias, tendo por princípio geral a imitação dos jogos olímpicos da Antiguidade, em que os atletas aprimoravam o domínio sobre o corpo como forma de integração social. Emulando os desportistas da Grécia antiga, os acadêmicos seiscentistas e setecentistas buscavam o exercício, já não do corpo, mas do espírito, aprimorando sua perspicácia em pe-

netrar na identidade dos assuntos e sua versatilidade em associar as semelhanças e as diferenças obtidas. Leitão Ferreira também compara as academias com os circos, com as escolas e com os teatros, porque seus integrantes deveriam imbuir-se do espírito de aprendizado, de encenação, de competição e de entretenimento. Conclui-se daí que a poesia não decorria daquele momento quase religioso de recolhimento e de auto-investigação consagrado pelos românticos, mas sim de situação pública, em que se discutiam os princípios gerais da composição poética, a partir de assuntos objetivos e comuns a todos, por meio dos quais cada um se empenhava em dar o melhor de seu engenho e de sua técnica.

Na mesma lição, o retor fala dos conceitos e dos assuntos acadêmicos, detendo-se na explicação dos processos segundo os quais aqueles são extraídos destes. O assunto acadêmico é definido como uma breve proposição acerca de objeto bem delimitado, da qual se deduza alguma reflexão ou conclusão provável ou necessária. A poesia prevista pelo código acadêmico, de que Botelho é exímio usuário, resulta de operações lógicas do espírito dialético, ainda quando entrem em jogo os acidentes sensoriais dos objetos. Apresentada a proposição, cabia ao poeta estabelecer as devidas conexões entre seu sujeito e seu predicado, associá-los a um terceiro elemento estranho a ela e, por ilação, extrair conclusão nova, sutil e maravilhosa, a que se chamava propriamente conceito. Sempre traduzindo Tesouro, Leitão Ferreira divide o assunto acadêmico em simples e complexo. O primeiro contém um único objeto; o segundo, um objeto central intimamente associado a uma circunstância ou a outro objeto. Ao assunto simples chama também estéril; ao complexo, fértil. Assim, a proposta de um cravo como assunto de poema seria estéril; mas passaria a fértil se fosse adicionada a circunstância de o cravo estar na boca de uma ninfa, o que dividiria a atenção do entendimento entre cravo e ninfa. Depois dessas noções, o retor português concentra-se na enumeração analítica das regras de fertilização do assunto estéril, as

primeiras das quais consistem no paralelo e na contraposição, de onde resulta a prática da metáfora e da antítese como elementos definidores da elocução acadêmica, que é também a chave do discurso poético praticado por Botelho de Oliveira.

O autor seleciona assunto estéril para efetuar agudeza em seu desenvolvimento, aplicando a ele imagens alheias ao universo primeiro de seu significado. Decorre daí a dominante metafórica e antitética no estilo de Botelho de Oliveira, que sempre escreve por paralelos ou contrapostos, conforme se pode exemplificar com o soneto “Ponderação do Rosto e Olhos de Anarda”:

*Ponderação do rosto, & olhos de Anarda.*

**SONETO X.**

**Q**Uando vejo de Anarda o rosto amado,  
Vejo ao Ceo, & ao jardim ser parecido;  
Porque no affombro do primor luzido  
Tem o Sol em seus olhos duplicado.  
Nas faces considero equivocado  
De açucenas, & rosas o vestido;  
Porque se vê nas faces reduzido  
Todo o Imperio de Flora venerado.  
Nos olhos, & nas faces mais galharda  
Ao Ceo p. efere quando inflamma os rayos,  
E prefere ao jardim, se as flores guarda:  
Em fim dando ao jardim, & ao Ceo definayos,  
O Ceo ostenta hum Sol; dous soes Anarda,  
Hum Mayo o jardim logra; ella dous Mayos.

“Quando vejo de Anarda o rosto amado,  
Vejo ao Céu e ao jardim ser parecido;  
Porque, no assombro do primor luzido,  
Tem o Sol em seus olhos duplicado.

Nas faces considero equivocado  
De açucenas e rosas o vestido;  
Porque se vê, nas faces reduzido,  
Todo o Império de Flora venerado.

Nos olhos e nas faces mais galharda,  
Ao Céu prefere, quando inflama os raios;  
E prefere ao jardim, se as flores guarda:

Enfim, dando ao jardim e ao Céu desmaios,  
O Céu ostenta um Sol; dous sóis Anarda;  
Um *Maio* o jardim logra; ela, dous *Maios*”.

Em rigor, o poema desenvolve o assunto estéril do rosto de Anarda. Por operação dialética do engenho, esse se multiplica em rosto e olhos, que, por sua vez, amplificam-se, por associação com o céu e com a terra. Assim, a matéria inicial do rosto torna-se complexa no retrato, porque o poeta o compara com o céu e com o jardim (terra), a partir do que se apresentam os pormenores argumentativos: assim como o céu tem sol, Anarda tem olhos; da mesma forma que o jardim tem flores, ela tem cores. Evidentemente, a novidade dessa sutileza consiste no contraposto do *perto* com o *distante*, do *alto* com o *baixo*, associados em *jardim e céu*, que permitem a sobreposição de *flores e faces*, *sol e olhos*. O discurso poético preconizado pela Academia seiscentista deveria, pois, evidenciar a unidade de matérias diversas, estabelecendo conexões metafóricas nem sempre acessíveis aos olhos do vulgo. Essa é uma das razões pelas quais os preceptores aproximavam o poeta dos anjos, pois eram estes que, em primeira instância, incumbiam-se de revelar aos homens a maravilha de Deus. Em favor do prodígio, a poesia de tradição engenhosa consagrou essas imagens, com as quais Botelho, pela reatualização de procedimentos da instituição retórica, opera com versatilidade, produzindo vivo efeito cromático, sem deixar de insinuar que a beleza particular da amada decorre da intervenção do céu para fecundação da terra, como a dizer que a beleza floresce da harmonia entre pólos contrastantes. No final, contra a expectativa do leitor inexperto, o poeta introduz uma diferença importante, que não desfaz a fusão dos opostos; antes a confirma, revelando que, embora resultante da interação do céu com a terra, Anarda supera a ambos no sortilégio da beleza, porque os reproduz duplicadamente. Eis aí o conceito ou a reflexão aguda que se extrai do assunto proposto, momento em que o elogio confirma a particularidade, que, não obstante, é legitimada como decorrência de idéia geral. Por outro lado, como processo de singularização engenhosa da beleza, o poema opera sistematicamente por equívoco de termos, que se equivalem em

contínuas imagens de oposição especular, desde o sol e as flores – que, apesar das diferenças, refletem-se no rosto de Anarda – até o eco da rima final, proveniente da reverberação sonoro-visual entre *desmaios* e *dous maios*.

## METÁFORA, AGUDEZA E ENGENHO

O Conde Emanuele Tesauro define metáfora como a mais aguda e engenhosa conquista do entendimento humano, não só porque aproxima propriedades distantes das tópicas propostas, como também porque explica um conceito por meio de outro muito diverso. Penetrando nas coisas da invenção, o poeta extrai delas as mais recônditas noções para as associar com outras pertencentes a gêneros e espécies diferentes. Como se vê, a metáfora seiscentista funda-se no princípio da analogia engenhosa, pois, desencadeando associações imprevisíveis no juízo, promove a semelhança entre assuntos distintos. Partilhando de convicções de seu tempo, é evidente que a metáfora de Botelho de Oliveira prefere o padrão da agudeza, segundo o qual deve ser apreciada. Francisco Leitão Ferreira, ao adaptar para o português idéias de Tesauro, faz questão de preservar as propriedades preconizadas por Aristóteles na metáfora, afirmando que deve conter clareza, novidade e brevidade. Por isso, acha apreciável chamar águia ao girassol; ou pensamento do campo, ao veado. No primeiro caso, unese à beleza da flor a altivez da ave, aproximando o reino vegetal ao animal, sem deixar de associar os olhos do pássaro com a esfericidade da planta, que, de certa forma, paira, como ave, acima das demais flores do jardim. No segundo, associa-se a rapidez do animal com a velocidade do pensamento. Como se vê, os exemplos fornecidos por Leitão Ferreira baseiam-se no princípio da analogia engenhosa, pois unem, em linguagem, elementos díspares na natureza, o que decorre de operação fantástica do entendimento.

Francisco José Freire, em sua *Arte Poéti-*

ca ou *Regras da Verdadeira Poesia* (1748), ao esboçar uma teoria adequada à Ilustração portuguesa – e, portanto, contrária ao estilo engenhoso do Seiscentismo –, não vê com bons olhos metáforas desse tipo, sem contudo condená-las completamente. Todavia, considera inaceitáveis as operações que, associando em poesia elementos desconexos na natureza, chegam ao extremo de projetar seus termos para o suposto mundo da realidade empírica, tal como se observa no exemplo em que, tendo o pastor uma chama amorosa no peito, oferece-a para que companheiros acendam nela suas tochas. Algo semelhante se observa na décima “Sono Pouco Permanente”, de Botelho de Oliveira:

*Sono pouco permanente.*  
**DECIMA.**

**Q**uando, Anarda, o sono brando  
Quer suspender meus tormentos,  
Condenando os sentimentos,  
Os desvelos embargando;  
Dura pouco, porque quando  
Cuido que em bello arrebol  
Estou vendo teu farol,  
Foge o sono à cova fria;  
Porque lhe amanhece o dia,  
Porque lhe aparece o Sol.

“Quando, Anarda, o sono brando  
Quer suspender meus tormentos,  
Condenando os sentimentos,  
Os desvelos embargando;  
Dura pouco, porque quando  
Cuido que em belo arrebol  
Estou vendo teu farol,  
Foge o sono à cova fria;  
Porque lhe amanhece o dia,  
Porque lhe aparece o Sol”.

Fundados em pressupostos neoclássicos de Francisco José Freire, os críticos românticos e seus seguidores no século XX rejeitaram composições dessa espécie, sem contu-

do traduzir em termos teóricos os motivos da recusa. Contentam-se com o argumento de mau gosto e frivolidade, quando, em rigor, o que não aceitam é a ficcionalização extremada do discurso poético. Querem-no como projeção psicológica ou tradução de posições práticas. Mas, em que consiste, pela perspectiva do presente ensaio, a ficcionalização do discurso poético nesse poema? Primeiro, o poeta – sempre entendido como *persona* elocutória – alegoriza o empenho do sono em minimizar seu sofrimento amoroso; depois, metaforiza a presença de Anarda em farol, por associação com a luz de seus olhos. Até aí, a razão iluminista aceitaria o andamento do poema, embora talvez não o recomendasse. O que não aceitaria nem recomendaria, antes condenaria como operação indesejável do juízo, é a metáfora do farol de Anarda clarear o dia, desfazendo a noite e obrigando o sono a se refugiar em sua caverna sem luz.

Sobre a agudeza e o engenho, o que diz a preceptiva seiscentista? Como se sabe, Baltasar Gracián escreveu toda uma arte para estimular e facilitar a conquista dessas propriedades essenciais ao discurso poético do tempo. Todavia, é ainda no Conde Emanuele Tesauro que se encontra a melhor sistematização da matéria, em cujo *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654) a agudeza é definida como resultado do engenho aplicado às palavras, o que leva o autor a considerá-la vestígio da divindade no espírito humano. A agudeza não se deixa definir em termos absolutos, podendo assumir as mais variadas formas, desde a metáfora, o paradoxo, o equívoco sonoro até o silogismo sutil. Todavia, não se manifesta somente no discurso verbal, mas também na pintura, na escultura e até nas ações humanas. A agudeza pode se compor de simples palavras engenhosas, isto é, palavras metafóricas ou figuradas; de proposições engenhosas, como as sentenças figuradas e sutis; e de argumentos engenhosos ou conceitos inesperados e surpreendentes. Em sentido amplo, a agudeza será sempre o vivo resultado de operação do entendimento, que, em vez de se ater aos termos próprios dos conceitos, os apreende e os

traduz por meio de nomes, frases ou elementos fantásticos, evitando a expressão comum em favor de expressões *peregrinas*, adjetivo com que Leitão Ferreira caracteriza as novidades bizarras de vocábulos distantes da esfera das coisas a que se referem. No madrigal “Anarda Vendo-se a um Espelho”, Botelho de Oliveira fornece ágil exemplo de agudeza, obtida por meio de jogo entre espelhos: o espelho real, em que Anarda se reflete; e o metafórico, que reproduz o espelho apresentado como real:

*Anarda vendo-se a hum espelho.*  
MADRIG. XXI.

**A** Narda, que se apura'  
Como espelho gentil da fermosura,  
N'hum espelho se via,  
Dando dobrada luz ao claro dia;  
De sorte que com pròvido conselho  
Retrãta-se hum espelho noutro espelho.

“Anarda, que se apura  
Como espelho gentil da fermosura,  
Num espelho se via,  
Dando dobrada luz ao claro dia;  
De sorte que com pròvido conselho  
Retrata-se um espelho noutro espelho”.

Cícero afirma que a agudeza é o gesto da frase, querendo dizer com isso que ela atribui visibilidade à abstração do conceito. É o que se observa na situação instaurada pelo poema: Anarda emite luz; o espelho reflete luz; logo, quando se coloca diante do espelho, ela dobra a luz do dia. Além disso, observa-se: o espelho ilumina; Anarda também ilumina; logo, ela é espelho. A argumentação do poema não é apresentada apenas como hipótese discursiva, mas como encenação da situação responsável pelos equívocos e espelhamentos, o que aproxima o poema da metáfora de hipotipose, que consiste em pôr diante dos olhos o objeto de que se fala. Com isso, o madrigal compõe

uma breve cena, uma concisa alegoria da luz, cuja reduplicação decorre do juízo dos espelhos, que se animam no poema por deliberarem sobre a própria ação. Por fim, a sobreposição de acidentes figurados conduz a décima ao entimema urbano ou silogismo engenhoso, considerado pela retórica seiscentista como a agudeza perfeita, porque parte de premissas metafóricas e conduz a conclusões maravilhosas, processo em que a fantasia opera sobre a realidade, como se observa no fato de o espelho metafórico reproduzir o espelho dado como real e iluminar o dia, fenômeno que também se observa na décima “Sono Pouco Permanente”.

Apresentado pela preceptiva seiscentista como causa eficiente da agudeza, o engenho é a força com que o entendimento ou juízo acha, recolhe, penetra, une ou separa as propriedades dos conceitos, estabelecendo, portanto, relações de semelhança ou de diferença. Embora considerado virtude natural do entendimento, o engenho deixa-se assessorar por ramificações de sua potência, tais como a perspicácia, a destreza e a argúcia, sujeitas ao aprimoramento por exercício. Enquanto atributo do entendimento, cabe ao engenho analisar, em súbito ato de inteligência, os componentes da realidade, procedendo conforme as dez categorias ou predicamentos de Aristóteles, que são: substância, quantidade, qualidade, relação, ação, paixão, lugar, modo, duração e hábito. Caso um poeta considere metaforicamente a rosa, como o faz Botelho de Oliveira em texto analisado mais adiante no presente ensaio, ela constituirá a substância temática do poema; ao passo que seu tamanho, sua cor, seu perfume, sua hierarquia entre as flores comporão os acidentes temáticos segundo os quais se forma a idéia de rosa. Conclui-se daí que a substância, sendo insensível – pois é essência –, só se torna acessível por meio de acidentes, que se deixam perceber pelos sentidos humanos. Assim, o engenho poético será o responsável pela organização sensível do mundo, dispondo-o por meio de tropos, figuras, silogismos e outras formas de manifestação da agudeza.

## ESTRUTURA MUSICAL

Manuel Botelho de Oliveira não se limitou a escrever em português; entregou-se também a poemas em espanhol, em italiano e latim. Longe de indicar exibicionismo, o plurilingüismo de seu livro decorre antes do repertório coletivo da época e da concepção de poesia do autor, que, além de se inscrever na prática dos poemas, pode ser abstraída de passagens da dedicatória e do prólogo do volume. Fieis à sua função de degrau ao argumento da obra, esses textos contêm uma pequena teoria poética, apresentada ora explícita ora implicitamente (4). O poeta partilhava de um código formado pelos procedimentos consagrados na tradição dos grandes poetas, de Homero e Virgílio até Marino, Gôngora e Camões. Independentemente das línguas, Botelho fiava-se no costume criado pela história da composição verbal, subordinada à instituição retórica e que ele aplica em seu livro. Essa história milenar, ele a traça em poucas linhas na dedicatória do volume: tendo nascido na Grécia, a poesia passou para Roma; depois, espalhou-se em língua vulgar pela Itália, chegando à Espanha e a Portugal. Caberia a ele dar continuidade ao percurso, implantando-a e difundindo-a nas incultas terras do Brasil, já então em processo de civilização pela economia do açúcar.

Tal visão sistêmica da poesia – que hoje se diria estrutural, fundada em procedimentos cristalizados, fórmulas reiteradas e tópicos consagradas – prende-se à tradição



aristotélica, segundo a qual a poética era entendida como espécie de capítulo da retórica. Praticava-se a poesia como modalidade verbal de imitação, cadenciada pela métrica e especialmente ornada por tropos e figuras, que falam pelo poeta. Como é sabido, esse é o sistema internacional que orientou a comunicação artística entre os homens até mais ou menos a Revolução Francesa. Vivendo antes da invenção do eu psicológico e quando ainda não existiam as liberdades e as ideologias burguesas, Botelho de Oliveira não podia, portanto, pensar em autenticidade expressiva nem no mito da singularidade nacionalista. Não obstante, isso foi causa de ser classificado como artificial e inoperante pela interpretação do período colonial maquinada pelos figurões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que, como se sabe, inventou um Brasil-Colônia à imagem e semelhança de Pedro II. Nesse particular, deve-se considerar, ainda, que a crítica romântica leu o poemeto “À Ilha de Maré” como exceção nativista ou prenúncio de nacionalismo brasileiro, desconsiderando que o elogio da parte não passava de apologia do todo do Império Português.

Conforme a perspectiva que procura recriar as condições de produção e de recepção do texto artístico, é importante ter em mente que *Música do Parnaso* se apropria de certas constantes da atividade musical, disseminada em vários setores da cultura portuguesa durante o reinado de D. João IV (1640-56), rei dominado por especial predileção pela música. Não foi à toa que o poeta definiu a poesia como modalidade de *canto*, o que se reflete não só no título da obra (*Música Entoadada* por Manuel Botelho de Oliveira), mas também na divisão do volume em quatro *coros de rimas*, correspondendo cada qual a um dos idiomas adotados. No soneto de abertura ao cancionero de Anarda – um dos mais coesos, sistemáticos e belos conjuntos de poemas de amor da literatura brasileira –, o poeta pondera que a amada, apesar de cruel, acha-se em condições de conceder *cul-tas flores* a seu discurso (poético) e conferir *doce harmonia* à sua música (poética):



D. Nuno  
Álvares Pereira  
de Melo

4 Em *Delicioso Jardim da Retórica*, Bartolomeu Alcázar entende a dedicatória como manifestação do gênero exortativo de discurso, tomado como sinônimo de deliberativo ou epidítico, por meio do qual o orador louva ou vitupera a matéria de sua invenção. Assim, pelos preceitos retóricos, a dedicatória de um livro deve exaltar aquele que, com a autoridade de sua posição na hierarquia do Estado, protege a obra contra a malícia dos maus leitores. Botelho de Oliveira dedica seu livro a Dom Nuno Álvares Pereira de Melo, Duque de Cadaval. Membro da primeira nobreza de Portugal, Nuno Álvares nasceu em 1638 e morreu em 1727 (com pouca variação, esse é também o tempo de vida de Botelho), tendo servido a quatro monarcas portugueses: D. João IV, D. Afonso VI, D. Pedro II e D. João V. Nesse sentido é que, como elemento integrante da disposição de *Música de Parnaso*, essa dedicatória deve ser entendida como degrau para seu argumento, do qual se destaca aqui a breve doutrina sobre poesia e sua história.

# SONETO I.



Invoco agora Anarda lastimado  
Do venturoso, esquivo sentimento:  
Que quem motiva as anhas do tormento,  
He bem que explique as queyxas do cuydado.  
Melhor Musa sera no verso amado,  
Dando para favor do sabio intento  
Por Hippocrene o lagrymoso alento,  
E por louro o cabello venerado.  
Se a gentil fermosura em seus primores  
Toda ornada de flores se avalia,  
Se tem como harmonia seus candores;  
Bem pòde dar agora Anarda impia  
A meu rude discurso cultas flores,  
A meu plectro feliz doce harmonia.

“Invoco agora Anarda lastimado  
Do venturoso, esquivo sentimento:  
Que quem motiva as ânsias do tormento,  
É bem que explique as queixas do cuidado.

Melhor Musa será no verso amado,  
Dando para favor do sábio intento,  
Por Hipocrene, o lagrimoso alento;  
E por louro, o cabelo venerado.

Se a gentil fermosura em seus primores  
Toda ornada de flores se avalia,  
Se tem como harmonia seus candores;

Bem pode dar agora Anarda impia  
A meu rude discurso cultas flores;  
A meu plectro feliz, doce harmonia”.

Portanto, logo no primeiro poema do livro, o poeta reitera o sentido do título da obra, explicitando o propósito de fundir poesia e música, por meio do cultivo das *flores eloqüentes*, expressão com que os seiscentistas designavam os tropos e as figuras do discurso poético, os quais tanto podiam ornar a linha da frase quanto adensar o significado do verso ou torná-lo melodioso. Mas tais pormenores não aproximam tanto a estrutura do livro do discurso musi-

cal quanto revelam o valor da agudeza nos pressupostos elocutivos do poeta, que extrai os componentes básicos do livro da constituição da própria musa, não obstante ela seja invenção do mesmo livro. Ainda aqui a ficcionalização da metáfora instaura o reflexo especular como fundamento do discurso engenhoso de Botelho, que não entende Anarda senão como projeção da idéia de poesia, de beleza e de perfeição.

## LIRISMO AMOROSO

Os coros de rimas em português e em espanhol (os demais ocupam pouco espaço no livro) subdividem-se em poemas dedicados a Anarda, de pura idealização petrarquista (exaltação da beleza absoluta); e em versos relacionados à vida social da Monarquia (exaltação dos modelos dignos de imitação). Ambas as modalidades são poemas líricos, no sentido clássico de celebração de noções abstratas em sua manifestação particular.

No primeiro caso, celebram-se o amor, a beleza, o recato, a prudência da amada e a abnegação do amante diante de sua

inacessibilidade. A apreciação desses poemas pressupõe a clara noção de que não se trata de poesia amorosa no sentido romântico, em que o indivíduo simula ou supõe viver uma paixão, construindo a emotividade como parte imprescindível do enunciado poético. Trata-se, ao contrário, de poemas celebrativos, em que a encenação do elogio integra um todo conceitual, em que cada parte apresenta aspecto ou diferente prisma de um gênero retórico do discurso, jamais esquecido pelo poeta e do qual sempre deve se lembrar o leitor. Assim, a crueldade e a indiferença de Anarda nada mais são, conforme se insinuou anteriormente, do que particularização da perfeição das idéias platônicas, completamente inacessíveis ao sentido dos homens. Sua proverbial indiferença não passa de alegoria pedagógica, no sentido de impor a contemplação mística das formas essenciais e condenar os impulsos sensoriais, dualidade de que decorre o reiterado desencontro do poeta com a musa, visto que este só sabe abordá-la pela encenação encantatória da aparência. O eu lírico a ambiciona e a corteja em termos sensoriais. Por isso, ela se esquiva, como a luz do sol, que se pode sentir mas nunca tocar. Sendo pura inteligibilidade, representa o eterno feminino, em sua multiplicidade de aspectos e cores: atormenta os sentidos, mas se protege com a intangibilidade das formas essenciais. Imitando Gôngora, Botelho encena situações humildes, em que figura Anarda escondida atrás de uma árvore, mirando-se em espelho, passeando de barco, jogando cartas, etc. Todavia, o poeta trata tais situações como sublimes, de onde a crítica romântica, desconsiderando a tradição gongórica, extraiu o argumento da suposta vacuidade temática de *Música do Parnaso*. Mas o contraposto entre a invenção do assunto e as formas de sua elocução em nada prejudica o retrato da musa, plenamente resguardada pelo idealismo petrarquista, que é, antes, realçado pela oposição entre a abstração da beleza e a particularização sensível das situações, como se observa no início do romance “Anarda Colhendo Neve”:

*Anarda colhendo neve.*  
ROMANCE V.

**C** Olhe a neve a bella Anarda,  
E nos peytos encendidos  
Contra delitos de fogo  
Arma de neve castigos.  
Na brancura, na tibiefa  
Tem dous triunfos unidos;  
Vence a neve à mesma neve,  
Vence o frio ao mesmo frio.  
Congelâ-fe, & fe derrete  
De forte, que em branco estillo  
A hum desdem fe hà congelado,  
A dous foes fe hà derretido

“Colhe a neve a bela Anarda,  
E nos peitos incendidos  
Contra delitos de fogo  
Arma de neve castigos.

Na brancura, na tibieza  
Tem dous triunfos unidos;  
Vence a neve à mesma neve,  
Vence o frio ao mesmo frio.

Congela-se e se derrete;  
De sorte que em branco estilo  
A um desdém se há congelado  
A dous sóis se há derretido”.

Na poesia aguda de Botelho não há assuntos banais, porque a dialética do engenho transforma a matéria humilde em tema fértil, que tanto mais enriquece o poema quanto mais possibilita o prazer com as formas sensíveis do idioma, encarnadas sobretudo nas sutilezas dos paralelos e dos contrapostos. Na primeira estrofe do exemplo, Anarda, identificando-se com a neve, não só pela brancura mas também pela frieza, combate o incêndio amoroso do desejo alheio com o gelo do desdém, operação metafórica de que resulta o conceito engenhoso. Na segunda estrofe, o conceito decorre da agudeza de, ainda no processo metafórico, o termo próprio superar a qualidade do termo ideal, isto é, Anarda, sendo

comparada com a neve, supera a própria neve, não só em brancura mas também em frieza. Na última estrofe, a novidade sutil consiste na descoberta de acidentes contrapostos no mesmo sujeito, pois Anarda, por ser fria e possuir olhos brilhantes, tanto pode congelar quanto derreter a neve.

Via de regra, a celebração de Anarda dá-se por meio do constante paralelo de sua beleza com o brilho do sol e com o colorido das flores (rosa, lírio, açucena, cravo, jasmim), reiteração que se multiplica em contínuas variações e reiterados espelhamentos. Mas se a beleza imita o brilho do sol, do raio, da estrela, do diamante e do cristal, o contraposto entre fogo e frio é a imagem preferida da perseverança do poeta e da indiferença da musa, cuja crueldade alegórica se manifesta nos menores índices dos encantos que a cercam, conforme se pode observar na décima “Eco de Anarda”:

### *Eco de Anarda.* **DECIMA.**

**E** Ntre males desvelados,  
Entre desvelos constantes,  
Entre constancias amantes,  
Entre amores castigado ;  
Entre castigos chorados,  
E choros, que o peyto guarda,  
Chamo sempre a bella Anarda;  
E logo a meu mal, fiel,  
Eco de Anarda cruel  
Sò responde ao peyto que Arda.

“Entre males desvelados,  
Entre desvelos constantes,  
Entre constâncias amantes,  
Entre amores castigados,  
Entre castigos chorados,  
E choros que o peito guarda,  
Chamo sempre a bela Anarda;  
E logo a meu mal, fiel,  
Eco de Anarda cruel  
Só responde ao peito que Arda”.

Se, no romance anterior, o poeta explora o contraposto entre invenção e elocução, nesta décima, procede de maneira inversa, simulando identidade entre a invenção e a elocução da matéria, procedimento de que resulta engenhosa construção poética, em que se reiteram vocábulos ou variações de vocábulos, com o propósito de promover a representação de um eco por meio da reverberação das palavras. Esse eco, no poema, reflete as negativas de Anarda, sem deixar de refletir também as súplicas amorosas do poeta: ele chama *Anarda*; ela responde *Arda*. Nos cinco primeiros versos, a repetição anafórica da preposição suporta modalidade mais sutil de retomada, que consiste no uso de uma espécie de variante da anadiplose, que repete no início do verso a última palavra do anterior. Aqui, para promover a deformação do revérbero, não se repete o mesmo vocábulo no início do verso seguinte, como seria em perfeita anadiplose; mas se retoma, no meio, a matriz cognata do vocábulo anterior, pois primeiro surgem *desvelados*, *constantes*, *castigados*, *amantes*, *chorados*; depois, as formas principais *desvelos*, *constâncias*, etc., como a sugerir que de Anarda emanam as matrizes da condição do poeta, existindo nele apenas como deformações perturbadoras.

### **ROSA METAFÍSICA**

Mesmo considerando o prestígio de “À Ilha de Maré”, cujo interesse é enorme, talvez o mais representativo poema de Botelho de Oliveira seja “À Rosa”, conjunto de doze oitavas em que se celebra a beleza de Anarda, por meio do contínuo paralelo com essa flor, que, depois de nascer por elevada conjuração de astros, converte-se metaforicamente em sol (3ª estrofe), em deusa (4ª estrofe), em ave (5ª estrofe), em amante (6ª estrofe) e em lua (7ª estrofe). A confluência reiterada dos tropos pretende personificar a beleza absoluta de Anarda, para cujo perfil contribuem inúmeros outros acessórios retóricos, resultando o poema em poderosa sugestão orquestral, em

que a variada harmonia das cores se mescla com o inconstante encadeamento de metamorfoses semânticas e reverberações sonoras. Poucas vezes um poeta brasileiro demonstrou tão elevado domínio técnico sobre o verso. Não obstante, o poema excede a absurda hipótese de exercício mecânico de retórica, atingindo a condição de autêntica poesia engenhosa, em que, variante da matriz gongórica, convergem a agudeza racional da construção e o equívoco insinuante dos sentidos. Depois de edificar a maravilha da rosa, o poema, a partir da oitava estrofe, introduz o lamento do *carpe diem*, segundo o qual a brevidade do encanto deve conduzir ao gozo do mesmo encanto, pois, assim como o sol, a rosa e Anarda não brilham mais que um instante, tópica desenvolvida também no célebre soneto da tradição gregoriana “Nasce o sol e não dura mais que um dia”. Como tudo em *Música do Parnaso*, as oitavas de “À Rosa” partilham do princípio de que o poema deve ocultar sua agudeza, no sentido de torná-la objeto de procura atenta e igualmente aguda, tal como se observa em sua primeira estrofe,

cujo significado depende de paciente operação de associações entre elementos distantes um do outro:

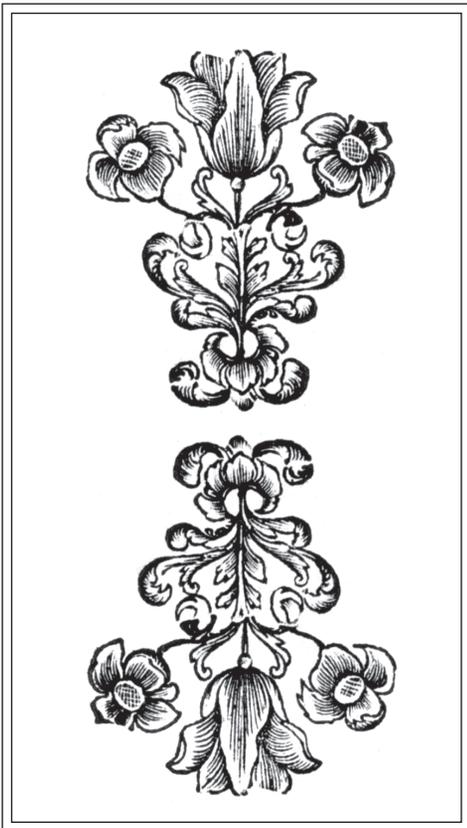
# A' ROSA

## OITAVAS.

**I**nundações floridas de Amalthea  
 Prodigamente clori derramava,  
 E líquida em rocio a sombra fea  
 No fraudulento Bruto, o Sol brilhava:  
 Quando entre tanta flor, que Abril semea,  
 Fidalgamente a Rosa se adornava,  
 Ostentando por garbo repetido  
 De ouro, o toucado, de âmbar o vestido.

“Inundações floridas de Amaltheia  
 Prodigamente Clóri derramava  
 E, líquida em rocio, a sombra feia;  
 No fraudulento Bruto, o Sol brilhava:  
 Quando entre tanta flor que Abril semeia,  
 Fidalgamente a Rosa se adornava,  
 Ostentando por garbo repetido  
 De ouro o toucado; de âmbar, o vestido”.

A pontuação que o ensaio propõe para a oitava resulta, em si mesma, de hipótese interpretativa, tomando-a como cronografia ou perífrase cronológica, por entender que alude a determinado momento na evolução do tempo, o que necessariamente envolve referência à posição dos astros. A agudeza, no caso, consiste em aludir à primavera como *inundações* de flores da ninfa Amaltheia, derramadas sobre a terra por meio de sua auxiliar Clóri, que também *derrama* a noite (*sombra feia*) convertida em orvalho (*rocio*). É aguda também a relação de *líquida* com *sombra feia*, que se deve tomar como predicativo de objeto direto, e não como adjunto adnominal. A perífrase *fraudulento Bruto* está em lugar de *touro*, chamado daquela maneira por ter servido de instrumento ardiloso a Júpiter no rapto de Europa; mais precisamente, a perífrase designa *constelação de touro*, em cujo



âmbito deve estar o sol para que ocorra a primavera. Assim, a oitava pode ser resumida pela idéia de que era primavera, quando a rosa nascia e ostentava seus encantos coloridos, matizada pelas irradiações do sol, que lhe acrescentavam tons de ouro e de mel ao vermelho das pétalas e ao verde das folhas. Há inúmeras cronografias dessas em *Os Lusíadas*, de onde Góngora extraiu o soberbo início das *Soledades*. Todavia, é possível precisar um pouco mais a fonte de Botelho, que deve ter sido a estrofe 72 do Canto II do poema camoniano, cujos quatro primeiros versos são os seguintes:

“Era no tempo alegre, quando entrava  
No roubador de Europa a Luz Febéia,  
Quando um e outro corno lhe aqueitava,  
E Flora derramava o de Amaltéia”.

Como é sabido, a poética antiga considera duas espécies de imitação: a livre e a servil. Tomada em sentido aristotélico, a primeira prescinde de modelo, pois parte da própria sugestão dos afetos, ainda que para isso o poeta deva obedecer ao artifício dos gêneros e das normas. Embora apresentado pelos preceptistas como modo superior de invenção, esse processo não passa de hipótese que jamais se realiza, pois consta que até Homero se fundou em discursos míticos, históricos e poéticos preexistentes. Assim, na prática, a chamada imitação servil, cuja designação não possui conotação pejorativa, explica-se unicamente porque o autor que a realiza se deixa orientar por um discurso específico e deliberadamente escolhido, podendo o resultado ficar aquém, à altura ou acima do modelo. Servis propriamente ditos seriam apenas os textos que, demasiado presos ao original imitado, não adquirem feição própria, de onde Francisco Leitão Ferreira conclui que há autores que possuem uma corrente no pé, e não o pé corrente. Os demais casos de imitação servil classificam-se todos como emulação, desejável e inevitável, no sentido de o autor necessariamente ter de achar uma obra como estímulo para a invenção pessoal.

O mais consagrado exemplo de emula-

ção vitoriosa são *Os Lusíadas*, em cuja fatura, acredita-se, Camões superou o modelo de *A Eneida*. Já não se pode dizer o mesmo de Botelho de Oliveira com relação à estrofe em questão, mas não parecerá exagero admitir que, longe de imitação escrava, praticou emulação singular e eficaz. Além disso, deve-se levar em conta que a estrofe mistura o registro camoniano com o de Góngora, o que a caracteriza como decorrência de apropriação do estilo asiático (artificial, perifrástico, alusivo), por cujas regras deve ser lida. Essa questão é essencial para a leitura de Manuel Botelho de Oliveira, pois, em sua época, entendia-se por bom poeta aquele que fosse capaz de dar vida à imitação da obra tomada como modelo, observando tanto a generalidade quanto a particularidade dela. A idéia de generalidade incluía os aspectos associados ao gênero e à tradição normativa da obra; e a de particularidade, os componentes pessoais do estilo e das idéias aplicados pelo autor àquela obra em particular. Logo, não há por que condenar um autor que produz por tal critério, que era, enfim, o único corrente na Europa nesse tempo. Assim, ao se apropriar de padrões e tópicos de um dos maiores períodos da poesia européia, Botelho de Oliveira acabou por produzir um livro de grande interesse no processo de implantação da língua poética no Brasil, em que as oitavas de “À Rosa” se destacam por sua singular qualidade.

Evidentemente, a leitura desse poema deverá contar com o exame da presença da rosa como metáfora de beleza e efemeridade na tópica do *carpe diem*, combinação que surge e ressurgiu em inúmeros poetas seiscentistas da Europa em geral e de Portugal em particular. Apenas para esboçar uma mínima relação dessa série, lembre-se do célebre fragmento dedicado ao assunto no poema *Adone* de Giambattista Marino, aliás muito bem traduzido entre nós por Augusto de Campos. Na *Fênix Renascida*, há espantosa quantidade de poemas que incorporam essa metáfora, sendo que D. Simão Cardoso empenhou-se na composição de um cancionero completo, com dezesseis sonetos e um madrigal, intitula-

do *Roseira Poética*, cuja abertura se compõe, tal como o poema de Botelho de Oliveira, de doze oitavas camonianas, também em estilo gongórico (tomo II, pp. 242-62, 1717). Jerônimo Bahia seguiu o mesmo padrão e a mesma extensão em suas oitavas “A Uma Rosa” (tomo IV, pp. 34-8, 1721). Merece especial destaque a glosa anônima ao soneto de Góngora “Vana Rosa” (“Ayer nasciste, y moriràs mañana”), cujas oitavas terminam, todas, pela repetição de um dos versos do soneto (tomo III, pp. 268-73, 1718). Há ainda o conhecidíssimo e sempre magnífico soneto atribuído a Gregório de Matos “É a vaidade, Fábio, nesta vida Rosa”, com a mesma elocução aguda e engenhosa que se percebe nas demais composições da série. O próprio Francisco Leitão Ferreira não deixou de estampar, com propósito didático, uma dissertação sobre os encantos da rosa no primeiro volume da *Nova Arte de Conceitos* (1718, pp. 298-310), o que, por fim, ratifica a circulação da tópica no Seiscentismo europeu.

Tal recorrência em nada diminui a necessidade de atenção ao encanto das oitavas de Botelho de Oliveira, da mesma forma que a semelhança entre as diversas catedrais góticas da assim chamada Baixa Idade Média não dispensa a apreciação de cada uma em particular; assim como, também, a vertiginosa reincidência, digamos, do arquétipo da madona com o menino na história da arte não torna a pintura sacra européia menos digna de interesse entre os séculos XIII e XVI. De qualquer modo, a similitude entre tais poemas deve, hoje, ser entendida pelos termos da época, quando Francisco Leitão Ferreira chegou a comparar o poeta à abelha, que, extraindo o néctar de várias flores, forma o próprio mel (*Nova Arte de Conceitos*, vol. I, 1718, pp. 179 e 183-4):

“Assim como a abelha não tece o doce favo do suco de quaisquer flores, mas procura o pasto das mais fragrantas; da mesma sorte, o bom imitador não se deve servir, para sua imitação, de quaisquer figuras, frases e conceitos, mas, lendo e observando os escritos de melhor nota no gênero de obra que fizer,

imitará o mais singular, sutil e engenhoso deles, reduzindo a tais regras a sua imitação, que não pareça que trasladou ou traduziu, senão que, competindo com o imitado, o igualou ou o excedeu”.

Com esse critério por guia, vale a pena esboçar um exercício de comparação para apreciar o espantoso domínio dos poetas sobre os procedimentos da língua poética de então, tomando Góngora e Marino como autoridades. Por enquanto, o presente ensaio propõe apenas o exame da décima estrofe de Botelho de Oliveira, em comparação com a correspondente de Jerônimo Bahia:

## X.

**Se abre a Rosa pompozo nacimiento,  
Se bebe a Rosa nacarada morte,  
Se foy Sol no purpureo luzimento,  
Tambem se iguala Sol na breve forte:  
Se o Sol nalce, & padece o fim violento,  
Nafce a Rosa, & padece o golpe forte,  
De forte que por morta, & por luzente  
No Occaso occaso tem, no Oriente oriente.**

“Se abre a Rosa pompozo nascimento,  
Se bebe a Rosa nacarada morte,  
Se foi Sol no purpúreo luzimento,  
Também se iguala Sol na breve sorte:  
Se o Sol nasce e padece o fim violento,  
Nasce a Rosa e padece o golpe forte;  
De sorte que, por morta e por luzente,  
No Ocaso occaso tem; no Oriente, oriente”.

\*

“Púrpura mostra, ostenta brilhadora  
Luzido centro em círculo rosado,  
Do radiante Sol, da roxa Aurora  
Retrato lindo, singular traslado:  
Ele no seu brilhante centro mora,  
Ela mora em seu círculo encarnado,  
Trazendo assi, com duplicado adorno,  
Um Sol em meio e uma Aurora em torno”.

Cada uma das estrofes ocupa a mesma posição na argumentação do tema da *vanitas*. No entanto, elas apresentam variedade. É o que ensina Horácio na *Arte Poética*, quando recomenda que, em lugar de inventar novos caracteres, o poeta deve limitar-se aos consagrados pelo costume, porque, além de evitar a dificuldade, terá assim garantida a compreensão da audiência, que, diante da identidade, poderá confortavelmente admirar a novidade de sua variação. Trata-se, portanto, de preservar a estrutura por meio da liberdade de seus elementos, em procedimento tão matemático quanto musical.

A exemplo de Marino, ambos os poetas comparam a rosa com o sol e com a aurora, tal como o fazem também Simão Cardoso e o Anônimo da glosa de Góngora, referidos acima. Todavia, enquanto Jerônimo Bahia limita-se a relacionar o brilho e a cor dos três elementos, Botelho de Oliveira lhes adiciona a idéia de efemeridade, em sucinta superposição de aspectos: tal como o sol, que surge com luz forte e se põe com luz difusa, a rosa nasce em pompa e morre em nácar. Por esses termos, é possível traduzir a antanância final da seguinte maneira: tal como o sol ao surgir (*Oriente*), a rosa ganha brilho ao nascer (*oriente*); tal como o sol ao se pôr (*Ocidente*), a rosa perde o brilho ao morrer (*ocidente*). Além desse admirável jogo de cor e sentido, o verso mantém estreita correlação com o antecedente: a rosa tem oriente porque nasce; a rosa tem ocaso porque morre. Mas a correlação não pára aí; antes, retroage em cadeia até o início: *Oriente* está para *luzente*, que está para *luzimento*, que está para *sol nasce*, que está para *pomposo nascimento*; assim como *Ocaso* está para *morta*, que está para *golpe forte*, que está para *fim violento*, que está para *breve sorte*, que está para *nacarada morte*. Como se vê, a estrofe é circular, já que seu sentido só se revela por meio da releitura, que impõe nova leitura, sugerindo uma vez mais o breve e reiterado circuito do sol e da rosa, por meio do qual o poeta demonstra para Anarda a força do tempo sobre os homens.

Como se viu acima, Simão Cardoso,

Jerônimo Bahia e Botelho de Oliveira estruturaram seus poemas em doze oitavas camonianas, sendo certo que o Anônimo da glosa de Góngora, determinado pelo propósito de multiplicar por oito os versos de um soneto, teve de adicionar duas estrofes àquele número. Qual seria o motivo da uniformidade de tal procedimento? Uma resposta possível acha-se em *Serão Político, Abuso Emendado* (1723), de Felix da Castanheira Turacem, mais conhecido por Frei Lucas de Santa Catarina, um dos primeiros autores portugueses a recusar, por modo engenhoso, a poesia gongórica, que, além de ridícula, ele considera *culta*. Lê-se no livro a afirmação de que os antigos pintavam o sol coroado por doze raios, sendo que nem todos fecundavam a terra, senão aqueles correspondentes aos meses da primavera e do outono. Por aí se vê que o número doze possui função aguda nesses poemas, pois o *carpe diem*, além de elogio à beleza ou convite amoroso, é sempre alerta sobre a passagem do tempo, conforme se vê na penúltima oitava do poema de Botelho de Oliveira, que corresponde à ascensão do inverno da beleza:

## XI.

Se Anarda vibra na bellefa ingrata  
 Rayos de esquiva, de fermosa rayos,  
 Adverte, adverte, que hum rigor mal trata  
 Adulação de Abris, primor de Mayos:  
 Ouve na flor, que defenganos trata, ;  
 As mudas vozes dos gentis defmayos;  
 Attente em fim teu néscio desvario,  
 Que a fermosura he flor, o tempo Estio.

“Se, Anarda, vibra na beleza ingrata  
 Raios de esquiva, de fermosa raios,  
 Adverte, adverte, que um rigor maltrata  
 Adulação de Abris, primor de Maios:  
 Ouve na flor, que desenganos trata,  
 As mudas vozes dos gentis desmaios;  
 Atente enfim teu néscio desvario  
 Que a fermosura é flor; o tempo, Estio”.

Se o poema começou em Abril, o que se ratifica pela presença metonímica desse vocábulo no quinto verso de sua primeira estrofe (transcrita anteriormente), nesta décima primeira só poderíamos estar em pleno domínio dos meses frios, visto que a última menciona dezembro em seu verso final, imediatamente antes de repetir *Abril*, com que se encerra o texto e onde o sol recomeça o ciclo do ano, em sua eterna reinvenção do tempo. Pelo calendário das flores, o mundo começa em abril; por isso, os efeitos de dezembro, janeiro, fevereiro e março insinuam-se no poema a partir da oitava estrofe, quando tem início o alerta sobre a precariedade da beleza, que se esvai com a chegada do vazio gelado dos meses em que o sol inexistente como elemento fecundante:

### VIII.

**Mas ay,quam brevemente se assegura  
A flor purpurea no primor luzido!  
Que não logre isenções a fermosura!  
Que a morte de hũa flor rompa o vestido!  
Oh da Rosa gentil mortal ventura!  
Que logo morta está,quando hã nacido,  
Sendo o toucado do infeliz thesouro  
Em berço de coral sepulchro de ouro.**

“Mas ai, quão brevemente se assegura  
A flor purpúrea no primor luzido!  
Que não logre isenções a fermosura!  
Que a morte de ua flor rompa o vestido!  
Oh da Rosa gentil mortal ventura!  
Que logo morta está, quando há nascido,  
Sendo o toucado do infeliz tesouro  
Em berço de coral sepulcro de ouro”.

Se os dois primeiros versos da estrofe lamentam a brevidade da beleza, os dois seguintes impõem a aceitação da mobilidade das coisas: que a formosura, portanto, não aspire a privilégios em *Khrónos* e que o desfalecimento da rosa desfaça o engano da aparência (*vestido*)! Os quatro versos

finais glosam a tópica estoíca de que o homem é cadáver adiado, que, eco da poesia aguda européia, também surge e ressurgem na *Fênix Renascida* e no *Postilhão de Apolo*, vindo se aclimatar genialmente no poema “A D. Sebastião, Rei de Portugal”, em *Mensagem*, de Fernando Pessoa. O poema figura sua própria poética, como se vê no verso final, que revela o jogo alegórico da significação cromática, associando *coral* a esplendor; e *ouro*, a declínio. Além disso, aí, a justaposição de contrapostos, que, apenas insinuada no início, intensifica-se com o andamento da estrofe e patenteia-se no final como essência do paradoxo da vida – a idéia de o fim está no começo.

Conforme a teologia seiscentista, tudo é efeito e signo de Deus; o mundo é um enorme conjunto de metáforas da luz divina, que ordena tudo como espelho de sua perfeição. Alegorias do absoluto, as coisas têm sentido em si mesmas como coisas, mas também são indicadoras da Verdade que as causa e que elas representam. O texto seiscentista imita a hierarquia desse enigmático mundo de sinais e, ao reproduzir em sua trama a natureza alegórica das coisas, constitui-se como alegoria de alegoria. Por essa razão, a rosa de Botelho, nascendo do sol, torna-se pássaro, lua, estrela, de novo sol, esmeralda, rubi – porque tudo se relaciona na lógica unitária da grande metáfora de Deus. Por isso, Anarda deve aprender a interpretar as coisas como manifestação da ordem cósmica: é o que dizem os versos quinto e sexto, ao insistirem em que ela ouça as *mudas vozes* da flor, que fala (*trata*) de desenganos. Da mesma maneira, a *formosura* e o *tempo* figuram também a efemeridade e a destruição: *flor* e *estio*, respectivamente. Logo, a metáfora aguda da poesia seiscentista indicia também o espelhamento de um mundo cujo sentido só se realiza plenamente em sua Causa.

A estrofe final, que termina por *Dezembro* e recomeça por *Abril*, tenta persuadir Anarda sobre a harmonia das coisas, que pressupõe a corrupção da carne em favor da alma que aspira ao Todo, movido pelo eterno jogo de auto-espelhamento:

## XII.

Naõ queyras,naõ perder com cego engano  
Deffas flores,que logras,a riqueza,  
Vê pois que cada idade por teu dano  
He succëffivo Inverno da bellefa:  
Aprende cedo,Anarda,o deſengano  
Deſta ufana,jã morta,gentilefa,  
Naõ queyras,naõ perder em teu deſgosto  
Do Dezembro da idade o Abril do roſto.

“Não queiras, não, perder, com cego engano,  
Dessas flores que logras a riqueza;  
Vê pois que cada idade, por teu dano,  
É succëffivo Inverno da beleza;  
Aprende cedo, Anarda, o desengano  
Desta ufana, já morta gentileza;  
Não queiras, não, perder em teu desgosto  
Do Dezembro da idade o Abril do rosto”.

O sentido geral de atenção para o tempo é bastante claro na estrofe. Mas há nuances sutis no desenvolvimento da idéia de que o indivíduo é criação do tempo, razão pela qual Anarda não deve se iludir com a falsa idéia de incomunicabilidade ou de autocontemplação, porque isso é exclusividade de Deus, que faz girar o sol e é a única criatura igual a si mesma, porque inclui tudo e não admite diferenças. Enfim, o *engano* (artifício que conduz ao erro) de Anarda consiste na vaidade de considerar a beleza como condição suficiente para se colocar acima do tempo e dos homens, contra o que se coloca o *dano* (estrago) do mesmo tempo, produzindo sucessivos declínios (*invernos*) na formosura. Por isso, o conhecimento do *desengano* (desilusão) não é apenas a meta da vida, mas também da doutrina do poema, que ensina que é pela vivência desse estado que se desfazem os enganos da vaidade e da presunção. Os dois versos finais repetem o núcleo temático dos dois primeiros, especificando um pouco mais a noção de que não se deve trocar o prazer da juventude (*Abril do rosto*) pelo desprazer da velhice (*desgosto do Dezembro da idade*). Mais uma vez, a releitura

impõe retorno paradigmático às palavras-chaves da estrofe, localizadas, agora, na extremidade das rimas: *rosto* está para *gentileza*, que está para *beleza*, que está para *riqueza*; assim como *desgosto* está para *desengano*, que está para *dano*, que está para *engano*. Observe-se, por fim, que, em comparação com os poemas da *Fênix* aqui considerados, o de Botelho é o único em que a luta do tempo contra a vaidade termina em convite amoroso, ainda que de maneira discreta, sobretudo quando comparado com os poemas congêneres de Góngora, Quevedo e da tradição de Gregório de Matos, em que o convite é ostensivo. A sutileza do convite em Botelho decorre do pressuposto de que o gozo sugerido, assim como a vaidade, não deve aspirar à superação dos limites impostos ao homem pelo projeto divino.

## LIRISMO E SOCIEDADE

Observou-se acima que, além de versos de exaltação da beleza, há em *Música do Parnaso* poemas voltados para a celebração dos modelos dignos de imitação nas relações históricas da Monarquia. Esses são os poemas encomiásticos, que dominam o segundo coro do livro, cuja abertura se dá pelo soneto “À Morte Felicíssima de um Javali pelo Tiro que nele Fez ua Infanta de Portugal”. Com nítida função de proêmio aos textos celebrativos que vêm a seguir, esse soneto apresenta e desenvolve a tópica da construção da eternidade por meio das letras, que é, como se sabe, o núcleo semântico dessa espécie de poesia. De maneira quase absoluta, a crítica tradicional não deu por ela, contentando-se em acusar o poeta de indiferença social ou de bajulação aos poderosos. Pela perspectiva do presente ensaio, os poemas encomiásticos serão vistos como manifestação do desejo de integração social, pois celebram a virtude civil, particularizada no rei, em homens de gênio e em agentes da nobreza, das letras, do clero, e das armas. Ao elogiar o rei e aqueles que contribuem diretamente para a boa

governança dos povos, o poeta procura incluir-se como membro hipotético do conselho de Sua Majestade, cuja razão requer a prudência do apoio para que a cabeça coordene com equidade os membros do corpo místico do Estado (5):

pois, além da concentração do tiro ao alvo em movimento, implicava exercício de equitação, que pressupunha o domínio do espírito sobre o corpo. A singularidade do soneto decorre da inversão metonímica de celebrar o javali como forma de exaltar a

## SONETO I.



AM sey se diga (ó bruto) que viveste,  
Ou se alcançaste morte venturosa;  
Pois morrendo da dextravalerosa,  
Melhor vida na morte mereceste.  
Esse tiro fatal, de que morreste,  
Em ti fes hũa acção tão generosa,  
Que entre o fogo da pólvora ditosa  
Da nobre gloria o fogo recebeste.  
Deves agradecer essa ferida,

Quando esse tiro o coração te inflamma,  
Pois a mayor grandesa te convida:  
De sorte, que te abriu do golpe a chamma  
Huma porta perpetua para a vida,  
Hũa bocca sonora para a fama.

“Não sei se diga (ó bruto) que viveste  
Ou se alcançaste morte venturosa;  
Pois morrendo da destra valerosa,  
Melhor vida na morte mereceste.

Esse tiro fatal de que morreste  
Em ti fez ua ação tão generosa,  
Que entre o fogo da pólvora ditosa  
Da nobre glória o fogo recebeste.

Deves agradecer essa ferida,  
Quando esse tiro o coração te inflama,  
Pois à maior grandeza te convida:

De sorte que te abriu do golpe a chama  
Uma porta perpétua para a vida,  
Ua boca sonora para a fama”.

Trata-se de um poema venatório, espécie epidítica com que se celebravam as caçadas da nobreza no Antigo Regime. Dentre as folganças preferidas, essa atividade era encarada com muita distinção,

jovem que o matou, D. Isabel Luísa Josefa, filha única de D. Pedro II com a rainha Maria Francisca Isabel de Sabóia. Nesse sentido, trata-se de poema irônico, pois afirma uma coisa por meio de outra. Há também um contraposto que contribui para o efeito equívoco do texto, o qual consiste no confronto da bela com a fera ou, por outra, no paralelo entre as linhas ideais do perfil de uma princesa e o volume informe do corpo de um javali (*ó bruto*). O efeito artístico do poema depende, ainda, do jogo ambivalente entre o sentido próprio da expressão *fogo da pólvora* e de sua acepção metafórica *fogo da glória*, pois se o primeiro provoca a morte, o segundo conduz à vida eterna da fama, cuja boca divulgaria para sempre o privilégio de morrer pela mão de uma mulher que se destinava ao trono de Portugal (caso a morte prematura não a impedisse de se tornar rainha). Todavia, por mais razões que se aduzam à análise do poema, ele será sempre celebração lírica da caça,

5 Trato do assunto com mais detalhe em *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* (São Paulo, Edusp/Fapesp, 1999, pp. 406-11).

entendendo, com Horácio, o gênero lírico como forma de louvor de manifestações da vida prática, como são os amores, os banquetes, os atletas, os cavalos vencedores nas corridas, etc. (6).

Nos poemas encomiásticos de *Música do Parnaso*, há mais três recorrências da tópica da morte como início da vida, dentre as quais se destaca a glorificação do Pe. Antônio Vieira, cujo falecimento o poeta, a exemplo de outros da *Fênix Renascida*, celebrou em belíssimo soneto, que em nada fica devendo ao texto de Fernando Pessoa sobre o mesmo escritor, resguardados os respectivos horizontes de cada poeta:

*A morte do Reverendo Padre Antonio Vieyra.*  
SONETO XIV.

**F**ostes, Vieyra, engenho tão subido,  
Tão singular, & tão avantejado,  
Que nunca sereis mais de outro imitado,  
Bem que seiais de todos applaudido.  
Nas sacras Escrituras embebido,  
Qual Agostinho, fostes celebrado;  
Ele de Africa assombro venerado,  
Vós de Europa portento esclarecido.  
Morrestes; porém não; que ao Mundo atroa  
Vossa penna, que applausos multiplica,  
Com que de eterna vida vos coroa;  
E quando immortalmente se publica,  
Em cada rasgo seu a fama voa,  
Em cada escrito seu hũa alma fica.

“Fostes, Vieira, engenho tão subido,  
Tão singular e tão avantejado,  
Que nunca sereis mais de outro imitado,  
Bem que seiais de todos aplaudido.

Nas sacras Escrituras embebido,  
Qual Agostinho, fostes celebrado;  
Ele de África assombro venerado,  
Vós de Europa portento esclarecido.

Morrestes; porém não; que o Mundo atroa  
Vossa pena, que aplausos multiplica,  
Com que de eterna vida vos coroa;

E quando immortalmente se publica,  
Em cada rasgo seu a fama voa,  
Em cada escrito seu ua alma fica”.

A questão central do poema é a conquista da imortalidade da fama pelo mérito da vida, que, no caso de Vieira, notabilizou-se pela aplicação do engenho à interpretação da *Sagrada Escritura*, por meio da oratória escrita (*pena*). Respeitado em vida, o orador tem direito também à eternidade, porque a alma dele renasce a cada leitura de seus textos. A agudeza básica do soneto consiste no conceito paradoxal que dispõe que é preciso morrer para viver, assim como, para esse tipo de ressurreição, quem vive não deve viver para si, mas por uma causa, tal como se deu com Santo Agostinho, que fornece o elemento paralelo ao poema, que o estende depois para os continentes da África e da Europa, como a sugerir a universalidade do Cristianismo e o poder de ambos os propagadores. Pela lógica do argumento, vive muito quem vive pouco, pois, entregando-se (*embebido*) à palavra de Deus, Vieira renunciou à vida pessoal para dedicar-se ao trabalho de orador, de onde decorre o prodígio da eternidade. Dentre os vocábulos importantes do poema, deve-se dar atenção àqueles que mais a merecem, tais como *assombro*, *portento* e seus respectivos qualificadores (*venerado* e *esclarecido*), que indicam a concepção segundo a qual se deu a invenção do poema, que é a do milagre, do assombro, da maravilha, efeitos previstos tanto pela poética dos *Sermões* de Vieira quanto pela de *Música do Parnaso*.

A julgar por esses sonetos, pode-se afirmar que a integração social observada na poesia de Botelho de Oliveira dá-se pela fórmula horaciana, segundo a qual a arte deve se empenhar na busca da utilidade, do prazer e dos afetos persuasivos, sendo certo que o poeta privilegiou a noção de prazer, por meio do encantamento dos sentidos e da diversão do intelecto. Se se particularizar um pouco mais essa idéia, chega-se ao gênero do discurso conhecido por epidítico ou demonstrativo, que, conforme os ensinamentos de Aristóteles, manifesta-se no louvor ou na censura, correspondendo respectivamente às modalidades do encômio e da sátira (7). Em nome do utilitarismo das artes, a sátira condena, em esti-

6 Embora em outra perspectiva, Eugênio Gomes fornece subsídios úteis para a leitura do soneto de Botelho de Oliveira, no pequeno ensaio “A Infanta e o Javali”, no qual se aprende que, no século XVII, foi Gôngora quem colocou em moda a celebração do animal que tem a fortuna de morrer por mão de soberano. Depois, a tópica passou para Portugal, tendo inspirado poemas a Jerônimo Bahia, ao Pe. Antônio Vieira e a seu irmão Bernardo Vieira Ravasco, que a aplicaram ao caso particular da mesma infanta de Botelho de Oliveira.

7 Cf. Ivan Teixeira, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*, op. cit., pp. 271 e 450-7.



D. Filipe III (1621-40)



D. João IV (1640-56)

Reis sob os quais viveu  
Manuel Botelho de  
Oliveira. Extraídos de  
Historia del Reyno de  
Portugal, Manuel de Faria  
y Sousa, 3<sup>a</sup> edição,  
Bruxelas, 1730



D. Afonso VI (1656-83)



D. Pedro II (1683-1706)



D. João V (1706-50)

lo baixo, os vícios praticados contra a sociedade, idealmente concebida. Outra face da mesma moeda, o encômio elogia, em estilo sublime, as virtudes sociais que modelam a pessoa. Em ambos os casos, o leitor é juiz de uma elocução que se apresenta como espetáculo edificante no presente: no primeiro, o texto deve convencer pelo riso; no segundo, pela elevação do exemplo encenado. Da aplicação singular do engenho decorrerá o grau de agudeza do texto, que determinará o nível de sua eficácia. Embora a tradição tenha consagrado Gregório de Matos pela sátira, não lhe nega também poemas encomiásticos, ao passo que Botelho de Oliveira preferiu as situações elevadas do louvor, embora tenha deixado algumas composições em estilo jocoso, dentre as quais se contam seis romances do primeiro coro de rimas e os poemas dramáticos situados na parte final de *Música do Parnaso* (8). Aristóteles pensa que o louvor deve se restringir ao que é honesto; Quintiliano julga que se aplica também ao útil. Botelho de Oliveira funde a honestidade com a utilidade, praticando o encômio de maneira singularmente lúdica. Na dedicatória de seu livro, manifesta a convicção de que dessa atividade resulta o aprimoramento intelectual da pessoa, que é luzimento da sociedade, pois, sendo exercício do entendimento, a poesia é também agente de civilização:

“Nesta América, inculta habitação antigamente de Bárbaros índios, mal se podia esperar que as Musas se fizessem brasileiras; contudo quiseram também passar-se a este empório, aonde, como a doçura do açúcar é tão simpática com a suavidade do seu canto, acharam muitos engenhos, que, imitando aos poetas de Itália e Espanha, se aplicassem a tão discreto entretenimento, para que se não queixasse esta última parte do mundo que, assim como Apolo lhe comunica os raios para os dias, lhe negasse as luzes para os entendimentos. Ao meu, posto que inferior aos de que é tão fértil este país, ditaram as Musas as presentes rimas, que me resolvi expor à publicidade de to-

dos, para ao menos ser o primeiro filho do Brasil, que faça pública a suavidade do metro, já que o não sou em merecer outros maiores créditos na Poesia”.

Assim, há, no mínimo, dois modos complementares de ler *Música do Parnaso*: primeiro, como manifestação lúdica do engenho; segundo, como índice de incorporação da América ao jogo civilizado praticado na Europa. Concebido apenas como categorias críticas de leitura, tais aspectos não se dissociam na prática dos poemas, como se pode perceber pela maravilhosa canção dedicada à morte da rainha Maria Sofia Isabel, segunda esposa de D. Pedro II e mãe de D. João V, ocorrida em 1699. O poema consta de vinte e seis sextilhas e uma coda, nas quais se simulam lamentos de todos os elementos do cosmos, sugerindo que a morte da rainha sensibilizou desde o máximo até o mínimo. Trata-se de poema prismático que, captando os suspiros das partes, compõe um coro universal de gemidos e choros muito convincente como composição destinada a encenar a perda de um emblema que se supunha essencial à unidade mística do corpo do Estado: primeiro, lamuriam-se as nações cultas do mundo; depois, os astros, as plantas e, por fim, os integrantes do Reino, começando pelo rei até as pessoas mais humildes do povo. Tal como “À Ilha de Maré”, o poema segue a estrutura da silva, não só por mesclar versos decassílabos com hexassílabos, mas também por se basear na enumeração engenhosa de aspectos diversos de um mesmo campo semântico. Cada estrofe possui autonomia de significado e é animada pela singularidade de conter uma ou duas agudezas, constituídas por trocadilho, metáfora imprevista, brevidade eloquente, repetição organizada, clareza precisa ou conceito engenhoso, sendo certo que o artifício básico do todo decorre da singeleza das partes, que se revestem do cuidado de explorar moderadamente as argúcias de linguagem, exceto a primeira estrofe, em que se concentram diversos ornatos da elocução seiscentista:

8 Os poemas dramáticos são *Hay Amigo para Amigo e Amor, Engaños e Celos*, escritos em espanhol.

# A' MORTE DA SENHOR Rainha de Portugal Dona Maria Sofia Isabel.

## CANC, A M PRIMEYRA.



UE pavor, que crueza?  
Que pena, que desdita a Lysia enluta!  
Já do pranto a tristeza,  
Como mar lagrimoso, ao mar tributa;  
Vendo Neptuno, para novo espanto,  
Que tem dous mares, quando corre o pr



D. Maria Sofia  
Isabel de  
Neuburgo  
(1666-99),  
segunda  
mulher de D.  
Pedro II.  
Extraído de  
Rainhas de  
Portugal,  
Fonseca  
Benevides,  
Lisboa, 1874

“Que pavor, que crueza?  
Que pena, que desdita a Lísia enluta!  
Já do pranto a tristeza,  
Como mar lagrimoso, ao mar tributa;  
Vendo Netuno, para novo espanto,  
Que tem dous mares, quando corre o pranto”.

Como tudo em *Música do Parnaso*, a estrofe funda-se no artifício e no cálculo, que são correlatos da perspicácia e da destreza, das quais procede a novidade da composição, que se obtém não por inspiração, mas por exercício. O efeito almejado é a sublimidade da dor coletiva, sintetizada no pranto da pátria, que se confunde com o mar. Ainda que a metáfora do pranto como rio seja corrente na poesia seiscentista, nem por isso deixa de promover o efeito de agudeza, porque, como se viu, a variedade pressupõe a uniformidade. O motivo principal da surpresa artística na estrofe consiste em que o pranto, antes de ser rio tributário do mar, é já um mar de lágrimas, que conduz suas águas ao mesmo mar, de onde, em espanto, Netuno admira o tumulto de dois mares que surgem dos olhos de Portugal (*Lísia*) e se precipitam em sua direção. Essa sobreposição de imagens ratifica a idéia de que o núcleo da poética de Botelho se fun-

da na metáfora hiperbólica e na hipérbole metafórica, que se harmonizam na elocução aguda e engenhosa. Além disso, não pode ser posta em questão a eficácia da reiteração do vocábulo *mar*, distribuído estrategicamente ao longo dos versos e com projeções especulares em *pranto* e *Netuno*. A brevidade da estrofe resulta da agilidade com que se passa da noção do choro de Portugal para o da precipitação de dois mares em direção ao mar. A clareza decorre da imediata figuração dos olhos de Lísia como dois fecundos mananciais. Acrescente-se a isso o equívoco sonoro do sintagma *Lísia enluta*, que tanto pode soar como *Lísia de luto* quanto *Lísia em combate*. Enfim, domina essa estrofe a força das construções condensadas, que mais tarde reapareceriam nas *Odes Pindáricas*, de Antônio Dinis da Cruz e Silva, e nos poemas celebrativos de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, nos quais também se observa a presença do panegírico como modalidade de exaltação das virtudes cívicas da Monarquia Lusitana.

Examine-se outra estrofe da mesma canção, escolhida desta vez pelo critério da representatividade da economia dos artifícios de elocução, marcados pela singeleza e moderação:



## VI.

## America sentida

Faz tanta estimação da dor, que ordena,  
Que dezejara a vida  
Eterna, para ser eterna a pena;  
E quando no tormento mais se alarga,  
O doce açúcar troca em pena amarga.

“A América sentida  
Faz tanta estimação da dor, que ordena,  
Que desejara a vida  
Eterna, para ser eterna a pena;  
E quando no tormento mais se alarga,  
O doce açúcar troca em pena amarga”.

A estrofe apóia-se, apenas, em duas agudezas de médio alcance. A primeira consiste na simulação do desejo de os brasileiros (*América* é sinédoque personificada de *americanos*, que equivale a *súditos do Brasil*) viverem eternamente, para jamais cessar a homenagem à rainha, por meio da expressão contínua do sofrimento. Em rigor, o texto afirma que a vida é curta para tamanha pena (padecimento, expiação, perda), conceito engenhoso de origem estilnovista que se projeta sobre o paradoxo de que a dor é querida, apesar de subjugadora (*que ordena*), visto associar-se com o objeto do encômio. A segunda agudeza manifesta-se na conversão da propriedade básica do açúcar em condição afetiva do luto, aludindo ironicamente à economia baiana e à possível constituição poética de um caráter pátrio local. Como a estrofe anterior, esta raciocina por meio da alegoria, movimentando nuanças oblíquas de significação hipotética, sempre fundada na *expressão peregrina*, que, viu-se, os seiscentistas identificavam com a elocução rara e surpreendente.

Tão moderada quanto esta é a nona estrofe da canção, tomada aqui como modelo de unidade em que opera, já não duas, mas uma única agudeza:

## IX.

## Tambem padece a Lua

Desta màgoa infelis o desalento,  
E quando mais fluctua,  
No inconstante nocturno lusimento  
Mingoan e, & chea está, se a dor se estrea  
Mingoante em glorias, de desditas chea.

“Também padece a Lua  
Desta mágoa infeliz o desalento;  
E, quando mais flutua  
No inconstante noturno luzimento,  
Minguante e cheia está, se a dor se estréia:  
Minguante em glórias, de desditas cheia”.

Assim como os demais astros evocados na canção, a lua desfalece, perdendo o brilho por causa da dor. Ainda aqui, persiste a animação alegórica, como de resto em todo o poema. No singular momento de tristeza, a lua ostenta dupla condição astronômica, com diferentes correlatos afetivos, porque ela é, enfim, astro humanizado: como minguante, carece de orgulho, de vaidade ou de beleza (*glórias*); como cheia, excede em infortúnio (*desditas*). A natureza equívoca dessa agudeza associa-se particularmente aos vocábulos *flutua* e *inconstante*, que também oscilam em sua significação. Muito adequada ao afeto da tristeza, a elocução da estrofe, mais que moderada, é discreta, no sentido de acusar sabedoria no ajuste dos vocábulos e dos ornatos ao decoro da queixa própria da elegia, espécie poética que, conforme os antigos, pode ser traduzida pela expressão *ai de mim!* Isso explica a adoção do estilo médio na canção, que não se eleva nem se abaixa, porque pretende encenar a fala de um cortesão abatido, mas que, como discreto, será sempre detentor de sabedoria retórica ou eficiência elocutiva. Tendo em vista o poema como um todo, essa é a conclusão mais importante que se tira: como elegia ou epicédio, a canção, ao eleger o tema do lamento pela morte da rainha, ins-

tituiu uma audiência específica, os galantes frequentadores da Corte, a cujo espírito o poeta, enquanto *persona* encomiástica, deve ajustar sua fala, produzindo-a conforme as leis do decoro ou adequação. Nisso consiste a discrição geral do texto.

## PANEGÍRICO E CORRELAÇÕES

O tom da elocução altera-se completamente quando o artista compõe poemas em louvor à guerra, tal como se observa no panegírico ao Marquês de Marialva. O estilo, então, torna-se festivo e elevado, pois, como se sabe, o panegírico baseia-se na fusão do gênero épico com o histórico, de onde nasce a euforia bélica dessa espécie poética, cujas manifestações singulares podem ser lidas como se fossem episódios soltos de epopéia inconclusa. Todavia, o tom desse poema não é propriamente de elevação heróica, mas de heroísmo galante, com gestos mais adequados à corte que ao campo de batalha. Diga-se, então, que se trata de reminiscência estilizada da guerra, filtrada pela tópica da declamação palaciana. Esse é o efeito produzido pelas 34 oitavas do encômio, cujo virtuosismo as recomenda como exemplo de singular eficácia poética. O poema abre-se com a seguinte estrofe, de extraordinário recorte artístico:

“Agora, Aquiles lusitano, agora,  
Se tanto concedeis, se aspiro a tanto,  
Deponde um pouco a lança vencedora,  
Inclinaí vossa frente ao rude canto:  
Se minha veia vossa fama adora,  
Corra em Mavórcio, corra em sábio espanto,  
Cheia de glória, de Hipocrene cheia,  
No mundo a fama, no discurso a veia”.

A construção lembra Camões, sem ser propriamente camoniana. O terceiro e o quarto versos são apropriações de aspectos específicos da oitava estrofe de *Os Lusíadas*, a cuja inflexão o poeta baiano imprime tonalidade inteiramente nova, produzindo o que a preceptiva chama de emulação original, resultante de íntimo convívio

com o costume. O epíteto com que se glorifica o Marquês, *Aquiles Lusitano*, decore também do poema camoniano (X,12), assim como todo o vocabulário da estrofe (*rude, canto, fama, mavórcio, espanto, glória, Hipocrene, mundo*), pois pertence antes ao repertório da poesia heróica do que propriamente a Camões. Logo, o primeiro princípio para a leitura do panegírico de Botelho é entendê-lo como emulação – não só de Camões, mas também do gênero épico e de todo o universo cavaleiresco da epopéia renascentista. Mas a disposição da matéria, e particularmente dos vocábulos na estrofe, pertence inteiramente à poética gongórica e, portanto, ao próprio poeta. Poucas vezes a agudeza atingiu tamanha eficácia em língua portuguesa. Observe-se a elegante horizontalidade arquitetônica do primeiro verso, em que os advérbios externos centralizam a alusão perifrástica ao homenageado: *agora, Aquiles lusitano, agora*, como a sugerir que a existência do Marquês antecede em muito o momento do canto. Essa estrutura reiterativa repete-se no verso seguinte, em que a ordem do advérbio se alterna conforme o esquema do quiasmo. Se, aqui, o fluxo sintático segue, conforme a natureza da língua, a disposição horizontal dos vocábulos, nos três últimos versos, contrariamente à natureza da língua, o fluxo sintático orienta-se para baixo, em franco declínio vertical, graças ao esquema da correlação entre os termos da oração, isto é, os sintagmas iniciais dos três versos, cujo limite é marcado por vírgula, forma uma frase, assim como os três sintagmas restantes dos mesmos versos formam outra frase, verticalmente (9):

a) *corra em Mavórcio* (domínio de Marte), *cheia de glória, a fama no mundo*;

b) *corra em sábio espanto, cheia de Hipocrene* (inspiração) *a veia no discurso*.

Espantosamente, esse artifício em colunas, insinuando a fachada de um templo ou altar para a apoteose do homenageado, não prejudica o ritmo nem a leitura sequencial; antes, possibilita harmonicamente ambas as hipóteses, em procedimen-

9 Em termos atuais, poder-se-ia dizer que a primeira leitura segue a diretriz do eixo sintagmático; a segunda, sem deixar de ser um sintagma, imita a idéia do eixo paradigmático.

to muito ajustado às preferências equívocas do poeta. Ressalte-se, por fim, que Aquiles Lusitano é epíteto com que Camões saúda Duarte Pacheco Pereira, também chamado *fortíssimo*, guerreiro que, no século XVI, destacou-se nas lutas portuguesas do extremo Oriente. Assim, a filiação de Marialva (D. Antônio Luís de Meneses) à tradição de guerreiros homéricos e camonianos constituiu-se em traço galante de mitificação poética da personagem, que, ao tempo da elocução, revestia-se ainda de nítida condição histórica, aliás muito apreciada por seus compatriotas, pois foi um dos principais integrantes do movimento de restauração da independência contra o domínio de Espanha

em 1640, tendo liderado, como general, as célebres batalhas das Linhas de Elvas e de Montes Claros, já no reinado de Afonso VI, quando ao título de Conde de Cantanhede acrescentou o de Marquês de Marialva.

O sistema de versos correlativos, observado no final da estrofe, Botelho de Oliveira deve tê-lo apreendido em Gôngora, que o incorpora como um dos processos sintáticos mais típicos de sua poesia (10). É também muito freqüente em *Música do Parnaso* e aparece de maneira persistente no soneto “A um Grande Sujeito Invejado e Aplaudido”, que pode, em toda a extensão, ser lido tanto em direção horizontal quanto em direção vertical:

*A hum grande Sugeyto invejado, & applaudido.*

SONETO II.

**T**emeraria, soberba, confiada,  
 Por altiva, por densa por lustrosa,  
 A exalação, a Névoa, a Mariposa,  
 Sobe ao Sol, cobre o dia, a luz lhe enfada.  
 Castigada, desfeita, malograda,  
 Por ousada, por débil, por briosa,  
 Ao raio, ao resplendor, à luz fermosa,  
 Cai triste, fica vã, morre abrazada.  
 Contra vós solícita, empenha, altera,  
 Vil affecto, ira cega, acção perjura,  
 Forte odio, rumor falso, inveja fera.  
 Esta cai, morre aquelle, este não dura,  
 Que em vós logra, em vós acha, em vós venera,  
 Claro Sol, dia candido, luz pura.

“Temerária, soberba, confiada,  
 Por altiva, por densa, por lustrosa,  
 A exalação, a Névoa, a Mariposa,  
 Sobe ao Sol, cobre o dia, a luz lhe enfada.

Castigada, desfeita, malograda,  
 Por ousada, por débil, por briosa,  
 Ao raio, ao resplendor, à luz fermosa,  
 Cai triste, fica vã, morre abrasada.

Contra vós solícita, empenha, altera,  
 Vil afeto, ira cega, ação perjura,  
 Forte ódio, rumor falso, inveja fera.

Esta cai, morre aquele, este não dura,  
 Que em vós logra, em vós acha, em vós venera,  
 Claro Sol, dia cândido, luz pura”.

Percebe-se, de imediato, que se trata de símile distendido ou comparação alegórica, cujos termos se associam por justaposição assindética. Os termos ideais dominam os quartetos; os reais, os tercetos: assim como as fracas manifestações da natureza (*exalação, névoa, mariposa*) são derrotadas por manifestações fortes (*sol, dia, luz*), os baixos sentimentos do homem (*vil afeto*,

10 Cf. Damaso Alonso, “La Correlación en la Poesía de Góngora”, in *Estudios y Ensayos Góngorinos*. Madrid, Editorial Gredos, 1960.

*ira cega, ação perjura*) serão destruídos por disposições elevadas do indivíduo, reveladas metaforicamente, no último verso, em *sol, dia e luz*, por meio da recolha de palavras disseminadas no primeiro quarteto. Conseqüência da eleição ternária dos termos comparativos, todos os versos se dividem em três membros sintáticos, cuja ordem se mantém inalterada até o fim, razão pela qual seu processo construtivo recebe o nome específico de correlação progressiva, com versos trimembres. Alguns classificam o soneto de ocioso e mecânico, mas é também possível entendê-lo como manifestação do conceito de poesia enquanto artifício engenhoso do entendimento, perspectiva em que o texto ganha força e passa a exibir notável plasticidade em sua urdidura.

## ELOGIO FINAL

Em *Música do Parnaso*, tanto nos poemas de elogio da amada quanto nos de exaltação de virtudes cívicas, observa-se a mesma exuberância de procedimentos estilísticos, resultantes de soberbo domínio sobre o sistêmico universo da retórica neor aristotélica. Na esfera dos tropos, predominam a metáfora antitética e a hipérbole metafórica, quase sempre fundidas no típico processo gongórico de aproximar as diferenças e ampliar os afetos. Além disso, nenhum outro poeta brasileiro dedicou-se tanto à exploração equívoca dos vocábulos quanto Botelho de Oliveira, seja por meio do trocadilho, seja por meio da calculada polissemia da frase, seja por meio da investigação de efeitos da luz e das cores sobre os afetos. No âmbito das figuras, distinguem-se as inversões agudas dos termos na oração e as repetições simétricas de palavras ou de unidades maiores do período. No plano fônico do verso, o poeta justapõe harmonias e dissonâncias, privilegiando as dificuldades sonoras, com efeito de verdadeiros trocadilhos, que mobilizam paronomásias, justaposição de vocábulos proparoxítonos, rimas imperfeitas, rimas toantes e jogos de termos homônimos. O efeito

maravilhoso da leitura de *Música do Parnaso* não decorre apenas da variedade dos procedimentos, mas também do acúmulo deles no mesmo poema, bem como de sua contínua reiteração em poemas diferentes e de seu interminável movimento de insinuações e negaceios semânticos, a que não falta igualmente dissertação conceitual, em franca integração com a dominante sensorial das composições.

Encerre-se, então, o ensaio com o rápido exame de “Cravo na Boca de Anarda”, um dos momentos mais equívocos de *Música do Parnaso*, entendendo-se por equívoco o contínuo jogo entre ser e parecer, de que tanto gosta o poeta:

“Quando a púrpura fermosa  
Desse cravo, Anarda bela,  
Em teu céu se jacta estrela,  
Senão luzente, olorosa;  
Equivoca-se lustrosa,  
(Por não receber o agravo  
De ser nessa boca escravo)  
Pois é quando o cravo a toca,  
O cravo, cravo da boca;  
A boca, boca de cravo”.

No soneto “Ponderação do Rosto e Olhos de Anarda”, comentado no início do presente ensaio, o sujeito da enunciação, conturbado pelos encantos da musa, considera-se *equivocado*, afirmando com isso que se acha dividido entre o rosto da amada e os efeitos que provoca em seu juízo, que se confunde e acaba tomando um por outro, de onde nasce a expressão equívoca, que se consubstancia na metáfora engenhosa e em seus correlatos agudos, tal como a paronomásia, o trocadilho e a antanáclase. O vocábulo *equivocado* aparece também no soneto XV do cancionero de Anarda, em posição ainda mais estratégica:

“Quer esculpir artífice engenhoso  
Ua estátua de bronze fabricada,  
Da natureza forma equivocada,  
Da natureza imitador famoso”.

Pelo sistema de correlações entre os versos, vê-se que *forma equivocada da na-*

tureza qualifica *estátua*, assim como *imitador famoso da natureza* qualifica *artífice*. Lida pelo viés da preceptiva, a estrofe determina o princípio de que arte é imitação *equivocada* da natureza, no sentido de resultar do *artifício* e do *engenho*, tomados como instrumentos aptos a engendrar realidades ilusivas e polimórficas, cuja essência consiste em tomar o ser pelo parecer e vice-versa, donde resulta o primado da metáfora como pressuposto básico de construção poética, conforme o ensaio procura demonstrar desde sua primeira página.

Na décima em questão, ocorre algo semelhante. Em seu quinto verso, surge a forma verbal *equivoca-se*, empregada como sinônimo de *fundir-se a*, cujo sujeito é *púrpura fermosa*, que, ao atingir o rosto (*céu*) de Anarda, mistura-se a seus encantos cromáticos. Essa é a chave do poema, inteiramente fundado na astúcia camaleônica das aparências. Por outro lado, não se pode esquecer que *equivoco*, em retórica, significa *trocadilho*, entendido como jogo entre as várias significações de uma mesma palavra. De fato, quando o poema diz *púrpura fermosa*, entende-se *cravo*; quando diz *céu*, entende-se *rosto*; quando diz *estrela*, entende-se *cravo com pretensões de estrela*; quando diz *escravo*, entende-se *inferior*; quando diz *boca*, entende-se *cravo*; quando diz *cravo* entende-se *boca*, etc. Jerônimo Soares Barbosa, em nota à sua tradução das *Instituições Oratórias* de Quintiliano (11), define paronomásia como a modalidade de equívoco que une vocábulos de significação diferente por meio da semelhança física, provocando identidade semântica entre os mesmos, tal como se nota na relação entre os termos *escravo* e *cravo*, que se ligam tanto pela forma quanto pelo significado, porque o segundo se incrusta fisicamente no primeiro, de modo a sugerir sua inferioridade diante de Anarda. Outra modalidade de equívoco muito conhecida, e já referida pelo ensaio, é a *antanáclase*, que consiste na adoção alternada de significados diferentes de um mesmo vocábulo, de que se tem exemplo canônico nos versos finais desta décima.

O que mais espanta na composição é o efeito provocado no leitor, que entende mas

não consegue explicar o que entende, que vê mas não sabe exatamente o que vê – condição que se estende a boa parte dos poemas de *Música do Parnaso* –, isso porque a atribuição metafórica dos termos não se fixa com estabilidade, deixando a impressão de grande mobilidade semântica, a qual oscila ao sabor do jogo reiterativo dos vocábulos. Mas talvez seja possível fixar um sentido para a décima, partindo da seguinte base de inteligência: Quando, Anarda, colocas o cravo na boca, ele, querendo ostentar ares de estrela no céu de teu rosto – senão pelo brilho, com certeza pelo perfume –, vê-se subitamente obrigado a camuflar-se em tua boca, para evitar a vergonha de ser inferiorizado, pois, ao tocar a boca, ele assume a aparência dela e ela assume a aparência dele. Por decorrência lógica, a seqüência *cravo da boca* é metáfora de flor, assim como *boca de cravo* é metáfora de boca. Em rigor, a primeira metáfora afirma que a flor, ao contato da boca, assume aparência de lábios; a segunda afirma que os lábios assumem aparência de flor. Em ambos os casos, os fatores de semelhança entre os termos da imagem são a cor, o brilho, o formato, o perfume, o som e o efeito de prisão – *cravo* pode ser também prego e instrumento musical (12) –, sendo certo que tais propriedades são imanentes à boca de Anarda, independentemente da aproximação do cravo. Este serve como elemento de realce da beleza da ninfa, pois todos os cravos possuem tais atributos, ao passo que ela os possui como fator de distinção entre todas as musas, razão pela qual o cravo sai vencido quando posto em paralelo com ela; por isso, sem pertencer ao reino vegetal, a musa supera um de seus mais estimados espécimes. Assim, o cravo, funcionando como elemento fecundante de assunto estéril (beleza de Anarda), a distingue entre as musas, ao mesmo tempo em que é reduzido à uniformidade genérica de sua espécie. Outro motivo da impressão equívoca da décima consiste no quiasmo dos dois últimos versos, constituídos, basicamente, pelos substantivos *cravo* e *boca*, que se espelham em reverberações sonoras, visuais, olfativas e semânticas.

11 Jerônimo Soares Barbosa, *Instituições Oratórias de M. Fabio Quintiliano*, Vol. II, Coimbra, na Imprensa Real da Universidade, 1790, pp. 274-7.

12 Péricles Eugênio da Silva Ramos levanta a hipótese de que a segunda ocorrência de *cravo* no nono verso da composição associa-se a prego, no sentido de que a boca, sendo *cravo*, prende e tiraniza a flor. João Adolfo Hansen sugere que a segunda ocorrência do vocábulo no décimo verso pode associar-se ao instrumento musical, em alusão, superposta a outras, de que a fala de Anarda é harmoniosa como o som do cravo.



## BIBLIOGRAFIA

- A FENIS RENASCIDA: *ou Obras Poeticas dos Melhores Engenhos Portugueses. Dedicadas ao Excellentissimo Senhor D. Joseph de Portugal Conde de Vimioso, &c. Primogenito do Excellentissimo Senhor D. Francisco de Portugal Marquez de Valença. I. Tomo. Publica-o Mathias Pereyra da Sylva.* [5 vols.] Lisboa Occidental, na Officina de Joseph Lopes Ferreya, Impressor da Sereníssima Rainha nossa Senhora. Anno de 1717, 1718, 1721, 1727.
- ALCAÇAR, Padre Bartholomeo. “Das Especies, Invençam, e Disposiçam das Orações, que Pertecem ao Gênero Exornativo”, in *Delicioso Jardim da Rhetorica* [etc]. 2ª ed. Lisboa, na Officina de Manoel Coelho Amado, 1750.
- ALMEIDA, Carmelina. *O Marinismo de Botelho*. Tese apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia para concurso de Professor Assistente do Departamento de Letras Românicas. Salvador, 1975.
- ALONSO, Damaso. *Estudios y Ensayos Gongorinos*. 2ª ed. Madri, Editorial Gredos, 1960.
- CAMPOS, Augusto de. “A Rosa de Marino”, in *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira — Resumo para Iniciantes*. São Paulo, FFLCH, Humanitas, 1998.
- CORBETT, Edward P. J. (ed.). *Rhetorical Analyses of Literary Works*. New York, London, Toronto, Oxford University Press, 1969.
- BERNUCCI, Leopoldo M. “Disfarces Gongorinos en Manuel Botelho de Oliveira”, in *Revista de Occidente*, nº 570, diciembre, Madrid, 1997.
- ECCOS QUE O CLARIM DA FAMA DÁ POSTILHÃO DE APOLLO. *Montado no Pegazo, Girando o Universo, para divulgar ao Orbe literario as peregrinas flores da Poezia Portuguesa, com que vistosamente se esmaltão os jardins das Musas do Parnazo. Academia Universal. Em a qual se recolhem os crystaes mais puros, que os famigerados Engenhos Lusitanos beberão nas fontes de Hipocrene, Helicon, e Aganipe.* Dedicado ao Nosso Fidelíssimo Monarca D. Joseph I. Por Joseph Maregelo de Osan. [2 vols] Lisboa, na Offic. De Francisco Borges de Souza. Anno de 1761 e 1762.
- FERREIRA, Francisco Leitão. *Nova Arte de Conceitos que com o Titulo de Licções Academicas na Publica Academia dos Anonyms de Lisboa, Dictava, e Explicava o Beneficiado* [ . . . ], *Acadêmico Anonymo*, Primeyra Parte [etc]. Lisboa Occidental, na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Anno de 1718.
- FIGUEIREDO, Antonio Pereira de. *Elogios dos Reis de Portugal, em Latim, em portuguez, Illustrados de Notas Historicas e Criticas*. Lisboa, na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1785.
- GOMES, Eugênio. *Visões e Revisões*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1958.
- \_\_\_\_\_. “O Mito do Ufanismo”, in *A Literatura no Brasil*. Vol I. Direção de Afrânio Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1968.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Madri, Espasa-Calpe, 1957.
- HANSEN, João Adolfo. “A Razão de Estado”, in Adauto Novaes (org.), *A Crise da Razão*. São Paulo/Brasília/Rio de Janeiro, Companhia das Letras/MINC-Funart, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Pós-Moderno e Barroco”, in *Cadernos do Mestrado*, Rio de Janeiro, UERJ, Departamento de Letras, 1992.
- HORACIO FLACCO, Quintus. *Arte Poetica*. Traduzida, e illustrada em portuguez por Candido Lusiano. Lisboa, na Offcina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758.
- MENESES, Sebastião César de. *Suma Política. Oferecida ao Príncipe D. Theodosio de Portugal*. [Edição fac-similar s.l.], 1650.
- MOREIRA, Marcelo. *Critica Textualis In Caelum Revocata? — Prolegômenos para uma Edição Crítica do Corpus Poético*

- Colonial Seiscentista e Setecentista Atribuído a Gregório de Matos Guerra*. Tese de Doutorado orientada de João Adolfo Hansen. São Paulo, Universidade de São Paulo/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2001.
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Musica do Parnaso Dividida em Quatro Coros de Rimas Portuguesas, Castelhanas, Italianas & Latinas. Com seu Descante Comico redusido em duas Comedias, Offerecida ao Excellentissimo Senhor Dom Nuno Alvares Pereyra de Mello, Duque do Cadaval, &c. e Entoadada pelo Capitam Mor Manoel Botelho de Oliveyra, Fidalgo da Caza de Sua Magestade*. Lisboa. Na Officina de Miguel Manescal, Impressor do Santo Officio. Anno de 1705.
- \_\_\_\_\_. *Música do Parnaso*. 2 vols. Prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Musica do Parnaso – Ilha de Maré*. Apresentação de Afrânio Peixoto e estudos de Xavier Marques e Manoel de Sousa Pinto. Rio de Janeiro, Álvaro Pinto Editor (Anuario do Brasil), s/d.
- \_\_\_\_\_. *Lyra Sacra*. Leitura Paleográfica de Heitor Martins. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971.
- RAMOS, Pêrcles Eugênio da Silva. *Poesia Barroca – Antologia*. Introdução, seleção e notas. 2ª ed. São Paulo, Melhoramentos, 1977.
- REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de Literatura Brasileira e Portuguesa Professado por Francisco Sotero dos Reis no Instituto de Humanidade da Povincia do Maranhão*. 3ª tomo. Maranhão, 1867.
- RODRIGUES-MOURA, Enrique. “Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711). Un Poeta, Dos Continentes, Cuatro Idiomas”. Texto lido no 50º Congresso Internacional de Americanistas, em julho de 2000, em Varsóvia.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica: Basílio da Gama e a Poética do Encômio*. São Paulo Edusp/Fapesp, 1999.
- THESAURO, Conde Don Manuel. *Cannocchiale Aristotélico: Esto es, Anteajo de Larga Vista, o Idea de la Agudeza, e Ingeniosa Locucion, que Sirve a Toda Arte Oratoria, Lapidaria, y Simbolica, Examinada com los Principios del Divino Aristoteles*. [...] [2 vols.] Traducido al Espanhol por el R. P. M. Fr. Miguèl de Sequeyros. Madrid, por Antonio Martin, 1741.
- TURACEM, Felix da Castanheyra (Frei Luca de Santa Catarina). *Seram Política, Abuso Emendado, Divido em Três Noytes para Divertimento dos Curiosos* (etc.). Lisboa Occidental, na Officina de Bernardo da Costa, Impressor do Serenissimo Senhor Infante. Anno 1723.
- 
-