



## Ressonâncias do Petrarquismo na periferia do Império: Manuel Botelho de Oliveira e a angústia da influência

Erimar Wanderson da Cunha Cruz  
São Raimundo Nonato / Fortaleza

Em 1997, Harold Bloom publica a segunda edição de uma das obras que o lançou à visibilidade internacional, *A angústia da influência*. No prefácio a essa diz o autor: «tenho me divertido com a [sua] recepção, que continua ambivalente» (Bloom 2002: 11). Apesar do reconhecimento da controvérsia, não deixa de asseverar: «*A angústia da influência* foi e continua sendo mal interpretado, de uma maneira medíocre» (11). Além do costumeiro tom de invectiva que marca o estilo do crítico norte-americano, a tese central de sua reflexão é propor uma teoria «corretiva», «uma descrição da influência poética, ou a história das relações intrapoéticas» (55). No modelo proposto por Bloom, haveria duas classes de autores: «os poetas fortes [...] distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo» (55), por outro lado existiriam «Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam-se» (55).

Longe de avaliar o grau de verificabilidade da proposta de Bloom (cujo consumo bibliográfico já dá algum indício), interessa observar dois pontos que chamam a atenção nesta: vislumbra-se em seu escopo a construção de um modelo historiográfico em que fossem devidamente reconhecidos os autores «fortes» em detrimento dos «fracos», pois como reitera o crítico, «meu interesse é apenas por poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte» (55).

O outro aspecto intrigante é que Bloom identifica que «as imensas angústias do endividamento» (55) se encontrariam nos próprios autores, como esse relata acerca de Oscar Wilde, «que sabia que fracassara como poeta porque lhe faltava a força para superar sua angústia da influência», uma vez que, nos dizeres do crítico, «torna-se vexaminosa a leitura» (55) de *The Bal-*

*lad of Reading Gaol* «assim que se reconhece em cada brilho que exhibe um reflexo» (56) de *The Rime of the Ancient Mariner* do poeta romântico inglês Samuel Taylor Coleridge. A escolha por um centro de referência estético romântico não é fortuita e reverbera na conclusão de sua avaliação: «a lírica de Wilde antologiza todo o alto romantismo inglês» (56).

Manuel Botelho de Oliveira esboça no prólogo de *Música do Parnaso*, num gesto de consciência histórica, um panorama diacrônico da literatura ocidental. Utilizando a figuras das Musas como portadoras da poesia, o brasileiro demonstra como as Letras surgem na Grécia com Homero, passam a Roma, e, modernamente, re florescem na Itália, Espanha e Portugal, até se permitirem chegar, apesar da precariedade material e cultural, na América «aonde como a doçura do açúcar é tão simpática com a suavidade do seu canto» (Oliveira 2005: 6). Bem diferente do que sugere Bloom, Botelho de Oliveira parece não esboçar angústia no ato poético de recepcionar a influência dos autores que eram considerados à sua época como modelares, conforme se lê na passagem sobre as letras hispânicas: «Ultimamente se transferiram para Espanha *onde foi e é tão fecunda a cópia de poetas*, que entre as demais nações do Mundo parece *que aos espanhóis adotaram as musas por seus filhos*» (6; sem grifos em itálico no original).

Apesar desta consciência técnica, uma boa parcela fortuna crítica do barroco brasileiro, considerará a «influência» como um elemento pernicioso à obra literária, ao ponto de Manuel Bandeira afirmar que um autor barroco, como Gregório de Matos, «não tinha escrúpulos em plagiar Gôngora e Quevedo»<sup>1</sup> (Bandeira 1997: 49), e que «mal se pode lembrar o nome de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), autor de um *mediocre* poema descritivo intitulado *A Ilha da Maré*» (50; sem grifos em itálico no original). A recorrência desta postura apreciativa por parte de uma ala da crítica instiga uma investigação arqueológica de tal procedimento, verificando as consequências e as alternativas metodológicas para a análise estrutural e histórica da comunicação intratextual e do contexto na obra literária.

---

<sup>1</sup> É oportuno ressaltar que a ideia de plágio não fazia parte da cultura barroca, pois, um regime de autoria focado na expressão de uma individualidade e originalidade personalizada é uma criação burguesa, quando a obra literária passa a integrar o mercado capitalizado. Quando um autor, como Manuel Botelho de Oliveira ou Gregório de Matos, se apropria de um texto de Marino, Gôngora ou Camões, o público não via nisso um crime, muito pelo contrário, tal se considerava um procedimento natural e necessário a qualquer escritor culto. Para um exame mais profundo desta questão na Literatura Brasileira Barroca cf. Gomes (1985) e Hansen / Moreira (2013).

Para tornar mais precisa essa reflexão, focar-se-á na presença do petrarquismo como uma chave de interpretação da poesia de Botelho de Oliveira.

«A poética de Botelho de Oliveira tem-se prestado à controvérsia», estas palavras de Claudio de Souza remontam a 1935 e testemunham o processo de resgate e reapreciação da obra do poeta baiano. Três anos antes, por uma iniciativa da Academia Brasileira de Letras, publicou-se a porção vernácula de *Música do Parnaso*,<sup>2</sup> que, ao que parece, até então, teve a sua apreciação condicionada pela avaliação quase que exclusivamente a partir da crítica da silva *À Ilha da Maré*, que figurava, não sem juízos depreciativos, em coletâneas da literatura brasileira durante o século XIX.

Um dos aspectos da poética botelhiana que ressoou negativamente entre os críticos brasileiros oitocentistas e seus herdeiros no século XX é a presença de estéticas não nacionais, estando entre as mais citadas pelos analistas o marinismo e o gongorismo, que eram considerados expressões do cultismo. A partir dessa tendência crítica, cristaliza-se uma abordagem que coloca a obra de Botelho de Oliveira como um corpo estranho na literatura nacional, em oposição a Gregório de Matos, que seria seu legítimo representante. Tal viés ainda repercutirá mesmo no primeiro trabalho de envergadura a tratar da influência de Giovan Battista Marino na produção de Botelho:

O fermento de auto-confiança deixado no coração dos brasileiros pela expulsão dos holandeses, não imprime a mínima marca na obra de Botelho, ao passo que em Gregório de Mattos aguçam as tradições entre a Capitania e a Coroa, desembocando na sátira mordaz, na crítica cáustica ao colonizador. [...] Botelho, como os outros literatos baianos de sua época, exceto Gregório de Mattos, ficou preso ao culteranismo importado, sem adaptações, para a vasta colônia, permanecendo fiel ao clima intelectual coimbrão onde aprendeu a poetar. (Almeida 1975: 13-14)

Reitera-se nessa consideração um lugar-comum da fortuna crítica do autor de *Música do Parnaso*, a pretensa falta de originalidade, resultante de um apego «servil» aos modelos estéticos e ideológicos europeus e de «uma subserviência à mãe-pátria, pacata, conformada à situação reinante» (10). Gregório de Matos aparece, no mesmo contexto, como uma figura «revolucionária, rebelde, inconformada, crítica», comprometido com o questionamento do *status* do colonizador. Em contraponto, Botelho de Oliveira:

---

<sup>2</sup> *Música do Parnaso* foi publicado em 1705 em Portugal, não sendo reeditado até o início do século XX, tornando-se, portanto, até o século XIX, uma obra raríssima. Ao que sugere Souza (1934), parecia haver um exemplar desta obra no Brasil, que pertencera à imperatriz D. Teresa Cristina Maria, e que lhe serviu de fonte para sua edição da comédia *Hay amigo para amigo*.

O poeta de Anarda é incontestavelmente um desterrado espiritual no Brasil. Os anos vividos em Portugal marcam-lhe a existência. [...]. Sua poesia — *e nisso estão de acordo os estudiosos de sua obra* — atesta uma ideologia que se identifica com as classes dirigentes portuguesas e é vivenciada numa perspectiva européia, ignorando todo o microcosmo social brasileiro, que não mereceu de sua inspiração a mais leve alusão. (Almeida 1975: 11; sem grifos em itálico no original)

Nesse quadro, reverbera um modelo de juízo estético fundado numa visão de criação artística, por um lado, original e, por outro, vinculado a certo modelo nacionalista. Boa parte das tentativas de desconstrução do estigma legado da crítica romântica sobre Botelho de Oliveira incidem sobre uma relativização da influência estrangeira, conforme se verifica desde Xavier Marques: «As rimas, não obstante o título gongorístico, no sabor da época, passam por ser menos eivadas dos vícios do cultismo do que o era em geral o estylo dos poetas dessa escola» (Marques 1932: 13).

É intrigante constatar o persistente embaraço que os críticos tiveram (e alguns ainda o têm) ao tentar inserir Manuel Botelho de Oliveira no panorama da Literatura Brasileira, e mais instigante é verificar que esse entrelugar não é exclusividade do autor baiano, mas de toda a escola Barroca. Por uma ilusão de continuidade, geralmente criada pelos compêndios historiográficos, o grande público é levado a crer que a recepção das obras literárias é um processo pacífico e homogêneo, como se os artefatos literários tivessem um grau de autonomia que lhes eximisse da evolução social das relações simbólicas.

No que toca ao estudo do Barroco, a apreensão do seu processo de recepção ganha especial relevância analítica, uma vez que, tendo perdido boa parte de sua legitimidade ideológica com o fim do Ancien Règime, recebeu das escolas pósteras um tratamento que impedia uma apreciação adequada desse. Um testemunho emblemático dessa relação crítica é o caso de Marino. Apesar de ter sido reconhecido em vida como um dos maiores poetas de su época, como o testemunha Philarète Chasles: «Acreditava-se, em Paris como em Madri, que o poeta triunfante apagaria para sempre Dante, Tasso e Ariosto, seus antecessores, talvez Homero e Virgílio, seus mestres»<sup>3</sup> (Chasles 1847: 261). A isto, o historiador aponta a opinião recente sobre o autor italiano: «O Marino não era mais que um medíocre versejador»<sup>4</sup> (262), e

<sup>3</sup> Tradução livre do original: «On croyait, à Paris comme à Madrid, que le poète triomphateur effacerait à jamais Dante, le Tasse et l'Arioste, ses prédécesseurs, peut-être Homère et Virgile, ses maîtres.»

<sup>4</sup> Tradução livre do original: «Le Marino n'était qu'un versificateur médiocre.»

indaga «como uma inteligência medíocre conseguiu conquistar, no início do século XVII, o trono da poesia na Europa, e por que essa mediocridade tem direito hoje ao exame cuidadoso. do historiador?»<sup>5</sup> (262).

Essa conflitividade entre a recepção coetânea e moderna de Marino é sintomática na primeira grande história literária da Itália unificada, obra de Francesco de Sanctis. No capítulo dedicado ao autor do *L'Adone*, que curiosamente se detém muito mais ao exame tese de que boa parte do que se apresenta na produção mariniana teria sua fonte nos idílios pastorais de Torquato Tasso, descreve em tom de súplica aquilo que fora sua produção e de seus êmulos:

*Um ideal frívolo e convencional, nenhum sentido da vida real, um maquinismo vazio, um repertório desgastado, sem relação com a sociedade, uma absoluta ociosidade interna, uma exaltação lírica fria, um naturalismo grosseiro sob um véu da sacristia, o lugar comum sob a ostentação da originalidade, a frivolidade em formas pomposas e solenes, a inércia ligada ao absurdo e ao paradoxo, a visão superficial e clara das coisas, a superfície isolada do fundo e alterada por relações artificiais, a palavra isolada da ideia e tendo-se tornado sonoridade oca, estas são as características comuns a todos os poetas da decadência, a diferença do gênio definido.*<sup>6</sup> (De Sanctis 2002: 166; sem grifos em itálico no original)

A leitura do exame crítico da obra de Marino por De Sanctis não deixa de encontrar pontos de convergência com aquilo que os analistas supracitados reconheceram na poética botelhiana, ao que se acresce o juízo de que os autores barrocos representariam o paradigma de decadência estética da literatura italiana. Ao tratar da avaliação da influência de outros autores na produção literária, de Sanctis assevera: «Tirai aquele fôlego de Petrarca e de Tasso, o que resta? A maneira, o petrarquismo e o marinismo, o cadáver de dois poetas»<sup>7</sup> (De Sanctis 2002: 141).

<sup>5</sup> Tradução livre do original: «Comment une médiocre intelligence parvint à conquérir, au commencement du XVIIe siècle, le trône de la poésie en Europe, et pourquoi cette médiocrité a droit aujourd'hui à l'examen attentif de l'historien?»

<sup>6</sup> Tradução livre do original: «Un ideale frivolo e convenzionale, nessun senso della vita reale, un macchinismo vuoto, un repertorio logoro, in nessuna relazione con la società, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo, un naturalismo grossolano sotto velo di sagrestia, il luogo comune sotto ostentazione di originalità, la frivolezza sotto forme pompose e solenni, l'inezia collegata con l'assurdo e il paradosso, la vista delle cose superficiale e leggiera, la superficie isolata dal fondo e alterata con relazioni artificiali, la parola isolata dall'idea e divenuta vacua sonorità, questi sono i caratteri comuni a tutt'i poeti della decadenza.»

<sup>7</sup> Tradução livre do original: «Togliete quel fiato al Petrarca e al Tasso, cosa rimane? La maniera, il petrarchismo e il marinismo, il cadavere de' due poeti.»

Conforme descreve Hatzfeld (2002), a crítica literária do século XIX se voltava para o conteúdo ideológico das obras, e, mesmo nas primeiras incursões descritivas do século XX, persistiu uma confusão entre questões formais, sociológicas, psicológicas e metafísicas. O romanista alemão identifica que a virada epistêmica do estudo do Barroco se dá a partir do momento em que a crítica passa a se ater aos problemas da forma literária. A proposição de Hatzfeld ganha corpo quando se verifica o desenvolvimento das análises teórico-literárias a partir da segunda metade do século XX: o ocultamento momentâneo do elemento social e estatal, motivado por questões estéticas ou políticas, fomentou, dentro do contexto luso-brasileiro, o surgimento de abordagens inovadoras para a periodologia e para a apreciação dos fatos literários desde o Medievo até o Barroco.

Nessa direção interpretativa, em 1948 (publicada em 1951) Jorge de Sena pronuncia a conferência *A poesia de Camões – Ensaio de revelação da dialética camoniana*, nessa o camonista português questiona uma série conceitos que estiveram secularmente ligados à figura do vate d'*Os Lusíadas*. Sena começa por denunciar a limitação do termo «Raça» para representar um povo e a conformidade dos estudos literários lusitanos com a «a noção idiota de que [...] um grande espírito seja naturalmente culto» (Sena 1980: 16). Por outro lado, nessa crítica tradicional, «não se aponta, não se sugere, não se investiga nem se procura o que torna poeticamente excepcional» (16).

Na fala de Sena há uma busca por uma mudança de paradigma crítico, não se procura a exaltação de um caráter excepcional da raça ou de uma genialidade, mas a compreensão de um sujeito historicamente localizado e dos elementos particulares de sua obra. À revelia da «secular devoção» e «[d]os imensos desertos que a má retórica ou a erudição acumularam», Sena busca determinar «o intrínseco valor» da produção camoniana. Em sua proposta analítica, o camonista lisboeta acentua o petrarquismo como procedimento fundamental da poética do autor d'*Os Lusíadas*:

É preciso ter em consideração que o petrarquismo renascentista, revivescência culturalista daquela intelectualização conceptual do formalismo cavalheiresco das «cortes de amor», que a poesia de Petrarca por sua vez já fora, é, como acontece sempre, mais do que uma escola literária, um *modo de expressão*. E também sempre as escolas literárias literatizam o que, nos criadores autênticos, é um método da consciência criadora, um sistema convencional de representação da realidade como o intelecto a apreende. Mas o curioso é que, nos epígonos dessas escolas, naqueles em quem já a «literatura» se decompõe sob o influxo de novos modos de expressão, esse método pode vir a ser *precisamente a consciência criadora*. (Sena 1980: 24; grifos em itálico do próprio autor)

Essa consideração de Sena oferece uma possibilidade de abordagem alternativa para as redes de comunicação interliterárias. Não se trata a «influência», neste modelo emergente, como uma relação hierarquizada que se decorre entre dois autores pessoalmente, mas sim, como um processo discursivo mediado pela linguagem e pelo estilo. Escolas literárias seriam não apenas agremiações sociais localizadas cronologicamente, mas, principalmente, modos de expressão que podem ser atualizados em diferentes épocas. Neste sentido, a ideia de originalidade não é excluída se um autor assume determinado estilo de época alternativo ou certo modo de escrita consagrado em outro escritor, pois, é natural, mesmo dentro de uma escola literária que autores compartilhem modos de escrita de outrem, constituindo um sistema convencional.

Ainda nessa busca por uma historiografia das formas literárias, no Brasil, Mário Faustino publica em 1958 no *Jornal do Brasil* uma série de artigos devotados às figuras fundadoras da Literatura Brasileira, de José de Anchieta a Cláudio Manuel da Costa. Indo de encontro à tradição herdada de Sílvio Romero, Faustino desenvolve a ideia de que a poesia brasileira se iniciou «em todas as correntes» com «alto nível técnico», e ressalta: «não é [...] de todo espantoso [...] que se encontre em nossos primeiros poetas, maiores e menores, um elevado padrão técnico» (Faustino 2003: 82); domínio técnico que se preservaria até autores modernos «como João Cabral de Melo Neto, Augusto e Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Décio Pignatari». Apesar disso, a crítica brasileira parecia não reconhecer tal evidência:

Competência técnica não deve ser, [...] um bom metro de julgamento da poesia brasileira; os românticos ou herdeiros do romantismo não de utilizar a «inspiração» como aferidora de nossos valores poéticos; outros, a relevância histórica, até política, dos homens que fizeram nossa poesia; nós preferimos julgar, reconhecendo embora a precariedade dos meios [...] a partir do valor do poema como objeto estético, como documento humano e como, *last but not the least*, linguagem idealmente condensada, intensa e exata, embreada à linguagem falada de cada época, influenciando esta última e sendo por ela influenciada. (Faustino 2003: 83; sem grifos em itálico no original)

Faustino, como Sena, advoga a consciência técnica como aspecto fundamental da obra poética. O fato do crítico assumir um formalismo em oposição ao regionalismo tem raízes na transição que ocorre a partir da prosa de Guimarães Rosa. O surgimento do experimentalismo discursivo de raízes joyceanas abre caminho para uma estética centrada na expressão e na linguagem. A partir daí verifica-se um fortalecimento do gênero poético no centro

do campo literário brasileiro, sendo fomentadas estéticas neovanguardistas como o Concretismo do grupo Noigandres (1952-1962).

Além de um efeito artístico imediato, a partir deste movimento intelectual, houve uma revitalização do interesse crítico por escolas que até então eram consideradas ultrapassadas, como o Trovadorismo e o Barroco. Tratando do barroco brasileiro, Faustino reconhecerá em Manuel Botelho de Oliveira os germes de um engenho poético de elevada destreza técnica, mesmo emulando, não sem inovar, os modelos barrocos europeus:

[...] o culteranismo de Botelho, embora o poeta se deleitasse com todos os truques formais da poética marino-gongórica, o culteranismo de quem sabe o que está fazendo, controlada e metodicamente. Embora não inovasse, Botelho não se limitava a reproduzir, embriagadamente, as proezas discursivas de seus predecessores e contemporâneos. A consciência profissional do poeta é sua qualidade maior. (Faustino 2003: 85)

Ainda tratando do papel dos estilos de época na poética botelhiana, um tópico fundamental para sua compreensão é a relação dessa com o petrarquismo. Apesar de não ser dado novo que a poesia de Francesco Petrarca se constituiu como um dos principais modelos para a produção poética ocidental do Renascimento ao Classicismo, apenas com a abertura metodológica incitada pelas propostas de Jorge Sena, que se observou, no contexto luso-brasileiro, um maior interesse pelo estudo das referências petrarquistas na poesia de língua portuguesa desde o Cancioneiro de Garcia de Resende. Reconhecendo a natureza sógnica e histórica do petrarquismo, Marnoto (2015) sugere o entendimento desse como um código inserido num contexto polissistêmico:

A um sistema que é o de Petrarca (ou seja, petrarquiano), sucedem-se sistemas em constante transformação (ou seja, petrarquistas) que seguem normas reguladoras. Tanto o petrarquianismo, como o petrarquismo existem na história e no quadro de uma ligação entre vários sistemas. A expansão do petrarquismo é de facto um fenómeno excecional, que foi potenciado pelo papel também ele excecional desempenhado por Petrarca, como fundador do lirismo moderno e primeiro humanista destacado. A cadeia de imitações vai reiterando esse prestígio e essa autoridade, ao mesmo tempo que dignifica os seus seguidores. (Marnoto 2015: 65)

Uma das primeiras coordenadas que demarcam a expressão do petrarquismo literário é a construção de um cenário discursivo cortês e galante, fundamental para a ambientação dos temas e das tópicas herdadas da leitura de Petrarca. O poeta de Arezzo vivenciou numa época de fragmentação das formas universais e hegemônicas de poder político, que concorreu para o fortalecimento de núcleos políticos advindos das antigas cortes nobiliár-



quicas, desta vez encorpadas por autoridades cuja soberania emergia das atividades mercantis, administrativas ou da especulação financeira. A ausência de uma longa tradição familiar ou de uma nobreza de sangue que referendasse a distinção desta classe dominante emergente levou-a à busca por mecanismos simbólicos que suprissem essa lacuna. Um destes instrumentos de legitimação foi o forjamento de uma nobilidade via cultura, senão eram nobres de sangue, o seriam pela distinção dos hábitos, da linguagem e da erudição.

Manuel Botelho de Oliveira, conforme se pode verificar nos achados de Rodrigues-Moura (2018), substancia esse processo-chave petrarquista. Botelho de Oliveira não tinha qualquer vinculação de sangue com a nobreza portuguesa, sua ascensão social se decorreu por circunstâncias oportunas: a começar pelo sucesso paterno na vida militar, que lhe facultou acesso a uma formação sofisticada, ao que se assomou o talento que este demonstrou na prática jurídica e administrativa, levando-lhe a galgar posições sociais privilegiadas na capital da América Portuguesa. Nas palavras de Rodrigues-Moura (2018):

O pai de Botelho de Oliveira deixou Portugal e a sua profissão de alfaiate, sem prestígio social, para se alistar na armada que acabou recuperando Salvador da Bahia, em 1625, lutando contra as armas dos Países Baixos. Recuperada a praça, decidiu ficar no Brasil e ascendeu socialmente. O seu filho, Botelho de Oliveira, não só estudou na Universidade de Coimbra, como também chegou a ser senhor de engenho e vereador da Câmara Municipal de Salvador da Bahia, entre outras destacadas posições sociais. (Rodrigues-Moura 2018: 11)<sup>8</sup>

Botelho de Oliveira se apresenta no frontispício de seu *Música do Parnaso* como Capitão-Mor e Fidalgo da Casa Real, dados que contribuem para a composição do enunciador de sua obra poética. Longe de ser apenas uma questão de pompa, o autor constrói uma persona à altura do empreendimento literário que pretende apresentar. Malgrado à absoluta escassez dos testemunhos *viva voce* da personalidade do poeta baiano, as dedicatórias e os prólogos de suas obras descortinam, na liberdade

---

<sup>8</sup> No original: «Il padre di Botelho de Oliveira lasciò il Portogallo e la sua professione di sarto, senza prestigio sociale, per arruolarsi nel contingente militare, che alla fine riconquistò Salvador da Bahia nel 1625, combattendo contro le truppe dei Paesi Bassi. Una volta recuperato il territorio, egli decise di rimanere in Brasile e ascese socialmente. Suo figlio, Botelho de Oliveira, non solo ha frequentato l'Università di Coimbra, ma è diventato anche proprietario di engenho e membro del governo della città di Salvador da Bahia, tra le altre posizioni sociali di rilievo».

que esse gênero oferece, frestas para o entendimento mais profundo das perspectivas de cosmovisão e tradição que Botelho de Oliveira detinha.

Botelho de Oliveira, como Petrarca e Camões, vivencia um contexto marcado pela multirreferencialidade cultural e linguística. A língua não tinha para o poeta baiano ligação com uma fronteira política. No entanto, não deixa de se reconhecer como cidadão de seu país, dizendo «meu discurso, sai à luz do berço do Brasil, para os olhos de Europa» (Oliveira 2005: 251). Seu projeto poético busca uma aproximação à cultura literária dos grandes mestres, fazendo sua pátria ultrapassar a condição de «inculta habitação» (6). Ainda, na esteira de Petrarca, que tinha em mente um esforço classicista para renovar e elevar a poesia amorosa, Botelho de Oliveira se serve do «insigne Homero», do «culto Góngora», do «delicioso Marino» e, não por coincidência, do igualmente «insigne» Camões para «que as Musas se fizessem brasileiras».

No que trata à estruturação das obras de Botelho de Oliveira, há uma inspiração do *Canzoniere*. Em suas obras poéticas trabalha-se com uma temática preponderante elaborada numa multiplicidade de gêneros poéticos e de formas métricas. *Música do Parnaso* é a obra em que mais se identificam elementos petrarquistas, especialmente pela grande parte de suas produções ser dedicada à celebração amorosa da musa inspiradora, Anarda:

Anarda invocada

Soneto I

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 formosura 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.

(Oliveira 2005: 19)

Neste soneto programático de *Música do Parnaso*, Botelho de Oliveira pinta Anarda com caracteres petrarquistas clássicos: as madeixas loiras, a postura esquiva, o candor do semblante, o ornado de flores, a juventude etc. O autor insere ao código petrarqueano inovações, pois adota no verso inicial a convencional fórmula épica de invocação do objeto de representação e das Musas, demarcando que se adotará um ponto de vista diverso do que se lê no soneto «Voi ch'ascoltate in rime sparse [...]»: o enunciador encara objetivamente seu discurso, não há, como em Petrarca, uma reverberação entre representação e subjetividade individual, o que decorre na suspensão do conflito e da irresolução experimentados na leitura do *Canzoniere*. Nesse ínterim, as emoções são racionalizadas, tornando-se mais artificios discursivos que verdadeiras sensações. O drama interno passa a ser, na poética barroca, exteriorizado num *Theatrum Mundi* habitado por um eu virtual que se desdobra de acordo com os interesses do poeta. Outro aspecto que demarca o petrarquismo no poema é o constante jogo de oposições na construção do discurso (venturoso/lastimado; tormento/cuidado; rude discurso/cultas flores etc.), que ocupa no poema um espaço de ornado e colorido, típico do engenho estilístico barroco.

A Nossa Senhora aludindo ao Cântido da *Magnificat*  
Soneto 1.º

Celeste Musa, virgem sublimada  
ensinai melhor metro à minha veia;  
e se Febo entre as Nove se nomeia,  
Vós sois de nove coros venerada.

A Deus magnificais toda enlevada  
no Mistério do Céu que em vós se estreia;  
e se humildes louvais de graça cheia,  
meu verso por humilde vos agrada.

Se em rimas sacras meu discurso afino,  
concedei vosso auspício sacrossanto,  
para que seja o plectro doce e fino:

Com vosso exemplo, com desejo tanto,  
se entoastes o Cântico Divino,  
inspirai que ao Divino entoe o canto.

(Oliveira 2005: 253)

A presença do petrarquismo em Manoel Botelho de Oliveira não se restringe à poesia amorosa, nessa poesia proemial da *Lira Sacra*, aqui transcrita, reverbera o tratamento que Petrarca deu ao elemento sacro, especialmente

no poema de encerramento do *Canzoniere*. Na canção «Vergine bella, che di sol vestita», o poeta italiano desenvolveu uma abordagem em que o divino é aproximado, por meio da linguagem, do secular e o gentio, do cristão, por meio da tradição mitológica. Botelho de Oliveira coloca a Santíssima Virgem não numa esfera supraceleste, mas na morada de Apolo, sendo acompanhada por nove coros. Essa bricolagem entre sagrado e profano acentua uma representação objetiva, em que os dados da realidade são interpretados exclusivamente através da razão, sem os embaraços que o pudor devocional poderia exigir. Tal constatação é interessante, pois aponta para o fato de Manuel Botelho de Oliveira se alinhar à tradição de poesia religiosa erudita (Petrarca, Tasso, Marino), em clara oposição à tradição da poesia mística que ganhara força especialmente na Espanha do *Siglo de Oro*.

A adoção do estilo petrarquista e de outros estilos de época por Botelho de Oliveira demonstra uma estratégia de consagração canônica. Muito distante de executar uma reles cópia, o poeta baiano se apropria criativamente de um repertório literário multicultural considerado à sua época não apenas como clássico, mas também expressão de uma modernidade. A poética botelhiana prescinde de uma audiência cujo horizonte de leitura fosse suficientemente erudito para reconhecer suas referências e, além disso, captasse as inovações impressas em seus procedimentos e conceitos.

Tal prática é evidência de um autor de domínio técnico e de consciência histórica notáveis, e, apesar da relativa subalternidade em que este costuma figurar nos tradicionais panoramas críticos e historiográficos da Literatura Brasileira, não deixa de abrir frestas para este mundo tão rico e ainda tão ignoto como é a Bahia do século XVII. A obra de Manuel Botelho de Oliveira, estando num entre-lugar e permanecendo como objeto que não se permite abarcar por apenas um paradigma interpretativo, fornece ao estudioso uma série de provocações que levam a estar sempre problematizando os lugares comuns da hermenêutica literária. A serenidade com que o poeta de Anarda cria imagens dialogando com uma tradição viva, sem sombra de dúvida, ainda hoje, intriga e, mesmo incomoda, certos críticos. Mas se de fato há uma universalidade da angústia da influência, esta emana, no caso de nosso autor, bem mais de uma parcela de sua fortuna que de sua obra propriamente dita.

## Referências

- Almeida, Carmelina Magnavita Rodrigues de. *O marinismo de Botelho*. Tese de concurso – Departamento de Letras Românicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, 1975.
- Bandeira, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ediuro, 1997.
- Bloom, Harold. «A angústia da contaminação». Em: H.B. *A angústia da influência – Uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- Chasles, Philarette. «Le Marino en France et en Italie (Influence espagnole-italienne)». Em: Ph. Ch. *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*. Paris: Amyot, 1847, 259-302.
- De Sanctis, Francesco. *Storia della letteratura italiana*, tomo II. Torino: Einaudi, 2002.
- Faustino, Mário. «Manuel Botelho de Oliveira». Em: M. F. *De Anchieta aos Concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 82-96.
- Gomes, João Carlos Teixeira. *Grégorio de Matos, o boca de brasa. Um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- Hansen, João Adolfo / Moreira, Marcello. *Para que todos entendais. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*, vol. 5. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução de Célia Barretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- Marnoto, Rita. *O petrarquismo português do Cancioneiro Geral a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.
- Marques, Xavier. *Manoel Botelho de Oliveira*. Em: Manuel Botelho de Oliveira. *Música do Parnasso – A ilha da Maré*. Rio de Janeiro: Álvaro Pinto Editor, 1932.

- Oliveira, Manuel Botelho de. *Poesia Completa – Música do Parnasso, Lira Sacra*. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Rodrigues-Moura, Enrique. «Manuel Botelho de Oliveira, poeta brasileiro tradue continenti e quattro lingue: entrevista a Enrique Rodrigues-Moura». Em: Erimar Wanderson da Cunha Cruz / Yuri Brunello (entrevistadores). *Mosaico Italiano*, ano XIII, n.º 180. Niterói: Ed. Comunità, janeiro de 2019, 7-12.
- Romero, Sílvio. *História da Litteratura Brasileira – (1500-1830)*, tomo I. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.
- Sena, Jorge de. «A poesia de Camões – Ensaio de revelação da dialética camoniana». Em: Jorge de Sena. *Trinta anos de Camões (1948-1978)*. Lisboa: Edições 70, 1980, 15-39.
- Souza, Claudio de. «Botelho de Oliveira». Em: Claudio de Souza. *Nosso Primeiro Comediógrafo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1934, 467-473.