



## Apontamentos sobre o marinismo transibérico: A «Nova Grécia» de Manuel Botelho de Oliveira

Yuri Brunello  
Fortaleza

### 1.

O volume *Música do Parnasso*,<sup>1</sup> de Manuel Botelho de Oliveira, publicado em Lisboa, no ano de 1705, é um texto conhecido entre os estudiosos de literatura lusófona. Contudo, na maior parte dos casos, o conhecimento se deve a uma circunstância biográfica: Botelho de Oliveira era natural de Salvador. Em um Brasil onde a regra era a publicação manuscrita, *Música do Parnasso* foi o primeiro volume de versos impresso cujo autor era um brasileiro. Compreender-se-á, então, por que o autor, orgulhosamente, apresenta-se como um pioneiro. Estamos convencidos – considerando absolutamente pertinente o posicionamento de Luciana Stegagno Picchio – de que não se pode entender Botelho de Oliveira sem se conhecer a figura de Francisco Manuel de Melo, literato português, autor de *Obras métricas* (Picchio 2004: 103). Nem

---

A presente contribuição representa uma versão em língua portuguesa, com algumas alterações e modificações, do seguinte escrito publicado em italiano: Brunello, Yuri. «Dal manierismo al barocco transiberico: la ‘Nova Grécia’ di Manuel Botelho de Oliveira». *Revista Entrelaces*, vol. 1, n.º 12, 2018, 24-38. As modificações foram introduzidas, depois da apresentação e discussão do estudo no evento American Comparative Literature Association Annual Meeting 2019, ao qual o autor participou na Georgetown University, por meio do fomento do CNPq. Os presentes apontamentos são frutos de uma pesquisa iniciada em 2017 (processo 425219/2016-0), financiada pelo CNPq, graças à concessão de verbas no âmbito do Edital Universal 2016/0.

<sup>1</sup> Ivan Teixeira, na sua edição «fac-similar» (Oliveira 2005b), escolhe para o título a grafia *Música do Parnaso*. A lição de Adma Muhana, respeitando o título presente na edição impressa de 1705, pareceu-nos – tanto nesta ocasião quanto em uma anterior (Brunello / Oliveira / Nascimento 2017) – a mais filologicamente convincente. Embora não dê vida a uma edição diplomática, Muhana usa a seguinte cautela, explicada na *Nota à presente edição*: «procurei me aproximar ao máximo à diagramação presente seja na edição setecentista de *Música do Parnasso*, seja no manuscrito da *Lira Sacra* (bastante semelhantes entre si, aliás), supondo que a aparência do poema na página afeta a sua leitura» (Oliveira 2005a: XCVII).

mesmo o leitor mais distraído deixaria de perceber as múltiplas influências do segundo sobre o primeiro, débitos nítidos desde a identidade de uma das mulheres cantadas por Francisco Manuel de Melo em *Obras métricas*, a saber, Anarda – transformação hipocorística de Ana já presente em autores como Cervantes e Lope de Vega –, que se torna o nome da amada protagonista da maior parte das composições de *Música do Parnasso*.<sup>2</sup>

Entendemos, todavia, que Botelho de Oliveira se revela, pelo menos em uma atenta leitura, uma personalidade importante no sistema literário luso-brasileiro. Testemunho disso é a sua consciência teórica sólida, a qual o leva a conceber *Música do Parnasso* como a sua própria maior conquista literária, tratando-se da prova evidente de um virtuosismo linguístico-cultural incommum. Na edição manuscrita de *Lira sacra*, coletânea de poesias de Botelho de Oliveira de tema religioso, datada de 1703 e publicada novamente em uma versão criticamente atualizada por Adma Muhana, em 2005, o autor oferece, em uma *Dedicatória* ao Marquês de Alegrete, «estas rimas em língua portuguesa, enquanto não saem à luz outras que tenho feito em quatro línguas, Portuguesa, Castelhana, Latina, Italiana, como quatro ramalhetes compostos das flores do Parnasso» (Oliveira 2005a: 249).

Há mais. Pouco antes, ainda na *Dedicatória*, Botelho de Oliveira declara, em relação a Camões e aos poetas do maneirismo e do barroco de Portugal, ter composto a *Lira sacra* «imitando a tão grandes engenhos» (Oliveira 2005a: 249). Não apenas: é a eles que se devem «as frases mais elegantes e os conceitos mais profundos» (Oliveira 2005a: 249). Não se trata de declarações de pouco valor. A *imitatio*, o engenho, o relevo concedido ao *conchetto* são articulações cruciais tanto da cultura maneirista como da cultura barroca.

No prólogo a *Música do Parnasso*, não obstante, o poeta brasileiro acrescenta um dado de considerável importância, ausente no paratexto de *Lira sacra*. A questão da *imitatio* é reproposta (a escolha de compor versos em quatro línguas responde ao desejo que «se estimasse essa obra, quando não fosse pela elegância dos conceitos, aos menos pela multiplicidade das línguas», Oliveira 2005a: 13), mas, desta vez, acompanhada por uma afirmação de caráter teórico acerca da natureza da poesia: «a Poesia não é mais que um canto poético, ligando-se as vozes com certas medidas para consonância do metro» (Oliveira 2005a: 13).

<sup>2</sup> Uma reconstrução da personagem literária de Anarda, de Cervantes até Manuel Botelho de Oliveira, foi realizada por Erimar Wanderson da Cunha Cruz (Cruz 2019: 13-16).

A mente corre às *Dicerie sacre* de Giambattista Marino, publicadas em Turim, em 1614, onde se lê:

Os raciocínios dos homens eloquentes [...] nada mais são do que cantos musicais, cuja harmonia não apenas acarícia as orelhas, mas, também, alegra os espíritos e, alegrando, extasia: harmonia admirável, na qual, não menos que na verdadeira música, as diferenças de tons e as consonâncias dos números se combinam. (Marino 2014: 222-223, tradução nossa)<sup>3</sup>

Logo depois, Botelho de Oliveira enquadra o próprio ponto de vista a partir de uma perspectiva – mesmo em forma de um rápido esboço – de caráter histórico-literário: constrói uma narrativa «sincopada» da história da literatura, que de Homero vai ao próprio Botelho, poeta de um Brasil primitivo. No quadro traçado pelo autor brasileiro, a Itália desempenharia o papel crucial.

Trata-se de um ponto significativo. Pode ser interessante discorrer sobre a definição que Botelho de Oliveira fornece da Itália na *Dedicatória de Música do Parnasso*. A Itália é a «nova Grécia» (Oliveira 2005a: 6) duas vezes. Primeiramente, é uma «nova Grécia», já que propõe uma literatura, no mundo romano, no qual «renasceram as musas» (Oliveira 2005a: 6), tornando-se «conaturais» a vários engenhos, como «o foram no do famoso Virgílio e elegante Ovídio» (Oliveira 2005a: 6). A Itália, a seguir – depois de ter-se imposto como pátria do mundo clássico e do classicismo – volta a ser uma «Nova Grécia», quando as musas «na mesma Itália se reproduziram no grande Tasso e delicioso Marino, poetas que entre muitos floresceram com singulares créditos e não menores estimações» (Oliveira 2005a: 6).

Que não passe despercebido o sintagma escolhido por Botelho de Oliveira: *se reproduziram*. A Itália, segundo a concepção do poeta baiano, olha para aquilo que ela era culturalmente no mundo «clássico», ainda que a perspectiva seja a da cópia em relação à original. As palavras de Botelho de Oliveira sugerem, enfim, que Tasso e Marino não criem novos códigos, mas que se movimentem no interior de dois paradigmas diferentes e preexistentes: a matriz virgiliana e o modelo ovidiano. É verdade que estamos falando de arquétipos, de modelos renovados pelos dois poetas italianos; mas é também verdade que o pressuposto da grandeza de Tasso é a «fama» de Virgílio, enquanto o pressuposto do «delicioso» estilo mariniano é a elegância ovidiana.

<sup>3</sup> No original: «Le dicerie degli uomini eloquenti [...] altra cosa non sono che canti musicali, il cui concento non solo molce l'orecchie, ma gli spiriti eziandio diletta e diletta rapisce: concento mirabile, in cui, non men che nella vera musica, le differenze de' tuoni e le consonanze de' numeri necessariamente concorrono».

Em suma, o fundamento dos paradigmas da glória e da elegância deve ser buscado no mundo clássico. A literatura moderna pode, no máximo, vê-los renascer.

Depois de terem ressurgido na Itália graças a Tasso e a Marino, as musas se mudam para a Espanha, nas formas da já citada configuração virgiliana e tassiana da «grandeza» (o teatro de Lope de Vega) e da estrutura ovidiana e mariniana da «extravagância» (Góngora). Sobre as filhas de Zeus e Mnemosine, escreve Botelho de Oliveira:

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, entre os quais mereceu o culto Góngora extravagante estimação, e o vastíssimo Lope aplauso universal [...]. (Oliveira 2005a: 6)

Para além da afirmação de uma primazia – pelo menos do ponto de vista cronológico – da literatura italiana em relação àquela espanhola, o que no texto chama a atenção é a identificação entre a cultura literária da Itália moderna e o discurso maneirista europeu, tendência na qual se encaixa também Giambattista Marino.

## 2.

Uma leitura do primeiro Marino como de um «maneirista» se deve, entre outros fatores, aos escritos de Camillo Pellegrino, em particular ao seu diálogo *Del concetto poetico*, de 1598. Como revelou Emilio Russo, analisando a parábola biográfica de Marino, «a primeira aparição, sobre a cena dirigida por Pellegrino, era dentro da perspectiva de uma estética maneirista, a qual, todavia, não bastará para cobrir por inteiro a experiência poética do napolitano» (Russo 2008: 48, tradução nossa).<sup>4</sup> Pellegrino imagina que Marino, um dos personagens do seu diálogo, declare:

E, realmente, se parece que nós do século presente fazemos algo de nosso Engenho, que seja novo, não é bem assim, porque as nossas invenções nem vão tão longe das coisas já ditas mil anos atrás, e os nossos conceitos e palavras são os mesmos ditos pelos antigos e não diferenciamos na substância, mas apenas nos acidentes, como na imposição das vozes, ou, por ventura, frases diversas [...]. (Pellegrino 1898: 354, tradução nossa)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> No original: «la prima apparizione, sulla scena gestita dall'esperienza del Pellegrino, era dunque all'insegna di un'estetica manierista, la quale tuttavia non basterà a coprire per intero l'esperienza poetica del napoletano».

<sup>5</sup> No original: «E veramente se noi altri del secol presente pare che facciamo alcuna cosa di

Sobre tal linha – a defesa de uma imitação não passiva dos modelos, mas criativa, híbrida – situar-se-á, mais ou menos cinquenta anos mais tarde, exatamente Francisco Manuel de Melo, sobre o qual chamou atenção Stegagno Picchio. O volume ao qual nos referimos é o *Hospital das letras*, tratado em forma de diálogo disposto segundo os modos da preceptística renascentista. Também neste caso é encenado um confronto teórico entre homens de letras: o próprio autor, Traiano Boccalini – chamado por Francisco Manuel de Melo Trajano Bocalino –, o belga Justo Lísio e o poeta Francisco Quevedo. Debatendo com Bocalino, Justo Lísio afirma que «a imitação, para louvável, quer-se feita com grande destreza, porque o simples séquito de um só, que vai diante, pertence aos animais, e não aos homens. Quem imita melhor, acrescenta, diminua, e troque, ou, senão, seja tido por bisonho» (Melo 1959: 124).

Botelho de Oliviera, no seu *Música do Parnasso*, é claro sobre tal questão: a «música» se libera da contaminação entre duas diferentes formações discursivas, isto é, de um lado, as gloriosas grandezas do maneirismo, e, do outro lado, as «deliciosas» extravagâncias barrocas. Que o nome de Torquato Tasso caracterize o primeiro dos dois polos e o de Giambattista Marino – ponte de junção ente o discurso maneirista e o discurso barroco – identifique o segundo elemento é um fato plenamente justificado.

Em *Música do Parnasso* não faltam certos traços que se poderiam facilmente definir como «tassianos». Mas sobre a questão da *imitatio* é necessário ponderar com cuidado, em modo particular, quando a reflexão verter em torno das poesias de tema amoroso. É, de fato, sobretudo graças à atividade literária de Tasso que, na poesia lírica de ascendência petrarquiana, a *inventio* perde a sua centralidade. O imaginário do *Canzoniere* de Petrarca deixa de constituir o modelo ao qual é preciso conferir continuidade, tornando-se mais um fenómeno a ser renovado internamente. O peso preponderante que vão adquirir a *dispositio* e a *elocutio* é, no fundo, o que Pellegrino faz dizer ao seu Marino e Francisco Manuel de Melo ao seu Lísio. Camillo Pellegrino, no diálogo *Il Caraffa*, de 1584, emprega, a propósito do estilo da *Gerusalemme Liberata*, a feliz fórmula de «locução artificiosa» (Pellegrino 1972: 321, tradução nossa).<sup>6</sup>

---

nostro Ingegno, che sia nuova, egli non è così, perciocché le nostre invenzioni ne vanno troppo lunge delle cose già dette mille anni fa, ed i nostri concetti e parole sono i medesimi detti dagli antichi e non diversificiamo nella sostanza, ma solamente negli accidenti, come a dire nella collocazion delle voci, o per avventura diversa frase [...]».

<sup>6</sup> No original: «locuzione artificiosa».

Da tensão do artifício à teatralidade, a fronteira é lábil, mas a cultura barroca a supera, de maneira sistemática e consciente. Às lacerações de um sujeito dividido «petrarquescamente» – e com eloquência toda maneirista – entre dimensão ideal e componente carnal, contrapõe-se agora um discurso cujo teor dominante recai sobre um fazer poético, em que escritor objetiva liberar o potencial espetacular. Impõe-se, em suma, um gosto destinado a conceber o texto lírico como espaço representativo, em que o canônico tema petrarquista-tassiano do amor adquire as características de um multiforme rito exterior. Simona Morando argumenta que, na Itália, o esforço da maior parte dos comentadores de Petrarca no século XVII vai na direção «de enfraquecer o afeto mais praticado da poesia petrarquista, isto é, o amor e, com ele, a expressividade da sua ‘guerra’» (Morando 2011: 508-509, tradução nossa).<sup>7</sup> Se o projeto estético de Botelho de Oliveira se funda sobre o ideal de um «canto poético», proposto através de uma «multiplicidade de línguas» e com o escopo de expressar a «elegância dos conceitos», torna-se clara a vocação do poeta brasileiro em dar corpo e forma a uma escrita metamórfica, que alterna paradigmas, códigos e níveis diferentes. A partir da época maneirista, a concepção da lírica está mudando, desfrutando de maneira ampla das potencialidades oferecidas pelo registro «médio». Maria do Socorro Fernandes de Carvalho o explicou com clareza exemplar, a partir de um passo dos *Discorsi dell'arte poetica*, de Tasso:

O gênero lírico tira proveito da ornamentação muito elevada e abundante dos gêneros altos, mas também da simplicidade e da correção dos baixos. Essa noção concorrente de apropriação toma corpo no decorrer do século, o que significa que aos poemas líricos ocorrerão distintivos de ambos os gêneros apropriados, gerando disputas taxionômicas em deslocamentos de interesses por parte dos poetas e leitores. (Carvalho 2007: 206)

Aqui, temos a presença concomitante de planos e arquétipos diferentes, isto é, Virgílio e Ovídio, Tasso e Marino, a grandiosidade e a extravagância, convergindo musicalmente em um fluxo contínuo. A partir do trecho das *Dicerie sacre* por nós citado em passagem anterior, Theodor Elwert afirma:

Se há um sentido nas elucubrações teóricas do Marino e de outros sobre a sonoridade da poesia, só pode ser este: também as figuras retóricas tradicionais da repetição interessam não apenas para o conteúdo formal e intelectual delas [...], porque a elas se atribui um novo valor exatamente para o seu efeito sonoro, porque servem para atingir os sentidos. (Elwert 1967: 74, tradução nossa)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> No original: «di depotenziare l'affetto più praticato della poesia petrarchista, cioè l'amore, e con esso l'espressività della sua 'guerra'».

Acrescentando, depois: Marino «varia e combina; ele se serve da variação para enriquecer os efeitos» (Elwert 1967: 76, tradução nossa).<sup>9</sup>

### 3.

Botelho de Oliveira cita Marino dentro de um discurso ideologicamente «italianizante». Na Bahia da segunda metade do século XVII, a Itália tem um significado pontual. A Itália é, sobretudo, Roma, a Roma antiga pátria da beleza (um dos coros de *Música do Parnasso* é em latim, nos modos de Virgílio e Ovídio) «assim como a Roma moderna» do poder eclesiástico. Com o adjetivo «italianizante» fazemos referência à hegemonia italiana no âmbito daquela que hoje se define teoria da literatura. Segundo José Manuel Ventura, um texto como a *Apologia de Camões* composto por João Soares de Brito

não é compreensível fora deste ideal, onde a hegemonia dos exegetas italianos, cujo trabalho de reflexão constitui um contributo inestimável para a difusão da cultura clássica, e, ao mesmo tempo, se configura como um elemento importante para a história da crítica literária em Portugal. (Ventura 2010: 71)

Botelho de Oliveira vê, na Itália, o local no qual se articulou o cânone literário moderno, tanto no nível de escrita quanto no nível de reflexão sobre a composição de versos, mas o seu discurso «italianizante» se encontra em sintonia com o que o estudioso José da Costa Miranda descreve como tendência crítica prevalente na segunda metade do século XVII, a qual em Portugal «acabaria por ir equilibrando, entre si, Camões e Tasso, com ambos os poetas chegando a construir mesmo um expressivo par, nitidamente usado» (Miranda 1985: 392).

O discurso «italianizante» – mas não italo-cêntrico – de Soares de Brito por meio de Botelho de Oliveira pode reconfigurar-se dentro de uma perspectiva «brasileira», porém não é um fato sem consequência. Isso porque significa a assunção de elementos periféricos e coloniais (ausentes no debate português, inevitavelmente metropolitano) no interior do horizonte ideológico supranacional traçado pela Companhia de Jesus: falar de Itália, em suma, significa fazer referência à dimensão universalista da Igreja romana.

---

<sup>8</sup> No original: «Se vi è un senso nelle disquisizioni teoriche del Marino e di altri sulla sonorità della poesia, esso non può essere che questo: anche le figure retoriche tradizionali della ripetizione interessano non solo per il loro contenuto formale e intellettuale [...], ché ad esse si attribuisce un nuovo valore appunto per il loro effetto sonoro, perché servono a colpire i sensi».

<sup>9</sup> No original: «varia e combina; egli si serve della variazione per rincarare gli effetti».

Um universalismo que, traduzido em prática, quer dizer circulação transatlântica de um saber/poder. Vai nessa direção a afirmação de João Carlos Teixeira Gomes, o qual, ao comentar o conceito de «comunidade poética» luso-brasileira (Rosales 1966: 194), qualifica tal «comunidade» como «muito mais *ocidental* do que apenas *ibérica*» (Gomes 1985: 222; grifo em itálico do original), depois de ter identificado dentro de um símile cronotopo uma «dupla impregnação ítalo-espanhola em autores nacionais dos séculos XVII e XVIII» (Gomes 1985: 46).

Enquanto Gregório de Matos, no âmbito de tal comunidade, imprime uma estranha reviravolta quevedista, convergindo «para Quevedo numa época em que praticamente todos os poetas portugueses e castelhanos, dos menores aos maiores, deixam-se enredar – profundamente – pela dicção e pela maneira de Gôngora» (Gomes 1985: 254), é Botelho de Oliveira quem olha para a Itália e, em particular modo, para Marino. No que diz respeito à obra deste último, não sabemos quão profundamente Botelho de Oliveira conhecesse o autor de *Adone*. Em outro trabalho levantamos a hipótese – a lado do recurso direto a fontes marinianas – de um possível recurso a manuais durante o processo de criação literária em italiano. Referimo-nos a volumes como o de Padre Spada (Brunello 2016). Trata-se, todavia, de o momento de uma simples hipótese que ainda não encontrou uma resposta filológica definitiva. Não temos dúvidas, contudo, sobre a existência de «um ativo núcleo de homens de letras na Cidade de Salvador da Bahia de finais do século XVII, que mantinha fluida comunicação – ou pelo menos uma ativa recepção – com a cultura ibérica, em particular, e europeia, em geral» (Rodrigues-Moura 2011: 153).

É oportuno lembrar que a difusão de volumes italianos, eleitos à guisa de modelos, na Salvador dos séculos XVII e XVIII, não era um fenômeno raro. Ao falar da influência italiana no Brasil colonial da segunda metade do século XVII e concentrando o olhar sobre artes figurativas, é comum recordar a introdução da quadratura em Salvador, no âmbito da produção pictórica barroca, comumente fixada em 1734. É naquele ano que chega à Bahia o artista português Antônio Simões Ribeiro. Todavia, «a cidade baiana não era uma ‘terra virgem’ a importar um gênero pictórico desconhecido. Antes pelo contrário, quase 50 anos atrás já tinha ocorrido em Salvador um debate em torno à possibilidade de pintar com quadratura o teto da Sé» (Raggi 2016: 226).

Segundo Magno Moraes Mello, «na igreja da Conceição da Praia se retoma a título de referimento à construção virtual em San Carlo Barnabite de



Florença, obra do quadraturista Domenico Stagi e do figurista Sigismondo Betti, em 1757» (Mello 2012: 557). Ponto de referência para Stagi e Betti é o tratado teórico de Andrea Pozzo, jesuíta italiano, cujo volume é, ao longo dos decênios, traduzido em diversas línguas.<sup>10</sup> Durante o século XVII, de fato, várias são as traduções manuscritas em português do livro de Pozzo, a mais notável delas é a de 1732, de José Figueiredo Seixas.

O volume de Pozzo, em suma, exerceu influência direta sobre artistas e arquitetos não italianos. Ainda há mais. Como demonstrado por Magno Moraes Mello, uma peça fundamental na circulação das ideias de Pozzo é representada por um texto do jesuíta português Inácio Vieira, autor do *Tratado da Perspectiva*, manuscrito que remonta a mais ou menos 1715:

O contato com o tratado de Andrea Pozzo, que se pensava só iniciado na década de 30 do século XVIII, em função do ano de uma das citadas traduções, é comprovado a partir do texto de Inácio Vieira que, desde a primeira década do século, este tratado já era conhecido e estudado em Portugal. O que não deixa de ser extremamente significativo, pois Lisboa projeta-se no estudo da geometria, da matemática e da perspectiva e no conhecimento da tratadística coeva, desde as últimas décadas do século XVII. (Mello 2017: 108)

A Itália, seja pela sua condição de paradigma estético, seja pelo seu *status* de centro de poder religioso, exerce, desde a segunda metade do século XVII, um considerável prestígio. Não deve ser esquecido que Padre Antonio Vieira transcorre na Itália seis anos da sua vida e, como conjectura Luciano Migliaccio:

Não se pode excluir que a escolha de importar altares de mármore italiano, desenhados por artistas romanos ou florentinos, e de realizar no teto uma galeria de retratos pintados de jesuítas ilustres possa ser relacionada com a volta de Roma, em 1681, do Padre Antônio Vieira, um dos maiores oradores sacros de sua época. (Migliaccio 2011: snp)

O papel dos jesuítas nesse processo de expansão atlântica foi determinante. Com razão, Guardiani afirma que «a história dos primeiros jesuítas, desde a fundação (1534) à abolição da ordem (1773), deve ser lida e interpretada, antes de tudo, como uma história da modernidade» (Guardiani 2009: 336;

---

<sup>10</sup> Alvaro Pascual Chenel se convence de uma influência direta de Pozzo sobre a pintura baiana, falando de «deslumbrantes escenografias de perspectivas arquitectónicas en techos y bóvedas así como fingidas cúpulas que alcanzaron gran predicamento en Brasil y cuya base se localiza en los grabados y pinturas de Andrea Pozzo. Los ejemplos son abundantes pero merece la pena al menos recordar la espectacular decoración de la nave central de la iglesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia en Salvador de Bahía, obra de José Joaquim da Rocha» (Chenel 2013: 456).

tradução nossa).<sup>11</sup> Graças à função exercida pelos Jesuítas se pode realizar a dinâmica da «modernidade tipográfica» (Guardiani 2009: 339, tradução nossa), da qual o manual de Pozzo e o tratado de Spada constituem dois exemplos eloquentes.

#### 4.

O componente representativo é particularmente evidente em *Música do Parnasso*. A *Anarda* de Botelho de Oliveira não se cansa de contemplar-se ao espelho. Finge um ciúme que está bem longe de sentir de verdade. Ao tema da representação se liga o motivo da existência como experiência efêmera. Os *topoi* barrocos são inúmeros. No fluxo interdiscursivo, porém, as manchas intertextuais «italianizantes» são aquelas que mais bem expressam a configuração ideológica maneirista-barroca transibérica. As instâncias italianizantes, de fato, são bem mais difundidas do quanto se pense. Comentando «Discreta e formosíssima Maria», Silvia La Regina observa como o autor do soneto, Gregorio de Matos, reelabora «através de Góngora um verso de Bernardo Tasso, ‘Mentre che l’aureo crin v’ondeggia intorno’» (La Regina 2012: 414).

Limitando-nos ao *Terceiro coro das rimas italianas*, em que a tensão italianizante é um dado evidente, destacamos algumas possíveis referências efetuadas por Botelho de Oliveira, as quais bem exemplificam a particular relação do poeta brasileiro com a cultura italiana. No soneto «Anarda querida na ocasião das suas lágrimas», Carmelina Magnavita Rodrigues de Almeida identifica um cunho de natureza marinista, indicando «as rimas ‘*lucente*’ e ‘*algente*’ como calcadas no soneto *Alla luna* [...] e na estrofe 24 do primeiro canto do *Adonis ‘lucenti’* e ‘*algenti*’» (Almeida 1975: 53). Não obstante, consideramos oportuno integrar tais observações, acrescentando que a fonte poderia também ser tassiana, porque o sintagma «seno algente» remete à idêntica fórmula lexical do terceiro dia do *Mondo creato*, seção na qual, além disso, o adjetivo «lucente» ocorre três vezes. Quanto ao segundo soneto, «Atrevimento e lágrimas» – trata-se ainda de considerações de Carmelina Magnavita Rodrigues de Almeida – «as rimas ‘*nacque*’, ‘*piacque*’, ‘*acque*’ se encontram na mesma ordem da estrofe 127 do canto I do *Adonis* [...], sendo que Botelho inseriu, entre ‘*nacque*’ e ‘*piacque*’, ‘*rinacque*’» (Almeida 1975: 56).

<sup>11</sup> No original: «la storia dei primi gesuiti, dalla fondazione (1534) all’abolizione dell’ordine (1773) va letta e interpretata, innanzi tutto, come una storia della modernità».

Vistosamente marinista é também «co' i sospiri, che sparge, doppia i venti», penúltimo verso da composição de título «Leandro morto nas águas», que remete ao *enjambement* «sospiri / sparge» de «Abbia, chi mai per te pianti o sospiri,» uma das rimas publicadas por Marino em 1602, incluída na seção das rimas marítimas e não por acaso orquestrada dentro do campo semântico que será o mesmo de «Anarda querida na ocasião das suas lágrimas»: o do afogamento no mar, ao fim de uma tempestade. Difícil não acreditar em uma presença de Marino – o Marino do soneto das rimas amorosas intitulado «Promette alla sua donna perpetuo amore» – também por «felice arsura» (mesma a rima com «pura») de «Endimião amado da Lua». Não inserimos as muitas referências ao *Adone*, ilustradas por Almeida no estudo acima mencionado, ao qual indicamos para aprofundamentos. Destacamos, apenas, a propósito do madrigal «Impossibilita-se a vista de Anarda», o diálogo que este texto institui com o soneto tassiano «La bella fiamma che m'ardeva il core», com a rima «celo»: «cielo» e a isotopia ígnea.

Podemos dizer que, na produção em português e em espanhol, o mecanismo intertextual faz-se decididamente transibérico. A presença italiana, de fato, opera de maneira metamórfica dentro dos cânones literários «nacionais» da Espanha e de Portugal, renovando-os, de modo que, no interior de tal dinamismo, «a mesma linguagem circula como diagrama das trocas que dramatiza e efetua» (Hansen 2004: 217). A Itália, na qual Botelho de Oliveira inspira-se, é sobretudo a Itália de Marino. Adma Muhana observa que, para o autor de *Música do Parnasso*, o legado da poesia de Marino encontra-se principalmente na «suavidade do metro». Em tal suavidade

se reconhece o modelo da poesia de Marino, emulada no léxico, nas rimas, nos vocativos, nos ritmos, nas imagens e nas tópicas marinianas, e isso não só nos poemas italianos de Botelho de Oliveira, como em poemas seus portugueses e castelhanos. É certo que essa imitação tem diversos intermediários – em particular, Lope de Vega e Góngora –, o que minimiza a importância da identificação das fontes. Porém, nas linhas mestras da poética de Botelho de Oliveira, permanece a concepção, fortemente mariniana, de que a poesia lírica é arte «irmã» da Música. (Muhana 2011: 38)

Adma Muhana lembra também que a *Poética* aristotélica «se organiza segundo uma ideia de poesia contrária àquela baseada na metrificação e no ritmo, excluindo, com isso, a melopeia, isto é, a música, da sua estrutura essencial» (Muhana 2011: 38). A primazia «não aristotélica» do significante no discurso poético de Marino é um dado amplamente explicado já na época de Botelho de Oliveira. Um exemplo disso é, em 1649, a referência ao «não aristotelis-

mo» de Marino, que se encontra em um texto do letrado jesuíta Pietro Sforza Pallavicino: o poeta italiano «carecia do engenho filosófico, o qual Aristóteles exigia veementemente de um poeta» (Sforza Pallavicino: 1649: 123-124).<sup>12</sup>

No mesmo trecho, está presente também uma referência à «suavidade do metro» mariniano, quando Sforza Pallavicino remete «àquela suavidade do ritmo elaborada tão artisticamente» (Sforza Pallavicino 1649: 124).<sup>13</sup> Não é por acaso que Dámaso Alonso – comparando Marino e Góngora, em que prevalece «uma tonalidade mais grave» (Alonso 1955: 217)<sup>14</sup> – encontra a especificidade da arte de Marino em «uma inclinação para galanteria e um brilho exterior e facundo [...]» (1955: 217).<sup>15</sup>

A exterioridade, em Marino, é essencial. Se, «para uma poética aristotélica a música permanece sempre ornamento, ou seja, acidente, não substância» (Muhana 2011: 38), a poesia de Marino inverte as relações de força dominantes na estética de tradição aristotélica: o «ornamento» se configura como a substância. O discurso «italianizante» conhece, assim, mais uma articulação, além das referências à universalidade do poder eclesiástico e ao ideal da Roma antiga: a efemeridade do sensualismo e do esteticismo.

---

<sup>12</sup> No original: «carebat philosophico ingenio, quod in poeta vehementer exigit Aristoteles». Agradecemos o professor Josenir Alcântara de Oliveira pelas sugestões de tradução.

<sup>13</sup> No original: «levor ille rythmi tam affabre tornatus.»

<sup>14</sup> No original: «una tonalidad más grave.»

<sup>15</sup> No original: «una inclinación a la galantería y a un brillo exterior y facundo [...]»

## Referências

- Almeida, Carmelina Magnavita Rodrigues de. *O marinismo de Botelho*. Salvador: UFBA, 1975.
- Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Editorial Gredos, 1955.
- Brunello, Yuri. «O sequestro do barroco italiano: Botelho e a tradução oculta de Padre Spada». *Cadernos de Tradução*, vol. 36, n.º 3, setembro de 2016, 109-123.
- Brunello, Yuri / Oliveira, Ana Leticia Costa de / Nascimento, Ticiania Alves do. «Dois sonetos de Música do Parnasso». *Transversal – Revista em Tradução*, vol. 3, n.º 6, 2017, 21-26.
- Carvalho, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- Chenel, Alváro Pascual. «Fortuna, uso y difusión del tratado de Andrea Pozzo en España e Hispanoamérica». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.º 44, 2013, 401-471.
- Cruz, Erimar Wanderson da Cunha. «Il mistero acuto di Anarda». *Mosaico Italiano*, n.º 180, 2019, 13-16.
- Elwert, Theodor. *La poesia italiana del Seicento*. Firenze: Olschki, 1967.
- Ferretti, Francesco. «Torquato Tasso». Em: Gian Mario Anselmi / Keir Elam / Giorgio Forni / Davide Monda (orgs.). *Lirici europei del Cinquecento*. Milano: Rizzoli, 2004, ebook, snp.
- Gomes, João Carlo Teixeira. *Grégorio de Matos, o boca de brasa. Um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- Guardiani, Francesco. «Sicut oves in medio luporum: la modernità e il sangue dei suoi apostoli nella Breve relatione di Francesco Giuseppe Bressani». Em: Francesco Guardiani (org.). *Il lavoro dell'insegnante e le sue scelte nell'era elettronica*. Toronto: Legas, 2009, 331-358.
- Hansen, João Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2.ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

- La Regina, Silvia. «O espaço da utopia barroca: três sonetos de Gregório de Mattos em italiano». *Eutomia*, n.º 10, dezembro de 2012, 405-419.
- Marino, Giambattista. *Dicerie sacre*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.
- Melo, Francisco Manuel de. «Hospital das letras». Em: Francisco Manuel de Melo. *Apólogos dialogais*, vol. 2. Lisboa: Sá da Costa, 1959, 75-267.
- Melo, Francisco Manuel de. *Obras métricas*. Lyon: Boessat-Remeus, 1665.
- Mello, Magno Moraes. «Perspectiva Pictorum – um exercício de ilusionismo arquitetônico no Tempo do barroco». *Circumscribere*, n.º 20, 2017, 61-111.
- Mello, Magno Moraes. «Perspectiva e arquitetura do engano: a decoração da nave da igreja do Convento Franciscano na cidade da Paraíba entre os séculos XVIII e XIX». Em: Natália Marinho Ferreira-Alves (org.). *Os Franciscanos no Mundo Português – o legado franciscano*. Porto: CEPESE, 2012, 547-572.
- Migliaccio, Luciano. «Arte e classicismo no Brasil: criando paisagens e re-lando tradições». Em: André Botelho / Lilia Moritz Schwarcz (orgs.). *Agenda brasileira. Temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, ebook, snp.
- Miranda, José da Costa. «Camões / Tasso: um confronto e algumas semelhanças segundo a crítica portuguesa». *Revista da Universidade de Coimbra*, n.º 33, 1985, 387-402.
- Morando, Simona. «Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi». *Lettere italiane*, n.º 63, 2011, 505-533.
- Muhana, Adma. «A ‘maravilha’ na poesia de Manuel Botelho de Oliveira». *Per Musi*, n.º 24, 2011, 35-42.
- Oliveira, Manuel Botelho de. *Poesia Completa – Música do Parnasso, Lira Sacra*. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- Oliveira, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Ivan Teixeira (org.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2005b.

- Pellegrino, Camillo. «Del concetto poetico». Em: Angelo Borzelli. *Il cavalier Giovan Battista Marino*. Napoli: Priore, 1898, 325-359.
- Pellegrino, Camillo. «Il Caraffa». Em: Bernard Weinberg (org.). *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. 3. Bari: Laterza, 1972, 307-344.
- Picchio, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- Raggi, Giuseppina. «A forma dos poderes: a pintura de quadratura e as dinâmicas político-culturais em Salvador da Bahia na primeira metade do século XVIII». Em: Evergton Sales Souza / Guida Marques / Hugo Silva (orgs.). *Salvador da Bahia. Retratos de uma cidade atlântica*. Salvador, Lisboa: EDUFBA / CHAM, 2016, 225-272.
- Rodrigues-Moura, Enrique. «Engenho poético para cantar um artifício engenhoso. O astrolábio de Valetim Estancel nos versos de Botelho de Oliveira e Gregório de Matos». *Navegações. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 4, n.º 2, 2011, 151-166.
- Rosales, Luis. *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Cultura Hispánica, 1966.
- Russo, Emilio. *Marino*. Roma: Salerno, 2008.
- Sforza Pallavicino, Pietro. *Vindicationes Societatis Iesu*. Roma: Typis Domini Manelphi, 1649.
- Ventura, José Manuel. *João Soares de Brito. Um crítico barroco de Camões*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.