


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

DANIEL DE ASSIS FURTADO

**MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA:
A ESTÉTICA BARROCA, O NATIVISMO
E O MITO DO BRASIL**



ARARAQUARA – S.P.
2017

DANIEL DE ASSIS FURTADO

**MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA:
A ESTÉTICA BARROCA, O NATIVISMO
E O MITO DO BRASIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: *Teorias e crítica da poesia*

Orientador: Prof.Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: CAPES - DS

ARARAQUARA – S.P.
2017

Furtado, Daniel de Assis

Manuel Botelho de Oliveira: a estética barroca, o
nativismo e o mito do Brasil / Daniel de Assis

Furtado – 2017

164 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

1. Oliveira, Manuel Botelho de. 2. Barroco. 3.
Poesia. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

DANIEL DE ASSIS FURTADO

MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA: A ESTÉTICA BARROCA, O NATIVISMO E O MITO DO BRASIL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: *Teorias e crítica da poesia*
Orientador: Prof.Dr. Antônio Donizeti Pires
Bolsa: CAPES - DS

Data da defesa: 24/05/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: **Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: **Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: **Prof.^a Dr.^a Susanna Busato**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha família,
aos meus amigos
& principalmente
a ti, que isto lê.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu pai,
Prof. Dr. Erikson Felipe Furtado,
e aos Furtados do Rio Itabapoana
que o precederam.

Agradeço a meu orientador,
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires,
e a todos os professores
que me precederam.

“Haverá, pois, sempre o que dizer de novo
sobre o nosso passado literário.”

Alceu Amoroso Lima (1964, p. 99)

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo reconhecer os elementos que indicam a construção da imagem de “Paraíso terrestre”, concomitante ao sentimento de nativismo na poesia lírica de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), especificamente em sua *silva* “À Ilha de Maré”. Será traçado o panorama histórico-literário em que a obra foi composta, tanto o europeu quanto o brasileiro, assim como revelados alguns dados biográficos do autor, destacando a importância do mesmo para a literatura brasileira então nascente. Em relação ao conteúdo da referida *silva*, será debatido o *topos* literário das “ilhas encantadas”, apresentando um cotejo com a maneira como este foi abordado por Camões e pelos frades Manuel de Santa Maria Itaparica e José de Santa Rita Durão, assim como apontamentos sobre a influência que todos esses poetas — Botelho de Oliveira inclusive — receberam de Virgílio e de Ovídio. Esperamos com este trabalho não apenas divulgar a obra dum poeta geralmente ofuscado por seus contemporâneos (Gregório de Matos Guerra e Pe. Antônio Vieira), mas também propor um olhar mais atento a um período histórico-literário cuja importância na formação da identidade brasileira é, por vezes, deixada de lado.

Palavras-chave: Literatura barroca. Poesia brasileira. Nativismo. Ilhas encantadas. Paraíso terrestre.

RESUMEN

La presente tesis tiene como objetivo reconocer los elementos que indican la construcción de la imagen del “Paraíso terrenal”, concomitante del sentido de nativismo en la lírica de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), específicamente en su *silva* “À Ilha de Maré”. Se trazará la escena histórica-literaria en que se hizo el trabajo, ambas europea como brasileña, así como revelado algunos datos personales del autor, resaltando la importancia de ello para la incipiente literatura brasileña. En relación con la *silva*, se discutirá lo *topos* literario de las “islas encantadas”, comparando con la forma en que este fue abordado por Camões y los frailes Manuel Santa Maria Itaparica y José de Santa Rita Durão, así como notas sobre la influencia que todos estos poetas — incluido Botelho de Oliveira — recibieron de Virgilio y de Ovidio. Confiamos que este trabajo no sólo publicite la obra de un poeta generalmente eclipsado por sus contemporáneos (Gregorio de Matos Guerra, y el P. Antônio Vieira), sino también proponga una mirada más cercana a un período histórico-literario cuya importancia en la constitución de la identidad brasileña a veces es dejada de lado.

Palabras-claves: Literatura barroca. Poesía brasileña. Nativismo. Islas encantadas. Paraíso terrenal.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Barroco	12
2. Manuel Botelho de Oliveira	52
3. À ilha de Maré e a demais ilhas encantadas	80
Conclusão	148
Referências	149
Bibliografia consultada	163

INTRODUÇÃO

Apresentamos nesta dissertação uma leitura da *silva* “À Ilha de Maré”, de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), cotejando com passagens da “Descrição da Ilha de Itaparica”, do Frei Manuel de Santa Maria Itaparica (1704-1768), à luz da ambientação que construiu Luís Vaz de Camões para sua “Ilha dos Amores” (*Os Lusíadas*, IX, 51-63), e comparando passagens dos cantos VI e VII do *Caramuru*, do Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784), com o objetivo de reconhecer e de acompanhar os elementos que, na enumeração e no louvor dos frutos da terra, da atividade humana e mesmo das possibilidades de exploração econômica, indicam que o poeta tanto evoca e aponta no Brasil o mito do “Paraíso terrestre” como apresenta sinais de sentimento nativista. Para tanto, não somente o tempo e o espaço em que viveu Botelho de Oliveira serão revisitados, num esforço por reconstruir o panorama histórico-literário em que sua poesia lírica foi composta e compreender as características de estilo então vigentes, mas também seus dados biográficos e sua obra, com sua respectiva fortuna crítica, serão observados. Serão ainda consideradas as prováveis referências e fontes literárias do poeta, como a poesia da Antiguidade Clássica, nas obras de Virgílio (70 a.C. - 19 a.C.) e de Ovídio (43 a.C. - 18 d.C.), e os relatos dos cronistas do *ciclo dos descobrimentos*, em especial Pero de Magalhães Gândavo (1540?-1580?), Gabriel Soares de Sousa (1540?-1591) e o Pe. Fernão Cardim (1549?-1625), sobre os quais nos debruçaremos com maior atenção do que sobre a tradição clássica.

1. BARROCO

O Barroco é o estilo artístico e literário — mais do que isso, o estilo de vida — do qual participaram todos os povos do Ocidente entre o final do século XVI e o século XVIII (COUTINHO, 2004, p. 17). A apreciação do estilo barroco, de um modo geral, oscila entre a recusa de sua mensagem (De Sanctis, Taine, Croce) e a apologia de seu estilo (Wölfflin, Balet, Spitzer, Dámaso Alonso) (BOSI, 2013, p. 30). Para Alfredo Bosi:

[...] a negação da arte barroca pela sua “carência de conteúdo” é cega, pois é claro que o alheamento da realidade, a fuga do senso comum, enfim o descompromisso histórico *é também conteúdo*. Quanto à atitude formalista, resume-se em atribuir *a priori* um valor ao que se tomará por objeto preferencial, os esquemas, herdados pela tradição clássica e apenas transfigurados por força de um complexo ideológico. Em suma, desvalorizar um poema barroco porque “vazio” ou mitizá-lo porque rebuscadamente estilizado é, ainda e sempre, cometer o pecado de isolar espírito e forma, e não atingir o plano da síntese estética que deve nortear, em última instância, o julgamento de uma obra. (BOSI, 2013, p. 30)

Por fantasiosas ou absurdas, algumas etimologias propostas para o esclarecimento da palavra *barroco* não merecem atenção, como sua relação com o nome de Frederico Barocci (1526-1612) — pintor italiano, ele próprio um precursor do estilo barroco — ou ao vocábulo italiano *barocco*, ou *barocchio*, termo próprio da linguagem da usura que designaria “fraude” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 439). De acordo com a teoria mais corrente, a palavra *barroco*, em sua origem medieval, portuguesa ou espanhola, designaria uma pérola de formato ou de superfície irregular (COUTINHO, 1983, p. 43; AGUIAR E SILVA, 1988, p. 440; MOISÉS, 1997, p. 66; TRINGALI, 1994, p. 65). A etimologia da palavra portuguesa, por sua vez, não está suficientemente elucidada: embora Antônio Geraldo da Cunha a associe ao *barro* (CUNHA, 2007, p. 100), admite-se que *barroca* derive do latim *uerruca*, “pequena elevação de terreno” — que na *Historia Naturalis* (XXXVII, 195), de Plínio, o Velho (23-79), aparece relacionada a pedras preciosas (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 440). Com efeito, na ourivesaria uma pedra irregular é designada *barroca* (PROENÇA FILHO, 2004, p. 176). Na expansão marítima portuguesa, uma das muitas atividades econômicas no Oceano Índico era o comércio de pérolas — em especial com *Barokia*, cidade do Guzarate, mercado de pérolas e próximo à qual os portugueses fundaram, em 1530, a fortaleza de Diu (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 440). Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689), viajante francês, informa em suas memórias — *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier* (1676) — que as pérolas do mercado de Barokia eram vendidas em sua maior parte aos naturais da região, indicando também que tais pérolas

seriam principalmente de formato irregular (TAVERNIER, 1676, p. 324). Philip Butler considera verossímil, portanto, que

[...] apenas um pequeno número das pérolas chegadas a Goa no mercado indígena de Barokia fossem perfeitamente redondas, e os mercadores portugueses ligaram um sentido descritivo — em breve interrogativo — ao que não era primitivamente senão uma indicação de origem. (BUTLER, 1959, p. 10)

Assim, a palavra portuguesa *barroco* teria se revitalizado no Oriente, passando a designar as pérolas não redondas e imperfeitas (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 441). Por outro lado, Otto Kurtz menciona um texto castelhano — constante no *Libro de las cosas que estan en el tesoro de los alcaçares de la çibdad de Segouia* (1503) — que faz referência a *perlas berruecas* muito antes do comércio português com a cidade de Barokia (KURTZ, 1960, p. 437). Especialmente a partir da segunda metade do século XVI aparecem textos espanhóis e franceses em que os termos *berrueco* — ou *barrueco* — e *baroque* são relacionados a pérolas irregulares e de valor inferior: escreve Sebastián de Covarrubias (1539-1613), em seu *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), que as pérolas *barrocas* seriam desiguais e que assim se chamariam por assemelharem-se a *verrugas* (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 441-442). Voltamos ao termo latim: *uerruca*. Benvenuto Cellini (1500-1571), escultor, ourives e escritor — realizador de uma das mais interessantes obras autobiográficas produzidas na Renascença: a *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze* (1558-1562, 1ª ed. italiana 1728) (POPE-HENNESSY, 1979, p. 1057-1058) — teria sido o primeiro a aplicar o termo *barroco* à arquitetura (PROENÇA FILHO, 2004, p. 176). No vocabulário filosófico, a palavra designaria uma figura do silogismo escolástico medieval em que a premissa maior é universal e afirmativa, o termo médio funciona como predicado em ambas as premissas, a premissa menor é sempre particular e negativa e a conclusão, sempre igualmente particular e negativa — de sentido confuso ou mesmo falso, representado pelas letras *b A r O c O*: a letra *A* referindo-se a juízos universais afirmativos e a letra *O* a juízos particulares negativos (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 439; TRINGALI, 1994, p. 65; MOISÉS, 1997, p. 66). Massaud Moisés cita o seguinte exemplo: “*bAr*: Todo homem é vertebrado. *Oc*: Ora, algum ser vivo não é vertebrado. *O*: Logo, algum ser vivo não é homem” (MOISÉS, 1997, p. 66). Essa figura do silogismo era assim associada a um tipo de raciocínio “que confundia o falso e o verdadeiro” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 177) e a “uma argumentação estranha e viciosa, evasiva e fugidia, tendente a subverter as regras do pensamento” (COUTINHO, 1983, p. 42). Nesse sentido, *barroco* seria “uma palavra artificial,

mnemônica” (TRINGALI, 1994, p. 65). Embora legítimo, trata-se de um silogismo retorcido — como uma *pérola barroca* — ao qual os adversários da escolástica aludiam quando buscavam denunciar seu “espírito arrevesado” (TRINGALI, 1994, p. 65). Por consequência, uma argumento *in barroco* significava uma afirmação falsa e tortuosa:

[...] segundo Croce, a expressão teria sido depois transferida para o domínio das artes, para designar um estilo que aparecia também como falso e ridículo. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 440)

Até o final do século XIX a crítica da arte usou o termo *barroco* num sentido pejorativo (COUTINHO, 1983, p. 42). Tal uso remonta aos séculos XVI e XVII, quando se começou a aplicar o vocábulo como sinônimo de “bizarro, extravagante, artificial, ampuloso, monstruoso” (COUTINHO, 1983, p. 42) e “alusão pejorativa aos elementos medievais, restaurados no século XVII” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 177). Sobretudo nas linguagens das artes plásticas, nesse sentido pejorativo, o termo *barroco* foi empregado para designar a estética do período imediatamente seguinte ao Renascimento — “concebida como uma forma degenerada, e expressa na perda da clareza, pureza, e elegância de linhas, substituídas essas qualidades pelos ornatos e distorções, que teriam resultado num estilo impuro, alambicado e obscuro” (COUTINHO, 1983, p. 43). O termo chegou ao século XIX mantendo esse sentido pejorativo (PROENÇA FILHO, 2004, p. 177). Sendo originário da história e da crítica da arte, ele foi incorporado à crítica e à historiografia literárias como um conceito de conteúdo estético, com a intenção de resolver-se o problema da classificação e da apreciação da literatura do século XVII — diferente, sob vários aspectos, das literaturas renascentista e neoclássica — que então passava por inclassificável:

O Barroco preenche assim a finalidade de designar aquele período entre o Renascimento e o Classicismo, definindo obras diversas das que se subordinam a conceituação neoclássica ou renascentista, e que refletem o estado de espírito comum a todas as literaturas nacionais modernas. (COUTINHO, 1983, p. 44)

Compreende-se também o termo *barroco* como um “conceito psicológico abstrato” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 172) que pode vir a designar a ocorrência de um tipo de expressão em qualquer cultura histórica, reaparecendo em diferentes estágios de desenvolvimento. Fala-se, por exemplo, em “moda feminina *barroca*”, ou mesmo em “poesia em tons *barrocos*”, ainda que tais expressões ocorram em períodos históricos recentes. Afrânio Coutinho posiciona-se veementemente contra esse tipo de ampliação do campo semântico da palavra *barroco*, afirmando que sua atribuição a manifestações culturais

distantes do século XVII — período este, “onde e somente as condições espirituais foram convenientes para o seu desenvolvimento, fazendo com que o aspecto formal encarnasse um estado de espírito que se lhe ajustava à maravilha” (COUTINHO, 1968, p. 96) — seria equivalente à destruição do próprio conceito de barroco. Com efeito, considerado o Barroco um *estilo de época*, atribuições como essas não fazem o menor sentido, embora, a exemplo do que ocorre com os termos *classicismo*, *romantismo* e *realismo*, a extensão dos campos semânticos dessas terminologias prova-se “frequentemente tentadora” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 172).

O emprego do termo *barroco* para o estilo da época em questão não é pacífico: sua adoção tem variado de país para país. Até 1945, por exemplo, a França “relutava quase unanimemente” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 175) em adotá-lo, tendo passado a assumi-lo, com ressalvas, em referência ao seu Classicismo. Na Itália, apesar de um posicionamento inicial de negação especialmente encabeçado por Benedetto Croce, a apreciação do estilo ganhou espaço de discussão, “tendo sido objeto de três congressos, realizados, respectivamente, em 1954, 1957 e 1962” (CROCE, 1910 e 1929 apud PROENÇA FILHO, 2004, p. 175). Em relação aos estudos literários, o termo não obteve muito sucesso na Inglaterra; após certa aceitação, praticamente saiu de cena na Rússia; e foi bem acolhido nos Estados Unidos, na Alemanha, em Portugal e em Espanha (WELLEK, 1963, p. 107-117). Especialmente a partir da década de 1950, o termo passou a incorporar-se aos estudos literários e das belas artes no Brasil (PROENÇA FILHO, 2004, p. 175).

O ponto de vista da crítica literária dos séculos XVIII e XIX foi tipicamente francês, a ponto de a existência do Barroco ser mesmo negada em literatura (CARPEAUX, 1980, p. 459). O estilo barroco na França — e Otto Maria Carpeaux destaca: “só na França” (CARPEAUX, 1980, p. 459) —, foi logo derrotado e descartado. A historiografia literária francesa admitia um período de *decadência* e de *mau gosto* entre a Renascença e o Classicismo, implacavelmente fustigado em nome do equilíbrio e da simplicidade (TRINGALI, 1994, p. 66), tratando aquele século XVII como *classicista* e não *barroco* — ignorando mesmo o próprio termo, julgado uma “expressão inferior, degenerada, de decadência, caracterizada pela preocupação formal e pelo uso excessivo da ornamentação retórica e da obscuridade” (COUTINHO, 1983, p. 42) e mantido proscrito: seu *contorcionismo* verbal e sua riqueza ornamental seriam justificativas para “esconder o pensamento ou a ausência de sentido” (COUTINHO, 1983, p. 42). Para designar as

variedades nacionais da literatura seiscentista — em conformidade com a crítica classicista — , foram cunhados diferentes termos: *conceptismo*, *culteranismo*, *preciosismo*, *marinismo*, *efuísmo*, *silesianismo* e *gongorismo*: todos com sentido pejorativo, “de condenação daquela produção literária, considerada uma forma inferior ou degenerada em relação ao classicismo e ao renascentismo” (COUTINHO, 1983, p. 42). Mesmo na historiografia literária portuguesa o Barroco foi apontado como “exagero patético, expressão de um ascetismo marcado ou de um misticismo exaltado, oposição da sublimidade espiritual ao grotesco da carne, do idealismo perfeito ao pícaro burlesco; um misto de bizarrria fidalga e de pitoresco folclórico; obsessão do irracional, tido como suprarracional; pesquisa dos processos da alma, evasão para o inefável, sugestão do inapreensível, do sutil, do fugidio” (LOPES; SARAIVA, [s/d], p. 318). Benedetto Croce considerava o barroco “um pecado humano e estético, não admitindo que a arte possa ser barroca, nem que o barroco possa ser arte” (CROCE, 1929 apud TRINGALI, 1994, p. 66), igualmente enxergando no estilo a *decadência* do Renascimento. A ausência de Luis de Góngora (1561-1627) na historiografia literária espanhola — que Haroldo de Campos chama “gongorofobia” (CAMPOS, 2011, p. 58) — durou ao menos dois séculos: o século XVII reagiu-lhe em direção ao racionalismo e à sobriedade e o século XIX lhe foi absolutamente refratário, especialmente em sua segunda metade (CAMPOS, 2011, p. 58). Otto Maria Carpeaux menciona ter havido em seu tempo ainda manuais da literatura inglesa e espanhola em que o gongorismo era “explicado por uma doença mental do poeta” (CARPEAUX, 1980, p. 456). A crítica classicista francesa do século XVIII — tendo enxergado o epicentro “arbitrariamente” (CARPEAUX, 1980, p. 455) na corte do rei Luís XIV de França — entendera que no século XVII a grande literatura houvesse se manifestado somente em *seu* país, sem ter conseguido vislumbrar o caráter universal da mesma, perdendo de vista a literatura não-francesa da época, fragmentando o conjunto em pedaços desconexos, condenando William Shakespeare (1564-1616) e Calderón de la Barca (1600-1681) como gênios *incultos* de literaturas *bárbaras*:

Fora da França, o século XVII parecia [...] dominado pelo *mau gosto* do marinismo na Itália, do gongorismo na Espanha, do efuísmo [*sic*] na Inglaterra; a eles, a crítica associava os *précieus* franceses que deviam desaparecer, enfim, para dar lugar à arte pura do estilo Luís XIV. (CARPEAUX, 1980, p. 456).

O além do *mau gosto*, o Barroco foi considerado um estilo “rebuscado e oco” (CAMPOS, 2011, p. 54). Com efeito, persiste em nossos dias no senso comum a associação do termo *barroco* ao que é “rebuscado, pernóstico, bizarro, extravagante” (TRINGALI, 1994,

p. 66). Independente, porém, de tais conotações negativas, na condenação generalizada do que então era denominado de acordo com suas diferentes manifestações — *marinismo*, *gongorismo*, *conceptismo*, *culteranismo*, *eufuismo*, *preciosismo* e *silesianismo* — ocorria igualmente uma “primeira tentativa de definir um estilo comum do século XVII” (CARPEAUX, 1980, p. 456), cujas semelhanças eram inegáveis. Mas a visão classicista impunha ignorar a literatura barroca. Os românticos, inconformados com os dogmas estéticos daquela crítica, embora com critérios arbitrários — “isso também é grande literatura, é admirável” (CARPEAUX, 1980, p. 456) —, passaram a admitir o teatro de Shakespeare e de Lope de Vega (1562-1635) na historiografia literária, considerando estes *renascentistas*. Góngora e John Donne (1572-1631), seus contemporâneos, não poderiam ser assim considerados — “nem com a maior boa vontade” (CARPEAUX, 1980, p. 456) —: permaneceram condenados. Os critérios da crítica romântica não poderiam fazer frente aos padrões classicistas franceses.

O desprezo era tão profundo que produziu a ignorância; nos começos do século XIX, um crítico tão grande como [William] Hazlitt [(1778-1830)] confessou ter lido pouca coisa de Donne e [Andrew] Marvell [(1621-1678)], e nos compêndios de literatura inglesa do século XIX nem sequer aparece o nome de Donne. (CARPEAUX, 1980, p. 457)

Nas artes plásticas, por sua vez, o termo *barroco* foi adotado pelos críticos do século XVIII para “desacreditar as obras que não obedeceram aos cânones ideais da Antiguidade Clássica e da alta Renascença” (CARPEAUX, 1980, p. 460). Admitindo-se a fabulosa riqueza arquitetônica, plástica e pictórica de artistas como El Greco (1541-1614), Caravaggio (1571-1610), Peter Paul Rubens (1577-1640), Lorenzo Bernini (1598-1680), Antoon Van Dyck (1599-1641), Diego Velázquez (1599-1660) e Rembrandt (1606-1669), o termo *barroco* no século XIX passou aos poucos a perder o sentido pejorativo:

Das obras desses mestres é abstraída a nossa ideia do que é barroco, uma ideia fortemente antitética: arquiteturas majestosas e martírios com pormenores sádicos, grande teatro aristocrático e ladrões em tavernas sujas, paisagens de academicismo arcádico e orgias frenéticas, ostentação vazia e visões místicas. (CARPEAUX, 1980, p. 460)

Heinrich Wölfflin aponta certos princípios fundamentais a partir dos quais poderíamos observar a transição entre o estilo renascentista e o estilo barroco, sugerindo que este representaria “não um declínio, mas o desenvolvimento natural” (WÖLFFLIN, 1984 e 1989 apud MOISÉS, 1997, p. 66 e PROENÇA FILHO, 2004, p. 172) daquele. Ele observa cinco categorias de distinção nas artes plásticas, a saber: **1.** a caracterização dos objetos no estilo

renascentista estaria centrada em limites claros e precisos, delineados em contornos nítidos, que os destacam e individualizam no conjunto; enquanto a mesma, no estilo barroco, apresentaria contornos indefinidos, desviando-se dos limites dos objetos e centrando-se na acumulação dos elementos: uma seria *linear*, outra *pictórica*; **2.** no Renascimento, o encadeamento das formas acompanharia um mesmo plano, mantendo os objetos na “boca de cena” — como n’A *última ceia* (1498), de Leonardo da Vinci (1452-1519) — enquanto no Barroco a percepção visual envolveria tanto os elementos mais próximos quanto os mais distantes, estabelecendo um contínuo entre o que vem antes e o que vem depois: uma composição seria em *superfície*, a outra em *profundidade*; **3.** as partes da composição renascentista seriam *coordenadas* e teriam *igual valor*, vigorando a pluralidade dos objetos, enquanto na composição barroca estes estariam *subordinados a um conjunto*, formando uma unidade; **4.** assim sendo, elas seriam, respectivamente, *fechadas* (*i.e.* limitadas, em si mesmas) — pois a obra renascentista pretendia apresentar-se “acabada, completa e harmônica” — e, na arte barroca, *abertas* (*i.e.*, o efeito estético depende da observação de quem as aprecia) — sugerindo fluidez e movimento das figuras representadas; e enfim **5.** a claridade da obra de arte na Renascença seria *absoluta*, uma vez que sua estética era regida pela lógica e pelo bom senso, enquanto na Barroca ela seria *relativa*, tendendo mesmo ao hermetismo de suas composições (COUTINHO, 1968, p. 90; PROENÇA FILHO, 2004, p. 173; TRINGALI, 1994, p. 71-72).

Em relação à segunda categoria de Wölfflin — que observa o encadeamento dos elementos e das formas na obra de arte — Domício Proença Filho cita os jardins do palácio de Versalhes, a Praça de São Pedro, no Vaticano, e o quadro *As meninas* (1656), de Diego Velázquez (1599-1660), como manifestações que traduziriam a “ânsia de espaço típica da arte barroca” e que, conforme a quarta categoria, igualmente implicariam “a participação ativa do observador” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 173). Transpondo as categorias de Wölfflin à literatura barroca, esta seria “emocional (pictórica), profunda, aberta, una, obscura” (TRINGALI, 1994, p. 72). Além disso, Werner Weisbach acrescentou a perspectiva de que o Barroco estaria “intimamente relacionado com o movimento da Contra-Reforma” (WEISBACH, 1921 apud MOISÉS, 1997, p. 67) — que, tendo adotado seus princípios estéticos, deu-lhe funções específicas e “matizes não-estéticos” (MOISÉS, 1997, p. 66).

Com efeito, a existência do estilo barroco nas artes plásticas não pode ser negada. Porém, comparações entre artes plásticas e literatura — ainda que, pela plasticidade que

aquelas podem conferir às abstrações destas, sejam, de fato, muito atraentes — concorrem a equívocos: com a análise descritiva, é certamente possível aproximar ambas linguagens. Mas o cotejo resulta ineficiente quando buscamos assim uma definição do Barroco (CARPEAUX, 1980, p. 459). Há, sem dúvida, um elemento comum: a *mentalidade* barroca. Seria preciso reconstruir a *atitude* barroca — a *mentalidade* barroca — para que pudéssemos compreender seus valores e verificar “a existência de uma literatura barroca” (CARPEAUX, 1980, p. 461).

O *resgate* do estilo barroco em poesia teve início quando os simbolistas franceses reconheceram semelhanças entre as expressões poéticas de Góngora e de Mallarmé (1842-1898), sendo então seguidos pelo nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), este “grande renovador das letras hispanoamericanas” (CAMPOS, 2011, p. 58); entretanto, a historiografia espanhola continuou, até o primeiro quartel do século XX, a acusar o estilo barroco — apontado então sob os títulos de *gongorismo* e de *culteranismo* — de ser escasso em “simplicidade, propriedade e clareza na expressão”, reunindo “os inconvenientes de duas decadências literárias: a decadência alexandrina e a decadência trovadoresca” (SERNA; PALENCIA, 1921 apud CAMPOS, 2011, p. 58). Do mesmo modo, para a literatura de língua inglesa, George Saintsbury (1845-1933) “foi o primeiro a reconhecer, senão a significação, pelo menos a importância” da obra de John Donne (CARPEAUX, 1943 apud CAMPOS, 2011, p. 59). O trabalho de retificação e de reabilitação do Barroco intensificou-se no decorrer do século XX; a literatura do século XVII — muito “porque a sensibilidade moderna se reconhece naqueles poetas como precursores” (CARPEAUX, 1980, p. 458) — foi reabilitada, encontrando, então, novamente grande apreço; as vanguardas do século XX, em especial a expressionista, identificaram-se com seus caracteres estilísticos (TRINGALI, 1994, p. 66): Góngora, John Donne e Calderón de la Barca voltaram a ser apontados como “poetas de categoria universal e valor permanente” e uma considerável parte da literatura do século XX considerou-se mesmo *gongorista* e “*metaphysical*” (CARPEAUX, 1980, p. 458). À luz de novos princípios críticos, a apreciação da arte e da literatura do século XVII foi reavaliada, resultando na “liquidação do conceito pejorativo” do termo *barroco* (COUTINHO, 1983, p. 43):

De um simples epíteto pejorativo, a palavra evoluiu, portanto, para um conceito avaliativo, baseado na análise e descrição de traços específicos, de natureza intrínseca e estilística, encontrados em manifestações artísticas e literárias da época seiscentista. Hoje o conceito aplica-se também à definição de todo o período da cultura ocidental, equivalente ao século XVII e designando as artes, ciências e vida social compreendidas no seu âmbito. (COUTINHO, 1983, p. 44)

No Brasil, após a crítica, conduzida especialmente por Haroldo de Campos, da *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Antonio Candido — obra esta, em que o estilo é apontado como manifestação literária isolada —, a revisão e reavaliação do Barroco literário — assim como da mentalidade barroca, por extensão — experimentou um incremento notável com a publicação de ensaios, artigos e livros que traziam uma perspectiva nova de enfoque da questão do Barroco, propondo a realização de estudos comparados em “relação a outras manifestações estéticas do estilo, seja no Brasil, seja nos polos irradiadores europeus” (ÁVILA, 2011, p. 11). Em meio às contribuições de maior relevância nesses esforços pelo redimensionamento do estilo, figuravam especialmente aquelas que destacavam a função social que nele desempenhou a poesia no conjunto das celebrações e festividades, rituais ou coletivas, que sintetizavam o estilo da época — e, principalmente, o estilo de vida barroco (ÁVILA, 2011, p. 11). Os irmãos Haroldo e Augusto de Campos desempenharam importante papel na condução da questão a um fórum crítico internacional, introduzindo o Brasil no circuito do revisionismo da herança barroca:

As temporadas docentes de Haroldo de Campos nos Estados Unidos pode-se dizer que foram concomitantes, ou quase, com momento dos mais ricos do pensamento contemporâneo da América Latina, em que escritores e poetas de poderosa voz criadora e vanguardista como Alejo Carpentier [(1904-1980)], Lezama Lima [(1910-1976)], Octavio Paz [(1914-1998)] e Severo Sarduy [(1937-1993)] haviam desenvolvido o mergulho de uma visão de profundidade sobre as raízes culturais do continente e vislumbravam com isso, com uma grande matriz de essencialidade identificadora, as grandes condicionantes barrocas ibero-americanas. (ÁVILA, 2011, p. 11)

Portanto, o termo “barroco” tem origem na historiografia e na crítica das belas artes, redundando em sua adoção pela historiografia e crítica literárias como “conceito de conteúdo estético, destinado a resolver o problema da classificação e da avaliação da literatura seiscentista [...] que outrora passava por inclassificável” (COUTINHO, 1983, p. 44). Vimos ainda que as diferenças do estilo barroco em relação às manifestações artísticas da Renascença e do Classicismo refletiam “o estado de espírito comum a todas as literaturas nacionais modernas” (COUTINHO, 1983, p. 44), redundando na conclusão que será preciso reconstruir a *mentalidade* barroca para que possamos ampliar nossa compreensão a respeito de seus valores *filosóficos*, *estéticos* e mesmo *poéticos*. Para tanto, embora seja essa dimensão apenas um dos pontos de vista que podemos adotar, urge primeiramente a necessidade de definir, ou ao menos apontar, o período histórico a ser analisado, pois o primeiro aspecto particular pelo qual uma literatura — “que não é apenas uma coisa que existe, mas uma coisa que *dura*” (LIMA, 1964, p. 129) — deve ser encarada é o *tempo*:

Uma obra de arte é algo que fica, desde que, pelo seu valor intrínseco, supere as relatividades de sua posição no tempo. É mister, portanto, que possamos sempre considerá-la em si, *como se fosse contemporânea nossa* e não exclusivamente localizada em sua posição cronológica. Nenhuma obra literária nasce fora do tempo, está certo. Mas qualquer obra literária só vive, realmente, quando consegue transcender ao seu tempo e ser válida para todos os tempos. (LIMA, 1964, p. 130)

Como assinala Afrânio Coutinho, conquanto o núcleo do estilo barroco se concentre no século XVII, seus limites temporais são irregulares — “pois há variantes locais de iniciação e término, as formas barrocas se realizando em alguns lugares, antes que em outros, e prolongando-se mais nestes que naqueles” (COUTINHO, 1983, p. 44) —, podendo suas manifestações serem observadas desde a segunda metade do século XVI até as primeiras décadas do século XVIII (PROENÇA FILHO, 2004, p. 170). Não obstante, vale lembrar que muitos autores argumentam de modo distinto a respeito da periodização do estilo Barroco. Haveria um “barroco eterno” — uma “constante histórica” repetindo-se através dos tempos — em oposição ao classicismo na visão de Eugeni D’Ors (D’ORS, [s/d] apud TRINGALI, 1994, p. 66). Já Henri Focillon distingue três fases em qualquer estilo de época: a *arcaica*, a *clássica* e a *barroca* — esta que corresponderia ao mesmo tempo à sua exuberância e ao seu declínio (FOCILLON, 1950 apud TRINGALI, 1994, p. 66). Helmut Hatzfeld divide o estilo barroco em três momentos: **1.** o Maneirismo, vigente desde meados do século XVI; **2.** o Barroco — *stricto sensu* — no século XVII; e **3.** o Rococó, também alcunhado “barroquismo”, que se manifesta na primeira metade do século XVIII (HATZFELD, 1988 apud TRINGALI, 1994, p. 57 e 66). Segundo tal divisão, o Barroco não seria simplesmente uma fase de transição entre a Renascença e o Classicismo, mas estaria situado ele mesmo entre dois *excessos*: o Maneirismo e o Rococó. Se para Hatzfeld Maneirismo, Barroco e Rococó apresentam aspectos específicos inconfundíveis, para José María Valverde o Barroco teria absorvido o Maneirismo, preservando as características do estilo em seus próprios princípios *estéticos* e *poéticos* (VALVERDE, 1985 apud TRINGALI, 1994, p. 66). Por outro lado, Arnold Hauser defende a autonomia de cada um desses estilos — que tampouco se confundiriam, manifestando características específicas que os distinguem e definem —; não nega, porém, a profunda relação que os três mantêm uns com os outros: todos derivam e dependem da herança clássica (HAUSER, 1969 apud TRINGALI, 1994, p. 66).

De um modo geral, o estilo barroco é associado a uma ideologia — a da Contra-Reforma pela ação jesuítica — e “sua unidade resulta de atributos morfológicos a traduzir um conteúdo espiritual” (COUTINHO, 2004, p. 18). A historiografia dos séculos XIX e XX,

liberal e racionalista, legítima herdeira do Iluminismo setecentista, considerou o Barroco como sinônimo de *mau gosto* e de *perversão* da verdadeira arte, associando à origem do estilo o movimento — determinante, “opressor das consciências”, dirigido “com maquiavélica astúcia, pelos jesuítas” — da Contra-Reforma (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 484). Com efeito, conforme vimos no início deste trabalho, Werner Weisbach apontou que o Barroco estaria “intimamente relacionado com o movimento da Contra-Reforma” (WEISBACH, 1921 apud MOISÉS, 1997, p. 67), que não o teria originado, mas antes adotado seus princípios estéticos, dando-lhe funções específicas e “matizes não-estéticos” (MOISÉS, 1997, p. 66). Dois caminhos que, sem necessariamente excluírem-se um ao outro, estabelecem “a ponte em que perenemente transita o Ser Humano entre o espírito, o mundo, entre o eu e o não-eu, entre o ser e a inteligência” (LIMA, 1964, p. 37) são: religião e literatura — que não se desconhecem, tampouco se confundem. Toda literatura, de toda civilização, apresenta constantemente uma afinidade patente com as diferentes atitudes adotadas pelo Ser Humano diante de sua comunicação — ou *falta* de comunicação — com “a ordem transcendental das origens e fins supremos do universo” (LIMA, 1964, p. 37). A Reforma protestante do século XVI, embora tenha trazido consequências de toda ordem, literárias inclusive, é um acontecimento religioso por natureza e não político ou econômico (LIMA, 1964, p. 36). Martinho Lutero (1483-1546) — fixando suas 95 teses às portas da igreja de Wittenberg (1517) — foi seu expoente mais característico e a Alemanha, em especial, seu foco de irradiação. O sucesso de seus esforços representou “a vitória da modernidade contra a tradição, por particularismo contra a unidade, da heresia contra a autoridade, do indivíduo contra a Igreja, da secularização contra o espírito sobrenatural e do fanatismo contra o relaxamento” (LIMA, 1964, p. 37). Sob os aspectos considerados, essa vitória aos poucos infiltrou-se também na literatura e nas belas artes, abalando muitas vezes seu espírito de eternidade com a preocupação progressiva a respeito de assuntos seculares, prejudicando sua verdadeira substância estética (LIMA, 1964, p. 38). Seu espírito de *secularização* — a “independência crescente do fenômeno literário e dissociação com qualquer atitude religiosa” (LIMA, 1964, p. 39) — veio lentamente a marcar e a caracterizar a literatura que desde então foi produzida; inclusive a brasileira, “formada durante esse período, com os mesmos sinais que de certo modo animam toda a literatura ocidental, durante esses séculos” (LIMA, 1964, p. 39). O secularismo da Reforma protestante, que separou sociedade de religião dispendendo constantes esforços no sentido de isolar mesmo o fenômeno religioso, teve por consequência “uma desespiritualização da literatura, em setores cada vez maiores” (LIMA, 1964, p. 39).

É curioso, aliás, lembrar que essa consequência secularizadora da Reforma, talvez a mais importante, não só do ponto de vista intelectual, mas ainda do ponto de vista social e moral — não estava na intenção dos próceres do movimento no século XVI. (LIMA, 1964, p. 40)

A intenção da Reforma protestante era *aumentar* nos homens o “sentimento da divindade, o conhecimento dos Testamentos e a consciência de Cristo” (LIMA, 1964, p. 40), numa insurreição contra o secularismo da Renascença. Mas “como operava uma falsa reforma, baseada no espírito de revolta e não no amor, a consequência foi contrária à da sua intenção” (LIMA, 1964, p. 40). Martinho Lutero redundou ser o expoente mais característico do movimento “que se tornou campeão do secularismo estético e da independência total da arte em relação à fé” (LIMA, 1964, p. 40), cuja primeira consequência social foi a divisão da sociedade medieval — antes unida — entre católicos e protestantes. O Novo Mundo não ficou imune a essa consequência — a literatura dos diferentes países da América necessariamente refletiu essa dicotomia: desenvolveram-se as literaturas da América católica nas regiões sob administração colonial de Portugal e Espanha, da América protestante nas regiões exploradas pela Inglaterra, e daquela “em que as duas tradições se uniram, sem se fundirem, mas coexistindo muito intimamente” (LIMA, 1964, p. 41), que foram os territórios ocupados, ainda que em número quase inexpressivo, pelos franceses. O fim da unidade religiosa medieval no Ocidente provocou “também um golpe de morte na unidade política medieval, garantida pelo primado espiritual” (LIMA, 1964, p. 45), o que não resultou em dicotomia política, a exemplo do que ocorrera com a religião, mas sim em fracionamento político: o *nacionalismo* — “com a formação das grandes monarquias absolutas e a consciência crescente dos povos individualizados” (LIMA, 1964, p. 45) — e, sua consequência imediata, o *imperialismo* foram frutos diretos da Reforma protestante. Intensificou-se desde então o desenvolvimento das literaturas nacionais “e a busca de uma originalidade nacional tem sido um dos móveis de muita criação estética e um dos critérios mais empregados de interpretação” (LIMA, 1964, p. 46).

Desde 1520 vinha se processando na Espanha uma reação ao conjunto de valores representados tanto pela Renascença quanto pela Reforma protestante (COUTINHO, 1983, p. 45), que se acentuou com a fundação da Companhia de Jesus (1540). Instituída no século XVI pelo papa Paulo III (1468-1549; pontífice em 1534), pouco após a apostasia luterana — “menos contra Lutero, do que contra os mesmos abusos contra os quais se insurgia o monge agostiniano” (LIMA, 1964, p. 43) —, a Companhia de Jesus reuniu-se em torno de Santo Inácio de Loiola (1491-1556), armando-se com seus *Ejercicios espirituales* (1548) — “esse

instrumento fabuloso de direção intelectual” (COUTINHO, 1983, p. 58). Desencadeada a partir da instalação do Concílio de Trento (1545-1563) — núcleo este, de decisões importantes, relacionadas “com a permanência da presença religiosa forte na vida social da época e com o conseqüente refortalecimento da Igreja” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 168) — a Companhia de Jesus tornou-se o principal meio de ação da Contra-Reforma — movimento que trouxe “um novo tipo de homem caracterizado por atitude diferente nas relações com Deus e em maneira nova de conceber a arte” (COUTINHO, 1983, p. 58). Todo esse quadro veio a completar a formação do homem barroco. Concílio de Trento e Contra-Reforma foram igualmente reações às tendências humanistas, mundanas e pagãs da Renascença — num esforço por “reencontrar o fio perdido da tradição cristã” (COUTINHO, 1983, p. 45) e numa tentativa de expressá-la “sob novos moldes intelectuais e artísticos” (COUTINHO, 1983, p. 45) — provocando um duelo entre o legado cristão, espiritual e supramundano da Idade Média, que preservava ou antes buscava, em certa medida, recuperar, e aqueles elementos pagãos, racionalistas e humanistas que vinham se disseminando. O *dualismo* — “a oposição ou as oposições, contrastes e contradições, o estado de tensão e conflito, oriundos do duelo entre o espírito cristão antiterrenal, teocêntrico, e o espírito secular, racionalista, mundano” (COUTINHO, 1983, p. 45) — vem a ser portanto a característica essencial do espírito barroco. Decorrem desse *dualismo* essencial uma série de conflitos de teor antitético — “ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e misticismo, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, naturalismo e ilusionismo, celestial e terreno” (COUTINHO, 1983, p. 45) —, dicotomias que traduzem a tensão entre as tradições cristãs medievais e o espírito secularista da Renascença. Composto por esse *dualismo* — “desse estado de tensão e conflito” (COUTINHO, 1983, p. 45) —, o espírito barroco expressa, antes, uma imensa tentativa — que numa hipérbole, bem ao sabor do estilo, diríamos: uma tentativa *titânica* — de conciliação do irreconciliável: a fé e a razão.

Diante do conflito entre o ideal de fuga e renúncia do mundo, e as atrações e solicitações terrenas, em vez da impossível destruição, tentou a época barroca a conciliação, a incorporação, a absorção. Era essa uma tendência possivelmente geral, que a Contra-Reforma captou e tentou dirigir, e de que o espírito jesuíta é a encarnação. (COUTINHO, 1983, p. 45)

O *dualismo* e o contraste compõem o eixo espiritual e formal do Barroco (COUTINHO, 1983, p. 45). Tanto o heroísmo quanto o ascetismo, o erotismo e o misticismo, foram elementos que exerceram atração e que foram expressos na cultura e na arte — misturando-se “seja na própria tessitura da vida social, seja nas expressões artísticas”

(COUTINHO, 1983, p. 46) — e a política de reconciliação entre a herança da Idade Média e o legado da Renascença — “o ideal tridentino de reaproximar o homem de Deus, o celestial do terreno, o religioso do profano” (COUTINHO, 1983, p. 45) — consistiu o fundamento principal do estilo barroco. Entretanto, uma renúncia àqueles valores trazidos pela Renascença e um retorno completo à religiosidade espontânea da Idade Média — “com a adesão do corpo e espírito aos ditames da Igreja” (COUTINHO, 1983, p. 58) — já seria reconhecidamente impossível. Decorreu dessa tentativa de conciliar o irreconciliável, desse caráter permanentemente dilemático — desses “sinais de uma alma dilacerada por forças contraditórias que a atraem para os extremos” (COUTINHO, 1983, p. 44) — o novo estilo de vida, o novo espírito de época e aquela nova *mentalidade* que se traduziu nas belas artes e na literatura e que corresponde ao que hoje denominamos Barroco. Em oposição ao humanismo semipagão da alta Renascença, Helmut Hatzfeld define o Barroco como um “humanismo devoto” (HATZFELD, 1988 apud TRINGALI, 1994, p. 67). A ideologia tridentina, dotando de fisionomia peculiar — “ornamental e trágica, dilacerada e melancólica” (COUTINHO, 1983, p. 47) — o *senecan amble* passa a configurar o substrato ideológico do Barroco. Com a publicação de *Ciceronianus* (1528), elogio aos latinistas medievais ridicularizados pelos puristas adeptos do estilo de Cícero da Renascença, Erasmo de Roterdã (1466-1536) provoca uma “revolta anticiceroniana” (COUTINHO, 1983, p. 46) que converge no surgimento de um novo estilo: o *genus humile*, que sucedeu ao *genus nobile* — o *grande* estilo —, “redondo, periódico, oratório, no modelo ciceroniano peculiar ao Renascimento” (COUTINHO, 1983, p. 46). Tendo como modelos Sêneca (c. 4 a.C. - 65) e Tácito (56?-120?), o *genus humile* — “estilo menor, forma epigramática e sentenciosa, tersa e assimétrica, estilo de pensamento correspondente à influência dos escritores latinos da era de prata” (COUTINHO, 1983, p. 46-47) — era conciso e obscuro, picante e espasmódico, abrupto e desconexo, agudo e sentencioso, antitético e metafórico, favorecendo figuras de pensamento e meios de persuasão voltados ao raciocínio: a antítese, o paradoxo, a anáfora e o aforismo (COUTINHO, 1983, p. 47). Aproveitada pelos escritores barrocos, a reação à autoridade dos modelos ciceronianos trouxe à tona o novo estilo que prevaleceria no século XVII (COUTINHO, 1983, p. 46).

Este *genus humile*, ou *senecan amble*, é o tipo de estilo que hoje conhecemos como barroco, adequado à expressão do estado de tensão interior do homem, do conflito entre convicções contrárias ou tendências opostas. Seu princípio essencial é a busca da união do desunido, daí o recurso à antinomia, à assimetria, ao paradoxo, à antítese, à expressão irregular, ao claro-escuro, à flexibilidade e movimento da prosa, ao emprego de ornatos e figuras, ao uso da pontuação por ponto e vírgula e dois pontos. (COUTINHO, 1983, p. 47)

Evidente na temática, no espírito e na estrutura, a influência de Sêneca será “típica da literatura barroca” (COUTINHO, 1983, p. 59): serão recorrentes as ideias da vaidade mundana, da inanidade terrena, do pecado, do arrependimento e do milagre — o “pendor pelo realismo e pelo picante, pelo ilusionismo e sobrenatural, são constantes” (COUTINHO, 1983, p. 59). As sutilidades linguísticas do estilo greco-romano — mais sofisticadas que em qualquer língua moderna —, a metrificação e até mesmo a prosa regulavam-se por leis de cadência musical, leis de simetria, leis do uso das metáforas que, em suma, pela imitação formalística das literaturas antigas, fizeram do estilo barroco, especialmente seguindo os modelos propostos pelo *senecan amble*, a consequência lógica do renascentista que, de modo geral, admite-se (CARPEAUX, 1980, p. 482). O Barroco é um “desenvolvimento natural” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 185) da Renascença, partindo da limitação para a liberdade expressiva e do ordinário ao tumultuado. Conforme conceituava Heinrich Wölfflin, todo classicismo tende a dialeticamente transformar-se em barroco — seu *antípoda* — (CARPEAUX, 1980, p. 483); e o *culteranismo*, conforme uma lógica dialética, “também é um produto, por assim dizer, lógico, da evolução renascentista” (DIAZ-PLAJA, 1940 apud CARPEAUX, 1980, p. 483). Mesmo Petrarca, na imitação dos antigos, foi levado a abusar de metáforas, trocadilhos e antíteses, assim como a poesia aparentemente classicista do século XVI, que — entre outras razões, por desenvolver-se em ambiente aristocrático — já continha os germes do estilo barroco (CARPEAUX, 1980, p. 483).

A Contra-Reforma não se armou apenas de argumentos de ordem intelectual, mas, conforme demonstrado por Charles Dejob, também de outros instrumentos de ação (DEJOB, 1884 apud COUTINHO, 1983, p. 19). A arte barroca forneceu “instrumental riquíssimo, que se amoldava perfeitamente à estratégia ideológica praticada pelo Vaticano contra a dissidência luterana” (MOISÉS, 1997, p. 67) aos esforços da Contra-Reforma. Decorre desse encontro entre forma barroca e conteúdo espiritual a “feição mística e pragmática” (MOISÉS, 1997, p. 67) do próprio Barroco. O estilo barroco nas belas artes e na literatura em seus variados gêneros foram assim adotados como armas de persuasão e envolvimento na missão que a Companhia de Jesus pretendia realizar (MOISÉS, 1997, p. 67). O Barroco é um estilo que — sob seus evidentes e característicos aspectos e seu “tom geral de religiosidade” (COUTINHO, 1983, p. 23) a formá-lo — veicula a ideologia da Contra-Reforma: seu conjunto de atributos morfológicos traduz esse conteúdo espiritual (COUTINHO, 2004, p. 18). Considerando a interpretação então vigente da doutrina horaciana, de “*prodesse et delectare*” (HORÁCIO, 2014, p. 65), a arte tinha como função ser um veículo de ação sobre os espíritos, um

instrumento didático e apologético para ensinar as verdades da fé, embora sob aparência deleitosa (COUTINHO, 1983, p. 58). Esse instrumento foi apropriado pelos jesuítas, que dele fizeram sua arma de combate — a poesia e o teatro seriam seus meios para a edificação das almas. A estética barroca, com sua emotividade, seu transcendentalismo, sua ambiguidade e sua pompa, prestou-se a “falar a linguagem de dinamismo e exaltação da Contra-Reforma” (COUTINHO, 1983, p. 45). O estilo barroco ofereceu, fosse na arquitetura, nas belas artes ou na literatura, um veículo à mensagem do movimento, adequando-se “maravilhosamente aos seus propósitos e necessidades” (COUTINHO, 1983, p. 45). Fazendo uso dos artifícios artísticos — “da pomposidade, do ornamentalismo, do luxo” (COUTINHO, 1983, p. 45) —, a Contra-Reforma soprou outra vez no espírito da época a religiosidade medieval, despertando novamente “os terrores do inferno e as aspirações da eternidade” (COUTINHO, 1983, p. 45). Dominada por forças contrastantes, polares, antagônicas, a época convergiria inevitavelmente na expressão de um estilo igualmente “antitético e retorcido” (COUTINHO, 1983, p. 46). A energia religiosa e espiritual recuperada pela Contra-Reforma teve no Barroco, portanto, sua expressão formal. Essa mistura de sensualidade e de espiritualidade, de erotismo e de misticismo, é evidente em qualquer um dos grandes poetas da época: Góngora, Giambattista Marino (1569-1625), John Donne, e Gregório de Matos (1636-1696).

Em outros, a preferência pelos aspectos cruéis, dolorosos, sangrentos, repugnantes, terríveis, no intuito de sugestionar o leitor ou ouvinte, através das impressões sensoriais, convencendo pelos sentidos. Nesta linha se enquadram os dramas de sangue, e as cenas sanguinolentas e horripilantes, muito usadas no teatro jesuítico e na oratória da época, como em [São José de] Anchieta [(1534-1597)] e em Antônio Vieira [(1608-1697)]. (COUTINHO, 1983, p. 46)

Podemos tomar como exemplo da “vocalização híbrida, a um só tempo tradicional e moderna” (MERQUIOR, 1977, p. 11) da cultura barroca, em contraste tanto com as catedrais medievais, fossem românicas ou góticas, cujas plantas direcionavam o olhar ao altar-mor — o espaço em que a *divindade* se manifesta — quanto com as plantas *centralizadas* da arquitetura renascentista — que promove antes a valorização do *indivíduo* —, a matriz romana da Companhia de Jesus, a *Chiesa del Santissimo Nome di Gesù* (edificada entre 1568-1580 e consagrada em 1584). Projetada pelos arquitetos Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) e Giacomo della Porta (1532-1602), o edifício é uma “obra-prima em matéria de *conciliação de contrários*” (MERQUIOR, 1977, p. 11): sua grande nave, direcionada ao altar-mor, estende-se ao mesmo tempo em sentido longitudinal e está coberta por amplas cúpulas centralizantes, mantendo ao serviço da religião uma disposição de caráter humano. Esse edifício — em que

se misturam tendências renascentistas, maneiristas e barrocas — é um incidente que sacramentou a afinidade entre o Barroco e a Companhia de Jesus (TRINGALI, 1994, p. 68). Não obstante a divisão da unidade medieval entre católicos e protestantes e a adoção do estilo barroco pela Contra-Reforma, a área de influência da Reforma protestante apresenta igualmente feições barrocas. No catolicismo, o Barroco “tem caráter apologético de defesa do rei e da fé; no protestantismo, serve a uma burguesia liberal” (TRINGALI, 1994, p. 67).

As Guerras Italianas (1494-1559) — em especial ao longo de sua segunda fase (1521-1559), em que duelaram as Casas de Valois e Habsburgo — provocaram uma crise na Renascença: particularmente o Saque de Roma (1527) cometido pelas tropas mercenárias de Carlos V (1500-1558; Rei da Espanha em 1516, Imperador do Sacro Império Romano-Germânico em 1519) foi um episódio fulminante para o declínio do espírito artístico da Renascença (COUTINHO, 1983, p. 20). Não é de se estranhar que o primeiro homem de artes a aplicar o termo *barroco* à arquitetura — o já mencionado escultor, ourives e escritor Benvenuto Cellini — tenha tomado parte da defesa da Cidade Eterna; igualmente digno de nota é lembrar que o termo desses conflitos levou a Espanha a se afirmar como potência hegemônica no continente europeu, colocando os reinos de Nápoles, Sicília, Sardenha, o Ducado de Milão e o Estado dos Presídios da Toscana sob seus já muito extensos domínios (PONTIERI, 1979, p. 1148-1151).

Os espíritos se transtornaram. As elites intelectuais e artísticas perderam a confiança em si mesmas e nos destinos do mundo. A crise atingiu a alma e o viver dos homens. A descrença generalizou-se. A expressão artística foi comprometida gravemente. A alta Renascença dissolveu-se. A figura linheira do homem, que o classicismo renascentista reinstaurara, a beleza da figura humana que [Sandro] Botticelli [(1445-1510)] simbolizara no famoso quadro do nascimento de Vênus [(1483)] ou nascimento do amor e da beleza, tudo isso foi posto em dúvida. A alegria renascentista substituiu-se pela mais amarga desilusão e tristeza. O homem tornou-se angustiado e sombrio. O medo apossou-se dele. (COUTINHO, 1983, p. 20)

A afirmação da Espanha como potência hegemônica associada ao Concílio de Trento (1545-1563) e à Contra-Reforma (1545) significaram a dissolução da aliança entre aristocracia e humanismo:

Os aristocratas italianos, privados da autodeterminação política, retiram-se para as suas vilas nos campos ou para uma existência burguesa nos palacetes urbanos; as cortes perdem o aspecto intelectual e adotam o cerimonial espanhol. Os humanistas põem-se a serviço do último poder espiritual que resta na península: a Igreja. É o fim da Renascença. (CARPEAUX, 1980, p. 463)

Gerusalemme liberata (1581), de Torquato Tasso (1544-1595), é a primeira grande obra literária na qual se anuncia o espírito da nova época (CARPEAUX, 1980, p. 463). Tal como *Orlando furioso* (1516), de Ludovico Ariosto (1474-1533), trata-se de uma “epopeia romântica, de cavalaria” (CARPEAUX, 1980, p. 463). A diferença entre as obras consiste na finalidade pela qual lutam os cruzados de Tasso: a libertação de Jerusalém e dos lugares santos — enquanto “os cavaleiros de Ariosto passam por inúmeras batalhas sem finalidade determinada” (CARPEAUX, 1980, p. 463).

Esse fim religioso coloca também em lugar diferente o elemento erótico: em Ariosto, o amor é o motivo das lutas e fúrias dos cavaleiros; em Tasso, o amor é a grande sedução mediante a qual os poderes diabólicos esperam perturbar o espírito bélico dos cruzados, e o jardim encantado de Armida, que seria em Ariosto um paraíso terrestre, em Tasso é o lugar de tentações diabólicas se bem que descrito com a lascívia melancólica de quem tem de renunciar. (CARPEAUX, 1980, p. 463)

A grande inovação do poema épico de Tasso é a substituição da “máquina mitológica” do modelo virgiliano — que Luís de Camões (1524?-1580?) logrou preservar n’*Os Lusíadas* (1572) — por uma espécie de mitologia *cristã* em que Deus e os demônios intervêm na ação ao invés dos deuses olímpicos (CARPEAUX, 1980, p. 463). Em *Gerusalemme liberata*, o espírito religioso e moral da Contra-Reforma se revela. Entretanto, os representantes literários da Contra-Reforma, muito ainda apegados às interpretações particulares da norma horaciana e não reconhecendo neste poema épico *l’art pour l’art*, questionaram as *intenções* de Tasso (CARPEAUX, 1980, p. 463).

Em Portugal, o barroco literário desenvolveu-se de fins do século XVI a meados do século XVIII, sendo apoiado desde o princípio por academias literárias, históricas e científicas. Marcos importantes da atividade literária seiscentista portuguesa são as obras *A fênix renascida* e *Postilhão de Apolo*. A primeira — organizada por Matias Pereira da Silva em cinco volumes, editados entre 1716 e 1728, sob o título completo *A fênix renascida, ou Obras poéticas dos melhores engenhos portugueses* — apresenta, sem a menor preocupação com qualquer sistematização, uma coleção de poemas líricos, heroicos, satíricos, religiosos, burlescos e narrativos. A segunda — compilada por José Ângelo de Morais em dois volumes, o primeiro de 1761 e o segundo de 1762, sob o título completo, um tanto menos modesto, de *Ecos que o clarim da fama dá: postilhão de Apolo montado no Pégaso, girando o universo para divulgar ao orbe literário as peregrinas flores da poesia portuguesa, com que vistosamente se esmaltam os jardins das Musas do Parnaso; academia universal, em a qual*

se recolhem os cristais mais puros, que os famigerados engenhos lusitanos beberam na fonte de Hipocrene, Helicon e Aganipe — tem, de fato, 72 de seus 140 sonetos, romances, madrigais, odes e elegias extraídos d’*A fênix renascida*. Conquanto a maioria dos poemas seja anônima, encontramos nessas obras versos de Francisco Rodrigues Lobo (1580-1621) — autor, também, da obra *A corte na aldeia* (1619), um dos marcos do início do Barroco literário em Portugal —; Sórora Violante do Céu (160?-1693) — conhecida em seus círculos como *Décima Musa* ou *Fênix dos engenhos lusitanos* —; Diogo Camacho (?-?); Dom Tomás de Noronha (?-1651); Antônio Barbosa Bacelar (1610-1663); Bernardo Vieira Ravasco (1617-1697), irmão do Pe. Antônio Vieira; Jerônimo Baía (162?-1688), cronista beneditino; Eusébio de Matos e Guerra (1629-1692), irmão mais velho de Gregório de Matos; Frei Antônio das Chagas (1631-1682), franciscano arrependido numa carreira de excessos na Bahia; Dom Francisco de Vasconcelos (1673-1743), bispo do Cochim; Dom Francisco Xavier de Meneses (1673-1743), 4º conde da Ericeira; e Dom Francisco Manuel de Melo (1608-1666), entre outros. Este último é considerado o principal representante do Barroco literário em Portugal. Autor de vasta obra poética, dramática, epistolográfica, moral e historiográfica, compôs em português e em castelhano, “dedicando-se ao esteticismo de uma grande cultura estilística, bilíngue” (CARPEAUX, 1980, p. 750). Suas *Obras métricas* (1665) estão divididas em três coros — sendo apenas o segundo, “As segundas três Musas do Melodino”, em português, em que a influência de Luís de Camões e de Sá de Miranda (1481-1558) é evidente. O Pe. Luís da Cruz (1543-1604), poeta, professor de Retórica e representante do teatro jesuítico português, fez fama com suas tragédias bíblicas — em especial *Sedecias, ou Destruição de Jerusalém por Nabucodonosor*, apresentada a Dom Sebastião, o Encoberto (1554-?), rei de Portugal e Algarves (1557), na Universidade de Coimbra (1570) — e também com a tragicomédia *Manasses regno restitutus* (CARPEAUX, 1980, p. 508). Com efeito, a afirmação da nacionalidade portuguesa — aparentemente perdida desde a ocupação espanhola (1580-1640) — contribuiu com a proliferação da matéria épica, na esteira d’*Os Lusíadas*, nas composições poéticas. É grande o número das epopeias portuguesas — o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* (1574), de Jerônimo Corte-Real (1530?-1588); o *Condestabre de Portugal* (1610), do já mencionado Francisco Rodrigues Lobo; *Afonso, o Africano* (1611), de Vasco Mouzinho de Quevedo (156?-162?); *Malaca Conquistada* (1634), de Francisco de Sá de Meneses (1600-1664); *Insulana* (1635), de Manuel Tomás (1585-1665); *Ulisseia, ou Lisboa edificada* (1636), de Gabriel Pereira de Castro (1571-1632); e *Ulissipo* (1640), de Antônio de Sousa de Macedo (1606-1682):

Durante a época da humilhação nacional [...] o afã de celebrar as grandes façanhas do passado é digno de todo o apreço; mas “*c’est avec les beaux sentiments que l’on fait de la mauvaise littérature*”, e às vezes o verdadeiro motivo foi apenas vaidade literária que a glória de Camões não deixava dormir. (CARPEAUX, 1980, p. 545)

Otto Maria Carpeaux considera esses herdeiros imediatos de Camões penosos compositores de minuciosas crônicas e biografias metrificadas, de epopeias que “não valem nada; [...] florestas de imaginação fantástica, mas sem ânimo poético, antes de um prosaísmo ridículo” (CARPEAUX, 1980, p. 545). A única exceção que menciona, embora não considere obra superior às demais, é *Viriato trágico* (1699), de Brás Garcia de Mascarenhas (1596-1656), que avalia como “obra de patriotismo viril, respirando a atmosfera das montanhas da Beira Alta” (CARPEAUX, 1980, p. 545).

No campo da prosa, destacamos a vasta obra parenética do Pe. Antônio Vieira — a mais importante da língua portuguesa, em que a oratória barroca encontra seu esplendor “com todos os elementos formais e contedísticos típicos” (COUTINHO, 1983, p. 26) do estilo e dos recursos de persuasão, sendo considerado “o mais poderoso engenho português” (VERÍSSIMO, 1969, p. 4) de sua época. Com efeito, Vieira reunia os aspectos religioso, político e missionário “da maneira mais perfeita e eficaz” (COUTINHO, 1983, p. 26), atuando como intérprete, conselheiro e homem de confiança de Dom João IV, o Restaurador (1604-1656), rei de Portugal e Algarves (1640-1656); confessor de Dona Luísa de Gusmão (1613-1666), primeira rainha de Portugal da 4ª dinastia; jesuíta da Contra-Reforma e defensor da catequese indígena (COUTINHO, 1983, p. 26; CANDIDO, 2004, p. 25). Violento na invectiva, na sátira, nas imprecações, na polêmica, na dialética e nas apóstrofes, recorria também a “alegorias de inspiração ou mesmo reprodução da literatura bíblica, bem como às metáforas mais ousadas” (COUTINHO, 1983, p. 26) — tendo sua oratória despertado, quando esteve em Roma (1669-1675), o entusiasmo mesmo de Cristina da Suécia (1626-1689), ex-rainha, famosa e polêmica em seu tempo, em cuja memória foi lá fundada a *Accademia dell’Arcadia* (1690) (CANDIDO, 2004, p. 26). Embora as *agudezas* lhe fossem mui caras, Vieira — assim como Nuno Marques Pereira (1652-1733?) em seu *Peregrino da América* (1728), que declarou-se “contrário às palavras ociosas a que chamam cultura” (COUTINHO, 1983, p. 65) — não hesitou mesmo em condenar o próprio estilo *culteranista* que praticava; e circulava, dramático e destro, brilhante e sutil — “tão barroco quanto [Francisco de] Quevedo [(1580-1645)] e [Baltasar] Gracián [(1601-1658)], e mais do que [Paolo] Segneri [(1624-1694)]” (CARPEAUX, 1980, p. 750-751) —, entre ironias, apólogos, antíteses,

paradoxos, paralelismos, comparações, contorções verbais, latinismos, amplificações, epítetos, apóstrofes, hipérboles, circunlóquios, ênfases, contrastes, repetições, assimetrias, metáforas e demais artifícios que o Barroco bebera do *senecan amble*, produzindo páginas que são tesouros da eloquência sagrada em língua portuguesa (COUTINHO, 1983, p. 26 e 53). Sua postura de defensor e de intérprete do Brasil o torna um personagem brasileiro por excelência — “a ponto de podermos afirmar, como já se fez, que Vieira é brasileiro, além do mais por ter vivido no Brasil a maior parte de sua vida, desde os seis anos de idade” (COUTINHO, 1983, p. 26): seu *sotaque brasileiro*, mesmo, era notado ao discursar no púlpito em Lisboa (AZEVEDO, 1992 apud COUTINHO, 1983, p. 32). Com efeito, como toda literatura de origem colonial, a brasileira é um “farto viveiro de *casos* relativos à nacionalidade do autor e à sua incorporação ou não ao corpo literário pátrio” (LIMA, 1964, p. 148). Homens como o diplomata Alexandre de Gusmão (1695-1753), o filósofo Matias Aires (1705-1763), o dramaturgo Antônio José da Silva (1705-1739), alcunhado “Judeu”, nasceram no Brasil e viveram em Portugal. Outros nasceram no Brasil, mas produziram, por exemplo, em latim, como é o caso de Prudêncio do Amaral (1675-1715) com seu *De sacchari opificio carmen* (1780) e de José Rodrigues de Melo (1723-1789) com seu *De rusticis brasiliae rebus carminum* (1781) (BINATO, 2007, p. 7-8). O Pe. Antônio Vieira — assim como Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), citando apenas um dos muitos exemplos — nasceu em Portugal, mas viveu a maior parte de sua vida no Brasil (CANDIDO, 2004, p. 25).

No tocante às relações do Pe. Vieira com a Literatura Brasileira, nota-se que a sua valorização é fruto dos nossos dias: genericamente, dois momentos percorreu a sua fortuna literária entre nós. Sílvio Romero e José Veríssimo não dissimularam a desafeição pelo jesuíta, e Ronald de Carvalho, sulcando as mesmas águas, alija-o da Literatura Brasileira. Após os anos 30, desde Artur Mota, o processo de revisão conduziu a situá-lo no ponto mais alto do século XVII luso-brasileiro, em companhia de Gregório de Matos. (MOISÉS, 1997, p. 197)

Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711) dedicou-lhe versos quando de sua morte, em 1697 — o “Soneto XIV – À morte do reverendo padre Antônio Vieira”:

Fostes, Vieira, engenho tão subido
Tão singular e tão avantajado
Que nunca sereis mais de outro imitado
Bem que sejais 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 imortalmente se publica,
Em cada rasgo seu a fama voa,
Em cada escrito seu uma alma fica.

(OLIVEIRA, 2005, p. 86)

As primeiras manifestações literárias no Estado do Brasil — como passou a ser chamada a América portuguesa a partir de 1548, regimentada por Dom João III, o Piedoso (1502-1557), rei de Portugal e Algarves (1521), em substituição à ineficácia do sistema de capitanias hereditárias — pertencem ao *ciclo dos descobrimentos* da literatura portuguesa do século XVI, definido como o “conjunto de obras que têm por objetivo os descobrimentos marítimos e as suas consequências morais e políticas” (FIGUEIREDO, 1923, p. 13). Essa literatura de descobrimento está associada aos primeiros livros escritos por portugueses ou brasileiros, no Brasil, acerca de fatos, coisas e homens da colônia. A obra dos jesuítas, sendo um capítulo da expansão colonial portuguesa, e a literatura dos viajantes e dos descobridores, com suas descrições geográficas e sociais, descrições da natureza e do elemento indígena e as suas tentativas de epopeias com assunto local, são episódios desse ramo brasileiro da literatura de expansão ultramarina do quinhentismo português. A busca pelo Paraíso Terrestre e pelo homem ideal, de felicidade pura em sua vida natural, são dois princípios que apareceram nos numerosos relatos de viagens, nas várias relações de naufrágios, nos diversos roteiros de aventuras e crônicas de conquista, onde o mítico, o fantástico e o aventureiro se misturavam à luz do espírito da Renascença; com efeito, o *ciclo dos descobrimentos* abriu-se com o impulso da aventura marítima à que se lançou o homem de então (COUTINHO, 1983, p. 41). Os documentos dos primeiros cronistas do Novo Mundo estão classificados sob essa égide: Cristóvão Colombo (1451-1506), o Frei Bartolomeu de las Casas (1474-1566), Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), Hernán Cortés (1485-1547), Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca (148?-1559), Bernal Díaz del Castillo (149?-1584), o Frei Gaspar de Carvajal (1500?-1584) e Gonzalo Jiménez de Quesada (150?-1579) nas colônias espanholas; e William Strachey (1572-1621), John Andrew Smith (1580-1631), Henry Norwood (1614?-1689), George Alsop (1636?-?) e William Byrd (1674-1744), entre outros ingleses, suecos e holandeses que associavam à temática herdada da Renascença suas preocupações religiosas e reformistas, são exemplos.

No Brasil, também, essa cultura renascentista procurou infiltrar-se, embora sob forma rudimentar, nos roteiros de viagens e informações sobre a nova terra, literatura de europeus para leitores europeus, destinada a valorizar a conquista aos olhos do mercantilismo econômico. (COUTINHO, 1983, p. 41)

Como exemplos da literatura do *ciclo dos descobrimentos* no Brasil, temos a *Carta do achamento do Brasil* (1500), de Pero Vaz de Caminha (1450?-1500); o *Diário da navegação* (1530-1532), de Pero Lopes de Sousa (1497-1539); o *Diálogo sobre a conversão do gentio* (1557), do Pe. Manuel da Nóbrega (1517-1570); o *Tratado da terra do Brasil* (1570) e a *História da província de Santa Cruz* (1576), de Pero de Magalhães Gândavo (1540?-1580?); os *Diálogos das grandezas do Brasil* (1618), de Ambrósio Fernandes Brandão (1555-1618); o *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, de Gabriel Soares de Sousa (1540?-1591); mesmo a *Arte da Gramática da língua mais usada na costa do Brasil* (1595), de São José de Anchieta; e a *Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica* (1583-1590), do Pe. Fernão Cardim (1549?-1625), assim como seus tratados *Do clima e terra do Brasil* e *Do princípio e origem dos índios do Brasil* — cuja edição reunida foi publicada, envolta em situações rocambolescas, na Inglaterra, sob o título *Purchas his pilgrimes* (1625) (MOISÉS, 1997, p. 47-48). Acrescentam-se a estes os relatos de viagem e de observação da terra escritos também por Mem de Sá (1500-1572); Cristóvão de Barros (15??-?) — herói da resistência à primeira tentativa de assalto de piratas à cidade de Salvador —; Feliciano Coelho de Carvalho (15??-?) — descobridor das pinturas rupestres da Serra da Copacabana, na Paraíba, descritas por Ambrósio Fernandes Brandão; Duarte Fernandes (15??-?) e Domingos de Abreu Brito (15??-?) (ANDRADE, 1941, p. 124-138; MOISÉS, 1997, p. 54). Outros europeus, que não portugueses, narraram igualmente suas crônicas sobre o Brasil; temos assim, a *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen, Grimmigen Menschfresser-Leuthen* (1557), do mercenário Hans Staden (1525?-1576); *Les Singularitez de la France Antarctique* (1558), do Frei André Thévet (1502-1590); a *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578), do calvinista Jean de Léry (1536?-1613?); as *Wahrhaftige Historien einer wunderbaren Schiffahrt* (1602), do lansquenete Ulrich Schmidl (1510-1581?); os relatos do flibusteiro Robert Withrington (15??-?), no comando do navio *Red Dragon*, e do vice-comandante de sua armada, Christopher Lister (15??-?), no *Clifford* — que foram aqueles primeiros a entrar no Recôncavo Baiano buscando assaltar a cidade de Salvador em abril de 1587 —, assim como do corsário Thomas Cavendish (1560-1592), todos publicados pelo pregador Richard Hakluyt na obra *The principal nauigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nation* (1600); *Strange adventures revealed* (1625), de Peter Carder

(15??-?), e *The admirable adventures and strange fortunes* (1625), de Anthony Knivet (1591?-1649?) — ambos editados em Londres, diga-se de passagem, por Samuel Purchas: o mesmo que publicou os relatos do Pe. Fernão Cardim (ANDRADE, 1941, p. 188-213; MOISÉS, 1997, p. 53-54).

O *humanismo* e o espírito clássico da Renascença lusa — “superficial e de elite”, na opinião de Afrânio Coutinho (COUTINHO, 1983, p. 21) —, dirigidos especialmente no sentido das navegações e da conquista ultramarina, não apenas dominou o quinhentismo em Portugal, mas também se estendeu pelos séculos seguintes (LIMA, 1964, p. 26.). Sua influência na formação e no desenvolvimento da literatura brasileira foi considerável: podemos dizer que “toda literatura colonial brasileira representa a repercussão tropical do humanismo” (LIMA, 1964, p. 26). Em cruzada ao mesmo tempo religiosa e comercial, os primórdios da literatura brasileira — desenvolvida “desde o início segundo estruturas culturais de nítido contorno medieval” (MOISÉS, 1997, p. 19) — foram alicerçados sobre tal espírito; e é especialmente no quinhentismo e no Barroco, seu prolongamento imediatamente posterior, que nos deparamos “mais inequivocamente com tal fenômeno” (MOISÉS, 1997, p. 19).

A chamada atividade literária das primeiras décadas de nossa formação histórica caracterizou-se por seu cunho pragmático estrito, seja a circunscrita ao parâmetro jesuítico, seja a decorrente de viagens de reconhecimento e informação da terra. No primeiro caso, constituía-se em instrumental de catequese do gentio e de educação do colono, conforme normas pedagógicas de padrão escolástico. No segundo caso, tratava-se de simples reportagens ou de registros de viagens com o fito de melhor conhecer a terra, e, dando-a a conhecer aos superiores em Lisboa, possibilitar-lhe a exploração e, com isso, colaborar na empreitada expansionista da Metrópole. (MOISÉS, 1997, p. 19-20)

Tendo naquele período se processado o impacto inicial das culturas — cuja mescla resultante constituiu a base da nossa própria cultura — o estudo da literatura da época colonial é de grande relevância para a compreensão da formação da cultura brasileira. As principais manifestações literárias no Estado do Brasil verificavam-se em Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais, e o nosso progresso cultural — em particular o literário — acompanhou rigorosamente a formação e o desenvolvimento das sedes dessas capitânicas. Assim como o progresso socioeconômico do período foi de caráter local, restrito aos mencionados centros, as manifestações literárias também o foram (CASTELLO, 1972, p. 60). Favorecidos pelo desenvolvimento concentrado nessas regiões, as famílias radicadas na terra

— aristocratas e grandes burgueses — passaram a enviar seus filhos para os cursos superiores em Portugal; e são justamente esses estudantes brasileiros da Universidade de Coimbra que tornaram-se, ao regressarem, os principais representantes da literatura do período (VERÍSSIMO, 1969, p. 55; STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 98).

Os paradigmas tornam-se, portanto, para as letras portuguesas, Camões, e, antes, os poetas do *Cancioneiro geral* [(1516)] e o Jorge Ferreira de Vasconcelos [(151?-1585)] da *Eufrosina* [(1555)]; para as castelhanas, Góngora e Quevedo; um ou outro, mais culto, também cita Marino. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 98)

Desde seus primeiros versos, a poesia brasileira tem sido tributária de modelos herdados de tradições e de artifícios poéticos experimentados e mesmo abusados na Europa (FAUSTINO, 2003, p. 43). Como alguns personagens mitológicos, a literatura brasileira nasceu adulta — adulta, e se expressando num código universal extremamente elaborado: o “código retórico barroco” (CAMPOS, 2013, p. 198). Com efeito, ela surgiu, ao eco e auspícios de Camões, sob “o signo do barroco” (CAMPOS, 2013, p. 197) — que constituiu um dos polos de toda a poesia brasileira (FAUSTINO, 2003, p. 56). Massaud Moisés reconhece tais signos mesmo em São José de Anchieta, em cuja lavra aponta também características petrarquistas (MOISÉS, 1997, p. 36). Influenciados pela Renascença italiana (CANDIDO, 2004, p. 12), no século XVI os portugueses trouxeram uma linguagem poética “culto e elevada, nutrida de humanismo e tradição greco-latina” (CANDIDO, 2004, p. 13) ao Novo Mundo — e tal linguagem foi o recurso adotado para expressar a realidade desse Novo Mundo, “desconhecido” e “selvagem” (CANDIDO, 2004, p. 13). Tal influência foi “excelente e proveitoso fator de integração cultural” (CANDIDO, 1969, p. 74), pois sua referência aproximava a expressão colonial, lançada na aventura de estabelecer nos trópicos uma sociedade aos moldes europeus, do leitor reinol:

O poeta olhava pela janela, via o monstruoso jequitibá, suspirava ante “a grosseria das gentes” e punha resolutamente um **freixo** no poema: e fazia bem, porque a estética segundo a qual compunha exigia a imitação da antiguidade, graças à qual [...] comunicava espiritualmente com o Velho Mundo e dava categoria literária à produção bruxuelante da sua terra. (CÂNDIDO, 1969, p. 74, grifo nosso)

Os poetas do período colonial repetiram à exaustão os pensamentos e as emoções transmitidos na poesia da Antiguidade Clássica, cristalizados em todo um conjunto de imagens e de estruturas; e é na reprodução das fontes no poema — isto é, dos grandes e famosos poetas do passado — e no sistema educativo, uma vez que este se utilizava desses

mesmos exemplos e dessas mesmas bases culturais e estéticas, que se dava a mediação do poeta com seu leitor, que se reconhecia no poema, “sintonizando sua sensibilidade na longa cadeia da tradição de que o poeta era o porta-voz e o continuador” (BRANDÃO, 2001, p. 35). Expressar o novo sem deixar para trás o velho — “manifestar a singularidade do Novo Mundo sem perder o contato inspirador com as matrizes do Ocidente” (CANDIDO, 2004, p. 15) — era o imperativo que regia a poética de então, “condição de entendimento entre os homens cultos” (CANDIDO, 2004, p. 15), sendo o uso das formas clássicas e da mitologia greco-latina um modo de afirmar nossa novíssima realidade. A produção poética da segunda metade do século XVII, em especial, é notavelmente abundante: numa sociedade “embrionária, incoerente, apenas policiada, e inculta” (VERÍSSIMO, 1969, p. 50) encontramos um número expressivo de poetas em atividade. Num período e sob condições em que as preocupações cardeais eram “forçosamente muito outras que as literárias” (VERÍSSIMO, 1969, p. 50), os costumes da Metrópole, transplantados para a Colônia desde fins do século XVI, contribuíram ainda mais para a abundância de expressões poéticas cá manifestas: solenidades oficiais e eclesiásticas, acompanhadas quase necessariamente de representações dramáticas, em que se fazia a recitação de versos, fossem esses inspirados pelas solenidades *per se* ou em louvor aos seus principais personagens — autoridades políticas ou episcopais —, ou consagradas a outros pormenores para além do próprio nome poético. A educação ministrada nos colégios dos jesuítas — outro fator de influência para a produção poética de então — era feita pela leitura, pelos comentários e pela memorização da poesia latina, da qual os exercícios retóricos destacavam-se como elementos principais (VERÍSSIMO, 1969, p. 50).

Com efeito, até 1759 o ensino esteve entregue aos jesuítas (LIMA, 1964, p. 43). Dirigida e orientada pela *Ratio Studiorum* (1586, reformulada em 1599), toda a formação pedagógica do Estado do Brasil foi por ela, ao longo de dois séculos, profunda e demoradamente influenciada; e a *Ratio Studiorum* é solidamente fundamentada sobre as humanidades clássicas (LIMA, 1964, p. 43). Era dividida em três *cursos* ou *períodos*: **1.** Artes, em que a Filosofia e a Ciência eram abarcadas; **2.** Teologia; e **3.** Ciências Sagradas (MOISÉS, 1997, p. 76). Nos colégios jesuíticos de Pernambuco e do Rio de Janeiro eram realizados os estudos de Letras, equivalentes ao curso secundário, com cinco anos de duração; os estudos de Filosofia e de Teologia, com sete anos de duração e equivalentes ao curso superior, eram conduzidos no colégio da Bahia e visavam a formação de sacerdotes para a Companhia de Jesus (MOISÉS, 1997, p. 76). Apesar de o programa prever, em todas as

modalidades exploradas pela observação ou pelo cálculo, o estudo da Física e das Ciências Naturais — inclusive aplicadas —, essas ciências não concorriam com as belas letras:

[...] as humanidades, culminando em Teologia, revestidas de Latim, tendendo à religião, por fim transcendente, habituavam as “classes” (e “clássicos” foram os autores lidos) à contemplação da beleza literária, à meditação da velha poesia, ao sentimento da moral antiga. (CALMON, 1935, p. 120)

Além da religião e da teologia, nos colégios jesuíticos se estudava o latim e sua literatura, assim como história, geografia e mitologia antigas, tendo explicado e comentado Sêneca, também, o próprio Pe. Antônio Vieira (VERÍSSIMO, 1969, p. 55). Lá se mantinha bibliotecas — chamadas então de “livrarias” —, onde entre livros de religião e de teologia “se achariam os poetas antigos e os portugueses e espanhóis de mais nomeada e estimação” (VERÍSSIMO, 1969, p. 55). Tais acervos — com destaque para a apreciável biblioteca do Colégio da Bahia — reuniam “uma centena de volumes hagiográficos e apologéticos” (RIZZINI, 1946, p. 228). Como a educação jesuítica era o único modo de instrução, restava aos colonos abastados — os únicos em tais condições — ou enviar seus filhos para o estudo das Artes ou entregá-los ao sacerdócio: em ambas as alternativas o aluno se fazia *letrado* ou *retórico* (MOISÉS, 1997, p. 77). Uma vez que a tentativa de se fundar uma universidade na Bahia havia malgrado, o estudante deveria se deslocar para a Metrópole. Com efeito, o Pe. Marçal Beliarte, quando Provincial da Ordem no Brasil (1587-1594) em sucessão a São José de Anchieta, “procurou, com todo o empenho, elevar a cultura literária e científica nos Colégios e no Brasil, mandando vir livros de Portugal e dando todo o brilho aos estudos da Bahia, que ele teria elevado a universitários, se lho tivessem consentido” (LEITE, 1938, p. 495). Os “acadêmicos ultramarinos” eram tão numerosos na Universidade de Coimbra — chegavam a “trezentos num ano” (CALMON, 1961, p. 943) — que tinham como padroeira Nossa Senhora do Desterro, havendo mesmo notícia de Bartolomeu de Gusmão (1685-1724), o padre voador, ter-lhes oficiado uma missa em 1718 (TAUNAY, 1934, p. 38).

O estudo do latim entre nós, portanto, “precedeu a própria existência de uma literatura” (LIMA, 1964, p. 161). Base formadora de toda a cultura mediterrânea — raiz de todo o *humanismo* —, a formação intelectual brasileira se operou à luz da tradição greco-latina (LIMA, 1964, p. 161); e a estética barroca, em sua evidente bipolaridade, herdou como característica, entre seus afluentes imediatos, o *bifrontismo* — a coexistência de valores cristãos medievais com o espírito greco-latino — da Renascença (MOISÉS, 1997, p. 66). De São Justino Mártir (100-165) a Santo Agostinho (354-430), a apologética vinha formulando

sucessivamente teses e argumentos teológicos com elevado débito para com a filosofia greco-latina (BOLGAR, 1998, p. 470-471), assim como a patrística, que, ao tratar sobre educação, considerou o material pagão “indispensável para o ensino da gramática, compreensão e retórica” (BOLGAR, 1998, p. 471). Os esforços para a conciliação entre o sagrado e o profano dispensados por Cassiodoro (490-581) — tendo este vivido entre romanos e godos, seculares e religiosos, ortodoxos e arianos, latinos e gregos, ocidentais e orientais — são exemplos dignos de nota (PEREIRA, 1998, p. 25). A imitação formal da literatura da Antiguidade Clássica praticada na Renascença — as elaborações e sutilidades linguísticas da poesia greco-latina, com sua metrificação consoante à cadência musical, suas leis de simetria e seu uso particular do cabedal metafórico — é admitida como mais um afluente imediato cuja desembocadura encontra a estética barroca (CARPEAUX, 1980, p. 482). O próprio Petrarca (1304-1374) foi levado ao abuso de metáforas, trocadilhos e antíteses pela imitação dos antigos (CARPEAUX, 1980, p. 483). Camões imitou a Petrarca e a Virgílio (70 a.C. - 19 a.C.) (FAUSTINO, 2003, p. 51). Para “cristalizar suas visões” (CARPEAUX, 1980, p. 502), Góngora se manteve fiel à tradição clássica: seu estilo teria origem na imitação das *Metamorfoses*, de Ovídio (43 a.C. - 18 d.C.) (TRINGALI, 1994, p. 77) — e o *gongorismo* nada mais seria que “a síntese e a condensação intensificada da poesia lírica da Renascença, partindo esta da tradição poética greco-romana” (CARPEAUX, 1980, p. 483). A arte se aproveitou quase obsessivamente da mitologia greco-latina, participando esta de sua constituição não apenas como “alusão decorativa, mas como elemento estrutural” (TRINGALI, 1994, p. 50). Lá, os mitos etiológicos pagãos convivem com os cristãos — Vênus e a Virgem (antípodas absolutos em vários sentidos) se confundem e se complementam, como na *silva* “À Ilha de Maré”, de Botelho de Oliveira (v. 318-325):

Esta Ilha de Maré, ou de alegria,
Que é termo da Bahia
Tem quase tudo quanto o Brasil todo,
Que de todo o Brasil é breve apodo;
E se algum tempo Citereia a achara,
Por esta sua Chipre desprezara,
Porém tem com Maria verdadeira
Outra Vênus melhor por padroeira.

(OLIVEIRA, 2005, p. 136)

O século XVII — “século de Vieira”, nas palavras de Luciana Stegagno-Picchio — é século de intensa atuação da Contra-Reforma; do fim da dominação espanhola em Portugal e em seus territórios ultramarinos (1580-1640); da Guerra Holandesa (1624-1654); das Guerras

da Restauração portuguesa (1640-1668); “da consolidação na colônia de uma economia baseada na monocultura e na escravidão negra, da alienação das elites culturais” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 105); da ascensão e da queda de Palmares (?-1695).

No Brasil, a época barroca das manifestações literárias tem como marco inicial a publicação do poema *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira (155?-1600), e estende-se até o momento em que Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) edita suas *Obras poéticas* (1768), atestando a transição para o estilo arcádico. (CASTELLO, 1972, p. 58). O Brasil, portanto, para além de um século e meio, vai reelaborar as fórmulas poéticas que lhe advêm da Metrópole (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 98). A poesia — épica, lírica, religiosa, satírica, encomiástica etc. — desenvolve-se como reflexo direto da literatura na Península Ibérica, frequentemente através dos próprios representantes da Metrópole, manifestando-se de início com autores isolados e posteriormente como expressão do movimento academicista, entre nós tardio, que revigorou, a partir de 1724, o *conceptismo* e o *culteranismo* (ou *cultismo*), tendo como maiores influências as obras de Góngora, Quevedo, Gracián (COUTINHO, 1994, p. 287) e Marino, assim como, embora não associado ao estilo barroco, Luís de Camões (CASTELLO, 1972, p. 62). Alfredo Bosi considera essas manifestações apenas “ecos” do barroco europeu (BOSI, 2013, p. 34). Na poesia barroca brasileira, *conceptismo* e *culteranismo* aparecem ora sozinhos, ora conjugados — dois brasileiros são pioneiros nessas técnicas: Gregório de Matos e Botelho de Oliveira (COUTINHO, 1983, p. 23).

O **cultismo** nota-se sobretudo no uso de palavras *cultas* e neologismos de origem latina, um vocabulário inusitado, e outros processos, como as figuras que refletiam o estado dual da alma barroca, presa entre o céu e a terra, o mundo e o eterno, a carne e o espírito, Deus e o diabo: paradoxos, antíteses, oposições, hipérbatos, e outros que tornavam a poesia obscura, como o anacoluto, as alusões mitológicas, as elusões, os símbolos, as metáforas, os jogos de palavras, as *agudezas*. Já o **conceptismo** [...] envolvia a inteligência, e não os sentidos como o cultismo. É o primado do conceito — em geral obscuro e precioso (daí também serem os “preciosos” franceses abrangidos no barroco), retorcido e ambíguo. (COUTINHO, 1994, p. 287, grifos nossos)

Cada uma das manifestações poéticas do Estado do Brasil é permeada pelo *conceptismo* e pelo *culteranismo*, mas no início, “e contrariamente ao que pensava Sílvio Romero, que quisera reunir em ‘escola’ os poetas da Bahia colonial, trata-se de fenômenos esporádicos e absolutamente independentes” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 98). Com efeito, na cidade de São Salvador da Bahia de Todos os Santos do século XVII — “simultaneamente rudimentar e gastada” (VERÍSSIMO, 1969, p. 55) — os poetas que

convencionalmente foram reunidos sob o título de *grupo baiano* nasceram, cresceram, viveram e produziram suas obras. Além dos já mencionados Gregório de Matos e Botelho de Oliveira, citamos também: o irmão do Pe. Antônio Vieira, Bernardo Vieira Ravasco; o irmão de Gregório de Matos, Frei Eusébio de Matos (1629-1692); Domingos Barbosa (1632-1685); José Borges de Barros (1657-1719); o primo dos Vieiras, Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque (1659-1725) e João de Brito Lima (1677?-?). Nenhum deixou obra impressa, à exceção de Botelho de Oliveira; parte considerável da produção de Gregório de Matos foi conservada em manuscritos; dos demais, nos restam amostras resguardadas em repertórios e em antologias coevas (COUTINHO, 1983, p. 24; VERÍSSIMO, 1969, p. 55).

Naquele tempo, a cidade de Salvador e o Recôncavo Baiano — “berço da civilização brasileira, pátria e domicílio desses poetas” (VERÍSSIMO, 1969, p. 52) — havia crescido e se desenvolvido, em todos os sentidos, em relação aos demais centros de ocupação do Estado do Brasil. Fundada em 1549 por Tomé de Sousa (1503-1579), e desde o início com o Pe. Manuel da Nóbrega estando à frente da missão jesuítica de catequização do gentio, de acordo com os cronistas — “propensos aliás todos, pois que o hiperbólico e o pomposo estavam na feição do tempo, ao exagero” (VERÍSSIMO, 1969, p. 52) —, Salvador era uma povoação adiantada, de muita comodidade e riqueza:

Não faltavam moradores ricos de bens de raiz, peças de prata e ouro, arreios de montaria e tais alfaias de casa, que muitos possuíam dois a três mil cruzados em joias de ouro e prata lavrada. Mais de cem deles usufruíam rendas de mil a cinco mil cruzados e mais, não faltando capitais de vinte a sessenta mil. [...] Tinham cavalos, criados e escravos. Vestiam-se, principalmente o mulhério, com grandeza e luxo [...]. Mesmo a gente somenos acompanhava este luxo. Os peões usavam calção e gibão de cetim e damasco e traziam as mulheres com vasquinhas e gibões da mesma fazenda. Eram bem arranjadas as casas, e nas mesas comum o serviço de prata, andando as senhoras ataviadas de joias de ouro. (VERÍSSIMO, 1969, p. 53)

O Pe. Fernão Cardim escreve em 1585 que a Bahia “é a cidade de El-Rei e a Corte do Brasil” (CARDIM, 1925, p. 287); ao descrever a recepção feita ao visitador da Companhia de Jesus, menciona também “os grandes repastos que lhes ofereciam e as iguarias servidas, galinhas, perus, patos, cabritos, leitões, todo o gênero de pescado e mariscos de toda a sorte, como lhe não esquece notar a limpeza e concerto do serviço, na maioria de prata, nem os ricos leitões de seda” (CARDIM, 1925 apud VERÍSSIMO, 1969, p. 52).

Como quer que seja a cidade do Salvador, na sua extravagância e incoerência de todas as primitivas cidades americanas, meios aldeamentos de índios, meios acampamentos militares, meias povoações civis, aglomerações

de choupanas, fortalezas, casas de moradia, residências oficiais, todas mesquinhas e feias, era a sede do Governo-Geral e assento dos seus membros, autoridades civis e militares, cujas funções aliás ainda se confundiam. Dessas autoridades o maior número eram fidalgos de condição e tratamento. Era também a sede do único bispado do país, com a sua sé e o que ela implica de cônegos e mais dignidades. Possuía já muitas igrejas, alguns conventos e um colégio dos jesuítas, cujas aulas quase todos os letrados do tempo haviam frequentado. (VERÍSSIMO, 1969, p. 52-53)

No período do *grupo baiano*, José Veríssimo estima que Salvador teria “mil ou mil e quinhentos moradores, e seus arredores dois mil e quinhentos a três mil” (VERÍSSIMO, 1969, p. 53). Havia duas praças na cidade: uma em que se corriam touros — “onde residiam os governadores” (VERÍSSIMO, 1969, p. 53) —, outra destinada às cavalcadas — celebradas, mesmo, por Gregório de Matos em sátiras como esta, “Às festas de cavalo que fez no terreiro estrondosamente Gonçalo Ravasco Cavalcante” (v. 21-30):

Seis dias de cavaleiros
houve com bastante graça,
foram bons, e maus à praça
em ginetes, e sendeiros:
também houve aventureiros,
prêmios, e mantenedor,
touros, que foi o melhor,
porém sem ferocidade,
que os touros nesta cidade
não são de muito furor.

(MATOS, 1992, p. 492)

O Barroco literário brasileiro desenvolveu-se especialmente durante a época da hegemonia da cana-de-açúcar como pilar econômico, concentrando-se nas áreas em que esta — já cultivada desde meados do século XVI — começou a vicejar: Pernambuco e Bahia (MOISÉS, 1997, p. 72). Com efeito, “durante o período decisivo da formação brasileira, a história do Brasil foi a história do açúcar” (FREYRE, 1951, p. 42), e sua importância socioeconômica e cultural foi tamanha, que “a gênese do mundo atlântico está ligada [...] [à] dinâmica do açúcar” (FRANÇA; SIQUEIRA, 1963, p. 279). “Pernambuco era então a mais adiantada das capitâneas, quer no cultivo e produção das terras, quer na polidez dos costumes e conforto da vida” (LIMA, 1895, p. 31), porém “não foi menor a importância da Bahia, que a partir da segunda metade do século XVII assumia decisiva e nítida dianteira” (MOISÉS, 1997, p. 73). As atividades, portanto, se resumiam na cultura da cana de açúcar, espalhada pelo Recôncavo Baiano — quando não “guerrear o indígena, que às vezes ainda ameaçava [...], ou de ir atacá-lo nos seus sertões para o descer ou reduzir, além da preocupação de

agressões possíveis de estrangeiros cobiçosos do Brasil” (VERÍSSIMO, 1969, p. 54), como, por exemplo, a mencionada empreitada malfadada dos flibusteiros Robert Withrington e Christopher Lister em 1587. Via-se uma mistura de índios e de mamelucos, de fidalgos e de plebeus, de negros e de mulatos, de soldados e de clérigos. Os costumes dessa população “não eram de forma alguma austeros, antes soltos, como foram sempre os das sociedades incipientes, quando os não continha uma severa disciplina moral, qual a dos puritanos da Nova Inglaterra” (VERÍSSIMO, 1969, p. 54) — mas sua devoção se manifestava nas festas das “sessenta e tantas igrejas da cidade e seus subúrbios” (VERÍSSIMO, 1969, p. 54), ocasiões também em que os sermões eram proferidos. Com efeito, na oratória sacra, que constitui um gênero literário específico — se mostrando “dinâmica e exuberante, poderosa e variada” (COUTINHO, 1983, p. 27) —, o sermão brasileiro do período não se esgota com o Pe. Antônio Vieira: Dom Agostinho Bezerra (1610-?), bispo de Ceuta e depois de Angra; Pe. Antônio de Sá (1627-1678); o já mencionado Frei Eusébio de Matos; Cristóvão da Madre de Deus Luz (163?-1720); Pe. Manuel do Desterro (1652-1706); Domingos Ramos (1653-1728); José Borges de Barros (1657-1719); Frei Manuel da Madre de Deus (1663-1731); Sebastião do Vale Pontes (1663-1736); Ângelo dos Reis (1664-1723); Frei Antônio da Piedade (169?-173?), segundo filho de Francisco Xavier de Meneses; Frei Roberto de Jesus Maria do Rosário (169?-); Frei José Pereira de Santana (1694-?); Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão (1695-1779); Frei Francisco Xavier de Santa Teresa (17??-); Gaspar da Madre de Deus (1715-1800); e Manuel Macedo Pereira de Vasconcelos (1726-178?) são alguns expoentes do gênero (COUTINHO, 1983, p. 26-27).

Além de Bento Teixeira, de Gregório de Matos e de Botelho de Oliveira como pioneiros do estilo barroco na poesia, citamos aqui também alguns membros do movimento academicista: Sebastião da Rocha Pita (1660-1738); João de Brito e Lima (1671-1747); Gonçalo Soares da França (1676-1742); Luís Camelo de Noronha (1689-?); o já mencionado Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão; Frei Manuel de Santa Maria Itaparica (1704-1768) e João Borges de Barros (1706-?) (COUTINHO, 1983, p. 25). Com efeito, o movimento academicista é um traço interessante da literatura brasileira do período; não apenas as sociedades que se organizavam entre os homens letrados, mas também as reuniões ocasionais, ou “atos acadêmicos” em celebração de eventos importantes — a chegada de dignatários à Colônia, a ascensão de majestades ao trono, o nascimento de príncipes etc. —, eram considerados *academias*; seu propósito era exaltar os feitos brasileiros, mesmo redigindo a história do Brasil — militar, eclesiástica, política ou natural (COUTINHO, 1983, p. 25).

Destarte, a historiografia produzida pelos membros do movimento academicista é de grande importância e interesse, como a *História da América portuguesa* (1730) — de Sebastião da Rocha Pita, da *Academia brasílica dos esquecidos* —, os *Júbilos da América* (1754) e o *Orbe seráfico novo brasílico* (1761), para citar apenas alguns (COUTINHO, 1983, p. 25).

Foram as principais academias a citada *Academia brasílica dos esquecidos* (Bahia, 1724-1725), fundada por Dom Vasco Fernandes César de Meneses (1673-1741), 1º conde de Sabugosa e vice-rei do Brasil (1720); a *Academia dos felizes* (Rio de Janeiro, 1736-1740); a *Academia dos seletos* (Rio de Janeiro, 1752); o *Áureo trono episcopal* (Mariana/MG, 1749); a *Academia brasílica dos renascidos* (Bahia, 1759); a *Arcádia ultramarina* (Vila Rica, 176?) e a *Sociedade literária* (Rio de Janeiro, 1786), fundada por Silva Alvarenga (1749-1814) — estas últimas já relacionadas à estética do Arcadismo (BOSI, 2013, p. 49-52; CASTELLO, 1972, p. 97s.; NEJAR, 2011, p. 73).

Essas Academias revelam nitidamente, até nos títulos, a tendência nacionalista que se desenvolvia na Colônia. “Esquecidos” eram os intelectuais que se consideravam assim pelos da Metrópole, como também seletos e renascidos contêm um teor de reivindicação por parte deles. (COUTINHO, 1983, p. 25)

A periodização da estética barroca no Brasil — que, como visto, se estendeu para além de um século e meio — “está longe de ostentar uniformidade e incaracterização” (MOISÉS, 1997, p. 72); podemos dividi-la em três momentos mais ou menos característicos: **1.** a primeira metade do século XVII — em que ainda se processavam a dominação filipina e a ocupação holandesa —, com produção concentrada especialmente em Pernambuco e com forte influência de Camões; **2.** da segunda metade do século XVII até meados da primeira metade do século XVIII, em que as atividades literárias passam a se concentrar na Bahia — Salvador se transformando em centro de ebulição poética — e o *camonismo* passa a se imiscuir aos esquemas barrocos, que começam a preponderar; e **3.** do segundo quartel do século XVIII, com o início do movimento academicista, marcado pela fundação da *Academia brasílica dos esquecidos* (1724) — quando Rio de Janeiro e Minas Gerais passam a integrar o cenário literário brasileiro — até sua progressiva dissolução como estética dominante (MOISÉS, 1997, p. 72 e 80). Neste último momento, o Barroco no Brasil

[...] atinge o apogeu, mercê inclusive das novas condições sociais que se vão criando com a descoberta de pedras e metais preciosos em Minas Gerais. Exagerando o estilo barroco em suas linhas mestras, presencia-se o progresso no sentido duma afetação cada vez maior, correspondente ao estilo **rococó**. (MOISÉS, 1997, p. 80, grifo nosso)

Em todas as suas manifestações, o alto nível técnico com que a poesia teve início no Brasil surpreende: como uma verdadeira arte, ela principiou entre nós como matéria que poderia ser aprendida e praticada por quem possuía “um mínimo de habilidade” (FAUSTINO, 1993, p. 59). No século XVII, tanto em Portugal quanto no Brasil, manuais — como o conhecido *Arte de trovar* (1433), de Henrique de Vilhena (1384-1434) — ensinavam a arte da versificação; instigando, inclusive, o surgimento daquelas primeiras academias literárias (FAUSTINO, 1993, p. 59). O padrão técnico elevado expresso nas obras dos nossos primeiros poetas não é, portanto, de se espantar. A estética barroca, com suas oposições e com o encontro de contrários, se adapta perfeitamente a um país que cria sua própria cultura, sua própria fisionomia, pela mestiçagem: o Brasil — e o fato de nascer sob seu signo marcará sua literatura para sempre (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 98).

Nesse sentido, também a primeira literatura dos descobrimentos, com seu tom grandiloquente, é literatura barroca. Como também o é, em bloco, a literatura dos jesuítas: não só por sua temática contra-reformista, por sua concepção trágica da vida e do pecado, mas também por sua forma, na qual o plurilinguismo, reflexo da real condição humana do país, é ao mesmo tempo o sinal e o estilo de uma época. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 98)

A corrente nativista entre os homens cultos do Estado do Brasil nos séculos XVII e XVIII, sempre associada ao Barroco literário, foi fortemente reprimida pela Metrópole, que jamais permitiu a instalação do ensino superior no Estado do Brasil, tampouco de tipografias, “no intuito de manter subjugada a inteligência brasileira” (COUTINHO, 1994, p. 293). Na ausência de tipografias, a obra de Gregório de Matos, por exemplo, permaneceu esparsa, sendo posteriormente reunida em códices manuscritos que a colocavam ao lado de outras composições de vária autoria (COUTINHO, 1983, p. 24). João Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679), em sua aventura à frente do “Brasil holandês” comissionada pela Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais (1637-1644), chegou ao experimento de instalar uma tipografia no Recife (RIZZINI, 1946, p. 309). Outro negociante, cujo nome a História não preservou, tampouco logrou êxito na empresa de instituir seu ofício tipográfico no Recife — a carta régia de 8 de junho de 1706 determinava “sequestrar as letras impressas e notificar os donos delas e os oficiais da tipografia que não imprimissem nem consentissem que se imprimissem livros ou papéis avulsos” (RIZZINI, 1946, p. 310). Em 1746 o tipógrafo português Antônio Isidoro da Fonseca procurou modestamente instalar sua oficina no Rio de Janeiro, sendo obstado pela carta régia de 10 de maio de 1747 — que ordenou o confisco de sua tipografia sob o argumento de que no Brasil “não é conveniente [que] se imprimam papéis no tempo presente, nem pode ser de utilidade aos impressores trabalharem no seu ofício,

aonde [sic] as despesas são maiores que no Reino, do qual podem ir impressos os livros e papéis no mesmo tempo em que dele devem ir as licenças da Inquisição e do Conselho Ultramarino, sem as quais se não podem imprimir nem correrem as obras” (RIZZINI, 1946, p. 310). Por sua vez, em 1807 o Pe. Joaquim Viegas de Meneses, utilizando chapas de cobre, sem uso de tipografia, chegou a publicar em Vila Rica um opúsculo de dezoito páginas, das quais quinze eram impressas (RIZZINI, 1946, p. 313). A Impressão Régia só passou a funcionar no Brasil com a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro, a 13 de maio de 1808 (RIZZINI, 1946, p. 319) — de modo que fomos “dos derradeiros povos do Universo a fruir o prodigioso invento” (RIZZINI, 1946, p. 309). Embora a Impressão Régia tenha dado à luz a *Gazeta do Rio de Janeiro*, periódico pioneiro do Brasil, a 10 de setembro de 1808 (RIZZINI, 1946, p. 332), até então não se havia publicado livros que houvessem sido impressos no Brasil. Os livros oriundos da Metrópole eram submetidos à censura e sua função primordial era de servir ao ensino religioso: “de um modo geral, afora uns quantos compêndios escolares de Latim e de Lógica, catecismos e vidas de santos, uns raros romances inocentes de cavalaria e um outro ripanço de leis, não havia o que ler na Colônia. Mesmo a circulação manuscrita, supletiva do inexistente comércio livresco, tornava-a inexecutável a carestia do papel” (RIZZINI, 1946, p. 227-228).

Os processos estilísticos do Barroco literário no Estado do Brasil, válidos para o *gongorismo* em geral, transparecem na sobrecarga de metáforas e de símbolos — dos quais a lírica barroca foi mais pródiga que qualquer outro estilo histórico —, na paixão pela forma e pelo jogo de analogias, que se relacionam com a perspectiva “instável e *ex-cêntrica* do homem no mundo” (BOSI, 2013, p. 42). A abundância dos pormenores, como o torcicolamento escultural e arquitetônico e o rebuscamento das metáforas, e dos conteúdos, como as *agudezas* — conforme preconizava a *Agudeza y arte del ingenio* (1648), do jesuíta Baltasar Gracián —, obscuras e sensuais (MOISÉS, 1997, p. 68), resultava no acúmulo à mão cheia de figuras de linguagem e de estilo — sobrepostas umas às outras, em busca dos efeitos “mais desconcertantes e atrevidos de modo a revelar a engenhosidade do autor e surpreender” (TRINGALI, 1994, p. 76) —, redundando numa sobrecarga decorativa, que tem na apreciação da fachada da *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco* (1705), em Salvador, embora pertencente ao Barroco tardio, um exemplo típico. De fato, a exuberância monumental do estilo *churrigueresco* na arquitetura barroca — cujo nome advém do arquiteto José Benito de Churriguera (1665-1725), que atuou ao lado dos irmãos e dos filhos no século XVII — pode ser conferida especialmente na América espanhola: no México, a *Catedral Basílica da*

Assunção de Maria (1752), de Zacatecas, o *Templo de Santa Prisca* (1758), de Taxco de Alarcón, e o *Templo de Nossa Senhora do Carmo* (1764), em San Luis de Potosí; e no Peru, as portadas das basílicas menores e conventos de *Santo Agostinho* (1710) e de *Nossa Senhora das Mercês* (1746), ambas em Lima, e da *Catedral de Santo Antônio* (1687), em Huancavelica (FRIEDMAN; SAVAGE, 1979, p. 714). No Brasil, a fachada da referida *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco* é a representante única do estilo *churrigueresco*; não menos interessante é a história de sua inusitada redescoberta: em 1932, em meio aos trabalhos de instalação da rede elétrica, um funcionário, numa martelada de entusiasmo, deixou cair parte do reboco — uma vez que o estilo estava sendo considerado *fora de moda*, a fachada havia sido coberta de argamassa na década de 1830, permanecendo oculta por praticamente um século (TIRAPELI, 2010, p. 776). Destacamos que tal fachada fora concluída no mesmo ano de publicação da *Música do Parnaso* (1705), de Botelho de Oliveira.

A sobrecarga do *culteranismo* da linguagem barroca se revela especialmente na multivocidade dos símbolos e das metáforas: “neve” acumula significados de “lírio”, de “pele branca” ou de “pena branca de pássaro”; “cristal” pode se referir a “rio”, a “orvalho” ou também a “pele branca”; um “diamante” pode representar “dentes” ou “olhos”; e o “ouro”, “cabelos louros”, “sol” e “paz” — e essas convenções serão retomadas, ou revividas, pelo Simbolismo do século XIX (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 99).

No que, aliás, o Barroco, mesmo o colonial, levará uma vantagem (cultista, exatamente) de inteligência sobre o Simbolismo, ao empregar, por exemplo, o hipérbato, as perífrases, os latinismos (puela por ‘moça’; tetérrimos por ‘hostis’), os helenismos (estroma, etc.), o espanholismo (clavel, marchitar) e sobretudo a multivocidade (cura ‘cura’, ‘cuidado’, mas também ‘padre’) em função lúdica. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 99)

Outros princípios norteadores dos processos estilísticos barrocos são: a *metamorfose*, em que “os extremos que se tocam podem fundir-se” (BOSI, 2013, p. 42); a *repetição*, muito frequente; a *hipérbole* e as “amplificações de todo o gênero” (GOMES, 2001, p. 136); e os *paralelismos*, nos quais Botelho de Oliveira era perito (NEJAR, 2011, p. 52). A *soledad* — desejo de isolamento exaltado pelos moralistas cristãos de sua época, em especial pela poesia e pela parenética espanholas e à qual Gregório de Matos, apesar de inclinado às “manifestações dionisíacas do instinto”, dedicou um soneto (GOMES, 2001, p. 138) — podemos verificar expressa por meio do recurso do paralelismo na segunda estrofe do “Soneto IX – À vida solitária”:

Mal não molesta, foge a desventura,
Na Primavera alegre, ou duro Inverno,
Muito perto do Céu, longe do inferno,
O tempo passa, o passatempo atura.

(OLIVEIRA, 2005, p. 47)

A ambientação melancólica dominava as almas dos homens da época, incutindo a predisposição à “vida contemplativa, ao ascetismo, como derivativo às suas ansiedades, às suas angústias” no esforço de apaziguar “a tortura de querer conciliar o voluptuoso gosto dos prazeres temporais com a sede insaciável de Eternidade.” (GOMES, 2001, p. 138).

Como também nas artes plásticas, o Barroco se identifica pelo jogo do claro-escuro, da sombra e da luz, da assimetria, dos contrastes; pela tensão constante entre fé e razão, entre misticismo e erotismo, entre o mistério da morte e o gozo dionisiaco, entre a ordem e a aventura, entre miséria carnal e bem-aventurança espiritual, entre o racional e o irracional (MOISÉS, 1997, p. 68). Com efeito, Dámaso Alonso define o Barroco como uma arte de importantes oposições dualistas e de antíteses violentas e exaltadas — “uma enorme *coincidentia oppositorum*” (ALONSO, 1960, p. 292).

Estética das oscilações, das dualidades, dos conflitos, dos paradoxos, dos contrastes, das antinomias, que lutam por equilibrar-se e unificar-se, o Barroco assenta numa cosmovisão que pressupõe análoga teoria do conhecimento. De onde, conceituar a arte barroca corresponde a sondar a ideia que seus adeptos faziam do problema gnosiológico. (MOISÉS, 1997, p. 68)

O ato de *conhecer* era concebido, ou praticado, de dois modos. Por um lado, pressupondo que a apreensão cognoscitiva de um objeto em questão aconteceria por meio de sua descrição externa, seus diferentes aspectos plásticos — forma, contorno, volume, cor etc. — eram enumerados de modo que, nessa ânsia por registrar-lhe os menores detalhes, o delírio e o êxtase cromático seriam atingidos. Tal recurso determinava o uso — e o abuso — de metáforas e de imagens para todos os sentidos, mais ou menos equivalentes aos efeitos que ocorriam na Arquitetura, na Escultura e na Pintura. A poesia de Góngora — “representativa por excelência” (MOISÉS, 1997, p. 68) — por meio de um arsenal imagético que contava com neologismos insólitos ou forjados, hipérbatos, inversões sintáticas (anástrofes, prolepses, sínquises), trocadilhos, elisões, antíteses, litotes e apóstrofes, é o território que melhor encarnou tal processo de conhecimento literário da realidade — vindo seu estilo a se tornar um lugar-comum de seu tempo: o *gongorismo* —, “convergindo para um estilo opulento, afetado e hermético” (MOISÉS, 1997, p. 68). Por outro lado, em detrimento da mera

descrição do objeto, a pesquisa de sua essência íntima — “situada para além da superfície oferecida aos sentidos” (MOISÉS, 1997, p. 68) — era favorecida em busca da apreensão de sua face interior: uma dimensão redutível somente ao pensamento, à linguagem dos *conceitos* e às ideias. A sensualidade privilegiada pelo *gongorismo* cede lugar à lógica e ao raciocínio: “ao luxuriante e desconexo cromatismo gongórico sucede a concisão e a ordem de base racionalista e silogística” (MOISÉS, 1997, p. 69). Chamou-se este segundo modo de apreensão cognoscitiva de *conceptismo*, que melhor se ajustou à prosa — em “consequência de tais atributos semelharem antipoéticos ou apoéticos” (MOISÉS, 1997, p. 69) — que à poesia. Temos aqui como representantes Quevedo e Vieira.

Destacamos ainda a progressiva identificação entre seres e instâncias diferentes como um dos procedimentos típicos do Barroco, como ocorre na primeira estrofe do Soneto I – “Anarda invocada”, que abre o I. Coro de Rimas Portuguesas da *Música do Parnaso*, de Manuel Botelho de Oliveira:

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

(OLIVEIRA, 2005, p. 1)

O poema seguinte continua a mostrar esse procedimento de identificação entre seres e instâncias diferentes — o “Soneto II – Persuade a Anarda que ame”:

Anarda vê na estrela, que em piedoso
Vital influxo move amor querido,
Adverte no jasmim, que embranquecido,
Cândida fé publica de amoroso.

Considera no sol, que luminoso
Ama o jardim de flores guarnecido;

(OLIVEIRA, 2005, p. 2, v. 1-6)

Nessa primeira meia dúzia de versos a Musa é convidada a observar os dons do amor distribuídos na natureza mesma — na estrela, no jasmim, no sol — “configurando as várias implicações a que está sujeito o amor, de acordo com ideias que vinham desde a Idade Média e identificavam a beleza, a razão e o amor como fontes da harmonia que rege o mundo” (BRANDÃO, 2001, p. 53-54). Dessa identificação entre seres e instâncias diferentes conferimos também a tendência a atribuir aos sentimentos “aspectos plásticos” (BRANDÃO,

2001, p. 74). Consideremos as duas primeiras estrofes do “Soneto XV – Anarda esculpida no coração lagrimoso”:

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

No rigor de elemento luminoso,
(Contra as idades sendo eternizada)
Para esculpir a estátua imaginada,
Logo derrete o bronze lagrimoso.

(OLIVEIRA, 2005, p. 8, v. 1-8)

Temos aqui a ideia de um criador (“artífice engenhoso”) — Deus, a natureza, o amor, o próprio poeta: “espécie de deus platônico que detém os arquétipos das coisas (a *estátua imaginada*, isto é, o objeto criado)”; a ideia da imitação da natureza; e o desejo latente de eliminação do tempo, “possibilitando assim a apreensão das essências eternas” (BRANDÃO, 2001, p. 74).

A acentuação dos contrastes — a violenta junção dos opostos, reduzindo-os ao paradoxo — é outra constante. Para explorar o “amálgama dos contrários” o poeta precisa “do *diferente, do outro*” (BOSI, 2013, p. 42):

Que a fusão se opere apenas no plano sonoro ou imagístico e não no plano lógico-semântico, é prova do caráter arbitrário, lúdico, da visão barroca da existência. As combinações engenhosas são uma casca pintada da ordem visível a ocultar o acaso, a desordem real e o alheamento do artista em relação a uma natureza racional. E no fundo a ideologia do barroco ibérico é a negação daquele real, cósmico e humano, cognoscível, que fora o objeto do pensamento renascentista e que a filosofia de [René] Descartes [(1596-1650)], de [Francis] Bacon [(1561-1626)] e de [John] Locke [(1632-1704)] estavam procurando abraçar. Essa ideologia faz do poema o ponto de encontro das transformações impossíveis. (BOSI, 2013, p. 42-43)

Exemplo desse recurso encontramos nas últimas duas estrofes do “Romance I – Anarda passando o Tejo em uma barca”:

Ardem chamas n’água, e como
Vivem das chamas, que apura,
São ditosas Salamandras
As que são nadantes turbas.

Meu peito também, que chora
De Anarda ausências perjuras,
O pranto em rio transforma,

O suspiro em vento muda.

(OLIVEIRA, 2005, p. 31, v. 33-40)

2. MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA

Filho de Antônio Álvares Botelho, Capitão de Infantaria Paga, Manuel Botelho de Oliveira nasceu na Bahia em 1636¹. Contemporâneo de Gregório de Matos, frequentou o Colégio da Bahia — “*a mediados de la década de cincuenta de 1600*” (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 559) — e estudou, como este, jurisprudência cesárea (direito romano) na Universidade de Coimbra — curso em que ingressou no ano de 1658 (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 559) e que concluiu em 1664, não sem antes publicar, anonimamente, a *comédia* “*Hay amigo para amigo*” (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 563) —, tendo então se aperfeiçoado nas línguas latina, italiana e castelhana; supõe-se — “com claros indícios de ficcionalização romântica, que caracteriza parte da historiografia do século XIX” (TEIXEIRA, 2005, p. 81) — que os dois poetas tenham sido amigos inseparáveis no período (SILVA, 1855, p. 67-83). Entretanto seu regresso à Bahia não foi como a fuga da Europa “do seu inquieto conterrâneo, mas a repatriação prevista e esperada do compassado ‘fidalgo do rei’” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103). Fidalgo da Casa de Sua Majestade, Dom Pedro II, o Pacífico (1648-1706, r. 1683), rei de Portugal e Algarves, portanto, de volta à Bahia, Botelho de Oliveira ainda exerceu por muitos anos a advocacia das causas forenses — “com grande crédito da sua literatura” (MACHADO, 1752 apud VERÍSSIMO, 1969, p. 56) —; destacou-se — tal como Gregório de Matos, “tendo igualmente escrito versos ao governador Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho” (TEIXEIRA, 2005, p. 84), 29º governador do Estado do Brasil (1690-1694) — na magistratura; foi vereador do Senado da Câmara da Bahia; combateu os mocambos de Papagaio, de Rio do Peixe — ou “Rio Pardo” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 11) — da Gameleira, de Jacobina e de Tucano (BARROS, 1919 apud MOURA, 1981, p. 107), possivelmente na campanha que Câmara Coutinho, o mencionado governador, lançara contra a miríade de quilombos espalhados pela província; dedicou-se à agiotagem — mas sempre acobertada “sob a capa da respeitabilidade advocatícia” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103) —, emprestando 22.000 cruzados de sua fazenda para a criação da Casa da Moeda da Bahia, em 1694 — em que “adiciona-se ao perfil do poeta a ideia de que era homem empreendedor, tendo acumulado fortuna suficiente para emprestar dinheiro a particulares e ao próprio Estado” (TEIXEIRA, 2005, p. 85); possuiu ao menos dois engenhos, tendo erguido uma capela em cada qual, conforme aludem os sonetos CVII — “À Capela da

¹Dados biográficos apontados por BOSI, 2013, p. 41; CASTELLO, 1972, p. 68-69; COUTINHO, 1983, p. 24-25; MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 11; VERÍSSIMO, 1969, p. 56; MOISÉS, 1997, p. 113; NEJAR, 2011, p. 51; STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103; RIBEIRO, 1992, p. 199; e TEIXEIRA, 2005, p. 80-87.

Transfiguração que fez o autor no seu engenho de Tararipe” e CVIII – “À capela que fez o autor da invocação de Nossa Senhora das Brotas no seu engenho de Jacomirim”, da *Lira sacra* (1703): manuscrito que permaneceu inédito até 1971; e foi agraciado com a patente de Capitão-Mor de Jacobina e dos distritos de Papagaio, Rio do Peixe e Gameleira — três dos mocambos subjugados (GARCIA, 1962 apud MOISÉS, 1997, p. 113)². Participou da comunidade letrada de seu tempo: conheceu, além de Gregório, seu irmão Eusébio de Matos; assim como o Pe. Antônio Vieira — de quem possivelmente fora aluno nos tempos do Colégio da Bahia — e seu irmão, Bernardo Vieira Ravasco (TEIXEIRA, 2005, p. 86). Este, a propósito, dedicou versos à infanta Dona Isabel Luísa Josefa (1669-1690), a Sempre-noiva, Princesa da Beira (1683-1689), quando de seu sucesso na caça ao javali: a *décima* “À senhora Dona Isabel, Primeira de Portugal, havendo morto em Salvaterra de um tiro a um javali”, em castelhano, consta no quinto volume da *Fênix renascida* (1746) (MOISÉS, 1997, p. 129) — Botelho de Oliveira assim o fizera com o *soneto* “À morte felicíssima de um javali pelo tiro que nele fez uma infanta de Portugal”, constante da *Música do Parnaso* (1705), ao qual voltaremos, ao final deste capítulo, para uma rápida apreciação. Com efeito, quase septuagenário, nosso poeta solicitou licença, em 1703, para a impressão de suas rimas, obtida no ano seguinte: até onde se sabe, sua obra não conheceu a divulgação manuscrita — “de uma cumplicidade interessada mas anti-econômica” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103) — a que desfrutaram os versos de Gregório de Matos. Sob influência — desde o “título cultista, mas mais ainda na procurada justaposição das partes” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103) — das *Obras métricas* (1665), de Dom Francisco Manuel de Melo, Botelho de Oliveira publicou em Lisboa — “com pessoalíssima maestria” (NEJAR, 2011, p. 51) e apresentando “inegável habilidade poética” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103) — seu livro: *Música do Parnaso*³ (1705), dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas, italianas e latinas — “exemplo do sincretismo cultural que, ao lado do racial e do religioso, viria a ser uma das características da alma brasileira” (COUTINHO, 1983, p. 24) — e mais duas comédias (“*Hay amigo para amigo*” e “*Amor, engaños y celos*”), que ofereceu ao excelentíssimo senhor Dom Nuno Álvares Pereira de Melo, 1º Duque de Cadaval (1648-

²“Em 1653, visando extinguir esses núcleos de rebeldia, criou-se na Bahia o cargo de capitão-mor das entradas aos mocambos. Tinha jurisdição do Rio São Francisco a Jacuípe.” (MOURA, 1981, p. 108). Ainda que Clóvis Moura nos dê notícia sobre sua criação, não sabemos se fora especificamente este o cargo que Botelho de Oliveira detinha.

³O título completo da obra — que, “como de hábito naqueles tempos, se desdobra por minuciosas explicações” (MOISÉS, 1997, p. 113) — bem nos anuncia seu conteúdo: *Música do Parnasso, dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas, italianas e latinas, com seu descante cômico reduzido em duas comédias, oferecida ao Excelentíssimo Senhor Dom Nuno Álvares Pereira de Melo, Duque de Cadaval, etc. e entoada pelo Capitão-mor Manuel Botelho de Oliveira, Fidalgo da Casa de Sua Majestade.*

1725), obra que foi incorporada ao *Catálogo dos livros que se hão de ler para a continuação do Dicionário da Língua Portuguesa, mandado publicar pela Academia Real das Ciências de Lisboa* (1799) (PINTO, [1929], p. 36). Figurar neste catálogo confere à *Música do Parnaso*, ainda no século XVIII, “a condição de clássico do idioma” (TEIXEIRA, 2005, p. 80). Nuno Marques Pereira, na segunda parte de seu *Peregrino da América* (1733, publ. 1939), alude brevemente, num elogio à poesia, ao autor da *Música do Parnaso*: “O Capitão-mor Manuel Botelho de Oliveira o foi e deu seus versos ao prelo, como se pode ver do seu livro das quatro musas” (PEREIRA, 1939, II, p. 54). O poeta ainda publicou um *soneto* circunstancial em meio a outros sete — o primeiro sendo da lavra de Sebastião da Rocha Pita — em elogio a 16 *oitavas* que o capitão Félix de Azevedo da Cunha (16??-?) compôs em seu *Patrocínio empenhado* (1706), publicado em Lisboa⁴, que, por sua singularidade, ora transcrevemos:

Tão docemente a Musa em vós se estreia,
Quando de César o favor procura,
Que se é doce a piedade na doçura,
De vosso metro corre doce a veia.

Vossa Tália de eloquência cheia,
Descreve da clemência a graça pura
Com tal primor, tal arte, tal ventura,
Que o rigor da Justiça em vós se enleia.

De vosso engenho a douta atividade,
Mostrando em rimas o discurso fino,
Tempera da Justiça a integridade,

Propondo a César tão glorioso ensino,
Que para ser divino na piedade,
Vós pelo engenho vos fazeis divino.

(OLIVEIRA apud CUNHA, 1706, p. 18)

Manuel Botelho de Oliveira morreu em 5 de janeiro de 1711 (MACHADO, 1752 apud VERÍSSIMO, 1969, p. 56; MOISÉS, 1997, p. 113). Da *Música do Parnaso*, a parte mais famosa é a *silva* “À ilha de Maré”:

[...] pequena ilha da Bahia de Todos os Santos, que ele aproveita para cantar exaltadamente os temas nativos, as frutas, legumes e peixes, a denotar, pelo seu ufanismo, a preocupação de nativismo já então em voga entre os intelectuais, nativismo este que seria uma constante da história intelectual do Brasil. (COUTINHO, 1983, p. 24-25)

⁴ Trata-se de um opúsculo de vinte folhas em que o autor apresenta seu poema em 16 *oitavas*, intitulado “Memorial a favor de hum prezo, feito ao Senhor Luis Cesar de Menezes, Governador, & Capitão General do Estado do Brasil. / Octavas / Por Felix de Azevedo da Cunha, Capitão do Terço d’Armada Real, estando por hospede do dito Senhor General na Bahia”, seguido dos sete mencionados *sonetos*.

Na dedicatória da *Música do Parnaso*, dirigida ao Duque de Cadaval, o poeta traça um rápido esboço retrospectivo, apelando abertamente para os modelos de sua época — “seus nomes titulares” (MOISÉS, 1997, p. 114) — quando menciona o “insigne Homero”, o “famoso Virgílio”, o “elegante Ovídio”, o “grande Tasso”, o “delicioso Marino”, o “culto Góngora” e o “vastíssimo Lope”, o “insigne Camões”, Gabriel Pereira de Castro e Jorge de Montemor (1520?-1561?) (BRANDÃO, 2001, p. 35; BOSI, 2013, p. 41; CASTELLO, 1972, p. 69) — numa breve relação que também aponta para outros — “que nobilitaram a Língua Portuguesa com a elegante consonância de seus metros” (OLIVEIRA, 2005, p. [iv]) — que, embora não nomeados, seriam “famosos naquele tempo” (VERÍSSIMO, 1969, p. 55). Jorge de Montemor, português natural, foi o autor do primeiro romance pastoril em língua castelhana: *Los siete libros de la Diana* (1559) — obra que exerceu grande influência ao longo de seu século por ter inaugurado a *moda literária* do gênero durante a Renascença —, sendo traduzida para o alemão, o francês e o inglês. Com efeito, mesmo William Shakespeare aproveitou o enredo da *Diana* em sua comédia *The two gentlemen of Verona* (1593) (CARPEAUX, 1980, p. 470) e Miguel de Cervantes (1547-1616) a elenca na biblioteca de Dom Quixote (CERVANTES SAAVEDRA, 1998, p. 71-72). Montemor chegou como músico à corte de Filipe II (1527-1598), de Espanha, possivelmente para as núpcias do então Príncipe das Astúrias com a infanta Maria Manuela de Portugal (1527-1545), realizadas em 1543, tendo posteriormente frequentado a corte de Dona Joana de Áustria (1536-1573), mãe de Dom Sebastião, o Encoberto (1554-?). A poesia religiosa de seu *Cancioneiro* (1554) foi censurada pelo Santo Ofício (MOISÉS, 1997, p. 25-26), enquanto a profana conheceu bastante popularidade: foram sete edições até o final do século XVI (MONTEMAYOR, 1979, p. 1018). Embora Massaud Moisés não ache justificada a menção a Jorge de Montemor — um “prosador quinhentista e bucólico” (MOISÉS, 1997, p. 114) — na dedicatória da *Música do Parnaso*, não se pode recusar sua influência sobre Botelho de Oliveira, revelada em primeira mão. É na leitura desta *dedicatória*, assim como no *Prólogo ao leitor*, que verificamos — uma vez que a condição *inculta e bárbara* do Estado do Brasil “não favorecia nenhuma expectativa em relação às possibilidades de produção poética” (BRANDÃO, 2001, p. 32-33) — a consciência do poeta em relação à sua própria posição na atividade literária que se esboçava no Brasil:

No seu retrospecto, se podemos entrever fontes ou modelos preferidos, o que se impõe, porém, é o propósito de salientar que, entre nós [...] já contávamos, em princípios do século XVIII, com muitos poetas que imitavam os da Itália e Espanha. Manifesta, assim, o princípio da

consciência crítica que nos leva a reconhecer, entre nós, o desejo de cultivar a literatura, de criar mesmo uma expressão literária brasileira [...]. (CASTELLO, 1972, p. 69-70).

Em seguida o poeta acrescenta, entre outras razões contrárias, que resolvera publicar seus versos “para ao menos ser o primeiro filho do Brasil, que faça pública a suavidade do metro” (OLIVEIRA, 2005, [p. xi]). Suas fontes de inspiração prendem-se igualmente ao formalismo da época; sua temática gira quase sempre

[...] em torno da musa inspiradora — a mulher — vista como ser de beleza perfeita, comparada tanto às coisas divinas quanto aos aspectos mais delicados da natureza, mas não somente endeusada, também fisicamente solicitada para o amor. (CASTELLO, 1972, p. 72)

A revelação de Botelho de Oliveira ao grande público se deu pelo *Florilégio da poesia brasileira* (1850), de Francisco Adolfo Varnhagen. Na *Música do Parnaso* foram assim incluídos todos os seus poemas de caráter profano, compostos nos quatro idiomas supracitados. A obra de caráter religioso de Botelho de Oliveira está preservada na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Portugal, em dois manuscritos: *Lira sacra* (1703), em versos, e *Conceitos espirituais* (1706), em prosa (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 303)⁵. A existência dos poemas da *Lira sacra* — reunidos, conforme apontamos, em manuscrito datado de 1703 — foi denunciada em meados do século XIX por Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara em seu *Catálogo dos manuscritos da Biblioteca Pública Eborense* (1850-1871) (MARTINS, 1971, p. 7). Com efeito, nas palavras de Heitor Martins, entre os “inúmeros manuscritos inéditos da literatura colonial brasileira [...] talvez nenhum seja tão importante quanto a *Lyra sacra*” (MARTINS, 1971, p. 7). Na dedicatória — dirigida ao 1º Marquês de Alegrete, Manuel Teles da Silva (1641-1709), 2º Conde de Vilar Maior (MARTINS, 1971, p. 7) — o poeta declara ter composto os versos da *Lira sacra* enquanto aguardava a publicação da *Música do Parnaso*, que dá como inédita:

[...] escrevi 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 Parnaso. (OLIVEIRA, 1971, p. 9)

⁵Títulos completos: 1. *Lira sacra em vários assuntos, dedicada ao Ilustríssimo Senhor Marquês de Alegrete, do Conselho de Estado de Sua Majestade e seu Vedor da Fazenda, escrita por Manuel Botelho de Oliveira*; e 2. *Conceitos espirituais, autorizados com os lugares da Escritura Sagrada, sobre os Dez Mandamentos da Lei de Deus, sobre os Sete Pecados Mortais, sobre os Quatro Novíssimos do Homem, escritos por Manoel Botelho de Oliveira, fidalgo da Casa de Sua Majestade.*

O manuscrito parece, senão autógrafo, original: já preparado para a impressão, com dedicatória e prólogo ao leitor, mas sem as necessárias licenças; são ignoradas as razões pelas quais a *Lira sacra* não tenha chegado a ser publicada em seu tempo: não seriam financeiras — uma vez que Botelho de Oliveira era “*tan rico que prestaba dinero al Estado*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 303) — e seu teor religioso era consoante à época — “*aunque sin duda el Santo Oficio hubiese preferido suprimir o modificar alguna composición*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 303). Enrique Martínez López, em sua análise sobre a obra, aponta influências patentes não apenas de São José de Anchieta, Góngora, Lope de Vega e Jerônimo Baía, mas também de frei Iñigo de Mendoza (1425?-1507?), Jerónimo de Cáncer y Velasco (159?- 1655), Alonso de Ledesma (1552-1623) e José de Valdivielso (1565-1638) — “*los mas ilustres representantes de la corriente peninsular (y aún brasileña) de la poesía lírica a lo divino*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 314-315).

[...] *Lira sacra se entronca con la corriente peninsular y americana de la poesía a lo divino, poesía que, precisamente por su índole religiosa, es con preferencia **conceptista**; [...] decidido Botelho a seguir tal corriente, lo hizo con la actitud propia de su época ante el uso de las fuentes.* (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 323-324, grifo nosso)

Como “sua edição não parece ter preocupado eruditos de aquém e além-mar” (MARTINS, 1971, p. 7), os versos permaneceram inéditos até 1971, quando, em leitura paleográfica realizada por Heitor Martins, foram impressos pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo — revelando ao grande público “uma outra faceta do poeta e da sua excelência de verzejador barroco” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 105).

Representaria a *Lira sacra*, após a composição da *Música do Parnaso* — obra que “*reúne versos en su mayor parte escritos en años mozos*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 305) —, o retorno de Botelho de Oliveira, homem antes mundano, então quase septuagenário e desenganado das vaidades, à religiosidade? Dizem os vv. 3-4 da 13^a das *oitavas* “A São Francisco”:

deixa o poeta a Musa celebrada
e busca o canto do celeste templo

(OLIVEIRA, 1971, p. 84)

O poeta teria composto poesia de caráter religioso em épocas muito anteriores: o provam os dois romances — por sinal, os últimos versos da *Lira sacra* — que Botelho de Oliveira dedicou à celebração da beatificação de São João da Cruz (1542-1591, can. 1726)

pelo papa Clemente X (1590-1676, pont. 1670), que ocorrera a 25 de janeiro de 1675: o Romance V – “A São João da Cruz, religioso descalço, que se cantou na sua festa” e o Romance VI – “Ao mesmo na mesma festa de sua beatificação”. Se o poeta não incluiu esses versos na *Música do Parnaso* — obra de caráter eminentemente *profano* — foi porque talvez suas intenções fossem mesmo outras: talvez compor futuramente, mesmo, uma *Lira sacra*.

De cualquier modo, lo mas posible es que, en efecto, Botelho hubiese abultado considerable y apresuradamente Lira sacra en el corto periodo 1702-1703, si atendemos a la poca lima de no escasas composiciones de este libro, faltas de aquel elaborado acabamiento que, aún en las menos inspiradas, mostrara el poeta en Música do Parnaso. (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 305)

No *Prólogo ao leitor da Lira sacra*, Botelho de Oliveira recorda que a poesia tem “muita conexão com as influências do Céu” (OLIVEIRA, 1971, p. 10) e não esconde a satisfação — “análoga a la de Góngora respondiendo a Pedro de Valencia [(1555-1620)]” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 309) — em advertir ao leitor que este não poderá “entender o conceito” (OLIVEIRA, 1971, p. 10) de sua poesia religiosa sem o conhecimento prévio das Sagradas Escrituras e das vidas dos santos. Tal dificuldade enche igualmente o poeta de orgulho em seus *Conceitos espirituais*, que permanecem inéditos (RIBEIRO, 1992, p. 200), em cujas notas alude à singularidade da composição da obra e à admirável dificuldade em cotejar os conceitos com as passagens das Sagradas Escrituras (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 309). O manuscrito, datado de 1706, não parece autógrafo: primeiro porque a rubrica é diferente da *Lira sacra* — “*es de otra mano*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 304) —; e segundo porque nos *Conceitos espirituais* o nome do poeta está grafado “Manoel” ao invés de “Manuel”.

Lo mas probable, considerando la buena letra y las costumbres de la época, es que ambos sean hechura de pendolistas profesionales que trabajaron sobre borradores de Botelho. (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 304)

Botelho de Oliveira foi o primeiro poeta brasileiro a publicar suas composições em livro (GOMES, 2001, p. 126) e seu pioneirismo, em contraste com as obras dos cronistas e viajantes do século XVI, está na sua intenção de fazer *literatura* e não apenas um “registro entusiasmado da nossa realidade geográfica” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 14). Por ter sido o primeiro brasileiro a publicar uma obra impressa, Manuel Botelho de Oliveira é considerado o poeta que instituiu a tradição literária no Brasil (MARTINS, 1977, p. 260). A esse respeito, vale mencionar que: **1.** o *Diálogo sobre a conversão do gentio*, do Pe. Manuel da Nóbrega — obra de ficção narrativa — foi escrito entre 1556 e 1558 (MOISÉS, 1997, p.

28); **2.** São José de Anchieta tanto compôs seu *Poema à Virgem* durante seu cativeiro entre os antropófagos, no contexto da Confederação dos Tamoios (1555-1567), nas areias da praia de Iperoig (Ubatuba/SP) entre 1565 e 1567 (MOISÉS, 1997, p. 38), quanto seu épico *De gestis Mendi de Saa*, que foi impresso em Lisboa em 1563 (CANDIDO, 2004, p. 19); **3.** a *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, foi publicada em 1601 (COUTINHO, 1983, p. 21) — um ano após o poeta abjurar o judaísmo e morrer na prisão (MOISÉS, 1997, p. 81); e **4.** a *Oração apodíxica aos cismáticos da pátria*, de Diogo Gomes Carneiro (1618-1676), tendo vindo a público em 1641, é considerada a primeira obra em prosa impressa da literatura brasileira (MOISÉS, 1997, p. 142) — além de o mesmo autor ter publicado em 1650, em Lisboa, um epigrama em latim (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 561). Porém: **1.** o Pe. Manuel da Nóbrega era nascido em Portugal e seu *Diálogo*, além de ser prosa, foi pela primeira vez ao prelo somente em 1880 (MOISÉS, 1997, p. 28); **2.** São José de Anchieta era nascido nas Ilhas Canárias (COUTINHO, 1983, p. 21), ambas as obras supracitadas foram escritas em latim e pertencem ao gênero *épico*, sendo que a primeira — o *Poema à Virgem* — só foi publicada em 1663, apensa à *Crônica do Brasil*, do Pe. Simão de Vasconcelos (1596-1671) (MOISÉS, 1997, p. 38); **3.** Bento Teixeira era natural do Porto (MOISÉS, 1997, p. 81) e sua *Prosopopeia*, além de pertencer ao gênero *épico*, é um simples opúsculo de dezoito páginas⁶; e **4.** a *Oração apodíxica*, de Gomes Carneiro, é uma obra em prosa — e seu epigrama, além de ter sido composto em latim, é um único poema, não um livro. Portanto é lícito afirmar que Botelho de Oliveira tenha sido o primeiro brasileiro a publicar um livro no gênero *lírico* (VERÍSSIMO, 1969. p. 57).

A *Música do Parnaso* apresenta composições poéticas características — ou ao menos preferidas — dos séculos XVII e XVIII: o *soneto*, o *madrigal*, a *décima*, a *redondilha*, o *romance*, a *oitava*, a *canção* e a *silva* (CASTELLO, 1972, p. 71-72). Sob o ponto de vista da técnica, sua poesia representa a convergência de três diferentes influências: a greco-latina, a ibérica e a italiana (CHOCIAY, 1992, p. 207). Eis uma visão sobre o conteúdo formal da *Música do Parnaso*: a) I. Coro de Rimas Portuguesas: 42 *sonetos*, 23 *madrigais*, 12 *décimas*, três *redondilhas*, 14 *romances*, um *panegírico*, um poema em *oitavas*, seis *canções* e uma *silva*; b) II. Coro de Rimas Castelhanas: 21 *sonetos*, quatro *canções*, 18 *madrigais*, seis *décimas* e 20 *romances*; c) III. Coro de Rimas Italianas: seis *sonetos* e sete *madrigais*; d) IV. Coro de Rimas Latinas: um poema descritivo (versos “heroicos”), seis *epigramas* e uma

⁶ Sobre a questão da primazia, ou não, da *Prosopopeia* sobre a *Música do Parnaso*, v. RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 556-559.

elegia em forma de diálogo (“colóquio elegíaco”); e e) o Descante Cômico, composto por duas *comédias* em castelhano: “*Hay amigo para amigo*” e “*Amor, engaños y celos*” (MOISÉS, 1997, p. 113-114). No *Prólogo ao leitor da Música do Parnaso*, Botelho de Oliveira sugere ter deixado poemas inéditos em italiano e em latim (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 569):

O terceyro, & quarto coro das [rimas] Italianas, & Latinas estão abbreviadas, porq além desta composição não ser vulgar para todos, bastava que se dêsse a conhecer em poucos versos. (OLIVEIRA, 1705, p. [XI-XII])

Da poesia dramática do *descante cômico*, a comédia “*Amor, engaños y celos*” já havia sido publicada anteriormente (VERÍSSIMO, 1969, p. 56). No *Prólogo ao leitor*, o próprio Botelho de Oliveira alude a esse fato:

Tambem se accreentaram duas Comedias, para que participasse este livro de toda a composição poetica. Hũa dellas, Hay amigo para amigo, anda impressa sem nome. (OLIVEIRA, 1705, p. [XII])

Ou seja, o poeta afirma que a *comédia* já circulava anonimamente antes mesmo da publicação da *Música do Parnaso* (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 563). Com efeito, “*Hay amigo para amigo*” fora impressa em Coimbra 1663, no penúltimo ano de seu curso de jurisprudência cesárea, num opúsculo de 36 páginas, em duas colunas, tendo permanecido oculto aos olhos da crítica especializada em sua obra (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 568).

[...] los dos únicos ejemplares que conozco se conservan en la Biblioteca Nacional de Lisboa y en la colección teatral de Don Arturo Sedó, actualmente propiedad del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. [...] La pieza teatral fue compuesta en la imprenta de Tomé Carvalho, “impresor de la Universidad”, que en 1654 había publicado los nuevos estatutos de la Universidad de Coimbra, “a costa de” Matias Carvalho, “Mercader de Libros”. (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 563)

Luciana Stegagno-Picchio aponta que as duas *comédias* em castelhano que completam a *Música do Parnaso* “revelam as profundas raízes espanholas” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 104); e sequer as considera brasileiras, pois teriam sido compostas “na esteira de Zorrilla e de Montalván” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 227). Com efeito, o *descante cômico* foi composto conforme “modelos hispânicos, e não parece que tenham sido representadas” (MAGALDI, 1962, p. 25) — destinando-se, possivelmente, mais à leitura que à encenação (MOISÉS, 1997, p. 125). “*Hay amigo para amigo*” teria tido como inspiração a comédia “*No hay amigo para amigo*”, de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), enquanto

“*Amor, engaños y celos*”, “*La más constante mujer*”, de Juan Pérez de Montalbán (MOISÉS, 1997, p. 125).

[...] as peças gravitam ao redor da mesma equação dramática, apenas variando o sexo dos protagonistas. Em *Hay Amigo para Amigo*, D. Diego e D. Lope, amigos fiéis, amam D. Leonor. Aquele, para deixar o campo aberto a este, finge estar prometido em casamento. Por outro lado, Isabel, irmã de D. Lope, gosta de D. Diego, que passa a cortejá-la, mas ela, a fim de pô-lo à prova, resolve disfarçar-se. Finalmente, D. Lope autoriza Isabel a casar-se com D. Diego, e consegue a anuência de D. Leonor. Em *Amor, Engaños y Celos*, o Duque e Carlos estão enamorados de Margarida, mas apenas o primeiro é correspondido. Violante, irmã do Duque, passa-se por Margarida, com seu prévio consentimento, e engana Carlos, a quem amava. Desfeitos os enganos e mal-entendidos, o Duque casa-se com Margarida e Carlos com Violante. (MOISÉS, 1997, p. 125-126)

Rojas Zorrilla é autor do *drama de honra* “*Del rey abajo ninguno*” — um dos “mais fortes do teatro espanhol” (CARPEAUX, 1980, p. 526) — e da *comédia* “*No hay amigo para amigo*”, publicada na *Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla* (1640). Montalbán, por sua vez, é autor de *comédias* “em parte alegremente obscenas, em parte elegantemente aristocráticas” (CARPEAUX, 1980, p. 520), além, também, de uma das peças mais populares do século XVII: a “*Comedia famosa del gran Séneca de España, Felipe II*”.

Temos além da edição *princeps* (1.) da *Música do Parnaso* (1705): 2. a edição de 1929, sob direção do “infatigável e saudoso Afrânio Peixoto” (NASCENTES, 1953, p. XII), pela Academia Brasileira de Letras — intitulada *Música do Parnaso – Ilha de Maré* —, que publicou apenas as rimas portuguesas; 3. a edição de 1953, organizada e prefaciada por Antenor Nascentes em dois volumes, pelo Instituto Nacional do Livro, que já inclui, também, o *descante cômico*; 4. a reprodução desta última edição em volume único pelas Edições de Ouro, em 1967 (TEIXEIRA, 2005, p. 34); 5. a edição da *Poesia completa* de Botelho de Oliveira, organizada por Adma Muhana e publicada em 2005 pela Martins Editora, em que reúnem-se as obras *Música do Parnaso* e *Lira sacra*; e 6. a edição fac-similar de 2005, comemorativa ao tricentenário, portanto integral, com organização e estudo crítico de Ivan Teixeira, pelo Ateliê Editorial.

Enquanto, conforme citamos, a *Música do Parnaso* reúne composições de caráter profano, a *Lira sacra* apresenta a poesia de caráter religioso, tratando de Nossa Senhora, de Jesus Cristo, de uma representativa seleção de apóstolos, mártires, e de doutores e pensadores da Igreja, além de tecer considerações morais e professar jaculatórias devotas, sobressaindo

aqui a exaustiva aspiração de se abordar todos os aspectos do mundo católico — e a esse respeito o “Soneto CXXIV – Contra os hebreus” e o “Soneto CXXV – Contra os hereges” são dignos de nota, pois abordam duas das principais “*fobias del tiempo*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 304). A *Lira sacra* se divide em duas partes aproximadamente iguais, em que os temas se repetem, apresentadas em ordem cronológica dos eventos religiosos e na proporção de sua respectiva importância. Os 126 *sonetos* da primeira parte são distribuídos simetricamente: 20 são dedicados a Nossa Senhora, 43 a Jesus Cristo, 43 a vários santos e 20 a festividades religiosas e assuntos morais. Embora Heitor Martins tenha, em sua nota introdutória, advertido que haveria “um erro na numeração dos sonetos (de CXX salta para CXXIII)” (MARTINS, 1971, p. 7), acreditamos na possibilidade de dois *sonetos* dessa primeira parte terem se extraviado do manuscrito original. Na segunda parte, três composições são dedicadas a Nossa Senhora, nove a Jesus Cristo, nove aos santos e cinco a festividades religiosas e assuntos morais. Tal como a *Música do Parnaso*, a *Lira sacra* traz *romances*, *redondilhas*, *décimas*, *oitavas*, *canções* e uma *silva*: no *Prólogo ao leitor* o poeta alega ter composto o livro “para que fosse menos fastidiosa a leitura e mais suave o entretenimento” não apenas em variedade de metros, mas também de estilos: “misturei entre os versos sérios alguns jocosos, porque, assim como a variedade das viandas desperta melhor o apetite, assim também a diversidade do estilo te provoca melhor o gosto” (OLIVEIRA, 1971, p. 10). Outra diferença entre a *Música do Parnaso* e a *Lira sacra* diz respeito às línguas em que Botelho de Oliveira compôs suas rimas: enquanto na primeira — se considerarmos o *descante cômico* — prevalecem os versos em castelhano, na última são os versos em português que predominam. Na própria *dedicatória* da *Música do Parnaso* diz o poeta:

Ultimamente se transferirão para Hespanha, aonde foy, & he tão fecunda a copia de Poetas, que entre as demais naçoens do Mundo parece que aos Hespanhoes adoptãraõ as Musas por seus filhos, entre os quaes mereceu o culto Gongora extravagante estimaçaõ, & o vastissimo Lope applauso universal [...]. (OLIVEIRA, 1705, p. 4)

Por outro lado, na *dedicatória* da *Lira sacra* lemos:

[...] como a lingua portugueza se tem leuantado com a poezia, podemos dizer que as Musas são da naçaõ portugueza: e ainda em tempo de menos elegancia Poetica, chegou o nosso Camõis a tanto applauso com suas Lusiadas, que se traduzio em varias lingoas o seu Poema, querendo todas as naçõis criar aquelle parto portuguès, quiça como engeitado de sua fortuna. Depois foraõ creçendo em nosso Portugal poetas insignes, assim no estillo heroico como no Lyrico, que deraõ novo credito à nossa lingua [...]. (OLIVEIRA, 1971, p. 9)

Esse elogio à poesia portuguesa é, de fato, expresso “*casi con los mismos terminos con que se laudó la española*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 306) — de modo que entre os 151 poemas da obra encontramos apenas duas glosas em *décimas* e seis *romances* em língua castelhana. Os *Conceitos espirituais* são escritos integralmente em português, mostrando que a índole religiosa do poeta “*debió inclinarle hacia la lengua materna*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 306). O manuscrito aparece dividido em duas colunas, sendo que na primeira são colocados os *conceitos* e na segunda as respectivas referências bíblicas.

Como lo que hace Botelho es casi una traducción de los textos biblicos, el merito de la obra está en la selección de los pasajes de la Escritura y su combinación de manera que formen una agudeza las más de las veces inexistente en la fuente. (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 304)

Em relação ao *plurilinguismo* do poeta, este já havia sido praticado na Literatura Brasileira por São José de Anchieta, que compôs versos em português, castelhano, latim e tupi, tendo mesmo, algumas vezes, mesclado idiomas numa mesma composição (CHOCIAIY, 1991, p. 1-2). Cumpre observar, também, que o *plurilinguismo* era frequente no século XVII (MOISÉS, 1997, p. 114): as *Obras métricas* (1665), de Francisco Manuel de Melo — “príncipe dos poetas barrocos portugueses” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103) — eram divididas em três seções — respectivamente “Las tres musas del Melodino”, “As segundas três musas” e “El tercer coro del Melodino” —, sendo que apenas a segunda fora composta em língua portuguesa. Nos quatro coros da *Música do Parnaso* predominam os versos em línguas portuguesa (283 poemas) e castelhana (66 poemas), sendo a quantidade daqueles em italiano e latim, quando comparada à frequência do uso dos outros dois idiomas, praticamente irrisória (respectivamente 13 e 8 poemas) — o que reforçaria a tese dos historiadores da literatura brasileira que apontam seu *plurilinguismo* como mero exibicionismo (CHOCIAIY, 1992, p. 210) não fosse a sugestão do *Prólogo do leitor* de que teriam sido deixados de lado alguns poemas em italiano e latim, conforme vimos acima. Botelho de Oliveira é um poeta brasileiro que escreve em diferentes idiomas, porém com a *intenção* de ser brasileiro (LIMA, 1964, p. 164).

Desde os próprios títulos — *Música do Parnaso* e *Lira sacra* —; a subdivisão em “coros” de rimas — a exemplo do que fez Francisco Manuel de Melo —; até o “descante” cômico, certas constantes da atividade musical, reveladas especialmente nessa nomenclatura adotada pelo poeta, percorrem a obra de Botelho de Oliveira, o que parece também apontar para uma associação com a música no próprio conjunto das formas poéticas (COUTINHO,

1968, p. 256; GOMES, 1968, p. 256; TEIXEIRA, 2005, p. 49). Nesse sentido, Mário Faustino aproxima o poeta a Jorge de Lima (1893-1953): para ambos “a palavra antes de ser uma fala é uma música, um ser virtual germinando e florescendo num espaço peculiar” (FAUSTINO, 1993, p. 68). Botelho de Oliveira, já no “Soneto I – Anarda invocada”, que abre a *Música do Parnaso*, pondera que sua Musa, a despeito de seus *rigores*, há de tanto conceder *cultas flores* ao seu discurso como conferir *doce harmonia* ao seu plectro:

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

(OLIVEIRA, 2005, p. 1, v. 12-14)

O propósito de fundir *poesia* e *música* por meio do cultivo de “flores eloquentes” — “expressão com que os seiscentistas designavam os tropos e as figuras do discurso poético” (TEIXEIRA, 2005, p. 50) — revela, ademais, uma *agudeza* nos pressupostos elocutivos de Botelho de Oliveira. A presença marcante do estilo barroco, especialmente em sua tendência *culteranista* — que predomina em quase todas as composições, inclusive no *descante cômico* — é um dos aspectos mais importantes a serem considerados em sua poesia (GOMES, 2001, p. 133). Em cada composição dos poetas *conceptistas* e *culteranistas* brasileiros se revela uma estrita observância aos modelos europeus: “escrevem para uma elite de interlocutores cultos e inteligentes” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 99), como queria Gracián — cuja *Agudeza y arte del ingenio* (1648), também no Estado do Brasil, foi considerada uma “bíblia” do *culteranismo*. A fortuna portuguesa de Góngora foi igualmente acompanhada à distância, que, no século XVII, foi editado três vezes em Portugal: em 1646, em 1647 e em 1667 (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 99), de modo que quando Antônio da Fonseca Soares aportou à Bahia em 1654 — “receoso de que o prendessem pelo homicídio, em que teve a defeza de desafiado” (GODINHO, 1728, p. 10), *i.e.* perseguido pela justiça secular pelo desfecho de um duelo — deparou-se ali com uma plêiade de poetas *gongóricos*: entre outros, Bernardo Vieira Ravasco, Eusébio de Matos e Domingos Barbosa. Antônio da Fonseca Soares renunciou, posteriormente, às armas, ingressando na Ordem de São Francisco e assumindo o nome de Frei Antônio das Chagas. Góngora expressava sua poesia numa “língua de exceção naturalmente sedutora ou irresistível para um ou outro espírito aristocrático” (GOMES, 2001, p. 134). Em seu vocabulário especioso, “as coisas nunca eram designadas pelo nome usual, mas por outros, em cuja face sempre o brilho não raro refalseado de uma metáfora engenhosa e hermética” (GOMES, 2001, p. 134). A influência de Góngora e de

Marino é patente na poesia de Botelho de Oliveira, seguindo os princípios estéticos do *culteranismo* no uso de palavras incomuns como comparações e utilizando uma grande variedade de formas líricas (COUTINHO, 1994, p. 289). Com efeito, o poeta foi nosso “gongórico por excelência”, uma vez que Gregório de Matos “escapa às classificações” (FAUSTINO, 1993, p. 68).

A cultura retórica de Botelho revela-se no emprego do paralelismo em frases bimembres nas quais o jogo das antíteses é ao mesmo tempo marco de escola e sinal de uma insegurança interna que a condição colonial exaspera em angústia. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 104)

O poeta serve assim, por exemplo, a *soledad* e o *bifrontismo* espiritual — dois dos grandes temas barrocos — de um dileto motivo poético — o *espejo* — no “Soneto XI – Anarda vendo-se a um espejo”, do II. Coro de Rimas Castelhanas da *Música do Parnaso*:

*Anarda en un espejo se miraba,
Que luzido dos veces se aplaudía,
Por el cristal hermoso que fingía,
Por el cristal más bello que copiaba.*

*Y como tan al vivo retrataba
De su rara belleza la armonía,
Con su rostro el espejo se encendía,
Con su rostro el espejo se ignoraba.*

*Dicele entonces: Dulce Anarda hermosa,
De tu desdenes con razón me quejo,
Si eres con tu belleza rigurosa.*

*Desengaños ahora le aconsejo:
Que si es más que ese espejo luminosa,
Es Anarda más frágil que ese espejo.*

(OLIVEIRA, 2005, p. 156)

Quanto à presença dessa estética na obra de Botelho de Oliveira, há dois posicionamentos diferentes tomados pelos estudiosos, historiógrafos e críticos literários. Para os antigos — como José Maria da Costa e Silva, Francisco Adolfo de Varnhagen, José Veríssimo, Sílvio Romero, Afrânio Peixoto, Xavier Marques e Ferdinand Wolf —, por um lado, o período barroco é de decadência literária e a imitação gongórica na poesia é sinal de pouco valor: eles não veem mérito algum nos poemas da *Música do Parnaso* — exceto na *silva* “À Ilha de Maré”, considerada precursora do nativismo na poesia brasileira. Com efeito, a estética barroca no Brasil era apreciada com juízo tradicionalmente pejorativo por esses críticos, o que é apontado por Afrânio Coutinho:

O conceito pejorativo que dominava a crítica envolvia de desprezo aquela produção, rotulada com as denominações de conceptismo, culteranismo e gongorismo, definidas como formas degeneradas e de decadência, caracterizadas pelo exagero da preocupação formal, pelo abuso do estilo figurado, ornamental e rebuscado, pela obscuridade procurada [...] (COUTINHO, 1968, p. 113)

José Veríssimo atribui a notoriedade de Botelho de Oliveira apenas ao seu pioneirismo editorial no Brasil; considera a *silva* “À ilha de Maré” entre todos “os poemas do tempo [...] o único que ainda leiamos com aprazimento”; e julga a *Música do Parnaso* “pobre de sentimento e inspiração” (VERÍSSIMO, 1969, p. 56). Além disso, a contribuição de Botelho de Oliveira a essa estética vinha sendo “constantemente depreciada pela renitência do preconceito” (CAMPOS, 2011, p. 54). Afirma Mário Faustino que o poeta “apenas glosou [...], sem qualquer contribuição pessoal, a obra dos gongóricos ibéricos”, o deixando à sombra de Gregório de Matos, porém o erguendo sobre os demais poetas do *grupo baiano*, com a justificativa de que seu *culteranismo*, “embora o poeta se deleitasse com todos os truques formais da poética marino-gongórica, é [...] de quem sabe o que está fazendo, controlada e metodicamente”; reconhece, também, sua importância histórica: em seu pioneirismo, Botelho de Oliveira é “o primeiro poeta brasileiro verdadeiramente ‘profissional’, e não ‘boêmio’” (FAUSTINO, 1993, p. 61). Sente Massaud Moisés que o poeta “parece levar às últimas consequências a estética barroca, e no menos válido de seus aspectos” (MOISÉS, 1997, p. 113); seria apenas do *plurilinguismo* e do emprego das figuras de linguagem ao sabor do estilo que chegaríamos à conclusão “de estarmos perante um habilidoso verzejador, filiado convictamente à moda do tempo, em que o engenho metrificador tantas vezes substituíra a inventividade” (MOISÉS, 1997, p. 114); no *descante cômico* da *Música do Parnaso*, as peças “não passam além da mediania, a começar da falta de originalidade no tema e no tratamento” (MOISÉS, 1997, p. 125). A esse respeito, Massaud Moisés toma à risca a apreciação de Sábato Magaldi — que, como vimos, não era da opinião de que o *descante cômico* tenha sido escrito com a intenção de ser representado (MAGALDI, 1962, p. 25):

Já que não visavam à representação, os “descantes” devem ser lidos, mas não resistem à mais benevolente leitura: razões de ordem histórica e de constituírem das raras expressões de cultura no tempo, justificam-lhes o interesse. Sua desvalia estética manifesta-se facilmente quando as comparamos com o teatro coevo de que hauriram ensinamentos, — o espanhol. (MOISÉS, 1997, p. 126)

Para ele, mesmo na *Lira sacra* “o poeta limita-se à metrificação, em vernáculo e Castelhana, de lugares seletos bíblicos, sem maior emoção, tanto mais digno de nota quanto

mais a confrontamos com a sacra de Gregório de Matos” (MOISÉS, 1997, p. 124). Antonio Candido aponta em Botelho de Oliveira um “exemplo típico do falseamento a que chegou o espírito barroco nos seus aspectos menores, quando a argúcia virou jogo pedante e a sutileza um mero exibicionismo, dando a impressão de que a palavra rodava em falso, à procura de nada” (CANDIDO, 2004, p. 29), o considerando inaugurador da “série de poemas de hipérbole nativista, que se tornaram uma constante quase até os nossos dias, quando apenas sobrevivem no ridículo” (CANDIDO, 2006, p. 204-205).

Os estudiosos, historiógrafos e críticos literários mais recentes (José Aderaldo Castello, Afrânio Coutinho, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Alfredo Bosi, Wilson Martins): consideram Botelho de Oliveira, ao lado de Gregório de Matos, um dos principais representantes do estilo barroco na literatura brasileira, sendo a *Música do Parnaso* um exemplo típico da lírica *culteranista* e não uma obra de caráter nativista, como até então vinha sendo considerada. A fama que o poeta obteve somente pela *silva* “À Ilha de Maré”, como afirmam Antonio Candido e José Aderaldo Castello, “contribuiu para confundir a opinião sobre a natureza da sua obra que nada tem de nativista no restante e é de qualidade muito superior” (CANDIDO; CASTELO, 1984, p. 70). Com efeito, como vimos, José Aderaldo Castello menciona que a *Música do Parnaso* “encerra os tipos de composição característicos dos séculos XVII e XVIII” (CASTELLO, 1972, p. 71). Luciana Stegagno-Picchio considera que Botelho de Oliveira, assim como Gregório de Matos, representa “a aculturação barroca da colônia e a sapiência versificatória que, em solo americano, distinguirá nos primeiros séculos as elites culturais” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103). José Paulo Paes destaca que Botelho de Oliveira foi o “primeiro poeta brasileiro a divulgar em letra de forma suas composições” (PAES, 1967, p. 182). Alfredo Bosi o considera um “poeta literato, capaz de escrever com igual perícia em quatro idiomas e nas várias formas fixas herdadas aos trovadores e aos renascentistas” (BOSI, 2013, p. 41). Ivan Teixeira considera a *Música do Parnaso* “um dos mais coesos, sistemáticos e belos conjuntos de poemas de amor da literatura brasileira” (TEIXEIRA, 2005, p. 49). Voltando, por outro lado, à apreciação de Massaud Moisés, Botelho de Oliveira é um poeta “mediocre, salvo honrosas exceções, e comediógrafo canhestro”, que “metrificava como quem joga xadrez” (MOISÉS, 1997, p. 126 e 117):

Divisada intrinsecamente, a poesia de Manuel Botelho de Oliveira, com revelar um esteta, ou um retórico, parece antes fruto da operação cerebrina de conjugar imagens de pronto efeito, que duma sensibilidade autenticamente poética. É raro detectar a presença da emoção, e, assim

mesmo, com reduzida amplitude e densidade, para não dizer afetada e comprometida pelos vícios barrocos. (MOISÉS, 1997, p. 116)

Talvez a principal razão que leva Botelho de Oliveira a ser um “esquecido” entre os poetas brasileiros — lhe sendo, no período do barroco literário, legada a sombra de Gregório de Matos e de Antônio Vieira — seja o estigma que carrega de “poeta menor” (CHOCIAIY, 1992, p. 220), que merece espaço mínimo nas histórias literárias e é raramente visitado pela crítica, que “nem sempre lhe é favorável” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 12).

Mesmo quando abordado em maior profundidade por um que outro historiador, não se pode deixar de perceber [...] certa dose de **má-vontade** em reconhecer os méritos ao poeta. (CHOCIAIY, 1992, p. 220, grifo nosso)

Rogério Chociay, a despeito dos julgamentos comprometidos com o parco valor com o qual era vista a obra de Botelho de Oliveira pela maioria dos estudiosos, realiza um esforço mais aprofundado em destacar a real importância do poeta para a história da literatura brasileira, apontando-o, no plano da versificação, como “divisor de águas entre duas concepções métricas e, além disso, introdutor de formas e gêneros” (CHOCIAIY, 1992, p. 220). Foi a partir da tese de Carmelina Magnavita Rodrigues de Almeida — *O marinismo de Botelho* (1975) —, que passou-se a ser dispensada maior compreensão ao tratar a obra do poeta (ALMEIDA, 1975 apud CAMPOS, 2011, p. 54). João Carlos Teixeira Gomes, então, considera Botelho de Oliveira um poeta de “lírica engenhosa” (GOMES, 1985, p. 320). Péricles Eugênio da Silva Ramos destaca dois poemas “formalmente curiosos” da *Lira sacra*: o “Soneto XXIII – Ao nome de Jesus repetido em todos os versos” e o “Soneto CXX – Deprecação alegórica ou anagógica”. O primeiro, como anunciado no título, repete o nome de Jesus em todos os versos; o último tem nomes bíblicos em todas as rimas (RAMOS, 1988 apud CAMPOS, 2011, p. 54). Massaud Moisés é da opinião de que o “experimento formal” do “Soneto CXV – Ponderação da vida humana”, da *Lira sacra*, resulta em “sugestivo efeito plástico” — mas ainda assim para ele “o resultado continua insatisfatório” (MOISÉS, 1997, p. 125):

Homem que queres? vida regalada:
vida que solicitas? larga idade:
idade que procuras? liberdade:
liberdade que logras? prenda amada:
prenda que conta fazes? conta errada:
conta que somas já? pouca verdade:
verdade que descobres? a vaidade:
vaidade que pretendes? tudo e nada:
tudo que ganhos dá? perda notória:
perda que vem a ser? de Deus eterno:

Deus que vida nos presta? transitória:
transitória que aspira? ao Céu superno:
Céu que nos oferece? a eterna glória:
glória que nos evita? triste inferno:

(OLIVEIRA, 1971, p. 74)

Embora Haroldo de Campos não considere Botelho de Oliveira poeta de porte — “está muito aquém da altitude criativa gregoriana” —, reconhece que a vocação para o engenhoso e para o lúdico, e o malabarismo artesanal com que logrou exercitar tal vocação, é o que o poeta tem de melhor a oferecer — “ou seja, naquilo exatamente que o preconceito anti-Gôngora e anti-Marino menospreza” (CAMPOS, 2011, p. 54).

Massaud Moisés considera que a poesia de Botelho de Oliveira “no geral, se situa fora da paisagem brasileira” (MOISÉS, 1997, p. 122).

Manuel Botelho de Oliveira ainda raciocina como se estivesse em Portugal, ou porque as houvesse escrito durante os anos de Coimbra, ou porque se julgasse antes português que brasileiro. (MOISÉS, 1997, p. 122)

O “Romance I – Anarda passando o Tejo em uma barca” e o “Romance V – Anarda colhendo neve” são exemplos patentes da hidrografia (*Tejo*) e da meteorologia (*neve*) lusitana nos quais Massaud Moisés se fia para sustentar seu argumento (MOISÉS, 1997, p. 122). Eugênio Gomes, condescendente, complementa:

A dose de experiência individual que o poeta baiano pretextava diluir em seus devaneios consagrados a Anarda provavelmente fora adquirida em seus tempos de estudante em Portugal. (GOMES, 2001, p. 140)

Não apenas na natureza, mas mesmo na caracterização da Musa, no “Romance VIII – Anarda saindo fora”, Massaud Moisés enxergou indícios da “lusofilia do poeta” (MOISÉS, 1997, p. 122):

Ostenta com dois motivos,
Mui soberba, mui bizarra,
O seu brio à portuguesa,
O seu pico à castelhana.

(OLIVEIRA, 2005, p. 38, v. 9-12)

Tal “lusofilia” — “explicável por nosso estatuto de colônia” — seria para ele um denotado “retrocesso em confronto com o brasileirismo plectórico de Gregório de Matos” (MOISÉS, 1997, p. 122).

Há na obra de Botelho de Oliveira uma ou outra poesia que poderíamos chamar de circunstância em que se alude a pessoas e coisas do meio brasileiro. A vasta maioria de seus versos, todavia, poderiam ter sido escritos em qualquer parte, nada tendo de “brasileiro”. (FAUSTINO, 1993, p. 68)

Mário Faustino, com a alegação de ser um poema “bem pouco brasileiro”, não considera nem mesmo a *silva* “À ilha de Maré” — poema “iniciador de um nativismo literário que fez escola” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 12) — uma exceção a essa apontada falta de *brasilidade* — para ele, “um poeta português da época poderia ter escrito coisa bem semelhante celebrando as riquezas, por exemplo, da Ilha da Madeira” (FAUSTINO, 1993, p. 71). Entretanto, Alceu Amoroso Lima lembra que as manifestações literárias no Estado do Brasil, participando este do Império Português, vinham todas elas evidentemente impregnadas de espírito lusitano — “como não podiam deixar de vir” (LIMA, 1964, p. 27).

Não poderíamos nos isentar neste trabalho de respeitosamente oferecer uma resposta à ostensiva depreciação que Massaud Moisés perfaz sobre Manuel Botelho de Oliveira, que resume sua obra em poesia “de entretenimento, ludo verbal, exercício de rima, brincadeira de salão”; consideraremos exatamente os três poemas que o Comendador da Ordem do Infante Dom Henrique e Catedrático da Universidade de São Paulo, aposentado, evocou como exemplo de “pobreza de inspiração” e “riqueza ‘noticiosa’ ou mundana” (MOISÉS, 1997, p. 117), a saber: **1.** o “Soneto I – À morte felicíssima de um javali pelo tiro que nele fez uma Infanta de Portugal”; **2.** o “Panegírico ao Excelentíssimo Senhor Marquês de Marialva”; e **3.** o “Romance II – A uma Dama, que tropeçando de noite em uma ladeira, perdeu uma memória do dedo” — todos três constantes dos *versos vários* do I. Coro de Rimas Portuguesas da *Música do Parnaso*.

1. Além da poesia que Botelho de Oliveira dedicou a Anarda, sua Musa, os coros de rimas portuguesas e de rimas castelhanas da *Música do Parnaso* estão acrescidos duma seção intitulada *versos vários*, escritos a *vários assuntos*. Tratam-se, principalmente, de poemas encomiásticos — “voltados para a celebração dos modelos dignos de imitação nas relações históricas da Monarquia” (TEIXEIRA, 2005, p. 64). Os *versos vários* do I. Coro de Rimas Portuguesas têm início com o “Soneto I – À morte felicíssima de um javali pelo tiro que nele fez uma Infanta de Portugal”, que cumpre, assim, a clara função de *proêmio* à seção que se segue. A composição apresenta e desenvolve o tema da construção da eternidade por meio do registro literário — núcleo semântico da poesia encomiástica.

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. (TEIXEIRA, 2005, p. 65)

A poesia encomiástica, celebrando a *virtude civil* particularizada no soberano, nos homens que, sendo agentes da fidalguia, das letras, do clero e das armas, se tornam ilustres — homens de gênio —, manifestam o desejo do poeta de se incluir, ainda que hipoteticamente no espaço da poesia, nos membros do corpo místico do Estado. Com efeito, o soneto é venatório — *i.e.* relacionado à *caça*: “espécie epidítica com que se celebravam as caçadas da nobreza no Antigo Regime” (TEIXEIRA, 2005, p. 66) —, havendo além disso uma inversão metonímica ao se celebrar o javali para se exaltar o sucesso de Dona Isabel Luísa Josefa, filha única de Dom Pedro II de Portugal com a rainha Dona Maria Francisca Isabel de Saboia.

[...] a única herdeira do trono português num período conturbado, durante o qual o rei permanecia afastado do poder e o regente recusava-se repetidamente a aceitar a coroa. A infanta representava, desta forma, a independência de Portugal, e o seu casamento revestia-se de inúmeras exigências e cautelas. O malogro ou a dilação de todas as negociações tornou-a conhecida por a “sempre noiva”. (SOARES, 2015, p. 101-102)

Afirmar o sucesso da Princesa da Beira por meio da morte do suíno confere *ironia* ao poema, além da contraposição entre a *bela* e a *fera* — o paralelo entre a *princesa* e o *bruto* —, que conduzem ao efeito equívoco. Note-se, também, o jogo ambivalente entre o sentido da expressão *fogo da pólvora*, que mata, e de sua contraparte metafórica *fogo da glória*, que confere a vida eterna: o “privilégio de morrer pela mão de uma mulher que se destinava ao trono de Portugal” (TEIXEIRA, 2005, p. 66). Esclarecidos por esta ligeira apreciação, vamos aos versos:

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

Esse tiro fatal de que morreste
Em ti fez uma 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,
Uma boca sonora para a fama.

(OLIVEIRA, 2005, p. 43)

A celebração do animal afortunado por morrer às mãos de um soberano veio à moda, no século XVII, com Góngora: Jerônimo Baía, o Pe. Antônio Vieira e seu irmão Bernardo Vieira Ravasco escreveram versos venatórios dessa ordem — inclusive celebrando o mesmo episódio da Infanta (GOMES, 1958 apud TEIXEIRA, 2005, p. 67). O último, entretanto, em castelhano, sem preocupar-se com *agudezas*:

*Cesse la cavallaria,
Venablos, monteros, perros,
Tantos fuegos, tantos hierros,
Tanta madrugada fria;
Que para la montaria
De todo el bosque, que reta,
Sin desvelos de trompeta,
Ni de cavallos tropel,
Basta sola una Isabel,
Y en su mano una escopeta.*

(RAVASCO apud SILVA, 1746, p. 271, v. 21-30)

2. O “Panegírico ao Excelentíssimo Senhor Marquês de Marialva, Conde de Cantanhede, no tempo que governava as armas de Portugal”, igualmente parte da seção de *versos vários* do I. Coro de Rimas Portuguesas da *Música do Parnaso*, é composto por 34 oitavas de decassílabos heroicos em rima ABABABCC. O *panegírico*, originalmente uma “oração de louvor proferida nas assembleias gerais do povo grego” (MOISÉS, 2001, p. 383), tem como fundamento a 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 epopeia inconclusa” (TEIXEIRA, 2005, p. 74). O poema é dedicado a Dom Antônio Luís de Meneses, 1º Marquês de Marialva, 3º Conde de Cantanhede (1596-1675), um dos personagens mais ativos das Guerras da Restauração (1640-1668), tendo também conduzido as batalhas das Linhas de Elvas (1659) e de Montes Claros (1665) nos tempos de Dom Afonso VI (1643-1683, r. 1656), o Vitorioso, Rei de Portugal e Algarves. Destacamos que Botelho de Oliveira realizara seus estudos na Universidade de Coimbra entre 1658 e 1664 (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 559), tendo certamente acompanhado os principais eventos da situação política de Portugal — e, como posto, o louvor à figura do Conde de Cantanhede foi deveras merecido. Camões, da 28ª à 41ª estrofe do quarto canto d’*Os Lusíadas*, também louva ao Condestável Nuno Álvares Pereira (1360-1431, canonizado

em 2009)⁷ pela vitória na Batalha de Aljubarrota (1385) — evento tão importante na História de Portugal quanto as Guerras da Restauração. A respeito do *panegírico*, Ivan Teixeira afirma: “poucas vezes a agudeza sintática atingiu tamanha eficácia em língua portuguesa” (TEIXEIRA, 2005, p. 75) — e isso se deve à construção das *oitavas*, que lembram Camões, não sendo camonianas. Leiamos a primeira *oitava*:

Agora, **Aquiles lusitano**, agora,
Se tanto concedeis, se aspiro a tanto,
Deponde um pouco a lança vencedora,
Inclinai 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.

(OLIVEIRA, 2005, p. 91, grifos nossos)

Os versos 3 e 4 desta primeira estrofe se apropriam de certos aspectos da nona estrofe do primeiro canto d’*Os Lusíadas*, que rezam:

Inclinai por um pouco a majestade,
Que nesse tenro gesto vos contemplo,
Que já se mostra qual na tenra idade,
Quando subindo ireis ao eterno Templo;
Os olhos da real benignidade
Ponde no chão: vereis um novo exemplo
De amor dos pátrios feitos valerosos,
Em versos devulgado numerosos.

(CAMÕES, 2011, p. 73, grifo nosso)

Botelho de Oliveira imprime uma tonalidade completamente nova nessa apropriação, que converge em *emulação original* ou *novidade* — “resultante de íntimo convívio com o costume poético do tempo” (TEIXEIRA, 2005, p. 74). Além disso, o epíteto “Aquiles lusitano” com qual o poeta glorifica o Marquês de Marialva também foi usado por Camões n’*Os Lusíadas* (X, 12) em referência a Duarte Pacheco Pereira (1460-1533?). O “grão Pacheco”, dos versos do laureado vate, explorou o litoral africano; foi signatário do Tratado de Tordesilhas (1494); atuou como uma espécie de “agente secreto” da Coroa Portuguesa em comissão de protoexplorador do Brasil (1498); defendeu heroicamente o Cerco de Cochim (1503) na *inacreditável* proporção de 150 portugueses para 60.000 homens do Samorim; foi Capitão-General da Armada de Calicute; foi Vice-Rei e Governador do Malabar; derrotou e

⁷ Não confundir com Nuno Álvares Pereira de Melo, 1º Duque de Cadaval (1648-1725), a quem o poeta oferece a *Música do Parnaso*.

capturou a Mondragon, o invencível corsário francês; acudiu a Tânger quando esta se viu cercada pelos mouros (1511); serviu como Capitão-mor e Governador de São Jorge da Mina (1519-1522); foi preso por D. João III sob acusação de contrabando (1522); foi liberado e indenizado; e, enfim, foi — com razão — chamado de “Aquiles Lusitano” por Luís Vaz de Camões (CAMÕES, 2011, p. 172ss.; ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 1979, tomo VII, p. 663). Tendo tecido essas considerações, vemos em primeiro lugar o uso desse *símile* como *hipérbole* tipicamente barroca. O vocabulário da primeira *oitava* do “Panegírico ao Excelentíssimo Senhor Marquês de Marialva, Conde de Cantanhede, no tempo que governava as armas de Portugal” também assume o repertório da poesia heroica, cristalizado no vernáculo por Camões: “rude”, “canto”, “fama”, “mavórcio”, “espanto”, “glória”, “Hipocrene” e “mundo” são alguns exemplos.

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 epopeia renascentista. (TEIXEIRA, 2005, p. 75)

A língua poética de Góngora, porém, perpassa a disposição da matéria e a colocação dos vocábulos. No primeiro verso, por exemplo — “Agora, Aquiles lusitano, agora” —, o homenageado já surge centralizado entre dois advérbios, numa elegância deveras *arquitetônica* que sugere, inclusive, que a heroicidade do Marquês de Marialva tenha sido construída no decorrer de um longo período de tempo, podendo recolher seu louvor somente *agora*: no momento da enunciação poética. Além disso, essa reiteração prossegue no verso seguinte, em que, conforme o esquema do quiasmo, a ordem do advérbio “tanto” é alternada. Nos três últimos versos, ao contrário da estrutura de disposição horizontal, usual, da língua, o fluxo sintático é orientado em sentido vertical: “Corra em Mavórcio, corra em sábio espanto, / Cheia de glória, de Hipocrene cheia, / No mundo a fama, no discurso a veia.” Tais versos devem ser interpretados como duas sentenças, sendo a primeira “corra em Mavórcio, cheia de glória, no mundo a fama” (ou “[que] corra a fama, em Mavórcio (*i.e.* bélica), no mundo, cheia de glória”), e a segunda “corra em sábio espanto, de Hipocrene cheia, no discurso a veia” (ou “[que] corra a veia, cheia de Hipocrene (*i.e.* de inspiração) no discurso”). São tais recursos de construção poética que Botelho de Oliveira herdou de Góngora, merecendo ser chamado por Mário Faustino de nosso “gongórico por excelência” (FAUSTINO, 1993, p. 68). A propósito, o poeta faz uso desse último recurso também no “Soneto II – A um grande sujeito invejado e aplaudido”, dos *versos vários* do I. Coro de Rimas Portuguesas da *Música do Parnaso*, e no “Soneto XCVII – A Santa Maria Madalena aos pés de Cristo”, da *Lira sacra*.

3. Vimos que os processos estilísticos do *gongorismo* desenvolvidos no Estado do Brasil se evidenciam na sobrecarga de metáforas e de símbolos — “mais copiosos na lírica barroca do que em qualquer outro estilo histórico” (BOSI, 2013, p. 42). No jogo de analogias, aquela poesia encontra a possibilidade de que:

[...] qualquer aspecto da realidade será refrangido em imagens tomadas a contextos semânticos diversos. Se, por exemplo, o poeta quer falar da formosura da amada, a analogia-chave com o sol abre-se em leque: e o sol voltará como esfera, luz, chama, raio e sombra (*Sol e Anarda*). Chora a bela Anarda? Aljôfar, fio, chuva, cristais e prata são seu pranto (*Ponderações das lágrimas de Anarda*). Ou é o porte de mulher inacessível que encanta o poeta? Então a indiferença será vento, seta de prata, nuvem denegrada, golpe, tormento e tempestade (*Rigores de Anarda por ocasião de um temporal*). (BOSI, 2013, p. 41-42)

A poesia de Botelho de Oliveira — em especial aquela que consagra a Anarda — por vários aspectos reflete a linha petrarquista da poética do Renascimento, em que o idealismo amoroso se destaca. Idealismo este, que “subsistiu na poesia universal com mais ou menos viveza até o século XIX, no Brasil, inclusive a corrente parnasiana.” (GOMES, 2001, p. 133). Esse traço se caracterizaria não pela adoção do nome feminino, mas antes pela “castidade de sentimento que denota em suas composições consagradas à dama ideal e pela irrealidade do mundo em que a coloca” (GOMES, 2001, p. 134). Anarda concentra esse universo imprevisivelmente transfigurado, uma vez que a voz do poeta, conforme observamos, obedecia “às sugestões de um léxico em moda: o da poética de Góngora” (GOMES, 2001, p. 134). Ela, com efeito, não tem relação alguma com o Brasil, tampouco com a mulher brasileira. O que o poeta baiano diluiu nos devaneios consagrados à Musa foi dirigido à Mulher, não a *determinada* mulher (GOMES, 2001, p. 140): quando a realidade não basta, chega a alegoria. O fermento da alegoria em Botelho de Oliveira vem da necessidade de a realidade atrever-se a abarcar outras dimensões — solução experimentada pelos princípios estéticos do *culteranismo*:

[...] não contente em descrever a formosura de Anarda, [Botelho de Oliveira] cria sua relação com elementos da natureza, dando-lhe caráter mais universal, escapando com habilidade da *confluência* ou rédea gongórica, pela ciência do fogo, em que exprime pura e inspirada poesia, logrando explodir a forma. (NEJAR, 2011, p. 52)

O reino da linguagem se aloja em nossa memória poética — e foi lá que o poeta acendeu, com fulgor, suas evocações à Musa. Botelho de Oliveira traça o retrato de Anarda conforme os modelos difundidos em seu tempo (MOISÉS, 1997, p. 120). Encontramos, por

exemplo, sua Musa tendo cabelos louros: “São rosas os listões, Sol o cabelo” (“Madrigal XVII – Rosas de listões no cabelo de Anarda”, v. 6; OLIVEIRA, 2005, p. 17); “Os cabelos por dourados” (“Décima II – A um Cupido de ouro, que trazia preso Anarda nos cabelos”, v. 10; OLIVEIRA, 2005, p. 20) e “Ouro em seu cabelo usurpa / [...] / Ondas de ouro no cabelo / [...] Logrando o cabelo a barca, / (Se bem feliz, o não furta) / Um por véu de ouro se jacta, / Outra por Argo se inculca” (“Romance I – Anarda passando o Tejo em uma barca”, v. 12, 15 e 29-32; OLIVEIRA, 2005, p. 30-31). Outra mulher que não Anarda — Amarílis — surge também loura: “Capela de ovos se adverte / A cabeça em seu matiz, / Fios de ovos os seus fios, / Capela a cabeça vi.” (“Romance III – Pintura de uma dama conserveira”, v. 5-8; OLIVEIRA, 2005, p. 141). Entretanto o poeta não deixa de retratar também uma dama de cabelos negros — a quem chama de Clóri: “O cabelo, que por negro, / E por lustroso comparo, / É mui Nigro nas cores” (“Romance V – Pintura de uma dama namorada de um letrado”, v. 9-11; OLIVEIRA, 2005, p. 144). Após elencar uma série de nomes masculinos, o poema termina com: “Enfim se quereis de Clóri / Os favores soberanos, / Dai-lhe lições de Moneta, / Tereis estudos de Amato” (v. 45-48). Clóri esta — aliás, esposa de Zéfiro na mitologia, presidindo a primavera —, que também foi cantada por Gregório de Matos; este que, por sua vez, dedicou tais versos à própria esposa, a chamando de “Clóri”. Pela leitura, aliás, deste *romance* — somada à do poema que ora apreciamos, o “Romance II – A uma dama que, tropeçando de noite em uma ladeira, perdeu uma memória do dedo”, que fala dos “rigores” de uma certa Belisa —, inferimos que o poeta não poderia estar tão preocupado em permanecer fiel à linha petrarquista de idealismo amoroso como via de regra se lhe atribui, denotando os sentimentos castos em cenários ideais de uma mulher abstrata e ideal, como teriam sugerido, entre outros, Eugênio Gomes (GOMES, 2001, p. 133-134), como vimos, e também Luciana Stegagno-Pichio (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 104). Leiamos, na íntegra, o poema:

ROMANCE II

*A uma Dama, que tropeçando de noite em uma ladeira
perdeu uma memória do dedo*

Bela Turca de meus olhos,
Corsária de minha vida,
Galé de meus pensamentos,
Argel de esperanças minhas;

Quem te fez tão rigorosa,
Dize, cruel rapariga?
Deixa os triunfos de ingrata,
Busca os troféus de bonita.

Não te queiras por da parte
De minha desdita esquiva:
Que a beleza é muito alegre,
Que é muito triste a desdita.

Se o tentas tanto donaire
Com formosura tão linda,
Segunda beleza formas
Quando a primeira fulminas.

E se cair na ladeira
Manhosamente fingias,
Tudo era queda no garbo,
Tudo em graça te caía.

Não tinha culpa o sapato,
Que o pezinho não podia,
Como era coisa tão pouca,
Com beleza tão altiva.

Botando o cabelo atrás,
(Oh, que gala, oh, que delícia!)
À bizzarria acrescentas,
Desprezando a bizzarria.

Toda de vermelho ornada,
Toda de guerra vestida
Fazes do rigor adorno,
Fazes da guerra alegria.

A tantas chamas dos olhos
Teu manto glorioso ardia;
Por sinal que tinha a glória,
Por sinal que o fumo tinha.

Liberalmente o soltaste:
Que era o teu manto, menina,
Pouca sombra a tanto Sol,
Pouca noite a tanto dia.

Se de teu dedo a memória
Perdeste, é bem que o sintas;
Que de meu largo tormento
Tens a memória perdida.

Dar-te-ei por melhores prendas,
Que minha fé te dedica,
Dois anéis de água em meus olhos,
Que de chuveiros te sirvam.

Agradece meus cuidados,
E recebe as prendas minhas;
Se tens da beleza a joia,
Os brincos de amor estima.

Se cordão de ouro pretendes
Por jactância mais subida,
Aceita a prisão de uma alma,
Que é cordão de mais valia.

A todos estes requebros
Não quis atender Belisa,
Que se é Diamante em dureza,
Só de diamantes se alinda.

(OLIVEIRA, 2005, p. 139-141)

Consideremos que na última estrofe, após longamente declarar-se, o poeta conclui que Belisa não o quis “atender” por que “só de diamantes se alinda”: tivesse ele diamantes, ela o atenderia; além disso, quando, na primeira estrofe, o poeta a caracteriza como “turca”, “corsária”, “galé” e “Argel”, ele pode tanto estar se referindo, literalmente, à sua origem étnica quanto, figuradamente, estar indicando que ela é uma “inimiga”, “marginal”, “perigosa” e — por que não? — “prostituta”. Com efeito, as grandes incursões piráticas no Mediterrâneo — perpetradas pelos irmãos Khair ed-Din (1467?-1546) e Aruj Barbarossa (1473?-1518), por Dragut (1485-1565) e pelo calabrês Dionisio Galea (15??-?), que, convertido ao islão, passou a se chamar Euldj Ali e foi um dos poucos sobreviventes da Batalha de Lepanto (1571) — oriundas da Costa da Barbária, litoral magrebino, no século XVI, ainda repercutiram no imaginário europeu para muito além do século XVII, assim como incursões piráticas não tão, digamos, “gloriosas” como daqueles primeiros comandantes (GUERREIRO, 1997, p. 201-235; TERRASSE, 1979, p. 160): a conotação *pejorativa* da caracterização de Belisa é, portanto, também de se esperar. É oportuno lembrar que o nome “Belisa” é *anagrama* de “Isabel”: mesmo “Bel-isa” é uma inversão das sílabas de “Isa-bel” — seria uma “Isabel ao contrário”. Se considerarmos que o significado de “Isabel” é “consagrada a Deus (ao espírito, à pureza, à castidade)” (MARTINS, 2002, p. 355), a inversão de seu nome poderia aludir exatamente ao contrário: “Belisa” — “consagrada ao Mundo (à matéria, à impureza, à concupiscência)”. Na terceira estrofe, diga-se de passagem, há uma sutil referência à fugacidade da vida. A “queda”, ainda que fingida, narrada na quinta estrofe, assim como a cor vermelha de seus trajes, na oitava — “toda de guerra vestida” — poderiam igualmente ser alusões à profissão da dama; mesmo a perda da memória em si — a perda do *anel* — seria, justamente como a “queda” na “ladeira” (que representaria a *vida?*), o momento em que Clóri tornou-se prostituta. Consideremos as palavras de Otto Maria Carpeaux a respeito da *metáfora*:

Compostura aristocrática, “*contenance*”, é o ideal da época. Quando não é possível a realização sincera desse ideal, o século dá-se por satisfeito com as aparências, com a representação teatral, o “cerimonial espanhol”, a “*etiquette*”. Para vencer as desarmonias entre fachada e conteúdo, mobilizam-se todos os engenhos da estética racionalista; arte e literatura têm de esconder a realidade, envolvendo-a em metáforas e arabescos sempre novos, sempre inéditos. O talento literário é considerado como inteligência “engenhosa” — pela primeira vez, aparece o termo “gênio” no sentido de capacidade de inventar — e o italiano Emmanuele Tesauro, no seu famoso *Cannocchiale Aristotelico* (1654), apresenta mil receitas para esconder sentido secreto nos “*concetti*” e “*acutezze*” de legendas, inscrições, emblemas, pantomimas; a palavra “aristotélico” no título da obra é muito significativa. (CARPEAUX, 1980, p. 466)

Esses são exemplos extraídos apenas do I. Coro de Rimas Portuguesas da *Música do Parnaso* em que está patente a figuração de mulheres que bem amansariam seus rigores e cederiam seus favores ao eu-lírico — tivesse este cordões de ouro, diamantes e “*moneta*” a oferecer como pagamento.

3. “À ILHA DE MARÉ” E A DEMAIS ILHAS ENCANTADAS

Liberdade é condição necessária para que a criação literária se torne, sob muitos aspectos, independente — “de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos” (CANDIDO, 2006, p. 197). A *silva* “À ilha de Maré”, constante dos *versos vários* do I. Coro de Rimas Portuguesas da *Música do Parnaso*, inaugura a sequência de poemas de “hipérbole nativista, que se tornaram uma constante quase até os nossos dias” (CANDIDO, 2006, p. 204-205); o Canto III d’A *Assumpção* (1819), poema épico do Frei Francisco de São Carlos (1768-1829), em que o Paraíso é descrito com as espécies típicas dos pomares brasileiros, é um exemplo dessa sequência. Além disso, *A Assumpção* figura, ao lado da *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, e do *Caramuru* (1781), do Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784), como “o que de mais expressivamente camoniano se fez, em nossa literatura, no período colonial, do ponto de vista épico” (LIMA, 1964, p. 28). Encontramos na *silva* “À ilha de Maré” o primeiro “sintoma de emoção estética produzida pela terra em um de seus naturais” (VERÍSSIMO, 1969, p. 56). Esse elemento *nativista* introduzido por Botelho de Oliveira é compatível com a estética do Barroco, que prestigia “o estranho, o singular e o exótico” (PAZ, 1982 apud CAMPOS, 2011, p. 54). A técnica das *descrições suntuosas*, estudada por Dámaso Alonso — “de larga tradição epocal” (CAMPOS, 2011, p. 54) —, se manifesta na *silva* “À ilha de Maré”, conforme aponta João Carlos Teixeira Gomes (GOMES, 1985 apud CAMPOS, 2011, p. 54); e, ainda que superficial, é marcante a influência das *Soledades* (1613), de Góngora (FAUSTINO, 1993, p. 68) — por sua vez, igualmente compostas em *silvas*. Seguindo a direção dos poetas que lhe serviram de modelo, Botelho de Oliveira escolheu a *silva* para celebrar os encantos da ilha baiana — “uma forma poética geralmente empregada com consagrações de caráter bucólico ou cívico” (GOMES, 2001, p. 144) —; forma esta, que adotou mais uma vez, somente, ao dedicar versos “À Assunção da Senhora” na *Lira sacra* (OLIVEIRA, 1971, p. 93-96). Não apenas por efeito do tema nativo contraposto ao idealismo platônico e petrarquista dos poemas amorosos dedicados a Anarda — sua Musa —, mas “sobretudo por algo simples, despachado e mesmo rude” (GOMES, 2001, p. 144) que a forma permitiu. Essa forma lhe tornou possível certa liberdade de movimentos, de modo que o poeta pôde expandir seus gostos individuais. Para Eugênio Gomes, na *silva*:

[...] há uma impregnação sensual, proveniente da atmosfera capitosa do Recôncavo Baiano, em positiva antinomia com a pureza espiritual que deixa transparecer em suas composições sobre a dama inspiradora [Anarda].

Enquanto esta não passava talvez de um fantasma de espírito, a terra nativa representava um complexo de sensações fortes e tensas demais para serem geralmente destiladas em quintessências de agudeza do engenho. (GOMES, 2001, p. 144)

Em circunstâncias como essas, outro exemplo a ser seguido quanto à utilização da *silva*, além de Góngora, fora Lope de Vega. Com efeito, a *silva* “À ilha de Maré” exalta a fartura de peixes, plantas, frutas e legumes no desenho que faz da ilha baiana, acrescentando às belezas naturais igualmente a riqueza produzida pela ação humana:

São pois os quatro AA por singulares
Arvoredos, **Açúcar**, Águas, Ares.

(OLIVEIRA, 2005, p. 135, v. 276-291, grifos nossos)

É digno de nota que entre os autores de poesia didática dos séculos XVII e XVIII, como Prudêncio do Amaral, Francisco da Silveira (1718-1795) e José Rodrigues de Mello, o jesuíta André João Antonil (pseudônimo de Giovanni Antonio Andreoni, 1649-1716), natural da sereníssima república de Lucca, se destaca pela obra *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas* (1711) (BINATO, 2007, p. 7); sua evidente *funcionalidade* — posto que seu discurso é “coerente, pragmático, direto, quase de relatório ou acusando já uma consciência científica embrionária” (MOISÉS, 1997, p. 150-151) — tem a manifesta intenção de, entre outras coisas, orientar o senhor de engenho à exploração do açúcar. Com efeito, são poucos os *encômios* que ressurgem no decurso da obra: “quando despontam, jamais vêm acompanhados de qualquer erupção de deslumbramento” (MOISÉS, 1997, p. 151). Citamos a *Cultura e opulência do Brasil* não apenas pelo seu tom pouco maravilhado em contraste com a *silva* “À ilha de Maré”, mas também porque, favorecendo a instituição da escravidão, afirmava o jesuíta lucano que para o escravo seriam necessários três PP: *pau*, *pão* e *pano* (ANTONIL, 1976, p. 162). Pero de Magalhães Gândavo, Gabriel Soares de Sousa e Ambrósio Fernandes Brandão também aludem em suas obras às “letras” das quais careceria a língua do gentio: o F, o L e o R — de modo que os indígenas não teriam, portanto, *fé*, *lei* nem *rei* (VOGT; LEMOS, 1982, p. 34; MOISÉS, 1997, p. 61). Lembramos assim que o uso que Botelho de Oliveira faz das iniciais de *arvoredos*, *ares*, *águas* e *açúcar* seguiu certa tendência de expressão coeva — Caminha, mesmo, menciona em sua carta: “[...] a terra em si é muito boa de ares [...]. Águas são muitas e infindas.” (CAMINHA, 1982, p. 23).

A exuberância brasileira, pormenorizada na descrição da Ilha de Maré, é constantemente colocada em paralelo à Europa, com o que Botelho de Oliveira inevitavelmente conclui pela supremacia do Novo Mundo.

O ufanismo induz o poeta a julgar que as laranjas “de Portugal entre alamedas / São primas dos limões, todas azedas” [v. 85-86], e que, no caso dos limões, “Ah se Holanda os gozara!” [v. 95], e culmina ao exclamar que as mangavas, “se Jove as tirara dos pomares, / Por ambrosia as pusera entre os manjares!” [v. 222-223]. (MOISÉS, 1997, p. 122-123)

Vale lembrar que o sonho de um “Brasil holandês” cultivado pela Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais era ainda uma experiência muito recente à época de Botelho de Oliveira: sendo capitão de Infantaria Paga, o pai do poeta certamente testemunhou o assalto a Salvador perpetrado pelo corsário Piet Hein (1577-1629) em 1624 (DONATO, 1996, p. 482-486; GUERREIRO, 1997, p. 164-165); assim como certamente participou da defesa da cidade contra a invasão, frustrada, de Maurício de Nassau, em 1638 (DONATO, 1996, p. 487-488; GUERREIRO, 1997, p. 168). As frequentes alusões à Holanda agregam, assim, também certo tom de *débauche*.

A exaltação ufanista da nova terra, das coisas, dos homens e dos costumes, rebenta da literatura de expansão e descoberta do quinhentismo português, é um aspecto significativo do Barroco literário brasileiro e um dos exemplos mais representativos é a *silva* “À Ilha de Maré” (GOMES, 2001, p. 126). Em razão de seu assunto, talvez como parte mais famosa da obra, o poema tem sido destacado da *Música do Parnaso*: nele o poeta deixa de louvar a Anarda, sua Musa, passa a descrever “um recanto da paisagem baiana e alonga-se na exaltação do clima, dos animais, das frutas” (BOSI, 2013, p. 43-44). Com efeito, Botelho de Oliveira por mais das vezes é lembrado por esse poema “em tudo gongórico” (BOSI, 2013, p. 43):

O critério nativista privilegiou esses versos (que não raro afluem o ridículo) vendo nos encômios aos melões e às pitombas um traço para afirmar o progresso da nossa consciência literária em detrimento da Metrôpole. Mas um critério formal rigoroso não chegaria por certo às mesmas conclusões. (BOSI, 2013, p. 44)

O objeto é a pequena ilha da Baía de Todos os Santos, que o poeta aproveita:

[...] para cantar exaltadamente os temas nativos, as frutas, legumes e peixes, a denotar, pelo seu ufanismo, a preocupação de nativismo já então em voga entre os intelectuais, nativismo este que seria uma constante da história intelectual do Brasil. (COUTINHO, 1994, p. 289)

Vivo contraste com as demais composições da *Música do Parnaso*, a *silva* “À Ilha de Maré” representa um flagrante legítimo do ambiente natal, em cuja fixação Botelho de Oliveira quis ostensivamente revelar um sentimento brasileiro (GOMES, 2001, p. 143). Mas relacionando as maravilhas agrestes da ilha em sua *silva*, o poeta inaugura no Brasil “a fórmula topográfica e descritiva, tão explorada mais tarde pelos nossos poetas épicos” (HOLANDA, 1991, p. 54). Para Sérgio Buarque de Holanda, é através dessa fórmula descritiva que, pela primeira vez, a natureza brasileira “ganha de certo modo cidadania poética” (HOLANDA, 1991, p. 79). Tendo o poeta estudado em Coimbra, escrito em quatro línguas, inclusive o latim, e se proposto a publicar sua obra são “fatos por demais evidentes do alcance de seu espírito” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 43). Assim, buscar as origens ou a fonte de inspiração para a *silva* “À Ilha de Maré” é “trabalho hercúleo, pois significa pesquisar tudo aquilo que ele leu e, de alguma forma, aproveitou” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 43). O “Louvor da Itália” (Virgílio, *Geórgicas*, II, 136-176) e a “Idade do Ouro” (Ovídio, *Metamorfoses*, I, 89-112) são excertos da literatura da Antiguidade Clássica citados exaustivamente pelos historiadores da literatura como obras representativas do elogio à terra, à natureza e aos povos, sendo portanto modelos que não devem ter passado despercebidos a Botelho de Oliveira (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 14 e 43). Pero de Magalhães Gândavo, em sua *História da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576) — considerada a primeira *História* do Brasil “e que segue, na concepção e na estrutura, mas sobretudo no alarde de erudição, os modelos literários dos cronistas portugueses coevos” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 83) —, inaugura atitudes e lança sugestões temáticas que posteriormente serão retomadas pelos autores brasileiros: o entusiasmo e a admiração com que fala das frutas e dos legumes do Brasil, das árvores, da cultura da cana-de-açúcar e do algodão — registrando assim uma página precursora da exaltação nativista que, na criação poética, será definida por Botelho de Oliveira e pelo Frei Manuel de Santa Maria Itaparica nos séculos XVII-XVIII (CASTELLO, 1972, p. 35-36). Com efeito, Gândavo confessa sua intenção no prólogo de sua *História da província de Santa Cruz*, enfatizando por repetidas vezes em seu decurso as qualidades e as vantagens de se viver no Novo Mundo, perfazendo “um hino de louvor ao Brasil” (MATOS, 1962, p. 630) com a intenção de “atrair para ele as correntes imigratórias” (MOISÉS, 1997, p. 55). Gabriel Soares de Sousa define claramente no *Proêmio* de seu *Tratado descritivo do Brasil em 1587* as intenções de sua obra e, por extensão, da literatura informativa do colonizador quinhentista:

dar a conhecer a Portugal a riqueza natural do Brasil e as imensas possibilidades que ela oferecia. Quanto ao sentimento impregnado no *Tratado*:

[...] não é absurdo dizer que nos sugere a afirmação definitiva da consciência nativista da exaltação da terra, revigorando aquela atitude que exprime o deslumbramento diante dela e sua valorização já iniciada por Caminha e confirmada por Gândavo. (CASTELLO, 1972, p. 38)

Também nessa obra encontramos sugestões temáticas que serão posteriormente retomadas: o sentimento de admiração e de entusiasmo a respeito das qualidades das frutas nativas ou cultivadas — inclusive a indicação de preferências especiais que serão mantidas pelos poetas citados — é o mesmo. Na obra de Fernão Cardim — reunida por Afrânio Peixoto sob o título de *Tratados da terra e gente do Brasil* (1925) e que manifesta “com espontaneidade e colorido aquilo mesmo que motivava noutros informantes um relato impessoal e protocolar” (MOISÉS, 1997, p. 49-50) — o Brasil já é mesmo apresentado como um Éden ou um país de *Cocanha*:

Este Brasil he já outro Portugal, e não fallando no clima que he muito mais temperado, e sadio, sem calmas grandes, nem frios, e donde os homens vivem muito com poucas doenças, como de cólica, figado, cabeça, peitos, sarna, nem outras enfermidades de Portugal; nem fallando do mar que tem muito pescado, e sadio; nem das cousas da terra que Deus cá deu a esta nação; nem das outras commodidades muitas que os homens têm para viverem, e passarem a vida, ainda que, as commodidades das casas não são muitas por serem as mais dellas de taipa, e palha, ainda que já se vão fazendo edifícios de pedra e cal, e telha; nem as commodidades para o vestido não são muitas, por a terra não dar outro panno mais que de algodão. (CARDIM, 1925, p. 104)

“Cocanha” — termo originário do italiano *cuccagna*, pelo francês *cocagne* — refere-se ao mastro, untado com sebo, no topo do qual se punha prêmios destinados a quem quer que ousasse reclamá-los: o “mastro de cocanha”, vulgarmente conhecido como “pau de sebo” (CALDAS AULETE, v. I, p. 833). Por extensão, *Cocanha* seria um país imaginário — “criado para suprir as necessidades de um determinado tempo e sob um determinado ponto de vista” (GODOY, 2007, p. 121) — que, sendo alcançado, recompensaria o viajante com toda sorte de confortos: ócio, fortuna, eterna juventude, liberalidade sexual e, em especial, fartura de alimentos. De origem medieval, a *Cocanha* surge como “resposta às inquietações e expectativas ou da baixa aristocracia laica ou do baixo clero cidadão, ou de ambos”, respondendo aos anseios “do campesinato e do proletariado urbano” da Idade Moderna (FRANCO JR., 1998, p. 231).

O teor da *silva* “À ilha de Maré” participa de “todas as referências encomiásticas feitas desde a Carta de Pêro Vaz Caminha”, integrando “uma tendência tão arraigada em nossa cultura” quanto aquele primeiro relato (MOISÉS, 1997, p. 123). Este surgira — “como um programa, uma ‘carta de navegação’ para os literatos do futuro” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 74) — oferecendo muitos dos motivos que, no decurso dos séculos, distinguiriam literariamente o Brasil; em especial o mito do eldorado edênico — visão do *Paraíso*, na expressão de Sérgio Buarque de Holanda:

Na verdade, o poeta revela, mais do que nativismo, a impressão que a luxuriante natureza brasileira deixava nos europeus, como atestam as informações dos primeiros cronistas, deslumbrados pela “visão do Paraíso” [...] (MOISÉS, 1997, p. 123)

Quanto ao mito, “também Camões o agasalhará em sua ilha dos Amores, Atlântida recuperada para refrigério dos navegantes” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 74); e Botelho de Oliveira, embevecido, resume na Ilha de Maré as maravilhas de todo o Brasil (VERÍSSIMO, 1969, p. 57):

Esta ilha de Maré, ou de alegria
Que é termo da Bahia
Tem quase tudo quanto o Brasil todo,
Que de todo o Brasil é breve apodo

(OLIVEIRA, 2005, p. 136, v. 318-321)

Frei José de Santa Rita Durão, em seu *Caramuru* (1781), tece seus elogios ao Brasil conforme idêntico teor:

País de Gentes, e prodígios cheio,
Da América feliz porção mais rica:

(DURÃO, s/d, p. 120, VI, 49, v. 3-4)

Da nova Região, que atento observa,
Admira o **clima doce**, o **campo ameno**,
E entre arvoredos imensos, a fértil erva
Na viçosa extensão do áureo terreno:

(DURÃO, s/d, p. 120, VI, 50, v. 1-4, grifos nossos)

O prospecto, que os olhos arrebatava
Na verdura das árvores frondosa,
Faz que o erro se escuse a meu aviso,
De crer que fora um dia o **Paraíso**.

(DURÃO, s/d, p. 126, VI, 75, v. 5-8, grifos nossos)

No Brasil frutifica qualquer planta;

(DURÃO, s/d, p. 135, VII, 30, v. 6)

Sobre *mitos*, a propósito: há passagens na *silva* “À Ilha de Maré” em que verificamos a presença de personagens mitológicos latinos — como nas menções a Netuno (v. 3), Flora, (v. 70), Pomona (v. 118), Jove (v. 222) e Vênus (v. 325; “Citereia”, v. 322) — assim como da ave Fênix (v. 297) — “[...] ave fabulosa originária da Etiópia, descrita por Heródoto em *História* II, 73” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 76.). No entanto, é na menção a Tomé (v. 246) que observamos o uso de um mito corrente entre os índios brasileiros e que participa da construção pictórica do nativismo: “narra o padre [Manuel da] Nóbrega [...] que S. Tomé, chamado pelos índios de Zomé, teria passado pelo Brasil” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 76):

[...] tradição semelhante existia entre os tupis da região da Bahia: Santo Tomás — ou S. Tomé — (*Sumé*) tê-los-ia visitado, ensinando-lhes a conhecer as virtudes da mandioca; mas os índios, em lugar de agradecer-lhe, quiseram devorá-lo. O santo, acossado contra o mar, teve, para salvar a vida, de dar um extraordinário salto, indo cair na **ilha da Maré** e deixando, no local onde tomara o impulso, traços de seus pés. (MÉTRAUX, 1979, p. 8, grifo nosso)

Se por um lado o uso da mitologia clássica contribuiria com a aproximação dos leitores europeus, a menção à mitologia indígena daria tanto o sabor pitoresco à obra quanto mostraria, no interesse pelo assunto local, um dos aspectos do nativismo literário. O problema da natureza — não apenas como elemento descritivo, mas também como expressão de certas tendências e do desnível cultural entre *cidade* e *sertão* — é central na literatura brasileira (LIMA, 1964, p. 118). Na *silva* “À ilha de Maré”, o poeta fixa a exasperação sensorial da estética barroca — “com deliberada ingenuidade” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 105) — nos prazeres do paladar, celebrando não somente o coco, o caju, a pitanga, a pitomba, o araçá, a banana, a pimenta, o mamão, o maracujá, a mangaba, o macujê, o mangará, o inhame, o cará, a mandioca, o milho e o arroz, mas também os frutos do mar: peixes, mariscos, polvos, lagostins, camarões, caranguejos, ostras e mariscos.

E eis que na ode aos alimentos locais, aos peixes saborosos, às frutas sumarentas, intervêm aqueles nomes indígenas (“cajus”, “pitangas”, “pitombas”, “beiju”) aos quais até então uma musa aristocrática vedara o ingresso na poesia. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 105)

Com efeito, a literatura produzida no Brasil entre os séculos XVI e XVIII, desde a pertencente ao *ciclo dos descobrimentos* até a que sofreu influência da Contra-Reforma

durante o período Barroco, “não deveria estar longe dos motivos econômicos de valorização da terra aos olhos europeus.” (COUTINHO, 1994, p. 5). Mais do que imagens ou temas propriamente ditos, as fontes produtoras de poesia no Estado do Brasil condicionam a *representação da realidade* propriamente como *objeto* do poema, vigorando uma solidariedade temática e formal entre o poeta e sua criação, e o “mesmo princípio formador rege as figuras do eu poético e as imagens do real” (BRANDÃO, 2001, p. 62). A formação do *mito do ufanismo* — a tendência à exaltação lírica da terra ou da paisagem, numa espécie de crença num “Paraíso terrestre” — é a primeira grande manifestação a que responde o gênio poético do homem da época e que se constituirá uma linha permanente na literatura brasileira (COUTINHO, 2004, p. 62). Com a projeção do melhor da experiência humana — ou ao menos do melhor de suas *possibilidades* de experiência — nos ambientes cantados, em realidade os poetas suscitavam mundos poéticos *estranhos* e *adversos* à experiência comum. Porém:

Um *locus amœnus* é sempre e necessariamente um lugar de exceção, abrigado contra os aspectos mais penosos ou prosaicos da existência de todos os dias, e não deixará de sê-lo o jardim das delícias e horto de Pomona pintado por Manuel Botelho de Oliveira. (HOLANDA, 1991, p. 80)

Na *silva* “À Ilha de Maré”, a visão paradisíaca já apontada por Pêro Vaz Caminha e repetida pelos cronistas posteriores — entre outros, Pêro de Magalhães Gândavo e Gabriel Soares de Sousa, supracitados —, de inocência e de candura, pode ser rastreada na descrição de certos alimentos — o coco, que dá “cândido alimento” (v. 147), os inhames “cândidos” (v. 236), os carás alvos, de “cor honesta” (v. 242-245) — e se consolida na referência à capela de Nossa Senhora das Neves (v. 305) (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 26). Essa *determinação* da paisagem, trazida próxima à sensibilidade individual, de certo modo reforça a tendência de celebração nativista — isto é, da celebração do sentimento de interesse e de amor pela terra, pelas coisas, pelos fatos e pela realidade do Brasil — que no século XIX dará lugar a um dos temas centrais da literatura romântica: “a paisagem como estímulo e expressão do nacionalismo” (CÂNDIDO, 1969, p. 211). Perdendo a autonomia política entre 1580 e 1640 e decaindo verticalmente nos séculos XVII e XVIII, Portugal passou também para a categoria de nação periférica no contexto europeu; após o clímax do período quinhentista, a literatura portuguesa passa a girar em torno de outras culturas: o barroco espanhol, o arcadismo italiano e o iluminismo francês (BOSI, 2013, p. 12). Para Alfredo Bosi, é o nativismo — “pitoresco no século XVII e já reivindicatório no século seguinte” (BOSI, 2013, p. 12) — que separa um poeta gongórico português de um poeta como Botelho de Oliveira:

É sempre necessário distinguir um nativismo estático, que se exaure na menção da paisagem, de um nativismo dinâmico, que integra o ambiente e o homem na fantasia poética (Basílio da Gama, Silva Alvarenga, Sousa Caldas). (BOSI, 2013, p. 12)

Nas “pontas-de-lança da dialética entre Metrópole e Colônia” (BOSI, 2013, p. 12), a ideologia dos inconfidentes de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Recife e Bahia, para Alfredo Bosi, é o limite da consciência nativista:

[...] a busca de fontes ideológicas não portuguesas ou não ibéricas, em geral, já era uma ruptura consciente com o passado e um caminho para modos de assimilação mais dinâmicos, e propriamente brasileiros, da cultura europeia [...]. (BOSI, 2013, p. 12)

Correlacionadas com a formação da consciência nacional, as invasões estrangeiras do século XVI ao XVII, desde o Rio de Janeiro até o Maranhão, repercutiram nas manifestações literárias, embora muitas vezes de maneira indireta e um tanto tardia (CASTELLO, 1972, p. 60). Afrânio Coutinho reconhece que “não é fácil fixar os primeiros vagidos do nativismo”, e acredita que esse sentimento tenha se firmado no momento em que, entrando em contato com uma nova realidade, “um homem novo foi surgindo dentro do colono” (COUTINHO, 2004, p. 11). O nativismo foi expressado de diversas maneiras no Brasil: desde “o ufanismo intelectual em relação às coisas do país, até os movimentos frustrados de libertação” (COUTINHO, 1994, p. 293). Na *Música do Parnaso*, a revelação humana verdadeiramente notável é, na *silva* “À ilha de Maré”, a caracterização do nativismo pelo paladar — e é por aí, “e não pela descrição da ilha e do encanto de suas paisagens e pomares, [...] que a composição adquire um significado apreciável” (GOMES, 2001, p. 145). Em Portugal, contrastando com a ilha, as laranjas são “todas azedas” (v. 86) e as melancias são “insulsas abóboras” (v. 124); nossa castanha de caju é “melhor que a de França, Itália, Espanha” (v. 153) e as pitombas são “no gosto melhor do que as cerejas” (v. 159), para citar apenas alguns exemplos. Mas diz Sérgio Buarque de Holanda:

E não será deformato o passado chamar de impulso autonômico a certas manifestações de incipiente nativismo que encontramos através de toda a nossa história colonial? Manifestações que, em geral, não exprimem mais do que uma fidelidade instintiva ao próprio lar, à parentela, à vizinhança, à paisagem natal, e que têm seu correlativo necessário na aversão ao adventício, ao que fala língua diversa ou pronuncia diversamente a mesma língua, ao que tem costumes, preconceitos e — quem sabe? — credos exóticos. [...] Dessa fidelidade ao pequeno rincão de origem pode-se dizer, quando muito, que representa um patriotismo de espécie paroquial, patriotismo que, como se sabe, costuma ser tanto mais exacerbado quanto

mais deliberado e consciente. É um erro querer equipará-lo ao que, em nossos dias, chamamos consciência nacional. (HOLANDA, 1991, p. 410)

O nativismo que expressa a celebração do amor pela terra e por sua natureza, cantando sua grandeza, visto por Sérgio Buarque de Holanda como simples manifestação do instinto, não pode, portanto, ser equiparado ao “sentimento nacional, entendido como dedicação extremada à própria pátria, coexistindo com o amor dos outros homens para com sua própria nação e que não está em oposição à fraternidade e à solidariedade universais” (LEVI, 1999, p. 803), a que chamamos patriotismo, tampouco ao nacionalismo, “entendido, sob um aspecto, como egoísmo nacional e, sob outro aspecto, como ódio para com as outras nações e como agressividade e espírito bélico em relação às mesmas” (LEVI, 1999, p. 803). O “mito do Brasil” não se esgota no pitoresco: antes surge como anúncio do que será usado, após a Independência, como matéria de poesia pelo Romantismo.

De 1624 a 1654 sofrera o Brasil, da Bahia ao Maranhão, assaltos, ocupações e conquistas dos holandeses. Salvador, com seu Recôncavo, fora duas vezes investida e de uma tomada. Relativamente, na expugnação do invasor maior fora a parte dos colonos que a da Metrópole. Disso houveram eles clara consciência. Os nossos sucessos nessas lutas, com as suas consequências políticas e sociais, e ainda morais, haviam exaltado a nascente alma brasileira com os primeiros ardores daquele sentimento, então apenas existente sob a forma rudimentar de apego à terra natal, a que temos chamado nativismo. (VERÍSSIMO, 1969, p. 51)

Passamos agora ao cotejo da *silva* “À Ilha de Maré” com as obras dos cronistas Pero de Magalhães Gândavo, Gabriel Soares de Sousa e Fernão Cardim; com a “Descrição da Ilha de Itaparica”, do Frei Manuel de Santa Maria Itaparica; com o *Caramuru*, do Frei José de Santa Rita Durão; e especialmente com o canto IX d’*Os Lusíadas*, de Camões — em que tanto se observa claramente sua influência sobre o desenvolvimento do conteúdo da *silva* “À Ilha de Maré” quanto, por conseguinte, a atesta —, avistando, na companhia dos nautas, a *ínsula divina*:

51

Cortando vão as naus a larga via
Do mar ingente pera a pátria amada,
Desejando prover-se de água fria
Pera a grande viagem prolongada,
Quando, juntas, com súbita alegria,
Houveram vista da **Ilha namorada**,
Rompendo pelo céu a **mãe formosa**
De Menónio, suave e deleitosa.

(CAMÕES, 2011, p. 305, grifos nossos)

A “mãe formosa de Menónio” (v. 7-8) é Aurora, personificação romana do amanhecer, equivalente à grega Eos, filha dos titãs Hipérion e Téia; é irmã do sol (Hélio) e da lua (Selene); do titã Astreu gerou os ventos Oeste, Norte e Sul (Zéfiro, Bóreas e Noto), a estrela matutina (Eósforo) e as estrelas do firmamento; do príncipe troiano Titono gerou Mêmnon (o “Menónio” de Camões) e Emátion, reis dos etíopes; do jovem caçador Céfalos gerou Faetonte — não seu *sobrinho* Faetonte, filho de Hélio, vitimado num desastre aéreo, mas *outro*: um que fora sequestrado em tenra infância por Afrodite (GRIMAL, 1993, p. 164; HESÍODO, 1995, p. 127, v. 371-382, 984-991). Botelho de Oliveira menciona Aurora 17 vezes em sua poesia lírica — na *Música do Parnaso*: três vezes no I. Coro de Rimas Portuguesas (nas *oitavas* “À rosa” e nas *canções* “À morte da Senhora Rainha de Portugal” e “Descrição da primavera”), oito vezes no II. Coro de Rimas Castelhanas (na *canção* “Solicita Anarda para um campo”, no *madrigal* “Anarda borrifando outras damas com águas cheirosas”, nos *romances* “Anarda colhendo flores” e “Anarda cantando à viola”; nos *versos vários*, na *canção* “Descrição da manhã” e nos *romances* “Amante desfavorecido”, “Despedida amorosa” e “A um rouxinol”), e uma vez no III. Coro de Rimas Italianas (no *soneto* “Anarda querida em ocasião de suas lágrimas”); e, na *Lira sacra*, em cinco poemas (no *soneto* “À Aparição de Cristo Ressuscitado à Sua Mãe Santíssima”, nas *oitavas* “À Conceição da Senhora”, na *canção* “À Anunciação da Senhora”, na *silva* “À Assunção da Senhora” e no *romance* “Ao Nascimento de Cristo”, este último em castelhano). Mêmnon é mencionado apenas uma vez: na citada *canção* “À morte da Senhora Rainha de Portugal”. Tendo rompido a alvorada, os nautas avistam a *ínsula divina*. Já nessa estrofe é apresentado o *caráter* insular: a Ilha é “namorada” — a “Ilha dos Amores”. Botelho de Oliveira assim igualmente caracteriza sua Ilha de Maré:

Jaz em oblíqua forma e prolongada
A terra de Maré toda **cercada**
De Netuno, que tendo o **amor** constante
Lhe dá muitos abraços por **amante**,
E botando-lhe os braços dentro dela
A pretende **gozar**, por ser mui bela.

Nesta assistência tanto a senhoreia
E tanto a **galanteia**
Que do mar de Maré tem o apelido
Como quem preza o **amor** de seu **querido**:

E por gosto das prendas **amorosas**
Fica maré de rosas
E vivendo nas **ânsias** sucessivas
São do **amor** marés vivas;

E se nas mortas menos a conhece,
Maré de **saudades** lhe parece.

(OLIVEIRA, 2005, p. 127, v. 1-16, grifos nossos)

Destacam-se as palavras *amor*, *amante*, *amorosas*, assim como as palavras *gozar*, *galanteia*, *querido*, *ânsias* e especialmente *saudades*, que caracterizam a ilha: uma aproximação mais que evidente com o *locus amœnus* camoniano. Botelho de Oliveira se apropria de uma característica de Netuno — especificamente da “de grande amante” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 18) — tornando a divindade amante de sua ilha, na qual seu amor se manifesta liricamente na “maré de rosas” (v. 12), assim como — num símile que, com o aproveitamento do vocábulo “maré”, se acumula com uma paronomásia — na maré alta (“marés vivas”, v. 14), que corresponde às *ânsias*, e na maré baixa (“[marés] mortas”, v. 15), que lhe provoca *saudades*. A esse respeito opinam Milton Marques Júnior e Fabricio Possebon:

O que poderia destoar do enfoque dado por Manuel Botelho de Oliveira é a fecundidade e excelência da Ilha de Maré, proveniente desse amor [...], pois sabe-se que se Netuno foi fecundo, gerando vários filhos com suas várias amantes, menos com a esposa oficial, a Nereida Anfitrite, seus filhos foram problemáticos, feios ou monstruosos. Desse modo, observamos como o mito se encontra de uma maneira incidental no poema, revelando mais um processo metonímico — Netuno por Mar — do que propriamente como elemento estrutural do poema. (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 18)

Além disso, a referência a Netuno nos v. 3-4 — “[...] que tendo o amor constante, / Lhe dá muitos abraços por amante” — se aproxima da menção que Camões faz, em seguida, a Vênus: enquanto a divindade marítima *abraça* a Ilha de Maré, a deusa do amor *carrega* a Ilha dos Amores:

De longe a Ilha viram, fresca e bela,
Que Vénus pelas ondas lha levava

(CAMÕES, 2011, p. 306; 52, v. 1-2)

Por sua vez, a exemplo de Camões — “Cortando vão as naus a larga via / Do mar [...]” (51, 1-2) —, Itaparica tanto alude à navegação ao evocar a armada comandada por Pedro Álvares Cabral (1467?-1520?) (v. 3-4) como, em seguida, também faz referências a Netuno, qual Botelho de Oliveira:

IV

Em o Brasil, Província desejada

Pelo metal luzente, que em si cria,
Que antigamente descoberta e achada
Foi de Cabral, que os mares discorria,
Perto donde está hoje situada
A opulenta e **ilustríssima Bahia,**
Jaz a ilha chamada **Itaparica,**
A qual no nome tem também ser **rica.**

(ITAPARICA, 2006, p. 80, grifos nossos)

O uso do vocábulo “jaz” no verso de abertura da *silva* “À Ilha de Maré” é evidentemente retomado, como uma espécie de *fórmula retórica*, por Itaparica (IV, 7). Milton Marques Júnior e Fabricio Possebon também apontam que o frade, ao caracterizar a Bahia — metonímia que está para a Cidade do Salvador — como “ilustríssima” (IV, 6), recorda igualmente um verso de Camões: “Toma a ilha ilustríssima de Goa!” (X, 42, 4) (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 99-100). Quanto às referências que Itaparica faz a Netuno, as encontramos na estrofe VI:

VI

Por uma e outra parte **rodeada**
De Netuno se vê tão arrogante,
Que algumas vezes com procela irada
Enfia o melancólico semblante;
E como a tem por sua, e tão **amada,**
Por lhe pagar fiel foros de **amante,**
Muitas vezes também serenamente
Tem encostado nela o seu Tridente.

(ITAPARICA, 2006, p. 80-81, grifos nossos)

O encadeamento dos dois primeiros versos (“rodeada / De Netuno”) remete novamente à *silva* “À Ilha de Maré” (“cercada / De Netuno”, v. 2-3): agora não apenas por motivos formais, mas também pela aproximação semântica entre “rodeada” e “cercada”. Netuno — o “grande amante” já apontado —, no Recôncavo Baiano, deveria ter portanto relações não apenas com a Ilha de Maré, mas também com a Ilha de Itaparica. O frade, porém, embora faça uso aqui das palavras *amada* e *amante*, não chega a caracterizar sua própria ilha por um bem *imaterial*, que é o *amor*, como o fazem Camões e Botelho de Oliveira com suas respectivas ilhas, mas antes prefere elogiá-la por seu aspecto *material*, que é a *riqueza*, como o atesta o oitavo verso da quarta estrofe (“A qual no nome tem também ser rica”). Decorre daí talvez o capricho que dedicou à tão frequentemente destacada narração da pesca à baleia, que toma 26 estrofes — quase metade de toda a “Descrição da Ilha de Itaparica” (estrofes XVI-XLI) — e que “pode ser considerada seu núcleo” (BARROS; OLIVEIRA, 2008, p.152).

De volta à “Ilha namorada”, Camões menciona *conchas*:

Pera lá logo a proa o mar abriu,
Onde a costa fazia hua enseada
Curva e quieta, cuja **branca areia**
Pintou de **ruivas conchas** Citereia.

(CAMÕES, 2011, p. 306; 53, v. 5-8, grifos nossos)

Tanto como Botelho de Oliveira, na sequência:

Vista por fora é pouco apetecida,
Porque aos olhos por feia é parecida;
Porém dentro habitada
É muito bela, muito desejada,
É como a **concha** tosca e deslustrosa
Que dentro cria a **pérola** fermosa.

(OLIVEIRA, 2005, p. 128, v. 16-21, grifos nossos)

Impossível não lembrar da *pérola* de formato ou superfície *irregular*, que a joalheria medieval ibérica qualificava como *barroca* — a forma *deslustrosa* da concha e seu conteúdo precioso. Itaparica menciona tanto aquela “branca areia” de Camões (v. 7) como também as *conchas* ruivas:

VIII

Pela costa do mar a **branca areia**
É para a vista objeto delicioso,
Onde passeia a Ninfa Galateia
Com acompanhamento numeroso;
E quanto mais galante se recreia
Com aspecto gentil, donaire airoso,
Começa a semear das roupas belas
Conchinhas brancas, **ruivas** e amarelas.

(ITAPARICA, 2006, p. 81, grifos nossos)

Galateia, nereida cujas desventuras narra Ovídio (*Metamorfoses*, XIII, 738-788), passeia na Ilha de Itaparica “com acompanhamento numeroso” tal como as “belas Deusas” (64, 4), as “humanas rosas” (68, 7) e as “Ninfas” (70, 5) da “Ilha dos Amores” — aqui, entretanto, antes com função decorativa que conotação erótica. Prossegue Camões falando de *outeiros*, de *soberba* e de um *vale*:

Três fermosos **outeiros** se mostravam,
Erguidos com **soberba** graciosa,

(CAMÕES, 2011, p. 306; 54, v. 1-2, grifos nossos)

Num **vale** ameno, que os **outeiros** fende,
Vinham as claras águas ajuntar-se,

(CAMÕES, 2011, p. 306; 55, v. 1-2, grifos nossos)

Enquanto Botelho de Oliveira prossegue:

Erguem-se nela **outeiros**
Com **soberbas** de montes altaneiros
Que os **vales** por humildes desprezando
As presunções do mundo estão mostrando
E querendo ser príncipes subidos
Ficam os **vales** a seus pés rendidos

(OLIVEIRA, 2005, p. 128, v. 23-28, grifos nossos)

Vemos que aqui o poeta acrescenta sentido alegórico aos *outeiros*, na prática herdada da Renascença que, por sua vez, recuperou Horácio (65 a.C. - 8 a.C.) — *prodesse et delectare* (*Ars poetica*, v. 333-334; HORÁCIO, 2014, p. 65) —, conciliando agora, sob influência evidente da Contra-Reforma, o ideário cristão, recuperado da Idade Média, com as preferências humanistas: Botelho de Oliveira reúne o *ético* ao *estético*. *Soberba e humildade* são respectivamente um pecado e sua correspondente virtude capitais: além do uso da alegoria e da conciliação dos contrários, há aqui também uma antítese — três características do estilo barroco. Itaparica menciona *vales* e *montes* na estrofe XLVI, que apreciaremos em momento oportuno. Enquanto Camões descreve um vale ameno — conchas, outeiros e vales são ornamentais: *l'art pour l'art* — cabe aqui outra investigação sobre o caráter barroco e, por que não?, *brasileiro*, da *silva* “À Ilha de Maré”: o poeta aproveita outra vez o aspecto pitoresco de seus versos para falar, num acúmulo ao sabor do estilo, novamente do próprio Barroco:

Por um e outro lado
Vários lenhos se veem no mar salgado;
Uns vão buscando da Cidade a via,
Outros dela se vão com alegria;
E na desigual ordem
Consiste a formosura na desordem.

(OLIVEIRA, 2005, p. 128, v. 29-34, grifos nossos)

Dos dois últimos versos logo nos vem à mente o estilo *churrigueresco* da fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (1705), assim como o interior da Igreja e Convento de São Francisco (1713) — uma das mais espetaculares expressões da arquitetura barroca no Brasil —, em Salvador: suas volutas opulentas, sua harmônica desarmonia. Mas

lembramos que *desigual ordem* é a caracterização do trânsito das embarcações entre a Ilha de Maré e a Cidade do Salvador, quadro que igualmente ocorre cantar Itaparica:

Está posta bem defronte da **Cidade**,
Só três léguas distante e os moradores
Daquela a esta vêm com brevidade,
Se não faltam do Zéfiro os favores;

(ITAPARICA, 2006, p. 80, V, 1-4, grifos nossos)

Subentendido fica que o tráfego é *náutico*, uma vez que no século XVIII não seria possível se locomover duma ilha a um continente por outra via que não fosse aquela. Os favores de Zéfiro, presidindo este o vento Oeste, não seriam, porém, os mais adequados para quem desejasse vir à vela da Cidade do Salvador à Ilha de Itaparica.

Na seção seguinte, Botelho de Oliveira descreve o trabalho marítimo, elogia a “sustância e gosto” (v. 48) dos peixes e enumera moluscos e crustáceos. Com efeito, Gândavo afirma haver “muita abundância de marisco e de peixe por toda esta costa” (GÂNDAVO, 2008, p. 60), além de dedicar o oitavo capítulo de sua *História da província de Santa Cruz* à descrição da fauna marinha: descreve o peixe-boi, suas técnicas de captura e seu sabor característico, diferenciando sua carne da dos peixes; descreve o *camurupim* e o *tamboatá*, salientando igualmente o sabor de suas carnes; descreve o *baiacu* e sua capacidade de inflar-se, assim como seu veneno, potente e letal; e descreve a baleia e o âmbar que nela pode ser encontrado (GÂNDAVO, 2008, p. 125-128). Soares de Sousa faz, entre os capítulos CXXV e CXLVI de seu *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, a descrição extensa e pormenorizada da fauna aquática baiana, tanto de água salgada como de doce, acrescentando seus nomes em língua tupi: descreve a baleia (pirapuã); o espadarte (pirapucu); o peixe-serra (araguaguá); o tubarão (uperu); a toninha (pojoji); o peixe-boi (guaraguá); o tubarão-de-escama (beijupirá); o olho-de-boi (tapisiçá); o vermelho (carapitanga); o mero (cunapu); a bicuda (cupá); a cavala (guarapecu); o xaréu (guiará); a tintureira (panapaná); o cação (socuri); os bagres branco (curi) e amarelo (urutu); a moreia (caramuru); a arraia (jabupirá); a corvina (tacupapirema); a albacora (caraoatá); a garoupa (piracuca); o robalo (camurim); o roncador (goaivicoara); o peixe-agulha (timuçú); o peixe-porco (maracaguara); a tartaruga marinha (jirucoá); a tainha (parati); o peixe-galo (zabucaí); a enxada (tareira); a savelha (arabori); o linguado (urumaçá); o polvo (caiacanga); o camarão-espigudo (potipema); o lagostim (potiquiquiá); o caranguejo (uçá) — cuja abundância permite que uma pessoa apanhe “cada dia trezentos e quatrocentos” (SOUSA, [1851], p. 290-291) —; três variedades de ostras (leriuçu, leiri-mirim e leiri-peba);

duas variedades de mariscos (sernambi e tarcoba); o mexilhão (sururu); o berbigão (sarnambitinga); o linguiirão (guaripoapém); dez variedades de búzios (tapuçu, uatapu, uapuaçu, ferigoá, ticoarapuã, sacuraúna, ticoarapuã, sacuraúna, oacaré e ticoeraúna); o ouriço-do-mar (pindá); a estrela-do-mar (jaci); a água-viva (muciqui); a esponja-do-mar (itamembeca); o turu (ubiraçoca); o eiró (mocim); o caramujo de rio (sapicaretá); quatro variedades de camarão de água doce (poti, aratu, araturé e potiuauçu); o caranguejo-do-mato (guoanhamu); descreve, sem citar os nomes indígenas, a lixa, o bonito, a dourada, a abrótea, a sororoca, o xixarro e o bodião, assim como uma casta de peixes semelhante aos salmonetes; descreve a fauna exótica à europeia: o *camurupim* e o *baiacu* — também citados por Gândavo —, assim como o *piraquirolá*, a *carapeba*, o *jaguaraçá*, o *tucupá*, o *guaibiquati*, o *piraquioá* e o *bacupuá*, assemelhando ainda a *ubarana* à tainha, o *aimoré* ao enxarroco e a *mirucaia* à choupinha; quatro espécies de crustáceos da água doce — os quais classifica de “caranguejos” —: *siri*, *guaiá*, *guaiarara* e *guaiauçá*; alguns peixes de água doce: a *tareira*, o *tamuatá*, a *piranha* e o *maturaquê*, assemelhando o *juquiá* ao safio, o *querico* à savelha, o *uacari* à choupa, a *piaba* ao pachão, a *guarara* à ruivaca e o *acará* ao bezugo; uma casta de peixes semelhantes às tainhas, cujo nome genérico dado pelos indígenas era *coirimá*; outra, habitante da desembocadura dos rios, a que chamavam *aimoreuçu* e que assemelha ao eiró; e ainda três castas de peixes miúdos chamadas pelos indígenas respectivamente de *piraquirá*, *pequitim* e *carapiaçaba* (SOUSA, [1851], p. 275-299). O Pe. Cardim, dos capítulos XIV a XVIII e XXI a XXIV do tratado *Do clima e terra do Brasil e de algumas coisas notáveis que se acham assim na terra como no mar*, descreve: o peixe-boi; a tainha; a garoupa; o xixarro; o pargo; o sargo; o goraz; o dourado; o peixe-agulha; a pescada; a sardinha; a ciba; a arraia; a baleia; o espadarte; a tartaruga; “seis ou sete espécies” de tubarão (CARDIM, 1925, p. 85); o peixe-voador; o boto; a toninha; o linguado; o salmonete; o olho-de-boi, que assemelha ao atum; o polvo; a azula; a ostra; o mexilhão; o berbigão; o lagostim; e citando os nomes indígenas: a moreia (caramuru), três variedades de caranguejos (uçá, guanhumig e aratu), duas variedades de búzios (guatapiguaçu e piriguaí), o tubarão-de-escama (bigjuipirá), que assemelha ao solho, a sanguessuga (terepomonga), o roncador (pirambá), o *camurupim*, cinco variedades de *baiacu* — que chama genericamente de “peixe-sapo” (guamaiacu, itaoca, carapeaçaba, amoreati, guamaiacucuru), além de outra cujo nome omite — e um peixe semelhante à arraia (purá); da fauna de água doce, descreve o *jaú*, que assemelha ao solho, a *sucuri* (sucurijuba), uma cobra d’água (maníma) e o jacaré; dos mamíferos aquáticos, descreve duas variedades de lobos d’água (jaguaruçu e atacape), a *aririnha* (panhapopeba) e a *capivara* — que chama de

“porco d’água” —; ainda descreve o marisco de água doce (itã), o cágado, a grande variedade de rãs — com destaque para a *guararigeig*, que assombrava aos indígenas —; e, finalmente, a “certo gênero de homens marinhos” (CARDIM, 1925, p. 102), chamado *baéapina* (CARDIM, 1925, p. 79-94 e 99-104). A tal respeito vale mencionar que os três cronistas — Gândavo, Soares de Sousa e Cardim — concordam na descrição da criatura chamada *ipupiara*, dedicando um capítulo à parte em cada uma de suas respectivas obras para a narração de suas aparições. A narrativa de Gândavo, no capítulo IX de sua *História da província de Santa Cruz*, se pretende verdadeira: Baltasar Ferreira, um rapaz, filho de capitão, a teria enfrentado em São Vicente no ano de 1564 (GÂNDAVO, 2008, p. 129-131). Soares de Sousa, no capítulo CXXVII de seu *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, por sua vez, afirma que aquelas criaturas infestariam as águas do Recôncavo Baiano, prestando inclusive um testemunho mais ou menos pessoal:

E um mestre-de-açúcar do meu engenho afirmou que olhando da janela do engenho que está sobre o rio, e que gritavam umas negras, uma noite, que estavam lavando umas fôrmas de açúcar, viu um vulto maior que um homem à borda da água, mas que se lançou logo nela; ao qual mestre-de-açúcar as negras disseram que aquele fantasma vinha para pegar nelas, e que aquele era o homem marinho, as quais estiveram assombradas muitos dias; e destes acontecimentos acontecem muitos no verão, que no inverno não falta nunca nenhum negro. (SOUSA, [1851], p. 277)

Cardim, no capítulo XVI do tratado *Do clima e terra do Brasil*, afirma que tais seres se concentram em Jaguaripe, tendo lá mesmo atacado a indígenas em 1582, assim como em Porto Seguro, descrevendo inclusive seus métodos de assalto:

O modo que têm em matar he: abração-se com a pessoa tão fortemente beijando-a, e apertando-a consigo que a deixão feita toda em pedaços, ficando inteira, e como a sentem morta dão alguns gemidos como de sentimento, e largando-a fogem; e se levão alguns comem-lhes somente os olhos, narizes, e pontas dos dedos dos pés e mãos, e as genitalias, e assi os achão de ordinário pelas praias com estas cousas menos. (CARDIM, 1925, p. 90)

De volta à Ilha de Maré, a *peixaria* de Botelho de Oliveira tem início com o trabalho marítimo, reunindo mais uma vez o *ético* ao *estético* no sentido alegórico que confere tanto à desventura de se ser “pequeno no mundo” (v. 42) quanto às consequências do pecado da *gula*:

Os pobres pescadores em saveiros,
Em canoas ligeiros,
Fazem com tanto abalo
Do trabalho **marítimo** regalo;
Uns as redes estendem

E vários peixes por pequenos prendem;
**Que até nos peixes com verdade pura
Ser pequeno no Mundo é desventura;**
Outros no **anzol fiados**
Têm aos míseros peixes enganados,
Que sempre da vil isca cobiçosos
Perdem a própria vida por gulosos.

(OLIVEIRA, 2005, p. 128, v. 35-46, grifos nossos)

No que diz respeito ao trabalho marítimo, Itaparica recupera Botelho de Oliveira em dois pontos: na referência ao “marítimo regalo” da atividade e na alusão aos *métodos de pesca*:

X

Neste porém **marítimo regalo**
Uns as redes estendem diligentes,
Outros com força, indústria e intervalo
Estão batendo as ondas transparentes:
Outros noutro baixel sem muito abalo
Levantam cobiçosos e contentes
Uma rede, que chamam **Zangareia**,
Para os saltantes **peixes** forte teia.

(ITAPARICA, 2006, p. 82, grifos nossos)

Aquele encadeamento já apontado se repete, agora *ipsis litteris* — “marítimo regalo / Uns as redes estendem” —, da Ilha de Maré (v. 38-39) para a Ilha de Itaparica (X, 1-2), no que assim supomos que a atividade certamente era deveras satisfatória. No que diz respeito aos métodos de pesca, para além do uso do emalhamento propriamente dito, Botelho de Oliveira alude à pesca à *linha* (“Outros no anzol fiados”, v. 43), aproveitando uma interessante ambiguidade: o vocábulo “fiados” pode se referir tanto à confiança com que os pobres pescadores aplicam o método quanto sugerir o próprio “fio” (a *linha* de pesca) utilizado em seu trabalho. Itaparica, por seu lado, adiante menciona igualmente a pesca à linha (XIII, v. 6), acrescentando em seu poema três novos recursos — o da *rede de arrasto* (“zangareia”, X, v. 7), o da *rede de cabo* (“Cada qual puxa as cordas diligente”, XII, v. 5) e o da *tarrafa* (XIII, v. 1).

XII

Outros também por modo diferente,
Tendo as redes lançadas em seu seio,
Nas coroas estão postos firmemente,
Sem que tenham do pélagos receio:
Cada qual puxa as cordas diligente,

E os **peixes** vão fugindo para o meio,
Té que aos impulsos do robusto braço
Vêm a colher os míseros no laço.

XIII

Nos baixos do mar outros **tarrafando**,
Alerta a vista e os passos vagarosos,
Vão uns **pequenos peixes** apanhando,
Que para o gosto são deliciosos:
Em canoas também de quando em quando
Fisgam no **anzol** alguns, que por **gulosos**
Ficam perdendo aqui as próprias vidas,
Sem o exemplo quererem ter de Midas.

(ITAPARICA, 2006, p. 82-83, grifos nossos)

É digno de nota que o vocábulo “zangareia” (X, v. 7) pode se referir a instrumentos relacionados a dois métodos distintos de pesca: **1.** originário de Ílhavo — município português até o século XX profundamente relacionado à pesca do bacalhau (SILVA, 2015, p. 137) —, o termo pode significar simplesmente “rede de arrastar” (CALDAS AULETE, 1964, p. 4288); e **2.** no vocabulário caíçara o termo se refere especificamente a um instrumento auxiliar à pesca da garoupa, que consiste num cano de bambu atado a um peso, por dentro do qual se passa a linha que é assim conduzida até a toca do peixe (NÉMETH, 2010, p. 123). A *rede de arrasto*, de 30 a 90 braças (66m a 198m) de comprimento por três (6,6m) de largura, tem duas varas roliças em suas extremidades, com as quais se procede a operação de puxamento para a praia; já na *rede de cabo*, variação da *rede de arrasto*, uns pescadores seguram uma das extremidades na praia enquanto outros saem ao mar para contornar o cardume, procedendo depois com o puxamento (DIEGUES, 2005, p. 220). A *tarrafa* é uma rede circular, chumbada nas bordas e com uma corda ao centro, arremessada aberta pelo pescador na água e puxada fechada (DIEGUES, 2005, p. 236). Os peixes pequenos de Itaparica, que “por gulosos / Ficam perdendo aqui as próprias vidas” (XIII, v. 6-7), são os mesmos de Botelho de Oliveira, que “Perdem a própria vida por gulosos” (v. 46). Aquele sentido alegórico conferido à desventura dos pequenos peixes, porém, não se repete com o frade, que simplesmente evoca o lendário rei Midas, que transformava tudo em ouro ao toque e por isso não podia comer nem beber, conforme narra Ovídio (*Metamorfoses*, XI, 85-145): se o rei frígio arriscava a vida por não poder se alimentar, os pequenos peixes a perdem exatamente porque o podem. Na *silva* “À Ilha de Maré”, a abundância (v. 47) e a qualidade do sabor (v. 48-49 e 52) dos peixes são elogiadas; sem que sejam elencadas propriamente as diferentes espécies de peixes, por sinédoque — uma vez que “o peixe” (v. 47) está para todas

aquelas —, Botelho de Oliveira finaliza o idílico quadro marítimo, ambientado na esteira das *églogas piscatórias* de Góngora, *Perdona al remo, Lícidas, perdona* (inacabada, 1615) (GÓNGORA Y ARGOTE, 2016, p. 293); de Lope de Vega, *Felicio* (1637) (VEGA Y CARPIO, 2016, p. 359-383); e de Calderón de la Barca, *El golfo de las sirenas* (1688?) (BARCA, 2013).

Aqui se cria o **peixe** regalado
Com tal **sustância e gosto** preparado
Que **sem tempero algum** para appetite
Faz gostoso convite
E se pode dizer em graça rara
Que a mesma natureza os temperara.

(OLIVEIRA, 2005, p. 128, v. 47-52, grifos nossos)

No canto VII do *Caramuru*, Durão é pródigo em seu esforço enciclopédico por enumerar espécies de peixes: consegue em duas estrofes arrematar 15 espécimes comuns à Europa — o *linguado*, a *savelha* (“Sáveis”, v. 3), o *mero*, a *agulha*, o *robalo*, o *salmonete*, o *cherne*, o *peixe-voador* (“Voador”, v. 6), a *pescada*, o *galo*, a *arraia*, a *tainha*, o *carapau*, o *enxarroco* e a *sardinha* (estrofe 67) —, mais outras nove nativas — o *beirupirá*, o *vermelho*, a *garoupa*, o *pampano*, o *curimá*, o *dourado*, a *carapeba*, o *paru* e o *xaréu* (estrofe 68). Na sequência, a *peixaria da silva* “À Ilha de Maré” elenca, para além dos evocados fartos cardumes, também moluscos e crustáceos:

Não falta aqui marisco saboroso
Para tirar fastio ao melindroso;
Os **Polvos radiantes**,
Os **lagostins** flamantes,
Camarões excelentes,
Que são dos lagostins pobres parentes;
Retrógrados **cranguejos**,
Que formam pés das bocas com festejos,
Ostras, que alimentadas
Estão nas pedras, onde são geradas;
Enfim **tanto marisco**, em que não falo,
Que é vário **perrexil** para o regalo.

(OLIVEIRA, 2005, p. 129, v. 53-64, grifos nossos)

Assim também o faz Itaparica:

XIV

Aqui se acha o marisco saboroso,
Em grande cópia e de casta vária,
Que para saciar ao apetitoso,

Não se duvida é coisa necessária:
Também se cria o **lagostim** gostoso,
Junto coa **ostra**, que por ordinária
Não é muito estimada, porém antes
Em tudo cede aos **polvos radiantes**.

XV

Os **camarões** não fiquem esquecidos,
Que tendo crus a cor pouco vistosa,
Logo vestem depois que são cozidos
A cor do nácar, ou da Tíria rosa:
Os **cranguejos** nos mangues escondidos
Se mariscam sem arte industriosa,
Búzios também se veem, de musgos sujos,
Cernambis, **mexilhões** e **caramujos**.

(ITAPARICA, 2006, p. 83, grifos nossos)

A abundância do “marisco saboroso” tanto em Botelho de Oliveira (v. 53 e 63) como em Itaparica (XIV, v. 1-2) — e agora temos por suficientes os apontamentos que fizemos das apropriações que o frade faz da *silva*, já por demais evidentes — é tanto compreendida quando lembramos que Soares de Sousa menciona duas variedades de água salgada (o *sernambi* e a *tarcoaba*) e Cardim uma de água doce (a *itã*), quanto mais se considerarmos o vocábulo *marisco* em seu significado amplo: “nome genérico que se dá a certos crustáceos e moluscos” (CALDAS AULETE, 1964, p. 2523) — aqui mais uma vez o poeta faz uso da sinédoque. Para a referência aos polvos “radiantes” (v. 55) e aos lagostins “flamantes” (v. 56), é digno de nota que aqueles dois cronistas fazem menção ao método de pesca noturna (CARDIM, 1925, p. 91; SOUSA, [1851], p. 286 e 289), com *fachos* — peças de taquara encimadas por tochas, utilizadas na pesca (DIEGUES, 2005, p. 162): talvez aí a origem da escolha dos adjetivos, para além dos óbvios tentáculos “radiantes” dos polvos e cor “flamante” dos lagostins, num acúmulo de sentidos ao sabor do estilo. Não parece que a radiação dos polvos de Itaparica (XIV, v. 8) ocorra pelas mesmas razões. Em Botelho de Oliveira, tanto a descrição dos camarões — “excelentes” (v. 57) —, dos quais Soares de Sousa cita uma variedade de água salgada (a *potipema*) e quatro de água doce (o *poti*, o *aratu*, o *araturé* e o *potiaçu*), quanto a dos caranguejos, citados em cinco variedades pelo cronista (o *uçá*, o *siri*, o *guaiá*, a *guaiarara*, o *guaiiauçá* e o *guoanhamu*), acrescidas de mais uma por Cardim (além do já elencado *uçá* e do *aratu*, que descreve como caranguejo e não como camarão, também o *guanhumig*⁸), é construída em dois versos: um hexassílabo, em que cada

⁸ É possível que os vocábulos “guoanhamu” e “guanhumig”, por aproximação consonantal (/g^w/, /j/ e /m/), se refiram a uma mesma espécie de crustáceo: o **guaiamu** (*Cardisoma guanhumi*) — caranguejo de grande porte,

respectivo crustáceo é apresentado, e um decassílabo, que complementa a apresentação de cada espécie. Também na menção sucinta, aliada à enumeração, ainda ressoa a figuração, progressivamente construída, da abundância: todos os substantivos estão no plural (“polvos”, “lagostins”, “camarões” e “caranguejos”). A esse propósito, em função do hexassílabo, há síncope no vocábulo “caranguejo” (v. 59) — fielmente repetida por Itaparica (XV, v. 5). A referência às ostras, ainda na progressiva construção de abundância que vai percorrer toda a *silva*, encerra a *peixaria* do poeta. Itaparica acrescenta à sua própria *peixaria* búzios, berbigões (“cernambis”, que Soares de Sousa chama de “sarnambitinga”), mexilhões e caramujos (XV, 7-8), para então proceder por 26 estrofes (XVI-XLI) com a famosa narração da pesca à baleia. Durão também dedica, menos entusiasmado que Itaparica, cinco estrofes à descrição da baleia (69-73), encerrando o canto VII com uma ofertada aos moluscos e aos crustáceos:

74

Sobre a costa o **marisco** apetecido
No arrecife se colhe, e nas ribeiras
As **Lagostas**, e o **Polvo** retorcido,
Os **Lagostins**, **Santolas**, **Sapateiras**:
Ostras famosas, **Camarão** crescido,
Caranguejos também de mil maneiras,
Por entre os Mangues, donde o tino perde
A humana vista em labirinto verde.

(DURÃO, s/d, p. 146, grifos nossos)

Vemos que as espécies cantadas na *peixaria* do frade mineiro diferem das que os dois poetas baianos têm em comum somente no que Durão acrescenta: *lagostas*, *santolas* e *sapateiras* (v. 3-4). Considerando a rica cópia de fauna aquática registrada pelos cronistas — não apenas como um documento literário e historiográfico, mas sobretudo como um registro do meio ambiente de sua variedade de espécies —, tudo nos leva a crer que ambos os frades, o baiano e o mineiro, visitaram a *peixaria* de Botelho de Oliveira.

Tornando às baleias, Gândavo, com efeito, descreve como o âmbar — gris, anotamos — produzido por elas seria, na verdade, *esterco*, ou então *esperma* (GÂNDAVO, 2008, p. 127). Soares de Sousa, por sua vez, menciona as migrações sazonais das baleias no Recôncavo Baiano; o grande temor que elas provocavam nos marítimos “porque andam urrando, e em saltos, lançando a água mui alta para cima” (SOUSA, [1851], p. 276); o feroz

habitante das áreas entre os mangues e as restingas, que se destaca pela coloração azul e pela enorme pinça (de até 30cm) que os machos apresentam (GRANDE, 1998, p. 2840).

duelo que travam com os espadartes em alto mar; e dá notícia sobre um casal de baleias que encalhou em 1580:

[...] mandei medir a fêmea, que estava inteira, e tinha do rabo até a cabeça setenta e três palmos de comprimento [c. 16m], e dezessete de alto [c. 3,75m] [...]; o macho era sem comparação maior, o que se não pôde medir, por a este tempo estar já despido da carne, que lhe tinham levado para azeite; a fêmea tinha a boca tamanha que vi estar um negro metido entre um queixo e outro, cortando com um machado no beijo de baixo com ambas as mãos, sem tocar no beijo de cima; e a borda do beijo era tão grossa como um barril de seis almudes [c. 100L]; e o beijo de baixo saía para fora mais que o de cima [...]; a qual baleia estava prenhe, e tiraram-lhe de dentro um filho tamanho como um barco de trinta palmos [c. 6,60m] de quilha; e se fez em ambas de duas tanto azeite que fartaram a terra dele dois anos. (SOUSA, [1851], p. 275-276)

Cardim também menciona tanto as migrações sazonais, a produção do âmbar (gris) e a atávica batalha contra os espadartes, quanto adverte como é:

[...] perigoso navegar em barcos pequenos por esta costa, porque alem de outros perigos, as balêas sossobirão muitos, se ouvem tanger, assi se alvoroção como se forão cavallos quando ouvem, tambor, e arremettem como leões, dão muitas á costa e dellas se faz muito azeite. Tem o toutiço furado, e por elle resfolegão, e juntamente botão grande somma d’agua, e assi a espalhão pelo ar como se fosse hum chuveiro. (CARDIM, 1925, p. 84)

Não surpreende, pois, que Botelho de Oliveira, não tendo ali reconhecido o mínimo de lirismo, tenha vedado às baleias o ingresso em sua *silva*: mesmo Durão, no canto VII, retratou a baleia como sendo “horrenda, e feia” (69, v. 4), com “olhos medonhos” (70, v. 7) e “boca horrível” (71, v. 1), a tratando como “monstro” (72, v. 7; 73, v. 1). Na mesma proporção, não cabendo num *locus amœnus* em tom de *égloga piscatória*, evidentemente foi omitida a descrição do *ipupiara*, tendo a criatura sido banida de ambas as ilhas do Recôncavo Baiano por aqueles seus poetas. Não obstante, na estrofe XLII Itaparica menciona o Forte de São Lourenço (1711) — erguido sobre os escombros da fortaleza e dos quatro redutos que o corsário flamengo Sigismund van Schoppe (?-16??) levantara, porém arrasara em ocasião de sua humilhante debandada em dezembro de 1647, quando a quarta tentativa de assalto à Cidade do Salvador pela Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais se viu frustrada (GUERREIRO, 1997, p. 170; SOUSA, 1885, p. 95-96) —, “Que retumbando o bronze furibundo / Faz ameaço à terra, ao mar, ao Mundo.” (v. 7-8), acrescentando um apêndice bastante apropriado ao tom fabuloso com que conduziu sua própria narração da pesca à baleia. A respeito de tudo isso, é oportuno lembrar o *soneto* que Gregório de Matos dedicou à Ilha de Itaparica, em que menciona alvas areias, polvos, lagostas e também *baleias*:

DESCREVE A ILHA DE ITAPARICA COM SUA
APRAZÍVEL FERTILIDADE, E LOUVA DE CAMINHO AO
CAPITÃO LUÍS CARNEIRO HOMEM HONRADO, E
LIBERAL, EM CUJA CASA SE HOSPEDOU.

Ilha de Itaparica, alvas areias,
Alegres praias, frescas, deleitosas,
Ricos polvos, lagostas deliciosas,
Farta de Putas, rica de **baleias**.

As Putas tais, ou quais não são más preias,
Pícaras, ledas, brandas, carinhosas,
Para o jantar as carnes saborosas,
O pescado excelente para as ceias.

O melão de ouro, a fresca melancia,
Que vem no tempo, em que aos mortais abrasa
O sol inquisidor de tanto oiteiro.

A costa, que o imita na ardentia,
E sobretudo a rica, e nobre casa
Do nosso Capitão Luís Carneiro.

(MATOS, 1992, p. 1120, grifo nosso)

O *engenho da sátira* de Gregório, entre outros motivos sobre os quais não cabe aqui uma discussão, se verifica na leitura do nono verso — “O melão de ouro, a fresca melancia” —, considerando sua cesura: é mesmo possível imaginar o poeta recitando ao amigo Luís Carneiro, gesticulando, uma mão de cada vez, como se segurasse um “melão de ouro” e uma “fresca melancia” diante do peito.

Na “Ilha dos Amores” de Camões — talvez por seu caráter *fálico*, que, tal como o *ipupiara* nas decantadas ilhas baianas, prejudicaria toda a caracterização (SCHNEIDER, 1946 apud CIRLOT, 2005, p. 453) — não há menção alguma a peixes, mas sim, em sequência aos vales e aos outeiros, há a descrição da vegetação:

55

Num **vale** ameno, que os **outeiros** fende,
Vinham as **claras águas** ajuntar-se,
Onde hũa **mesa** fazem, que se estende
Tão bela quanto pode imaginar-se.
Arvoredo gentil sobre ela pende,
Como que pronto está pera afeitar-se,
Vendo-se no cristal resplandecente,
Que em si o está pintando propriamente.

(CAMÕES, 2011, p. 306, grifos nossos)

Mil árvores estão ao céu subindo,
Com **pomos** odoríferos e belos;

(CAMÕES, 2011, p. 307; 56, v. 1-2, grifos nossos)

Na estrofe 57, em especial, Camões volta a correr os olhos sobre os outeiros, descrevendo *álamos*, *loureiros*, *murtas*, *pinheiros* e um *cipreste*. É digno de nota que o *álamo* e o *cipreste*, além do *amieiro*, do *cedro*, e do *junípero*, vicejam também em Ogígia — ilha da ninfa Calipso, que reteve Ulisses por sete anos —, que é refrescada, também, por quatro fontes de águas claras (Homero, *Odisseia*, V, v. 58-74). Retomando a sequência camoniana, Botelho de Oliveira dá início à descrição dos “verdores” (v. 68) e da fartura dos frutos (v. 71) da Ilha de Maré:

As **plantas** sempre nela **reverdecem**,
E nas folhas parecem,
Desterrando do Inverno os desfavores,
Esmeraldas de **Abril** em seus **verdores**,
E delas por adorno apetecido
Faz a divina **Flora** seu vestido.

As frutas se produzem copiosas,
E são tão deleitosas,
Que como junto ao mar o sítio é posto,
Lhes dá salgado o mar o sal do gosto.

(OLIVEIRA, 2005, p. 129, v. 65-74, grifos nossos)

Itaparica menciona primeiro as ruínas dum engenho (estrofe XLIII), as quais visitaremos mais adiante, para em seguida falar, se aproximando outra vez de Camões, de “águas claras” e agora, finalmente, dos vales e dos montes:

Claras as águas são e transparentes,
Que de si manam copiosas fontes,
Umam regam os **vales** adjacentes,
Outras descendo vêm dos altos **montes**;

(ITAPARICA, 2006, p. 92, XLIV, v. 1-4)

Em Itaparica, “Claras as águas são” (XLIV, v. 1) tal como as “claras águas” de Camões (55, v. 2). Na Ilha de Maré, porém, “como junto ao mar o sítio é posto, / Lhes dá salgado o mar o sal do gosto” (v. 73-74). Independente do compromisso com a verossimilhança em estoicamente admitir que na Ilha de Maré — cujas propriedades hidrominerais jamais lograram o destaque de sua vizinha Itaparica — poderia não haver quantidades significativas de água *doce*, o último verso é um pequeno exemplo do uso de dois recursos diletos do *gongorismo*: **1.** da anástrofe, quando o poeta reformula a construção “o

mar salgado lhes dá o sal do gosto”; e 2. da aliteração, quando alterna os fonemas /d/, /s/ e /g/, depois /s/, /d/ e /g/. Quanto aos *verdores*, na estrofe XLV Itaparica menciona *relvas*, *bosques* e uma floresta — esta perifraseda na “república” das ninfas Napeias, às quais alude Virgílio (*Geórgicas*, IV, 535):

XLV

Pela **relva** do campo mais viçoso
O gado junto e pingue anda passando,
O roubador de Europa furioso,
E o **que deu o véu de ouro** em outro bando,
O bruto de Netuno generoso
Vai as areias soltas levantando,
E nos **bosques** as **feras Ateoneias**
A República trilham das Napeias.

(ITAPARICA, 2006, p. 92, grifos nossos)

Os *vales* e os *outeiros* da “Ilha dos Amores” e da *silva* “À Ilha de Maré” se repetem nos *vales* e nos *montes* dos versos de Itaparica, que lhes acrescenta na estrofe XLV — em que o aproveitamento da tradição clássica é por demais evidente na sequência de perífrases —: um touro, o “roubador de Europa” (v. 3), em alusão ao rapto narrado por Ovídio (*Metamorfoses*, II, 833-875); um chafardel de carneiros, “o que deu o véu de ouro” (v. 4), referência à expedição de Jasão rumo à Cólquida, narrada por Apolônio de Rodes (295? a.C. - 230 a.C.) em suas *Argonáuticas*; um cavalo, “O bruto de Netuno” (v. 5) — “deus a quem o cavalo é consagrado” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 30) —; e alguns cães, as “feras Ateoneias” (v. 7), em alusão ao mito de Acteão, narrado também por Ovídio (*Metamorfoses*, III, 131-250). Após elencar frutos e legumes, Itaparica volta a falar do arvoredo na estrofe LIX, ao qual acrescenta passarinhos — que, assim como na *silva* “À Ilha de Maré”, conforme veremos, aparecerão também picando figos (estrofe LIII).

LIX

O **arvoredo** desta Ilha rica e bela
Em circuito toda a vai ornando,
De tal maneira, que só basta vê-la
Quando já está alegrias convidando:
Os **passarinhos** que se criam nela
De raminho em raminho andam cantando,
E nos **bosques** e brenhas não se engana
Quem exercita o ofício de Diana.

(ITAPARICA, 2006, p. 96-97, grifos nossos)

Camões, antes do desembarque dos nautas, na estrofe 63, menciona alguns animais: o *cisne*, o *rouxinol*, o *veado*, a *lebre*, a *gazela* e o *passarinho*. A avifauna da Ilha de Ogígia é composta por *pássaros*, *corujas*, *falcões*, *gaivotas*. Quanto à fauna terrestre, Botelho de Oliveira menciona pássaros e mariposas, conforme veremos.

Durão dedica cinco estrofes (49-53) à descrição das árvores brasileiras; descrição esta, de modo algum decorativa, nem sequer desinteressada, pois todas as variedades de madeira são perfeitamente adequadas à marcenaria, à carpintaria e à indústria de um modo geral: a *tarajaba* e o *pau-brasil* (estrofe 49); árvores cuja seiva se pode extrair para resultarem “obras lustrosas, / Contas de cheiro, e caixas preciosas” (estrofe 50, v. 7-8); árvores com propriedades medicinais, como a *copaíba*, a *biciúba*, a *almécega*, o *pau-santo* e o *salsafrás* (estrofe 51), ou de cuja resina se pode extrair o verniz, como a *violete*, o *pequiá*, o *vinhático*, o *angelim*, a *tataipeva* e a *supupira* (estrofe 52). A estrofe 53 bem resume o teor utilitário dos versos de Durão:

53

Troncos vários em cor, e qualidade,
Que inteiriças nos fazem as canoas,
Dando a grossura tal capacidade,
Que andam remos quarenta, e cem pessoas:
E há por todo o Brasil em quantidade
Madeiras para fábricas tão boas,
Que trazendo-as ao mar por vastos rios,
Pode encher toda a Europa de navios.

(DURÃO, s/d, p. 140)

Em relação às flores, nas estrofes 60-62 Camões descreve o *narciso* (“a flor Cifisia”, 60, v. 5), a *anêmona* (“o filho e neto de Cinyras”, 60, v. 7), a *violeta*, o *lírio*, a *rosa*, a *açucena* (“cândida cecém”, 62, v. 1), a *manjerona* e o *jacinto* (“flores Hiacintinas”, 62, v. 3) (CAMÕES, 2011, p. 551). Apontamos mais uma vez que a *violeta*, conforme Homero, também viceja na Ilha de Ogígia, assim como a *salsa*. A *rosa* e a *açucena* florescem igualmente na ilha de Itaparica, além do *cravo* — para o qual o frade usa o vocábulo castelhano: “clavel” (v. 8) —, do *jasmim* e das *boninas* — nome genérico dado às margaridas e às calêndulas (estrofe XLVI). Durão descreve suas flores com maior entusiasmo: dedica estrofes inteiras à *rosa* (35), à *flor de São João* (36) e ao *jasmim* (41); divide uma estrofe entre a *açucena* e a *coirana* (42); e canta, numa sequência de quatro estrofes, a flor do *maracujá* (37-40). Com efeito, *rosa* e *açucena* são as flores favoritas desses poetas. A única flor cujo

nome é mencionado na *silva* “À Ilha de Maré” é a *rosa*, duas vezes: “maré de rosas” (v. 12) e “sem espinhos, rosa” (v. 317) — a primeira já mencionamos; a segunda visitaremos adiante. Não obstante, na *Música do Parnaso*, entre referências esparsas, o poeta baiano compôs poemas sobre essas flores diletas: o *panegírico* “À rosa” e o “Soneto XI – À açucena”. Ao *jasmim*, outra flor recorrente, Botelho de Oliveira dedicou um poema em castelhano, o “Soneto II – A um jasmim”. O *narciso* e a *anêmona* da “Ilha dos Amores” florescem na *Música do Parnaso*, também em castelhano, indiretamente nos poemas “Soneto III – Adônis convertido em flor” e “Soneto IV – Narciso convertido em flor”, enquanto o *cravo*, da Ilha de Itaparica, em vernáculo, no “Soneto X – Ao cravo”. Ao invés de nomear as flores em sua *silva*, à exceção da *rosa*, o poeta as resume no conjunto de metáforas sobrepostas do “desterro do inverno” (v. 67), das “esmeraldas de abril” (v. 68) e do “vestido de Flora” (v. 70). Quem não pôde reconhecer lirismo nesses versos não poderá reconhecer jamais. Botelho de Oliveira representa a primavera boreal, que ocorre desde o equinócio de março até o solstício de junho — em oposição à austral, que se marca entre o equinócio de setembro e o solstício de dezembro —, por metonímia, pelo mês de abril (v. 68): os detratores da “falta de brasilidade” ou mesmo da “lusofilia” do poeta — entre outros, Massaud Moisés, Eugênio Gomes e Mário Faustino — encontrariam tanto aqui mais um argumento em desfavor de seu nativismo quanto na menção, igualmente metonímica, a Flora, divindade romana que presidia o florescimento da vegetação (GRIMAL, 1993, p. 175-176). Mesmo Durão alude à primavera boreal ao tratar do achamento do Brasil:

Era o tempo, em que alegre ressuscita
A verde planta, que murchou no Inverno;

(DURÃO, s/d, p. 120, VI, 51, v. 1-2)

Conforme discutimos, foi expressando sua poesia no “código retórico barroco” (CAMPOS, 2013, p. 198) que Botelho de Oliveira lograria êxito em se comunicar com o leitor europeu, conferindo “categoria literária à produção bruxuelante de sua terra” (CANDIDO, 1969, p. 74). Parece oportuno que, para efeito de incrementar essa comunicação, o poeta tenha dado início à descrição dos produtos da terra justamente por aquele que então era economicamente o mais importante de todos:

As **canas** fertilmente se produzem,
E a tão breve discurso se reduzem,
Que porque crescem muito,
Em doze meses lhe sazona o fruto,
E não quer, quando o fruto se deseja,

Que sendo velha a cana, fértil seja.

(OLIVEIRA, 2005, p. 129, v. 75-80, grifo nosso)

É digno de nota que as obras *Cultura e opulência do Brasil* (1711), de André João Antonil, em prosa, e *De sacchari opificio carmen* (1780), do Pe. Prudêncio Amaral, e *De rusticis brasiliae rebus carminum* (1781), de José Rodrigues de Melo — as *Geórgicas* brasileiras, na expressão de Serafim Leite (LEITE, s/d, p. 227) —, em verso, “foram compostas em um momento particular da história da colonização, momento no qual o elogio ao campo e à economia açucareira deveria fazer sentido” (LUZ, 2008, p. 83). Pelo tempo de vida do autor, é possível que *De sacchari opificio carmen*, embora editado no último quartel do século XVIII, tenha sido composto entre o final do século XVII e a primeira década do século XVIII (LUZ, 2008, p. 82). Importante também lembrar que o próprio Botelho de Oliveira era “homem empreendedor, tendo acumulado fortuna suficiente para emprestar dinheiro a particulares e ao próprio Estado” (TEIXEIRA, 2005, p. 85) e que, a julgar pelos *sonetos* CVII – “À Capela da Transfiguração que fez o autor no seu engenho de Tararipe” e CVIII – “À capela que fez o autor da invocação de Nossa Senhora das Brotas no seu engenho de Jacomirim”, da *Lira sacra*, era senhor de ao menos dois engenhos. Não é de se espantar, portanto, que o poeta situe a *cana* no centro de toda a fartura natural da Ilha de Maré: entre os frutos do mar e os frutos da terra. De todas as riquezas naturais elencadas no canto VII do *Caramuru*, de Durão, a *cana* também goza de primazia — e o frade mineiro destaca sua importância:

O mais rico, e **importante** vegetal
É a doce **cana**, donde o açúcar brota,

(DURÃO, s/d, p. 134, VII, 26, v. 1-2, grifo nosso)

Em relação às frutas, Camões usa dez referências para caracterizar o *pomar* da “Ilha dos Amores”, enquanto Botelho de Oliveira usa 29 para caracterizar a *quitanda* da Ilha de Maré e Itaparica 27 para a da sua própria ilha. Na *listagem* de Durão — cuja preocupação é antes fornecer uma exposição quase didática associada a intenções um tanto mais explicitamente utilitárias, destacando nas entrelinhas “a importância da Colônia como esteio econômico da Metrópole” (PEREIRA, 1971, p. 37), à luz do espírito “iluminista” de sua época —, encontramos 47 produtos: frutas, legumes, temperos, ervas medicinais e outros itens “aproveitáveis”. Nas estrofes 56 e 58-59 (24 versos) Camões menciona, em sequência, a *laranjeira*, a *cidreira*, os *limões*, as *cerejas*, as *amoras*, pêssegos — pomos “da pátria Pérsia”

(58, v. 7) —, as *romãs*, o *ulmeiro*, as *uvas* (“Vide, cûs cachos roxos e outros verdes”, 59, v. 4) e as *peras*. Botelho de Oliveira, dos versos 81 ao 275 (195 versos), menciona, na sequência, *laranjas da terra*, *laranjas da China*, *limões*, *cidras*, *uvas*, *melões*, *melancias* — comparando as europeias a “insulsas abóboras” (v. 124) —, *figos* e *romãs*; em seguida acrescenta à lista das frutas nativas, que chama de “estranhas” (v. 140): os *cocos*, os *cajus*, as *pitangas* (que compara a ginjas), as *pitombas* (que compara a cerejas), os *araçazes* (que compara a peras), as *bananas* (que compara a maçãs, baionesas, peros e camoesas), a *pimenta*, o *mamão*, o *maracujá*, o *abacaxi* (que compara ao pêssego), a *mangaba*, o *macujé*; também os que chama de “legumes”: o *mangará*, o *inhame*, as *batatas*, os *carás*, a *mandioca*, os *aipins* (que compara a castanhas), o *milho* e, enfim, o *arroz*. Botelho de Oliveira omite de sua *silva* a indicação de árvores que não sejam frutíferas, estando estas genericamente abrigadas na ambientação que constrói nos versos 65-70, que apreciamos. Considerando que a *silva* “À Ilha de Maré” é composta ao todo de 325 versos, podemos considerar que a *quitanda* — *i.e.* a descrição e o louvor dos frutos que lá vicejam —, tendo lhe dedicado o poeta quase duzentos versos (195), constitui o núcleo do poema. Itaparica, sem separar nativos de exóticos, lista entre os frutos, da estrofe XLVIII à LVIII (88 versos): as *uvas*, os *cocos*, as *bananas*, os *limões*, as *cidras*, as *laranjas*, as *romãs*, os *melões*, as *melancias*, os *figos*, o *abacaxi*, a *jaca*, a *manga*, os *cajus*, os *araçás*, os *oitis*, os *cajás*, as *pitangas* e os *maracujás*; entre os que igualmente trata por “legumes”: a *mandioca*, o *inhame*, a *fava*, o *cará*, a *batata*, o *milho*, o *arroz* e o *mangará*. Passemos pois à leitura individual de cada uma das referências, baseados na sequência da *silva* “À Ilha de Maré”.

As laranjas da terra

Poucas azedas são, antes se encerra
Tal doce nesses pomos,
Que o tem clarificado nos seus gomos;
Mas as de Portugal entre alamedas
São primas dos limões, todas azedas.

Nas que chamam **da China**

Grande sabor se afina,
Mais que as da Europa doces, e melhores,
E têm sempre a vantagem de maiores,
E nesta maioria,
Como maiores são, têm **mais valia.**

(OLIVEIRA, 2005, p. 129-130, v. 81-92, grifos nossos)

Conforme discutimos, tem início aqui a caracterização do nativismo do poeta pelo *paladar*: as laranjas do *reino* — *i.e.* de Portugal — em oposição às laranjas da *terra*, são

“primas dos limões, todas azedas” (v. 86); as laranjas da *China*, por sua vez, mais “doces, e melhores” (v. 89) que as cultivadas na Europa. Camões e Itaparica também mencionam laranjas em suas ilhas:

A laranjeira tem no fruto **lindo**
A cor que tinha **Dafne** nos cabelos.

(CAMÕES, 2011, p. 307, 56, v. 3-4, grifos nossos)

A laranjeira tem no fruto **louro**
A imitação dos pomos de **Atalanta**,
E pela cor, que em si conserva de ouro,
Por isso **estimação** merece tanta:

(ITAPARICA, 2006, p. 94, LII, v. 1-4, grifos nossos)

A “mais valia” (v. 92), de Botelho de Oliveira, se torna “estimação” (LII, v. 4) em Itaparica, que também aproveita o verso camoniano, substituindo o último vocábulo — “lindo” por “louro” — e a referência mitológica: enquanto Camões alude à cor dos cabelos de Dafne⁹ (56, v. 4; do gr. Δάφνη, lit. “loureiro”; *Metamorfoses*, I, 452-567), Itaparica compara a laranja aos “pomos de Atalanta” (LII, v. 2) — maçãs de ouro utilizadas por Hipomene, seu pretendente, para ludibriá-la numa corrida de amor e morte (*Metamorfoses*, X, 560-707). Laranjas, limões e cidras, na sequência apresentada por Botelho de Oliveira, conforme veremos, com efeito são aludidas em conjunto não apenas por Camões (estrofe 56) e Itaparica (estrofes LI-LII), mas igualmente tanto por Gândavo como por Cardim, que acrescenta limeiras à sua descrição (GÂNDAVO, 2008, p. 110; CARDIM, 1925, p. 106). Relata Gândavo que de laranjas, limões e cidras “há muita infinidade” e que tais frutas “multiplicam mais que as outras” (GÂNDAVO, 2008, p. 110). Cardim concorda — é “tanta a abundância destas cousas que dellas se não faz caso” (CARDIM, 1925, p. 106) — complementando que, devido à farta disponibilidade de açúcar, a produção de conservas de cidra, de limão e de *floradas* — “flores de laranja preparadas em açúcar” (CALDAS AULETE, 1964, p. 1794) — é muito rica no Estado do Brasil. Tendo aproximado as laranjas portuguesas aos limões, nada mais apropriado que destes tratar:

Os limões não se prezam,
Antes por serem muitos se **desprezam**.
Ah se **Holanda** os gozara!
Por nenhuma província se **trocara**.

⁹Impossível deixar de lembrar de uma das esculturas mais famosas de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680): o extraordinário grupo marmóreo *Apolo e Dafne* (1625), que se encontra na *Galleria Borghese*, em Roma.

(OLIVEIRA, 2005, p. 130, v. 93-96, grifos nossos)

Enquanto às laranjas é atribuído o sentimento de “mais valia” e de “estima”, como vimos, aos limões prepondera o sentimento de *desprezo* (v. 94) — inclusive já apontado por Cardim. O recurso da *inversão* é novamente aqui aproveitado: destacando o *desprezo* pelos limões, o poeta exalta não somente sua *abundância*, mas também sua excepcional qualidade — um jogo de *chiaroscuro*, ao sabor do estilo, aplicado à poesia —; e vemos que no verso “Ah se Holanda os gozara!” (v. 95) o poeta pretende tanto enaltecer o sabor dos limões — tão saborosos que Holanda faria de tudo para permanecer no Brasil — quanto concretizar seu *débauche*: como se a Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais houvesse *trocado* o Brasil por outra província e não sofrido as fulgurantes, e sucessivas, derrotas militares que voluntariamente sofreu. Há limões também na “Ilha dos Amores” e em Itaparica:

Os fermosos limões ali, cheirando,
Estão virgíneas tetas imitando.

(CAMÕES, 2011, p. 307, 56, v. 7-8, grifos nossos)

Os limões doces muito apeteceidos
Estão virgíneas tetas imitando,
E quando se veem crespos e crescidos,
Vão as mãos curiosas incitando:

(ITAPARICA, 2006, p. 94, LI, v. 1-4, grifos nossos)

Além da apropriação *ipsis litteris* do verso camoniano, reconhecemos aqui a conotação erótica que o poeta itaparicano finalmente confere ao seu poema: a função *decorativa* que tem a referência à ninfa Galateia e seu cortejo (VIII, v. 3-4), conforme vimos, num episódio evidentemente abstrato e *mítico*, se transmuta agora na clara referência ao desejo verdadeiro, concreto e *prático*, de ter às mãos limões simplesmente porque se assemelham a “virgíneas tetas” (v. 95) — comportamento, obviamente, pouco apropriado para um frade franciscano. Destacamos também a construção do verso “Vão as mãos curiosas incitando” (v. 4), muito próxima ao camoniano “O que às mãos cobiçosas vão negando” (72, v. 8). Como tal desvio de argumentação não há de levar esta exposição a absolutamente *nada*, vamos às cidras:

As **cidras amarelas**
Caindo estão de **belas**,
E como são inchadas, **presumidas**,
É bem que estejam pelo **chão** caídas.

(OLIVEIRA, 2005, p. 130, v. 97-100, grifos nossos)

Há “cidras amarelas” (v. 97) também tanto em Camões como em Itaparica:

Encosta-se no chão, que está caindo,
A cidreira cos pesos **amarelos;**

(CAMÕES, 2011, p. 307, 56, v. 5-6, grifos nossos)

Em **árvores copadas**, que estendidos
Os galhos têm, e as ramas **arrastando**,
Se produzem as **cidras amarelas**,
Sendo tão **presumidas** como **belas**.

(ITAPARICA, 2006, p. 94, LI, v. 5-8, grifos nossos)

Assim como na “Ilha dos Amores”, as cidras na Ilha de Maré estão caindo pelo chão. Ao enumerar laranjas, limões e cidras na estrofe 56, a preocupação de Camões é em caracterizar sua *insula divina* numa ambientação propícia à recompensa que merecerão os nautas. Itaparica, por sua vez, aproveitou os vocábulos “presumidas” e “belas” de seu conterrâneo da Bahia, que agrupou num mesmo verso (LI, v. 8). Tendo se limitado a descrever “árvores copadas” (LI, v. 5), o frade se omitiu de conferir à *forma* o *conteúdo* que Botelho de Oliveira logrou desenvolver liricamente: a questão entre *soberba* e *humildade* — já aludida, diga-se de passagem, quando o poeta cantou os *outeiros* (soberbos) e os *vales* (humildes) da Ilha de Maré (v. 23-25). Com efeito, o vocábulo “presumida” se refere a uma mulher “muito vaidosa de si e pretensiosa” (CALDAS AULETE, 1964, p. 3257), com o qual, na prosopopeia construída, Botelho de Oliveira reconheceu na cidra *vaidade* e *presunção* — o pecado da *soberba*, remissível apenas pela virtude da *humildade*. Virtude esta, que as cidras, personificadas, logram alcançar: “É bem que estejam pelo chão caídas” (v. 100). A configuração camoniana, humanista, renascentista, donde bebeu Itaparica, resulta em exposição vazia. O reconhecimento medievalesco, tridentino e barroco de Botelho de Oliveira resulta na construção — simples, rude e despachada — da expressão de uma verdade humana: a possibilidade de *redenção*. As uvas — cujo produto principal, o vinho, representa o sangue de Cristo na Eucaristia e é, portanto, canal religioso para a remissão dos pecados e a renovação da vida — talvez não surjam na Ilha de Maré por mero acaso neste momento:

As **uvas moscatéis** são tão gostosas,
Tão raras, tão mimosas;
Que se Lisboa as vira, imaginara
Que alguém dos seus pomares as furtara;
Delas a produção por copiosa
Parece milagrosa,
Porque dando em um ano duas vezes,
Geram dois partos, sempre, em doze meses.

(OLIVEIRA, 2005, p. 130, v. 101-108, grifos nossos)

Sem especificar se branca ou roxa, o poeta aponta a variedade *moscatel* — “de bago redondo, muito agradável ao paladar” (CALDAS AULETE, 1964, p. 2688) —, ao nosso ver, antes por razões rítmicas que semânticas. Consideremos que essa “oitava” que trata da *uva* está estruturada em dois segmentos de quatro versos — duas “quadras” —, cada qual formada por decassílabos, à exceção do segundo verso de cada “quadra”, hexassílabo. Poderia se dizer, até mesmo com exemplos do próprio poema, que o compromisso estrito com a versificação não é uma das principais características da *silva*, mas convenhamos que sem o vocábulo “moscateis”, o verso 101 redundaria em *heptassílabo*. Nesse caso, o poeta poderia prescindir do verbo “ser”, enfatizando, na sequência do verso seguinte, mesmo o polissíndeto: “As uvas tão gostosas, / Tão raras, tão mimosas”. O verso 105, igualmente, poderia soar “A produção copiosa” para acompanhar a alteração na estrutura: dois hexassílabos e dois decassílabos alternados. Aceitemos, por enquanto, a ideia de que Botelho de Oliveira teria uma inclinação particular a saborear uvas moscateis e prossigamos com elucubrações mais ousadas. Nos versos 103 e 104, novamente o poeta nos fala de *vaidade*, *presunção* e *soberba*: os portugueses — mencionados, por metonímia, no nome de sua capital — jamais poderiam reconhecer que tão boas uvas moscateis pudessem crescer no Estado do Brasil sem antes pensar que aqueles mesmos bagos lhes teriam sido furtados de seus próprios, inegavelmente fartos, vinhedos. Mas Botelho de Oliveira não usa o vocábulo “vinhedos”, mas sim “pomares” (v. 104). Ora, se a “Ilha de Maré” — horto de Pomona — está para o Brasil todo, por que não considerar, nas entrelinhas, também Portugal um pomar europeu? Parece-nos implícito neste primeiro segmento um sentimento nativista, expressado não somente pelo paladar, mas também por uma *agudeza*. Seria exagero reconhecer no ato de *furtar* as frutas do “pomar português” uma metáfora para a própria conquista da soberania brasileira? “Esses frutos do Brasil agora são nossos”? “Essa riqueza do Brasil agora é nossa”? Tendo vivido em Portugal num período em que as manobras das Guerras da Restauração ainda transcorriam diante de seus olhos não teria sido experiência deveras inspiradora? A decantada Bahia de Gregório de Matos, seu companheiro de Coimbra provável, não teria sido razão suficiente?

A propósito de Portugal e de portugueses, vejamos como Camões apresenta as suas próprias vides na “Ilha dos Amores”:

Entre os braços do **ulmeiro** está a jocunda
Vide, cûs cachos roxos e outros verdes;

(CAMÕES, 2011, p. 307, 59, v. 3-4, grifos nossos)

Camões figura a “jocunda / vide” (v. 3-4) debaixo do “ulmeiro” em alusão ao antigo costume agrícola de se plantar ulmeiros em meio aos parreirais. Costume este, que se tornou mesmo um *motivo literário*, verificado em Virgílio, Ovídio e Horácio — e, por extensão, um símbolo do *casamento*, muito adequado para anunciar o *ἱερὸς γάμος* entre os nautas e as ninfas da *insula divina*:

ulmisque adiungere uitis

(VIRGÍLIO, *Georgicon*, I, v. 2)

ulmus amat uitem, uitis non deserit ulmum

(OVÍDIO, *Amores*, II, 16, v. 41)

amicta uitibus ulmo

(HORÁCIO, *Epistolae*, I, 16 v. 3)

A propósito, a Ilha de Ogígia também foi representada com vinhas (Homero, *Odisseia*, V, v. 69). Com efeito, a *uva* é o primeiro fruto a ser elencado na Ilha de Itaparica:

XLVIII

Entre elas todas **têm lugar subido**
As uvas doces, que esta Terra cria,
De tal sorte, que em número crescido
Participa de muitas a Bahia:
Este fruto se gera apetecido
Duas vezes no ano sem porfia,
E por isso é do povo celebrado,
E em toda parte sempre nomeado.

(ITAPARICA, 2006, p. 93, grifos nossos)

Supomos que o “lugar subido” (v. 1) ao qual se refere Itaparica seja uma referência tanto à proeminência da *uva* — ingrediente necessário para o vinho eucarístico — sobre as demais frutas quanto à copiosa produtividade das vinhas em solo brasileiro, vide o destaque para da dupla safra anual (v. 6), mencionado também por Botelho de Oliveira (v. 7-8). Durão canta a “bífera colheita” de figos, conforme leremos, tal como Cardim, que à extraordinária seara acrescenta as mangabas. Cardim, a propósito, cita, entre “outras muitas” que “cada mez vão dando uvas sucessivas” e que “carregão de maneira que se vem ao chão com ellas” (CARDIM, 1925, p. 107), cinco variedades de uvas que em seu tempo eram cultivadas no Brasil: **1.** as *ferrais*: “casta de uva tinta e branca, própria para ramadas, cultivada só para comer, conservando-se bastante tempo dependurada; muito serôdia, resiste muito ao tempo e

não dá bom vinho” (CALDAS AULETE, 1964, p. 1753); **2.** as *boais*: “casta de uva, muito doce e saborosa, das províncias portuguesas” (CALDAS AULETE, 1964, p. 561); **3.** a *bastarda*: “uva preta temporã, com bagos pequenos e muito apertados, que entra na formação dos melhores vinhos do Douro e Trás-os-Montes” (CALDAS AULETE, 1964, p. 518); **4.** a uva *verdelha*: “casta de uva branca de excelente qualidade cultivada no continente de Portugal, principalmente no Norte, e na Ilha da Madeira” (CALDAS AULETE, 1964, p. 4199); e **5.** a *galega* — “casta de uva branca de Ourém” (CALDAS AULETE, 1964, p. 1886). Conclui que “cedo haverá muitos vinhos” (CARDIM, 1925, p. 107). Em relação a toda essa fertilidade, diz Gândavo que muitas parreiras:

[...] **dão uvas duas, três vezes ao ano**, e de toda outra fruta da terra há sempre a mesma abundância por causa de não haver lá (como digo), frios, que lhes façam nenhum tipo de prejuízo. (GÂNDAVO, 2008, p. 110, grifo nosso)

Voltemos ao verso de Botelho de Oliveira — “As uvas moscateis são tão gostosas” — de que tratávamos: ainda que não fossem aquelas as uvas de sua preferência particular, usar no verso “uvas ferreais” não prejudicaria o decassílabo. Estas, porém, não dão bom vinho. “Uvas boais” redundaria em eneassílabo. “Uvas bastardas”, “uvas vermelhas” e “uvas galegas”, ainda que recaindo a tônica na quinta e não na sexta sílaba poética, caberiam no metro. O vocábulo “bastardas”, no entanto, destoaria por demais do campo semântico de “gostosas”; por serem de excelente qualidade e cultivadas em Portugal e na Ilha da Madeira, as “uvas vermelhas” certamente prejudicariam a *agudeza* e o teor nativista do conjunto de versos; do mesmo modo que as “uvas galegas”, que remeteriam à Galícia. Vencem as uvas moscateis. Sigamos com a leitura.

Os melões celebrados
Aqui tão docemente são gerados,
Que cada qual tanto sabor alenta,
Que são feitos de **açúcar**, e **pimenta**,
E como **sabem bem** com **mil agradados**,
Bem se pode dizer que são **letrados**;
Não falo em **Valariça**, nem **Chamusca**:
Porque todos **ofusca**
O gosto destes, que esta terra abona
Como próprias delícias de **Pomona**.

(OLIVEIRA, 2005, p. 130, v. 109-118, grifos nossos)

Os melões — componentes essenciais da culinária tradicional portuguesa — gerados “Aqui” (v. 110), *i.e.* no Brasil, surgem agora reafirmando a superioridade do Novo Mundo.

Com efeito, a Ribeira de Vilariça, “afluente da margem esquerda do Sabor”, que “deságua no Douro, ao Norte de Portugal, no distrito de Bragança” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 75), é conhecida, ao menos, por seu produto mais tradicional: o *melão da Vilariça* (MELÃO, 2016, não paginado). Do mesmo modo, Chamusca é uma vila portuguesa do “distrito de Santarém” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 75), no Ribatejo, cuja situação geográfica favorece o cultivo de vários produtos alimentícios: está situada na *lezíria* — região de solos férteis e de forte tradição agrícola. O melão aqui gerado “ofusca” (v. 116), sendo figuradamente feito de “açúcar” (v. 112) — produto este, como já discurremos, associado não somente à doçura, intrínseca, mas também à riqueza material — e de “pimenta” (v. 112) — especiaria pela qual Portugal cruzou oceanos —, mesmo os melões da Vilariça e de Chamusca. Mais uma vez um forte indício de sentimento nativista na *silva* “À Ilha de Maré”. Destacamos a ênfase que o poeta dá à palavra “bem” (v. 113-114), presente inclusive no vocábulo “sabem” (v. 113) — provocando um polissíndeto mais intenso e com maior carga semântica que o “tão gostosas / Tão raras, tão mimosas” (v. 101-102), com que se referiu às uvas —, enfatizando os “mil agradados” (v. 113) que os melões brasileiros estimulam. Camões não plantou melões na “Ilha dos Amores”. Itaparica os mencionou:

Os melões excelentes e **olorosos**
Fazem dos próprios ramos **galeria**.

(ITAPARICA, 2006, p. 95, LIII, v. 1-2)

Além de melões serem frutos um tanto sensíveis ao sol, portanto vingarem melhor sob as próprias folhas que os cobrem, fazendo uma “galeria” (v. 2), não há muito o que dizer sobre estes versos do frade além do que já foi dito sobre sua poesia de um modo geral.

A natureza copiosa apresentada pelo frei Manuel de Santa Maria Itaparica não é muito diferente daquela apresentada por Manuel Botelho de Oliveira em Ilha de Maré. (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 39)

Os detratores de Botelho de Oliveira poderiam apontar a “falta de brasilidade” em sua evocação a *Pomona* — ninfa latina que presidia os pomares (GRIMAL, 1979, p. 388-389) — e não a *Jaci*, a “mãe dos frutos” indígena (DONATO, 1979, p. 140). Itaparica também pretere a entidade tupi em favor das romanas:

XLVII

As frutas se produzem copiosas,
De várias castas e de várias cores,
Umam se estimam por muito cheirosas,

Outras levam vantagem nos sabores:
Se tão belas, tão lindas e formosas,
Que estão causando à vista **mil amores**,
E se nos prados **Flora** mais blasona,
São os Pomares glória de **Pomona**.

(ITAPARICA, 2006, p. 93)

O primeiro verso, aliás, é inteiro da *silva* “À Ilha de Maré” (v. 71); e os “mil agrados” (v. 113) ressurgem aqui como “mil amores” (Itaparica, v. 6). Com efeito, as delícias da glória de Pomona foram atestadas por Cardim:

Melões não faltam em muitas capitânicas, e são bons e finos; muitas abóboras de que fazem também conserva, muitas alfaces, de que também a fazem, couves, pepinos, rabãos, nabos, mostarda, ortelã, coentros, endros, funchos, ervilhas, gerselim, cebollas, alhos, borragens, e outros legumes que do Reino se trouxerão, que se dão bem na terra. (CARDIM, 1925, p. 108)

Excesso ou falta de “brasilidade”, certo é que uma referência a Jaci não surtiria o mesmo efeito no leitor reinol. Por outro lado, dar início aos louvores à fartura e abundância brasílica pelos frutos *europæus* foi uma estratégia de persuasão — de *sedução*, por que não? — inteligente. O que nos leva às melancias — como “sabem bem”, refrigério indubitável para dias escaldantes, como atestou Gregório de Matos:

As melancias com igual **bondade**
São de tal qualidade,
Que quando **docemente nos recreia**,
É cada melancia uma **colmeia**,
E às que tem Portugal lhe dão de rosto
Por insulsas abóboras no gosto.

(OLIVEIRA, 2005, p. 130, v. 119-124, grifos nossos)

A carga semântica do polissíndeto dos versos 113-114 é retomada na exposição da melancia: em relação aos melões, ela tem “igual bondade” (v. 119), “docemente nos recreia” (v. 121) e é equiparada a “uma colmeia” (v. 122). A leitor reinol algum escapariam essa hipérbole, esse símile, essa prosopopeia, sobrepostos ao sabor do estilo: se as melancias lusitanas são deliciosas, que dizer das baianas? Tão doces, que parecem colmeias, que fazem as portuguesas parecerem “insulsas abóboras” (v. 124), que nos recreiam com “bondade” (v. 119). Que diz Itaparica a respeito?

A **pevidosa** e doce melancia:

(ITAPARICA, 2006, p. 95, LIII, v. 4)

Basta. Vamos aos figos.

Aqui não faltam figos,
E os solicitam **pássaros amigos**,
Apetitosos de sua doce usura,
Porque cria apetites a doçura;
E quando acaso os matam
Porque os figos maltratam,
Parecem **mariposas**, que embebidas
Na chama alegre, vão perdendo as vidas.

(OLIVEIRA, 2005, p. 130-131, v. 125-132, grifos
nossos)

Por um lado, podemos considerar que esses versos que cantam os *figos* da Ilha de Maré (v. 125-132) indiquem, em oposição à tensão de *agudezas* nativistas colocadas numa sequência de 24 versos (v. 101-124), um momento de alívio em toda a exposição — como se o poeta desejasse descansar por um momento de sua elaborada retórica para observar, num instante singelo, os “pássaros amigos” (v. 126) que revoam a figueira. Nisso Botelho de Oliveira acompanha a ambientação da “Ilha dos Amores”, onde os pássaros não bicam figos, mas peras, e não são amigos, mas iníquos:

E vós, se na vossa árvore fecunda,
Peras piramidais, viver quiserdes
Entregai-vos ao dano que cos bicos
Em vós fazem os **pássaros inicos**.

(CAMÕES, 2011, p. 307, 59, v. 5-8, grifos nossos)

Destacamos, para além da mera rima que constrói o baiano de “figos” com “amigos”, a estrutura do verso “Em vós fazem os pássaros inicos” (v. 8) de Camões, aproveitada por Botelho de Oliveira no verso “E os solicitam pássaros amigos” (v. 126): os vocábulos “inicos” e “amigos”, além de redundarem em rima grave — em que as consoantes velares plotais das sílabas *-icos* e *-igos* são, com efeito, curiosamente próximas —, caracterizam os pássaros de modo completamente oposto. Em Camões, a abundância de peras é revelada na expressão “árvore fecunda” (v. 5); por consequência, é caracterizada a grande quantidade de pássaros, embora “inicos” (v. 8), da “Ilha dos Amores”. Já Itaparica, este parece reunir ambas referências em seus versos:

Os **figos** de cor roxa graciosos
Poucos se logram, salvo se à porfia Se
defendem de que com os biquinhos
Os vão picando os leves **passarinhos**.

(ITAPARICA, 2006, p. 95, LIII, v. 5-8, grifos nossos)

A figueira na Ilha de Itaparica não logra exuberante produção: de seus frutos, “Poucos se logram” (v. 6). O frade bem que tentou uma inversão semântica — apontar o número de passarinhos para destacar a quantidade de figos. Não foi tão bem sucedido como Camões e Botelho de Oliveira. A esse respeito, vemos que ao menos conciliou o caráter iníquo dos passarinhos de Camões — uma vez que os figos precisam se defender, *i.e.* são ofendidos, assaltados, apossados (v. 7) — com a fruta cantada por Botelho de Oliveira. De todo modo, a abundância de figos, entre outros frutos da terra, também por Durão — que, enciclopédico, dedica estrofes especificamente à avifauna, deixando suas hortas e pomares frutificarem em condições ideais, dignas de laboratório:

Ervilhas, feijão, favas, milho, e trigo,
Tudo a terra produz, se se transplanta;
Fruta também, o pomo, a **pera**, o **figo**
Com **bífera colheita**, e em cópia tanta:

(DURÃO, s/d, p. 135, VII, 30, v. 1-4, grifos nossos)

Aqui destacamos a conciliação da pera camoniana com o figo dos baianos num mesmo verso (v. 3) e a “bífera colheita” (v. 4) — à qual já aludimos quando discorremos sobre as uvas. A tal respeito, consultemos Cardim, que cita, entre “outras muitas castas”, três variedades de figos:

As figueiras se dão cá bem, e ha muitas castas, como **beboras**, **figos negraes**, **berjaçotes**, e outras muitas castas: e até o Rio de Janeiro que são terras mais sobre quente **dão duas camadas no anno**. (CARDIM, 1925, p. 106-107, grifos nossos)

A “bébora”, à qual o padre se refere, é a variedade *bêbera*: “figo lampo ou temporão” (CALDAS AULETE, 1964, p. 527); o *figo negral*, o figo, como o conhecemos; e o *berjaçote*, “variedade de figos cuja polpa é vermelha” (CALDAS AULETE, 1964, p. 538). Cardim também faz referência à colheita dupla no ano — fato extraordinário à época. Em relação aos *pássaros* na “Ilha dos Amores”, Camões — conhecedor do ditado popular: “Em tempo de figos não há amigos” — menciona, em ordem aleatória, de acordo com este argumento, ainda: **1.** “Ali no bico traz ao caro ninho / O mantimento o leve passarinho” (63, v. 7-8); **2.** “Qual cão de caçador, sagaz e ardido, / Usado a tomar na água a ave ferida” (74, v. 1-2), com que caracteriza a Lionardo, um dos nautas, em perseguição a Efire, uma das ninfas¹⁰; **3.** “Pois se

¹⁰Na avidez dos nautas em perseguição às ninfas, Camões compara aqueles a “galgos” (70, v. 8). Não obstante, destacamos o episódio do discurso de Lionardo à ninfa Efire (IX, 76-81), que — à parte de se tratar, senão da

as aves no ar cantando voam / Alegres animais o chão povoam” (62, v. 7-8); e 4. “Ao longo da água o níveo cisne canta” (63, v. 1). O cisne está relacionado aos “alegres animais”, mencionados na estrofe imediatamente anterior, e não aos pássaros, diga-se de passagem. Quanto a questões de taxonomia, veremos em momento oportuno o que dizem os cronistas. Por hora, voltemos aos pássaros amigos de Botelho de Oliveira, considerando na caracterização do poeta o que nos informa Gândavo:

Entre todas as cousas de que na presente história se pode fazer menção, a que **mais aprazível e formosa** de oferece à vista humana é a grande variedade das finas e **alegres** cores das muitas aves que nesta província se criam [...]. (GÂNDAVO, 2008, p. 121, grifo nosso)

A alegria dos pássaros nos figos da Ilha de Maré está de acordo com a visão de Paraíso terrestre que o poeta quer mostrar. Está de acordo com a visão de Paraíso que os cronistas tinham sobre o Brasil. Diz Cardim:

[...] este clima [...] parece influir formosuras nos pássaros, e assi como toda a terra he cheia de bosques, e arvoredos, assi o he de formosíssimos pássaros, de todo gênero de cores. (CARDIM, 1925, p. 49-50)

Soares de Sousa enumera sete espécies de “passarinhos que cantam”: o *urandi*, o *querejuá*, o *muiepereru* e o *uraenhangatá*, que não identificamos; o *sabiá-poca* e o *suiriri*, que bem conhecemos; e o *pexarorém* — que supomos se tratar do nome indígena de nosso querido trinca-ferro¹¹ (SOUSA, [1851], p. 237). Durão dedica uma estrofe do canto VII aos pássaros canoros, em que lista seis espécies:

65

Como Melros são negros os **Bicudos**,
Mais destros, e agradáveis no seu canto,
Na terra os **Sabiás** sempre são mudos;
Mas junto d’água têm a voz, que é encanto:
Os **Coleirinhos** no entoar agudos,
As **Patatibas**, que o saudoso pranto
Imitam, requebrando com sons vários,
Os **Colibris**, e harmônicos **Canários**.

(DURÃO, s/d, p. 143, grifos nossos)

mais bela e mais apaixonada, ao menos de *uma das mais belas e mais apaixonadas* sequências líricas de toda a Língua Portuguesa — pode render um interessante cotejo com a poesia de Botelho de Oliveira dedicada a Anarda, a Musa que constantemente lhe foge em seus rigores.

¹¹ Conjectura deste Autor.

Em acréscimo à menção ao nosso mestre cantor, o sabiá-poca, Soares de Sousa acrescenta outras três variedades, das mais comuns, de sabiá: o sabiá-una, o sabiá-tinga e o sabiá-pitanga; duas espécies, também, de tiê: o tiê-juba e o tiê-piranga (SOUSA, [1851], p. 234-238). Os cronistas que incluímos neste estudo concordam na quantidade e na maravilha de *papagaios* — incluindo aqueles que de acordo com a taxonomia atual *não* são considerados papagaios — que há no Brasil: ao todo são elencadas doze variedades, com as quais Cardim justamente dá início à sua relação de pássaros brasileiros. Os três mencionam a arara e o tuim. Soares de Sousa menciona a arara-canindé e a curica, assim como Gândavo, que complementa afirmando que desta variedade de papagaio há “mais quantidade do que cá entre nós há de gralhas ou de estorninhos” (GÂNDAVO, 2008, p. 123). Cardim menciona uma variedade de papagaio que chama de *anapuru*, assim como Soares de Sousa, mas não soubemos reconhecer esta espécie. Este último cronista ainda relaciona os papagaios *ajuruçu*, *ajerueté* e *maracaná*, enquanto o primeiro, *araruna* e *ajurucurau*. Durão também dedica versos aos loquazes papagaios:

64

Vão pelo ar **loquazes papagaios**,
Como nuvens voando em cópia ingente,
Iguais na formosura aos verdes **Maios**,
Proferindo palavras, como a Gente:
Os **Periquitos** com iguais ensaios,
O **Canindé**, qual Íris reluzente;
Mas falam menos da pronúncia avaras,
Gritando as formosíssimas **Araras**.

(DURÃO, s/d, p. 143, grifos nossos)

Destacamos nesta estrofe a recorrência da menção ao mês de maio como metáfora para a primavera, a esta altura já bastante exposta e discutida. Os três cronistas descrevem, não sem certo espanto, a *ema*, indicando Soares de Sousa o nome indígena (nhandu) e Cardim se referindo à espécie apenas por este (nhanduguaçu). Quanto às aves de rapina, Cardim não descreve nenhuma em especial, apenas cita, genericamente, a *águia*, o *falcão*, o *açor*, o *esmerilhão* e o *francelho*, entre outras muitas, “todas de ordinário tão bravas que não servem para caçar, nem açodem à mão” (CARDIM, 1925, p. 57). Gândavo descreve a *águia*, o *açor* e o *gavião*; Soares de Sousa a *águia* (caburé-açu) e o *carcará*. A avifauna, com efeito, participa da ideia de abundância e da ambientação do “país da Cocanha”:

Há também muitas galinhas de mato que os índios matam com frechas, e outras muitas aves mui gordas e saborosas melhores que perdizes. Desta e de

outra muita caça há no Brasil muita **abundância**. (GÂNDAVO, 2008, p. 62, grifo nosso)

Gândavo menciona ainda o *guará*, o *jacu*, a *perdiz*, a *rola*, o *pato*, o *marcanaú*, o *adem* e o *macucaguá* (GÂNDAVO, 2008, p. 121-124). Os dois últimos também citados por ambos os outros cronistas. Destacamos que o *guará*, também mencionado por Cardim, participou do famoso *Milagre dos Pássaros* realizado por São José de Anchieta em São Vicente (AMARAL, 2016, não paginado). O padre cronista faz um apontamento interessante sobre o fenômeno, acrescentando imagens repletas de maravilhamento e estupefação:

Ha nesta terra muitas espécies de rolas, tordos, melros, e pombas de muitas castas, e todas estas aves se parecem muito com as de Portugal; e as pombas e rolas são em tanta multidão que em certos campos muito dentro do sertão são tantas que **quando se levantão empedem a claridade do sol**, e fazem estrondo, como de hum trovão; põem tantos ovos, e tão alvos, que de longe se vêem os campos alvejar com os ovos como se fosse neve, e com servirem de mantimento aos índios não se podem desençar, antes dali em certos tempos parece que correm todas as partes desta província. (CARDIM, 1925, p. 56, grifo nosso)

O *guará*, aliás, ressurge ao lado do tucano nos versos de Durão:

A pena do **Tucano** mais se preza,
Que feita de ouro fino se diria,
Os **Guarases** pelo ostro tão luzido,
Que parecem de púrpura vestidos.

(DURÃO, s/d, p. 143, VII, 63, v. 5-8, grifos nossos)

Soares de Sousa e Cardim, além do *tucano* propriamente dito, mencionam ainda o *mutum*, o *guainambi*, o *caripirá*, a *aiaia*, o *uranhengatá* e a *saracura*. O padre menciona a *araponga* (“guigrapónga”), a *uirajuba* (“guigrájuba”), a *uiratinga* (“guigratinga”), ao *uirajeuréu* (“guigraioléu”), o *uru*, o *iapu*, a *anhuma* (“anhigma”), o *tangará*, o *quereiurá*, o *calcamar* e a gaivota, cujo nome indígena indica (guacá) (CARDIM, 1925, p. 49-57 e 96-99). Soares de Sousa nomeia o *juriti* — também cantado por Durão (VII, 62) —, o *jacuaçu*, o *uraçu* — que compara aos minhotos de Portugal —, a garça (*uratinga*), o *uiratiã*, o *uiratiã-tiã*, o *jabacatim*, o *jaburu*, o *jurucutu*, o *ubujaiú*, o *uru*, o *urubu*, a *urubutinga*, o *urucureá*, o *uanandi*, o *uaipicu*, o *matuim-açu*, o *matuim-mirim*, a *sica*, a *macacica*, a *aguapé-açoca*, o *nambu*, o *tuiuiu*, o *carabuçu*, o *picaçu*, a *jaçanã*, a *acauã*, a *aracauã*, o *margui*, o *socoí*, o *toató*, o *oitibó*, o *ati*, o *anu*, a *timuna*, a *garirama*, a *tupiana*, o *pairari*, o *maguari*, o *nhapupé*, a *piquipeba*, o *pitauão*, a *tabuiaia*, o *saiubuí* e o *atiaçu* (SOUSA, [1851], p. 226-239). É digno de nota que o cronista inclui o *morcego* (andura) em sua relação da avifauna. Das cinco

estrofes do canto VII do *Caramuru* que Durão dedica à descrição dos pássaros do Brasil, além das espécies já mencionadas, são citadas: a *zabelé*, o *inapopé* e a pomba (VII, 61); e o *parari*, a *araponga* — grafada “guigrapónga” por Cardim —, o *marreco*, a *jacutinga*, a *aracã*, o galeirão e o pato (VII, 62). Já em tempo de retornarmos aos figos da Ilha de Maré, lancemos um olhar sobre um último pormenor. Nas palavras de Soares de Sousa:

Como foi forçado dizer-se de todas as aves como fica dito, convém que junto delas se diga de outros bichos que têm asas e mais aparência de aves que de alimárias, ainda que sejam imundícies, e pouco proveitosas ao serviço dos homens. [...] As borboletas a que chamam **mariposa**, chamam os índios *sará*; as quais andam de noite de redor das candeias, maior-mente em casas palhoças do mato, e em noites de escuro, e são tão perluxas às vezes que não há quem se valha com elas, porque se vêm ao rosto e dão enfadamento às ceias, porque se põem no comer, e não deixam as candeias dar seu lume [...]. (SOUSA, [1851], p. 239)

Botelho de Oliveira canta a abundância dos “pássaros amigos” (v. 126), cujo apetite os leva a enfrentar a morte como se fossem mariposas “embebidas / Na chama alegre, vão perdendo as vidas” (131-132). Seria exagero pensar que esses versos que cantam os *figos* da Ilha de Maré (v. 125-132) *não* sejam necessariamente um momento de alívio em toda a exposição, que o poeta *não* deseja descansar em seu ofício de construir *agudezas* e que haveria, *sim*, em sua observação singela dos “pássaros amigos” (v. 126) que revoam a figueira, um fundamento de teor nativista? Reza o ditado popular: “Em tempo de figos, não há amigos”. Camões observou bem o que aconselha a tradição. Botelho de Oliveira, não. A “doçura” (v. 128) até agora apresentada na Ilha de Maré — e muito ainda há a ser apresentado — incita o apetite dos “pássaros amigos”. E se essa doçura fosse uma metáfora para a própria riqueza, a própria fartura e a própria abundância do Brasil? E “pássaros amigos”, outra metáfora para os concidadãos do poeta, tão ou mais insatisfeitos que Gregório de Matos em relação à administração do Estado do Brasil, que bem poderiam se encantar na “chama alegre” (v. 132) do ideal de autonomia, preferindo pegar em armas e *lutar*, tal como as mariposas que se lançam, nas palavras de Soares de Sousa, “ao redor das candeias”? Tal como os próprios portugueses nas Guerras da Restauração?

O vocábulo “granada” se refere a uma arma de fragmentação, conhecida desde a Antiguidade e utilizada em maior escala, na Idade Moderna, entre os séculos XVII e XVIII (WELLER, 1979, p. 689). Do lat. *granātum*, “repleto de grãos” (CUNHA, 2007, p. 393). “Granada”, em castelhano, quer dizer: *romã*.

À vista agrados são, à língua ofertas,
São o **tesouro** das frutas entre afagos,
Pois são **rubis** suaves os seus **bagos**.

(OLIVEIRA, 2005, p. 131, v. 133-136, grifos nossos)

As romãs de Botelho de Oliveira se abrem, rubicundas, ao modo das romãs da “Ilha dos Amores”, onde as colheu:

Abre a romã, mostrando a **rubicunda**
Cor, com **que tu, rubi**, teu preço perdes;

(CAMÕES, 2011, p. 307, 59, v. 1-2, grifos nossos)

Camões *desvaloriza* o rubi para *valorizar* a romã: recurso de inversão amplamente explorado por Botelho de Oliveira, do qual já apontamos mais de um exemplo. Embora suas romãs estejam abertas, expondo seu tesouro, o poeta não desvaloriza os rubis — antes usa as gemas como metáfora para valorizar os grãos da romã. Em Itaparica as romãs também estão abertas, mais uma vez aproveitando Camões:

Abre a romã da casca o seu **tesouro**,
Que **do rubi a cor** flamante espanta,
E quanto mais os **bagos** vai fendendo,
Tanto vai mais formosa parecendo.

(ITAPARICA, 2006, p. 94, LII, v. 5-8, grifos nossos)

Ambos os baianos buscaram os rubis da *insula divina*. Itaparica, para além da imitação em “Abre a romã” (v. 5), também aproveitou de Camões a construção “que tu, rubi” (v. 2), cuja consoante alveolar reformulou para “que do rubi” (v. 6). As romãs do frade não são rubicundas, mas sim os cajus e também as pitangas, conforme veremos; não obstante, afanou de seu compatriota o “tesouro” e também os “bagos”. Satisfeito em ter traçado o quadro de “quase todas” (v. 137) as frutas europeias que vicejam nos pomares brasileiros, Botelho de Oliveira passa então a cantar as frutas nativas:

As frutas **quase todas** nomeadas
São ao Brasil de Europa trasladadas,
Porque tenha o Brasil por mais façanhas
Além das **próprias** frutas, as **estranhas**.

(OLIVEIRA, 2005, p. 131, v. 137-140, grifos nossos)

Cumprir lembrar que com frutas “estranhas” (v. 140) o poeta se refere a frutas *nativas*. Isto não é indício de “lusofilia”, tampouco “falta de brasilidade” — é simplesmente uma manifestação do “código retórico” (CAMPOS, 2013, p. 198) pelo qual a comunicação entre o

poeta e seu interlocutor europeu lograria êxito. Além disso, doravante não haverá na “Ilha de Maré” mais nenhuma fruta que Camões tenha avistado em sua “Ilha dos Amores”; o cotejo, portanto, segue com Itaparica e com Durão.

E tratando das **próprias**, os coqueiros,
Galhardos e frondosos
Criam cocos gostosos;
E andou tão liberal a natureza
Que lhes deu por grandeza,
Não só para **bebida**, mas sustento,
O **néctar** doce, o **cândido alimento**.

(OLIVEIRA, 2005, p. 131, v. 141-147, grifos nossos)

Entenda-se que as “próprias” frutas do verso imediatamente anterior (v. 140) são aquelas “quase todas nomeadas” (v. 137), enquanto as “próprias” frutas deste segmento (v. 141), “as estranhas” do verso imediatamente anterior (v. 140). Com efeito, conforme as embarcações, seja qual classe, se aproximavam das ilhas do Recôncavo Baiano, sejam quais fossem, certamente os coqueiros pertenceriam a uma das primeiras visões dos viajantes.

Neste Brasil ha muitos coqueiros, que dão coquos excellentes como os da Índia [...]; e ha mais de vinte espécies de palmeira e quasi todas dão fructo, mas não tão bom como os coquos; com algumas destas palmeiras cobrem as casas. (CARDIM, 1925, p. 61, grifo nosso)

Talvez daí o poeta trazer essa primeira visão também ao início de sua descrição de frutas nativas. Itaparica, a propósito, canta seus coqueiros imediatamente após as uvas, fazendo deles os segundos frutos de sua ilha a serem descritos:

Os coqueiros compridos e **vistosos**
Estão por reta série ali plantados,
Criam cocos galhardos e formosos,
E por maiores são mais estimados:
Produzem-se nas praias copiosos,
E por isso os daqui mais procurados,

(ITAPARICA, 2006, p. 93-94, XLIX, v. 1-6, grifos nossos)

O frade ressalta que os coqueiros “Produzem-se nas praias copiosos” (v. 5), atestando o relato de Cardim e confirmando o quanto são “vistosos” (v. 1) — *i.e.* podem ser reconhecidos à distância. Também na Ilha de Maré os coqueiros são “galhardos e frondosos” (v. 142) e “Criam cocos gostosos” (v. 143). Itaparica aproveitou bastante destes dois versos: escreveu “Criam cocos galhardos e formosos” (v. 3), mais uma vez substituindo palavras de

suas fontes — aqui, o termo “frondosos” (v. 142) de Botelho de Oliveira se transfigurou na Ilha de Itaparica em “formosos” (v. 3). Parece-nos claro que após a agitação dos “pássaros amigos” (v. 126) e também do manuseio das romãs, das “granadas”, temos agora, sim, em Botelho de Oliveira um momento de alívio, de descanso e de contemplação em sua exposição. Chegamos, enfim, ao que a Ilha de Maré tem de mais natural: os frutos nativos. Nada mais apropriado que beber água de coco, conforme sugerem os dois últimos versos do segmento (v. 146-147). Não só beber, mas também comer sua carne branca:

45

Distingue-se entre as mais na forma, e gosto,
Pendente de alto ramo o coco duro,
Que em grande casca no exterior composto,
Enche o vaso interior de um licor puro:
Licor, que à competência sendo posto,
Do antigo **néctar** fora o nome escuro;
Dentro tem **carne branca**, como a amêndoa,
Que a alguns enfermos foi vital, **comendo-a**.

(DURÃO, s/d, p. 138, grifos nossos)

Tendo aportado e repousado na praia, à sombra dos coqueiros, o poeta agora nos conduz por um passeio pela ilha. Logo alcançamos os cajueiros:

De várias cores **são os cajus belos**
Uns são **vermelhos**, outros **amarelos**,
E como vários são nas várias cores,
Também se mostram vários nos sabores;
E criam a **castanha**,
Que é melhor que a de França, Itália, **Espanha**.

(OLIVEIRA, 2005, p. 131, v. 148-153, grifos nossos)

A construção “são os cajus belos” (v. 148), as cores dos frutos (v. 149) e a comparação com a castanha espanhola (v. 152-153) são três referências aproveitadas por Itaparica:

LVI

Inumeráveis **são os cajus belos**,
Que estão dando prazer por **rubicundos**,
Na cor também há muitos **amarelos**,
E uns e outros ao gosto são jucundos;
E só bastava para apeteçê-los
Serem além de doces tão fecundos,
Que em si têm a Brasília **castanha**
Mais saborosa que a que cria **Espanha**.

(ITAPARICA, 2006, p. 95-96, grifos nossos)

No caso, Itaparica substitui os cajus “vermelhos” (v. 149) de seu compatriota por cajus “rubicundos” (v. 2) — vocábulo, inclusive, que Botelho de Oliveira usou para se referir às romãs, tendo aproveitado, ele próprio, também Camões, conforme vimos. Rimar “castanha” com “Espanha” não é o suficiente: a castanha de caju da Ilha de Maré não é melhor apenas que a castanha de Portugal, como fica implícito, mas sim que a castanha de “França, Itália, Espanha” (v. 153). Cardim, também descreve o caju (“acaju”), menciona que são “alguns amarelos, e outros vermelhos”; ressalta também que a castanha de caju “he tão boa, e melhor que as de Portugal” (CARDIM, 1925, p. 57).

Destas arvores ha tantas como os castanheiros em Portugal, e dão se por esses matos, e se colhem muitos moios das castanhas, e a fructa em seus tempos a todos farta. Destes acajús fazem os índios **vinho**. (CARDIM, 1925, p. 57-58)

Itaparica também rima “castanha” com “Espanha”; e não faz por menos em resumir a comparação de sua qualidade com somente este país, que à altura já não vivia mais seu *Siglo de Oro* mas permanecia uma potência mundial com a dinastia dos Bourbons (1700-1806). Durão menciona o vinho produzido a partir do caju e do jenipapo:

Os Mamões, Muricis, e outras famosas,
De que os rudes Caboclos foram Mestres,
Que ensinaram os nomes, que se estilam,
Janipapo, e **Caju** vinhos destilam.

(DURÃO, s/d, p. 139, VII, 46, v. 5-8, grifo nosso)

Botelho de Oliveira apresenta agora as pitangas, rubicundas como as romãs e comparadas a ginjas:

As pitangas fecundas
São na cor **rubicundas**
E no gosto picante comparadas
São de América ginjas disfarçadas.

(OLIVEIRA, 2005, p. 131, v. 154-157, grifo nosso)

Itaparica — “por agrestes” (v. 3), *i.e.* por nascerem “espontaneamente em lugar não cultivado” (CALDAS AULETE, 1964, p. 126) — agrupa as pitangas com os oitis e os cajás. O detalhe de não serem estimadas pelos moradores (v. 4) foi omitido por Botelho de Oliveira: isso, evidentemente, prejudicaria sua caracterização da Ilha de Maré — critério com o qual o frade não se preocupou.

Oitis, cajás, pitangas, por agrestes,

Estimadas não são dos moradores:

(ITAPARICA, 2006, p. 96, LVII, v. 3-4, grifos nossos)

Se os cajus da Ilha de Maré são vermelhos e amarelos (v. 149), as pitangas são “rubicundas” (v. 155) e as pitombas, “douradas” (v. 158):

As **pitombas douradas**, se as desejas,
São no gosto melhor do que as **cerejas**,
E para terem o primor inteiro,
A vantagem lhes levam pelo cheiro.

(OLIVEIRA, 2005, p. 131, v. 158-161, grifos nossos)

Itaparica não menciona pitombas; tampouco, obviamente, Camões: este fala de cerejas, às quais Botelho de Oliveira comparou o sabor, não a cor, das suas pitombas:

As **cerejas, purpúreas** na pintura,

(CAMÕES, 2011, p. 307, 58, v. 5, grifos nossos)

Pitangas rubicundas comparadas a ginjas (v. 154-157) e pitombas douradas comparadas a cerejas (v. 158-161): há alguma estruturação na composição desse conteúdo. Certo paralelismo, ao menos. Por sua vez, Durão, provavelmente antes aproveitando a sequência da *silva* “À Ilha de Maré” que confundindo as duas variedades, faz sua típica descrição sumária, reunindo *pitombas* e *pitangas*:

As fragrantas **Pitombas** delicadas
São, como **gemas d’ovos** na figura;
As **Pitangas** com cores **golpeadas**
Dão refrigério na febril secura:

(DURÃO, s/d, p. 138, VII, 44, v. 1-4)

Aqui, a comparação das pitombas a “gemas d’ovos” (v. 2) sugere sua cor amarela, enquanto a indicação da cor “golpeada” (v. 3) das pitangas possa indicar justamente o vermelho resultante das marcas de *golpes* na pele, branca, de uma pessoa.

Gândavo e Soares de Sousa concordam em comparar os araçás a nêperas (GÂNDAVO, 2008, p. 64; SOUSA, [1851], p. 195); Cardim a “perinhos” (CARDIM, 1925, p. 59) e Botelho de Oliveira a “peras de Europa engrandecidas” (v. 164), citando suas dimensões — “grandes, ou pequenos” (v. 162) — para ressaltar que mesmo os araçás brasileiros *pequenos* são como peras europeias *grandes*:

Os araçazes **grandes, ou pequenos,**
Que na terra se criam **mais ou menos**
Como as **peras** de Europa **engrandecidas,**
Com elas variamente parecidas,
Também se fazem delas
De várias castas marmeladas belas.

(OLIVEIRA, 2005, p. 131-132, v. 162-167, grifos
nossos)

Cumprе apontar o paralelismo da distinção de tamanhos entre “grandes, ou pequenos” (v. 162) com a distinção de quantidades em “mais ou menos” (v. 163) no verso imediatamente seguinte. Itaparica parece se preocupar apenas em compor um decassílabo bem construído, neutro e sem juízo de valor:

Os araçás diversos e silvestres,
Uns são pequenos, outros são maiores;

(ITAPARICA, 2006, p. 96, LVII, v. 1-2, grifos nossos)

Pitangas seriam gínjas da América; pitombas, melhores que as cerejas; e araçás, ainda que pequenos, maiores que as peras da Europa: a “consciência” (CASTELLO, 1972, p. 38), o “elemento” (CAMPOS, 2011, p. 54), a “temática” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 139), o “caráter” (RIBEIRO, 1992, p. 201), o “critério” (BOSI, 2013, p. 44) e a “hipérbole” (CANDIDO, 2006, p. 204) nativistas, nessa sequência de versos da *silva* “À Ilha de Maré” (v. 154-167), com efeito, estão antes implícitas que explícitas, assim como quando o poeta canta as *bananas*, que “Competem com maçãs, ou baonesas / Com peros verdeais ou camoesas” (v. 72-73) da Europa. Botelho de Oliveira então destaca seu caráter de “mantimento” (v. 169 e 177) diário, comparando a banana ao *pão* de cada dia:

As **bananas** no Mundo conhecidas
Por fruto e **mantimento** apetecidas,

Que o Céu para regalo e passatempo
Liberal as concede **em todo o tempo,**
Competem com maçãs, ou baonesas
Com peros verdeais ou camoesas.
Também **servem de pão aos moradores,**
Se da farinha faltam os favores;
É conduto também que dá sustento,
Como se fosse próprio **mantimento;**
De sorte que por graça, ou por tributo,
É fruto, é **como pão,** serve em conduto.

(OLIVEIRA, 2005, p. 132, v. 168-179, grifos nossos)

A curiosa rima, interna e atenuada, que o poeta forma entre os vocábulos “Competem” (v. 72) e “Com peros” (v. 73) é digna de nota. A rigor, bananas são frutos *exóticos*, uma vez que foram introduzidos no Brasil no século XV, trazidas do Oriente. Pouca diferença faz, pois o critério de Botelho de Oliveira é diferenciar as frutas do *reino* — *i.e.* aquelas que já se conhecia e se cultivava em Portugal — das da *terra*, as “estranhas” (v. 140), conforme vimos. A esse respeito, a *banana-da-terra*, às vezes chamada de *banana-pão*, diga-se de passagem, está presente no mito taulipangue da prodigiosa árvore Vazacá, ligado ao ciclo de Macunaíma. Não o Macunaíma, personagem da obra homônima de Mário Raul Moraes de Andrade (1893-1945) publicada em 1928, mas sim o Macunaíma descrito pelo etnólogo Theodor Koch-Grünberg em seu livro *Vom Roraima zum Orinoco* (1917), que inspirou o modernista paulistano.

Especificamente, aparece na lenda da grande fome, parte da lenda geral do dilúvio. Era imensa e produzia todas as frutas boas: **banana**, mamão, acaju, milho. O aculi, que então era homem, descobriu a árvore que depois foi mandada derrubar por Macunaíma e posta abaixo por Manape e Anzikilan. Tombou para o norte, originando os **bananais nativos** que alimentam os demônios da serra (Mauari), e de seu toco formou-se o Monte Roraima. (DONATO, 1979, p. 252)

A referência aos “bananais nativos” no mito taulipangue indica a presença de uma variedade autóctone de banana: a *banana-da-terra*. Por outro lado, refletindo sobre a *banana-pão*, o caráter de “sustento” (v. 76) já havia sido apontado por Gândavo:

Uma planta se dá também nesta província [...], com a **fruta da qual se ajudam muitas pessoas a sustentar na terra**. [...] A fruta dela se chama **bananas**. (GÂNDAVO, 2008, p. 108-109)

Itaparica procura expor as particularidades do modo pelo qual a banana “cresce e produz” (XLIX, v. 8):

[...]
Cedem na vastidão à bananeira,
A qual **cresce e produz** desta maneira.

De uma lança ao tamanho se levanta,
Estúpeo e roliço o tronco tendo,
As lisas folhas têm grandeza tanta,
Que até mais de onze palmos vão crescendo:
Da raiz se lhe erige nova planta,
Que está o parto futuro prometendo,
E assim que o fruto lhe sazona e cresce,
Como das plantas **víbora** fenece.

(ITAPARICA, 2006, p. 94, XLIX-L, grifos nossos)

Cardim aponta que a *pacoba*, nome de origem indígena pelo qual a banana é conhecida especialmente na região amazônica, também seria chamada de “figueira de Adão”, aludindo igualmente tanto à sua fartura quanto à sua copiosa produção, à qual se refere também Botelho de Oliveira (v. 171):

Pacoba — Esta he a **figueira** que dizem **de Adão**, nem he arvore, nem erva, porque por huma parte se faz muito grossa, e cresce até vinte palmos em alto [...]. He fructa ordinária de que as hortas estão cheias, e **são tantas que he huma fartura, e dão-se todo o anno**. (CARDIM, 1925, p. 71-72)

Durão, em três versos que dedica à banana, aponta o caráter de mantimento, já observado por Botelho de Oliveira, em “cuida a Gente” (v. 7), assim como desenvolve, talvez involuntariamente, talvez não, a ideia de “figueira de Adão” que coloca Cardim, no verso “Que fora o figo da cruel Serpente” (v. 8).

As Bananas famosas na doçura,
Fruta, que em cachos pende, e **cuida a Gente**
Que fora o figo da cruel Serpente.

(DURÃO, s/d, p. 138, VII, 44, v. 6-8, grifos nossos)

Em relação à pimenta e ao mamão, entre a “Ilha dos Amores” de Camões, Itaparica e Durão, Botelho de Oliveira é o único que os relaciona em seus versos:

A **pimenta** elegante
É tanta, tão diversa, e tão picante,
Para todo o tempero acomodada,
Que é muito avantajada
Por fresca e por sadia
À que na Ásia se gera, Europa cria.

(OLIVEIRA, 2005, p. 132, v. 180-185, grifos nossos)

Destacamos que o poeta apresenta a pimenta brasileira como sendo muito melhor que a da Ásia (v. 183-185). A pimenta da Ilha de Maré, portanto, se considerarmos que Portugal atravessou oceanos em busca da especiaria, se torna, assim, entre todos os produtos da terra o mais elogiado.

O **mamão** por frequente
Se cria vulgarmente,
E **não o preza** o Mundo,
Porque é muito vulgar em ser fecundo.

(OLIVEIRA, 2005, p. 132, v. 186-189, grifos nossos)

Não ocorreu ao poeta associar a etimologia do vocábulo “mamão”, relacionada a “mama” (CUNHA, 2007, p. 492-493) devido ao formato natural da fruta, a “virgíneas tetas”, como o fizeram Camões (56, v. 8) e Itaparica (LI, v. 2) com o limão. Por outro lado, em Botelho de Oliveira o mamão é tão desprezado (v. 188) por sua abundância como o limão (v. 93).

O **marcujá** também gostoso e frio
Entre as frutas merece nome e brio;
Tem nas **pevides** mais gostoso agrado,
Do que **açúcar** rosado;
É belo, cordial, e como é mole,
Qual suave manjar **todo se engole**.

(OLIVEIRA, 2005, p. 132, v. 190-195, grifos nossos)

Para preservar o decassílabo, Botelho de Oliveira registra síncope no vocábulo “maracujá” (v. 190). Com efeito, ao cantar essa fruta em meio às demais da Ilha de Maré, sua valoração não passa de uma comparação com o açúcar (v. 193), efeito sobre o qual já discorreremos quando tratamos dos melões (v. 112). Cardim já havia informado a respeito das “pevides” (v. 192) e sobre o ato de engolir o conteúdo da fruta por inteiro (v. 195):

Dentro tem huma; substancia de **pevides** e sumo com certa teia que as cobre,
e **tudo junto se come**, e he de bom gosto, tem ponta de azedo, e he fructa de
que se faz caso. (CARDIM, 1925, p. 72)

Enquanto para o poeta, conforme veremos, é a *mangaba* a fruta comparada à ambrosia, para Itaparica são os maracujás:

Aos **maracujás** chamar quero celestes,
Porque contêm no gosto tais primores,
Que se os Antigos na Ásia os encontraram,
Que era o **néctar de Jove** imaginaram.

(ITAPARICA, 2006, p. 96, LVII, v. 5-8, grifos nossos)

Durão, por sua vez, não elogia o *fruto*, mas a *flor* do maracujá no canto VII do *Caramuru*, dedicando-lhe quatro estrofes (37-40). Já o abacaxi, aqui chamado de *ananás*, é um fruto sobre o qual, após as uvas, os melões, as melancias, os figos, as romãs, os cocos, os cajus, as pitangas, as pitombas, os araçás, as bananas, as pimentas e os maracujás, Botelho de Oliveira finalmente torna a construir uma alegoria:

Vereis os **ananases**,
Que para **rei das frutas** são capazes;
Vestem-se de **escarlata**

Com **majestade** grata,
Que para ter do Império a **gravidade**
Logram da **croa** verde a **majestade**;
Mas quando têm a **croa levantada**
De picantes **espinhos** adornada,
Nos mostram que **entre Reis, entre Rainhas**
Não há **croa** no Mundo sem **espinhas**.
Este pomo **celebra toda a gente**,
É muito mais que o **pêssego** excelente,
Pois lhe leva vantagem **gracioso**
Por maior, por mais doce, e mais **cheiroso**.

(OLIVEIRA, 2005, p. 132-133, v. 196-209, grifos
nossos)

Com efeito, o vocábulo “ananás” tem origem indígena: procede do tupi *na'na* (CUNHA, 2007, p. 44), nome próprio. O vocábulo “abacaxi”, por sua vez, está associado ao étimo tupi **iwaka'ti*, formado por *iwa* (“fruta”) e **ka'ti* (“recente”) (CUNHA, 2007, p. 1). Sobre este caráter *recente* do abacaxi, também mencionado pelo poeta (v. 209), concordam os cronistas, sendo apontado por Gândavo: “Depois que são maduros, têm um cheiro mui suave” (GÂNDAVO, 2008, p. 109); Cardim: “a fructa he muito cheirosa” (CARDIM, 1925, p. 71); e Soares de Sousa:

[...] nenhuma fruta da Espanha lhe chega na formosura, no sabor e no cheiro; porque uns cheiram a melão muito fino, outros a camoesas; mas no cheiro e no sabor, não há quem se saiba afirmar em nada, porque ora sabe e cheira a uma coisa, ora a outra. (SOUSA, [1851], p. 201)

Ainda Gândavo considera o abacaxi a mais gostosa e mais estimada de todas as frutas — celebrada por “toda a gente”, como canta Botelho de Oliveira (v. 206):

[...] não há fruta neste reino que no gosto lhes faça vantagem, e assim fazem os moradores por eles mais, e os têm em maior estima que outro nenhum que haja na terra. (GÂNDAVO, 2008, p. 109)

Nada mais natural que, em decorrência disto, o poeta aclamar o abacaxi “rei das frutas” (v. 197), observando um indício de tal realeza mesmo na coroa da fruta, vocábulo igualmente utilizado com síncope — “croa” — em todas suas ocorrências (v. 201-202 e 205). Com efeito, o abacaxi foi uma fruta que os europeus conheceram com certo pasmo: Soares de Sousa lhe dedica mesmo um capítulo à parte em seu *Tratado descritivo do Brasil em 1587* (capítulo LVII). Antonio Candido observa que, desde o século XVI, tal pasmo levou o olhar europeu a submeter o abacaxi “a um curioso processo de enriquecimento alegórico” (CANDIDO, 2004, p. 24):

O abacaxi continuou dali por diante a sua curiosa carreira, aparecendo em cronistas e poetas, até o século XIX, como alegoria e símbolo, valendo por elemento representativo do país. (CANDIDO, 2004, p. 24)

Adornada “de picantes espinhos” (v. 203), a alegoria da coroa que confere majestade ao abacaxi, em Botelho de Oliveira, revela que não há glória neste mundo que não resulte de sacrifício (v. 204-205). A “coroa de espinhos”, ainda no poeta, representa igualmente uma alusão à Paixão de Jesus Cristo, conferindo também sentido religioso à alegoria do abacaxi. A “escarlata” (v. 198), cor tradicionalmente associada à realeza que os frutos apresentam antes de sua maturação, é aproveitada por Itaparica (v. 4) para conotar o caráter régio do abacaxi, fruto ao qual o frade dedicou uma estrofe:

LIV

No ananás se vê como formada
Uma **coroa de espinhos graciosa**,
A superfície tendo matizada
Da cor, que Citereia deu à rosa:
E sustentando a coroa levantada
Junto coa **vestidura decorosa**,
Está mostrando tanta gravidade,
Que as frutas lhe tributam **Majestade**.

(ITAPARICA, 2006, p. 95, grifos nossos)

Itaparica aproveita a coroa de espinhos, tão “graciosa” (v. 2) quanto o abacaxi de seu conterrâneo (v. 208), para repetir a alegoria de *rei das frutas* (v. 8). O Coronel Sebastião da Rocha Pita, em sua *História da América portuguesa* (1730), concede ao abacaxi o mesmo caráter régio entre as frutas:

Das [frutas] naturais cultas há infinitas, sendo primeira o ananás, que como a **rei** de todas a corou a natureza com diadema das suas mesmas folhas, as quais em círculo lhe cingem a cabeça, e o rodeou de espinhos, que como archeiros o guardam. (PITA, 1976, p. 30, grifo nosso)

Durão igualmente menciona aquela preferência generalizada pelo abacaxi — já aludida, em poesia, por Botelho de Oliveira (v. 206) —, seu caráter régio e sua notável recendência, lhe dedicando também uma estrofe em seu *Caramuru*:

43

Das frutas do País **a mais louvada**
É o **Régio** Ananás, fruta tão boa,
Que a mesma Natureza namorada
Quis como a **Rei** cingi-la da **coroa**:
Tão grato **cheiro** dá, que uma talhada

Surpreende o olfato de qualquer pessoa;
Que a não ter do Ananás distinto aviso,
Fragrância a cuidará do Paraíso.

(DURÃO, s/d, p. 138, VII, grifos nossos)

Na *silva* “À Ilha de Maré”, Botelho de Oliveira acrescenta duas variedades silvestres às frutas nativas que elenca como cultivadas: a *mangaba* e o *macujé*.

Além das frutas, que esta terra cria,
Também não faltam outras na Bahia;
A **mangava** mimosa
Salpicada de tintas por formosa,
Tem o cheiro famoso,
Como se fosse **almíscar oloroso**;
Produz-se no mato
Sem querer da cultura o duro trato,
Que como em si toda a bondade apura,
Não quer dever aos homens a cultura.
Oh que galharda fruta, e soberana
Sem ter indústria humana,
E se Jove as tirara dos pomares,
Por **Ambrosia** as pusera entre os manjares!

(OLIVEIRA, 2005, p. 133, v. 210-223, grifos nossos)

Enquanto no *Caramuru*, conforme veremos, é o *arroz* que cresce silvestre, os frutos da “Ilha dos Amores”, de Camões, tampouco necessitam “da cultura o duro trato” (v. 217):

Os dões que dá Pomona ali Natura
Produze, diferentes nos sabores,
Sem ter necessidade de cultura,
Que sem ela se dão muito milhores:

(CAMÕES, 2011, p. 307, 58, v. 1-4, grifos nossos)

Cardim compara a mangaba ao abricó — amarela e “salpicada de algumas pintas-pretas” (CARDIM, 1925, p. 58) — e à sorva portuguesas, enquanto Soares de Sousa compara a mangabeira ao pessegueiro e a própria mangaba ao pêssego (SOUSA, [1851], p. 190). Itaparica não menciona mangabas, mas mangas:

Não fiquem esquecidas as mangueiras,
Que dão a **manga** muito celebrada,
Pomo não só ao gosto delicioso,
Mas para o cheiro **almíscar oloroso**.

(ITAPARICA, 2006, p. 95, LV, v. 5-8, grifos nossos)

As mangas de Itaparica cheiram a “almíscar oloroso”, assim como as mangabas de Botelho de Oliveira (respectivamente v. 8 e v. 215). Enquanto para este a mangaba é equiparada à Ambrosia (v. 223), para Itaparica, como vimos, é o maracujá que bem substituiria o “néctar de Jove” (LVII, v. 8).

Com a mangava bela a semelhança
Do **macujé** se alcança;
Que também se produz no mato inculto
Por soberano indulto:
E sem fazer ao **mel** injusto agravo,
Na boca se desfaz qual doce favo.

(OLIVEIRA, 2005, p. 133, v. 224-229, grifos nossos)

O *macujé*, fruta igualmente silvestre, é comparado por Cardim a peras (CARDIM, 1925, p. 58) e a maçãs por Soares de Sousa (SOUSA, [1851], p. 193), que acrescenta:

[...] comem-se todas como figos, cujo sabor é mui suave, e tal que lhe não ganha nenhuma fruta da Espanha, nem de outra parte; e tem muito bom cheiro. (SOUSA, [1851], p. 193)

Enquanto na hipérbole de Botelho de Oliveira a melancia é doce como uma colmeia (v. 122), o macujé é comparado ao favo de mel. Itaparica não menciona o macujé em sua descrição, enquanto Durão elenca a fruta junto à mangaba entre as “frutas campestres” (v. 2):

Não são menos que as outras saborosas
As várias frutas do Brasil campestres,
Com gala de ouro, e púrpura vistosas,
Brilha a **Mangaba**, e os **Mocujes** silvestres:

(DURÃO, s/d, p. 139, VII, 46, v. 1-4, grifos nossos)

Reconhecendo haver mais frutas a serem cantadas em sua ilha, Botelho de Oliveira procede na descrição do que chama de “legumes”:

Outras frutas dissera, porém basta
Das que tenho descrito a vária casta;
E vamos aos legumes, que plantados
São do Brasil sustentos duplicados:

(OLIVEIRA, 2005, p. 133, v. 230-233)

O primeiro “legume” da *quitanda* da Ilha de Maré é o *mangará*, cuja identificação precisa constitui certo desafio. O vocábulo dicionarizado se refere ao *mangará* tanto como “ponta terminal da inflorescência da bananeira” quanto à “planta aráceas cujos tubérculos são alimentícios” chamada também de *tinhorão* (CALDAS AULETE, 1964, p. 2491). “Mangará”

é o nome dado também à *taioba*, cujos tubérculos, assim como as folhas, são comestíveis. Com efeito, o *coração-de-bananeira* apresenta coloração vermelha quando próprio para consumo, mas não branca. Por outro lado, não são tão abundantes quanto o tinhorão e a taioba: o coração-de-bananeira floresce apenas *uma vez* em cada pé. As folhas do tinhorão são vermelhas e as da taioba, embora verdes, apresentam certa penugem esbranquiçada, pelo que optamos por reconhecer estas duas variedades nos *mangarás* de Botelho de Oliveira:

Os **mangarás** que **brancos**, ou **vermelhos**,
São da **abundância** espelhos;

(OLIVEIRA, 2005, p. 133, v. 234-235, grifos nossos)

A definição de Cardim, que à descrição do mangará reúne ainda a *batata* e o *cará*, nos parece decisiva em favor da identificação da hortaliça:

Nesta terra ha outros gêneros muitos de [...] **batatas**, outras raizes que chamão **mangará**, outra que chamão **cará**, que se parece com nabos, e tuberas da terra. (CARDIM, 1925, p. 72-73)

Passemos aos *inhames*:

Os **cândidos inhames**, se não minto,
Podem tirar a fome ao mais faminto.

(OLIVEIRA, 2005, p. 133, v. 236-237, grifo nosso)

Dois versos demasiado simples, de discurso pragmático e objetivo, mas cujos vocábulos “minto” (v. 236) e “faminto” (v. 237) formam uma rima *rica*. Gândavo atesta a fartura de inhames, entre outros legumes e hortaliças:

Há nesta terra [...] muito **arroz**, fava, feijões, muitos **inhames** e **batatas**, e outros legumes que fartam muito a terra. (GÂNDAVO, 2008, p. 60)

Passemos às *batatas*:

As **batatas**, que assadas, ou cozidas
São muito apetecidas;
Delas se faz a rica batatada
Das **Bélgicas** nações solicitada.

(OLIVEIRA, 2005, p. 134, v. 238-241, grifos nossos)

À exceção do hipérbato (v. 241), as batatas são apresentadas em quatro versos tão simples e de discurso tão pragmático e objetivo quanto os inhames. A referência à Bélgica (v.

241) não constitui expressão de nativismo, uma vez que não passa de uma caracterização do objeto cantado: a batata.

Os **carás**, que de roxo estão vestidos,
São **Loios** dos legumes parecidos,
Dentro são alvos, cuja **cor honesta**
Se quis cobrir de roxo por modesta.

(OLIVEIRA, 2005, p. 134, v. 242-245, grifos nossos)

Botelho de Oliveira compara os *carás* a *Loios* (v. 243). Embora o vocábulo “loio” possa se referir aos frades da Congregação dos Cônegos Seculares de São João Evangelista, ativa entre os séculos XIV e XVIII, chamados *loios* em referência à Igreja de Santo Elói, em Lisboa, que lhes foi doada, nos parece que o poeta esteja antes comparando os *carás* a alguma de duas variedades de flores de pétalas brancas com pontas roxas: o *loio*, propriamente dito, ou o *fidalguinto-dos-jardins*, nenhuma delas comestível — já que os frades loios usavam trajes *azuis*, não roxos (v. 245) (CALDAS AULETE, 1964, p. 2413). Confunde-se muitas vezes o cará com o inhame, mas se trata de tubérculos diferentes. Durão menciona o *cará* em conjunto com o *inhame*, o *mangará*, o *mangarito* e a *batata*:

Tem o **Cará**, o **inhame**, e em cópia grata
Mangarás, mangaritos, e **batata**.

(DURÃO, s/d, p. 136, VII, 34, v. 7-8, grifos nossos)

Milton Marques Júnior aponta que a descrição do *coco*, que dá “cândido alimento” (v. 147), dos *inhames* “cândidos” (v. 236) e dos *carás* “alvos”, de “cor honesta” (v. 244-245) são indícios da visão paradisíaca do Brasil, especificamente no que tange à caracterização de *inocência* e de *candura* (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 26). Passemos à *mandioca*:

A **mandioca**, que **Tomé** sagrado
Deu ao gentio amado,
Tem nas raízes a **farinha** oculta:
Que sempre o que é feliz, se dificulta.

E parece que a terra de **amorosa**
Se abraça com seu fruto deleitosa;
Dela se faz com tanta atividade
A **farinha**, que em fácil brevidade
No mesmo dia sem trabalho muito
Se arranca, se desfaz, se coze o fruto;

Dela se faz também com mais cuidado
O **beiju** regalado,
Que feito tenro por curioso amigo

Grande vantagem leva ao **pão de trigo**.

(OLIVEIRA, 2005, p. 134, v. 246-259, grifos nossos)

O Pe. Manuel da Nóbrega, em sua décima segunda carta, faz referência a *Sumé* — “herói mítico dos tupis traduzido analogicamente como São Tomé (ou Santo Tomás), apóstolo que teria antecipado a catequese” (HANSEN, 2010, p. 123); Alfred Métraux registra que o santo teria visitado os tupis da Bahia, “ensinando-lhes a conhecer as virtudes da mandioca” (MÉTRAUX, 1979, p. 8)¹². Na menção a Tomé e sua relação com a mandioca (v. 246-247), observamos o aproveitamento de um mito corrente entre os índios brasileiros que concorre para a construção pictórica do nativismo conforme assume a caracterização não apenas *material*, mas, de certo modo, *espiritual*, da hortalíça em questão. Ressurge nestes versos em apreço, também, a caracterização da terra como “amorosa” (v. 250), conforme argumentamos na apreciação dos versos de abertura da *silva* “À Ilha de Maré” (v. 1-16). Os produtos da mandioca também são cantados: a “farinha” (v. 248 e 253) e o “beiju” (v. 257) — este elogiado para além do “pão de trigo” (v. 259). Com efeito, o “pão de trigo” (v. 259) está para a Europa como o “beiju” (v. 257) para o Brasil, tecendo aqui o poeta, mais uma vez nas entrelinhas, seu louvor à terra e seu fervor nativista. Gândavo descreve a mandioca, mencionando tanto o pão quanto os beijus:

Primeiramente tratarei da planta e raiz de que os moradores fazem seus mantimentos que lá comem em lugar de **pão**. A raiz se chama **mandioca**, e a planta de que se gera é de altura de um homem pouco mais ou menos. [...] Desta mesma mandioca, fazem outra maneira de mantimentos que se chamam **beijus**, os quais são de feição de obréias, mas mais grossos e alvos, e alguns deles estendidos da feição de filhós. Destes usam muito os moradores da terra, principalmente os da Bahia de Todos os Santos, porque são mais saborosos e de melhor digestão que a farinha. (GÂNDAVO, 2008, p. 107-108, grifos nossos)

A descrição de Cardim, que ao pão e ao beiju acrescenta o *mingau* e outros produtos de confeitaria e de padaria, é igualmente digna de nota:

O mantimento ordinário desta terra que serve de **pão** se chama **mandioca** [...]. [...] Destas raízes exprimidas, e raladas se faz **farinha** que se come; [...] se faz também [...] huns certos **beijús** como filhós, muito alvos, e mimosos. [...] Desta mandioca curada ao fumo se fazem muitas maneiras de caldos que chamão **mingãos**, tão sadios, e delicados que se dão aos doentes de febres em lugar de amido, e tizanas, e da mesma se fazem muitas maneiras de bolos, coscorões, fartes, empenadilhas, queijadinhas d’açucar,

¹² Sérgio Buarque de Holanda dedica um capítulo de sua *Visão do Paraíso*, interessantíssimo, à questão sobre a estadia de São Tomé Apóstolo entre os indígenas do Novo Mundo (HOLANDA, 1977, p. 104-125).

&. e misturada com **farinha de milho, ou de arroz**, se faz pão com fermento, e levedo que parece de trigo. (CARDIM, 1925, p. 69-70)

Itaparica agrupa os legumes numa única estrofe, sendo que a *fava* é a única hortaliça que acrescenta àquelas cantadas por Botelho de Oliveira:

Mas, contudo, dizer quero por ora
Que produz esta Terra copiosos
Mandioca, inhames, favas e **carás**,
Batatas, milho, arroz e **mangarás**.

(ITAPARICA, 2006, p. 96, LVIII, v. 5-8, grifos nossos)

Durão dedica toda uma estrofe à mandioca, também apontando a farinha, descrevendo seu processamento e mencionando a *tapioca* como mais um de seus produtos:

28

É sustento comum, raiz prezada,
Donde se extrai, com arte útil **farinha**,
Que saudável ao corpo, ao gosto agrada,
E por delícia dos Brasis se tinha.
Depois que em bolandeiras foi ralada,
No Tapiti se espreme, e se convinha,
Fazem a puba então, e a **tapioca**,
Que é todo o mimo, e flor da **mandioca**.

(DURÃO, s/d, p. 134, VII, grifos nossos)

Semelhante à mandioca, o *aipim* também é cantado por Botelho de Oliveira:

Os **aipins** se aparentam
Coa **mandioca**, e tal favor alentam,
Que tem qualquer, cozido, ou seja assado,
Das **castanhas** da Europa o mesmo agrado.

(OLIVEIRA, 2005, p. 134, v. 260-263, grifos nossos)

A comparação com as *castanhas* europeias se deve não apenas pela estima que popularmente se tem nas respectivas regiões por cada um dos produtos, mas também por a castanha ser historicamente considerada o “pão dos pobres”. A aproximação do aipim com a castanha se repete em Durão, assim como seu caráter de produto muito estimado:

Chama o Agricultor raiz gostosa
Aipi por nome; e em gosto se parece
Com a mole **castanha** saborosa,
De que tira o País vário interesse.

(DURÃO, s/d, p. 134, VII, 29, v. 1-4, grifos nossos)

Botelho de Oliveira canta em seguida o *milho*, ressaltando a facilidade com que ele é plantado e sua produção contínua ao longo do ano:

O **milho**, que se planta **sem fadigas**,
Todo o ano nos dá **fáceis** espigas,
E é tão fecundo em um e em outro filho,
Que são mãos liberais as mãos de milho.

(OLIVEIRA, 2005, p. 134, v. 264-267, grifos nossos)

Cardim descreve o *pão* produzido a partir da farinha de milho, assim como da farinha de arroz e de mandioca, conforme vimos. A abundância desses legumes, assim como a panificação, é apontada por Gândavo:

[...] há na terra muito **milho** zaborro de que se faz **pão** muito alvo, e muito **arroz**, e muitas favas de diferentes castas, e outros muitos legumes que abastam muito a terra. (GÂNDAVO, 2008, p. 108)

O último legume, que encerra a *quitanda* da Ilha de Maré, é o *arroz*, indicado como o de melhor qualidade desde o Ocidente até o Oriente:

O **arroz** semeado
Fertilmente se vê multiplicado;
Cale-se de **Valença**, por estranha
O que tributa a Espanha,
Cale-se do **Oriente**
O que come o gentio, e a lísia gente;
Que o do Brasil quando se vê cozido
Como tem mais substância, é mais crescido.

(OLIVEIRA, 2005, p. 134-135, v. 268-275, grifos nossos)

Com efeito, julgamos que a cidade produtora de arroz cantada pelo poeta — “Valença” (v. 230) — não seja aquela minhota, raiana, conhecida por ter sido berço de São Teotónio (1082-1162), o primeiro santo português, conforme indicou Fabrício Possebon em suas notas à *silva* “À Ilha de Maré” (MARQUES JR.; POSSEBON, 2006, p. 76); pelo verso seguinte — “O que tributa a Espanha” (v. 231) — e pelo seu prato tradicional, a *paella*, conhecida em Portugal como *arroz à valenciana*, tendemos a credenciar Valência, em Espanha, e não Valença do Minho, em Portugal, como a cidade à qual o poeta se refere. Em relação ao “Oriente” (v. 272), é sabido o quanto o arroz participa da dieta e da cultura da Índia, da Tailândia, do Camboja, da Malásia, da Indonésia, da Nova Guiné, do Vietnã, da China e do Japão: regiões visitadas e exploradas pelos portugueses em sua expansão marítima entre os séculos XV e XVII. Botelho de Oliveira confere ao arroz brasileiro primazia sobre

todos os outros, de Leste a Oeste, indicando esta hipérbole talvez, tal como o foi a *pimenta* entre os frutos, que o arroz é o mais elogiado entre os legumes da Ilha de Maré. Para Durão é o *arroz* que no Brasil se cria selvagem (VII, 29, v. 6), o que para Botelho de Oliveira fora a *mangaba* (v. 216-217). Para Camões, todos os frutos da “Ilha dos Amores” se produzem “Sem ter necessidade de cultura” (58, v. 3); Itaparica — talvez por princípios, talvez por omissão — não alude a tal detalhe.

Ótimo **arroz** em cópia prodigiosa,
Sem cultura nos campos aparece,
No Pará, Cuiabá, por modo feito,
Que iguala na bondade o mais perfeito.

(DURÃO, s/d, p. 134, VII, 29, v. 5-8, grifos nossos)

Camões ainda elenca a *amora* (58, v. 6) e o *pêssego* — “O pomo que da pátria Pérsia veio” (58, v. 7) — na descrição dos frutos da “Ilha dos Amores”. Cardim relaciona também o *umbu*, a *sapucaia*, o *araticum*, o *piquiá*, o *pinhão*, a nossa mui querida *jabuticaba* e o *marmelo* (CARDIM, 1925, p. 59-61 e 107). Com exceção destes dois últimos, Soares de Sousa descreve os mesmos frutos mencionados pelo padre, aos quais acrescenta o *ingá*, o *cajá*, o *bacuripari*, o *pequi*, o *jenipapo*, o *guti*, a *ubacaba*, o *munduru*, a *comichã*, a *mandiba*, o *cambuí*, a *curuanha*, o *abajeru*, o *amaitim*, o *apé*, o *murici*, a *cupiúba*, a *maçaranduba*, o *mucuri* e o *cambucá* (SOUSA, [1851], p. 191-197). No canto VII do *Caramuru*, Durão menciona ainda o *tabaco* (estrofe 27); o *quiabo*, o *jiló*, o *maxixe*, a *maniçoba* e o *palmito* (estrofe 31); a *goiaba* (estrofe 44); o *cacau* e a *baunilha* (estrofe 47); o *algodão* (estrofe 48); e o *urucum* (estrofe 49).

Tenho explicado as frutas e legumes,
Que dão a Portugal muitos ciúmes;
Tenho recopilado
O que o Brasil contém para **invejado**,
E para preferir a toda a terra,
Em si perfeitos quaro AA encerra.
Tem o primeiro A, nos arvoredos
Sempre verdes aos olhos, sempre ledos;
Sem o segundo A, nos ares puros
Na tempérie agradáveis e seguros;
Tem o terceiro A, nas águas frias,
Que refrescam o peito, e são sadias;
O quarto A, no açúcar deleitoso,
Que é do Mundo o regalo mais mimoso.

São pois os quatro AA por singulares
Arvoredos, Açúcar, Águas, Ares.

(OLIVEIRA, 2005, p. 135, v. 276-291, grifos nossos)

Botelho de Oliveira encerra sua relação de maravilhas naturais brasileiras, desde o pescado até as frutas e legumes, com um jogo de palavras que resume as excelências da Ilha de Maré; jogo este, que já apreciamos. O *ciúme* (v. 277) e a *inveja* (v. 279) que as excelências brasileiras causam em Portugal são evidentes valorizações de caráter nativista. Nos versos seguintes, uma vez que o poeta tratou do *açúcar*, é mencionado um engenho:

Nesta Ilha está mui ledado, e mui vistoso
Um Engenho famoso,
Que quando quis o fado antigamente
Era **Rei dos engenhos** preminente,
E quando **Holanda pérfida e nociva**
O **queimou, renasceu qual Fênix viva.**

(OLIVEIRA, 2005, p. 135, v. 292-297, grifos nossos)

A referência à Holanda — “pérfida e nociva” (v. 296) — alude aos esforços da Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais em instalar um “Brasil holandês”; frustrados, como já vimos. Os versos não somente testemunham a destruição cometida pelos batavos na Bahia, mas ainda sugerem a vitória do Catolicismo sobre o Protestantismo: informação implícita para qualquer leitor coevo. Por outro lado, é possível inferir certa exortação nativista, semelhante à que foi sugerida com a imagem dos “pássaros amigos” (v. 126) revoando por sobre a figueira: se Holanda queimou o “Rei dos engenhos” (v. 295) e este “renasceu qual Fênix viva” (v. 297), as perdas materiais que cobraria uma hipotética luta pela autonomia compensariam: uma vez sendo vitoriosa sobre a Holanda, a Bahia certamente o seria sobre Portugal. O poeta ao dizer “Engenho famoso” (v. 293), e mesmo “Rei dos engenhos” (v. 295), não poderia estar também metaforizando todo o Brasil? De todo modo, Itaparica não intuiu ou deliberadamente não procurou conferir sentido metafórico à menção que faz sobre os engenhos de sua ilha:

XLIII

Não há nesta Ilha engenho fabricado
Dos que o açúcar fazem saboroso,
Porque um, que ainda estava levantado,
Fez nele o seu ofício o **tempo iroso**:
Outros houve também, que o **duro fado**
Por terra pôs, cruel e rigoroso,
E ainda hoje um, que foi mais soberano
Pendura as cinzas por painel Troiano.

(ITAPARICA, 2006, p. 92, grifos nossos)

Com efeito, devemos considerar que a exploração do ouro em Jacobina, que teve início a partir da segunda metade do século XVII e viu seu auge no primeiro quartel do século XVIII, e no Rio de Contas, descoberto por Raposo Tavares (166?-1720) na segunda década do século XVIII a Sul da Chapada Diamantina, veio gradativamente fazer a economia açucareira na Bahia também ceder seu lugar à mineração. Destarte, à altura da publicação de *Eustáquidos* (1765), em cujo apêndice se encontra a “Descrição da Ilha de Itaparica”, o “tempo iroso” (v. 4) e o “duro fado” (v. 5) já haviam se encarregado de arruinar os engenhos de açúcar da ilha.

Botelho de Oliveira, complementando a alusão à vitória do Catolicismo sobre o Protestantismo, prossegue em sua *silva* mencionando três capelas erguidas na Ilha de Maré: a de Nossa Senhora das Neves, a de São Francisco Xavier e a de Nossa Senhora da Conceição.

Aqui se fabricaram três capelas
Ditosamente belas,
Uma se esmera em fortaleza tanta,
Que da **abóbada forte** se levanta;
Da **Senhora das Neves** se apelida,
Renovando a piedade esclarecida,
Quando em devoto sonho se viu posto
O nevado candor no mês de agosto.

Outra capela vemos fabricada
A **Xavier** ilustre dedicada,
Que o Maldonado Pároco entendido
Este edifício fez agradecido
A Xavier, que foi em sacro alento
Glória da Igreja, do Japão portento.

Outra capela aqui se reconhece,
Cujos nome a engrandece,
Pois se dedica à **Conceição** sagrada
Da Virgem pura sempre imaculada,
Que foi por singular, e mais formosa
Sem manchas Lua, sem espinhos Rosa.

(OLIVEIRA, 2005, p. 135-136, v. 298-317, grifos
nossos)

A capela de Nossa Senhora das Neves (c. 1570) da Ilha de Maré, tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1958 como um dos mais importantes exemplares da arquitetura religiosa brasileira primitiva, com efeito, é já mencionada por Soares de Sousa, que a julga “muito bem concertada” (SOUSA, [1851], p. 144); a disposição de sua abóbada de berço — a “abóbada forte” (v. 301) mencionada pelo

poeta — revela o talento do pedreiro que a ergueu (OTT, 1983, s/n). A segunda capela é dedicada a São Francisco Xavier (1506-1552), cofundador da Companhia de Jesus ao lado de Santo Ignácio de Loyola (1491-1556) e “apóstolo do Oriente”, tendo exercido sua atividade missionária especialmente na Índia e no Japão. Entre os versos que o poeta dedica à descrição da capela de Nossa Senhora da Conceição, destacamos o último — “Sem manchas Lua, sem espinhos Rosa” (v. 317) —, usado também nas *oitavas* “À Conceição da Senhora”, da *Lira sacra*:

II

Nasce a lua no Polo refulgente,
porem descobre manchas na beleza;
nasce a roza no campo gentilmente
porem prodùs de espinhas a uileza:
mas uòs nasceis mais bella, e mais luzente
no ceo, ou campo de maior grandeza,
que fostes perseruada em Mãy fermoza
sem manchas Lua, sem espinhas Roza.

(OLIVEIRA, 1971, p. 79, grifos nossos)

Itaparica dedica seis estrofes à descrição dos edifícios religiosos de sua ilha. Apresenta a Igreja Matriz do Redentor (estrofe LX) e a Matriz de Santo Amaro (estrofe LXI); as capelas de São Lourenço, de São João Batista e de Nossa Senhora do Bom Despacho (estrofe LXII); as capelas de Santo Antônio e de Nossa Senhora das Mercês (estrofe LXIII); e as capelas de Nossa Senhora da Penha, de São José e ainda outra de São João Batista (estrofe LXIV). Os versos são meramente descritivos.

Botelho de Oliveira encerra, então, sua *silva* “À Ilha de Maré” com a conclusão de que esta representa todo o Brasil (v. 321):

Esta Ilha de Maré, ou de alegria
Que é termo da Bahia,
Tem quase tudo quanto o Brasil todo,
Que de todo o Brasil é breve apodo;
E se algum tempo Citereia a achara,
Por esta sua Chipre desprezara,
Porém tem com Maria verdadeira
Outra Vênus melhor por padroeira.

(OLIVEIRA, 2005, p. 136, v. 318-325, grifos nossos)

Temos nestes versos a convivência do mito pagão com o cristão; conforme já apontamos, aqui Vênus e a Virgem se confundem e se complementam. Itaparica aproveitou

este motivo para valorizar também sua própria ilha, ecoando mesmo um verso de seu compatriota:

VII

Se a Deusa Citereia conhecera
Desta Ilha celebrada a formosura,
Eu fico que a Netuno prometera
O que a outros negou cruel e dura:
Então de boa mente lhe oferecera
Entre incêndios de fogo a neve pura,
E se de alguma sorte a alcançara,
Por esta sua Chipre desprezara.

(ITAPARICA, 2006, p. 81, grifos nossos)

CONCLUSÃO

A exaltação da natureza que faz Manuel Botelho de Oliveira na *silva* “À ilha de Maré” segue uma tendência verificada na literatura de língua portuguesa desde os cronistas do *ciclo dos descobrimentos* e, antes, desde a Antiguidade Clássica, sendo as obras de Virgílio e de Ovídio referências representativas.

As sugestões temáticas que o poeta desenvolve, de enumeração e de louvor dos frutos da terra, da atividade humana e mesmo das possibilidades de exploração econômica, estão associadas ao reconhecimento do Novo Mundo e à esperança de evocar e apontar no Brasil a materialização do mito do “paraíso terrestre” ao leitor — e principalmente ao colonizador — português.

Na forma, o poeta utiliza, conforme sua habilidade de criação e seu talento, os princípios estéticos que vigoravam em seu tempo: o estilo do barroco literário, com suas influências e suas possibilidades de manifestação.

No conteúdo, muitas vezes apontado como superficial, ingênuo ou ridículo, verificamos um modo de explorar e desenvolver o mito do “paraíso terrestre” supracitado.

Enxergamos nesses esforços a participação de Manuel Botelho de Oliveira na construção do que chamamos de “mito do Brasil”, uma vez que esse mito voltará posteriormente a ser explorado e desenvolvido na literatura brasileira, nomeadamente nos períodos do Romantismo e do Modernismo.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- ALMEIDA, Carmelina Magnavita Rodrigues de. **O marinismo de Botelho**. 1975. Tese apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia para concurso de Professor Assistente do Departamento de Letras Românicas, Salvador, 1975.
- ALONSO y Fernández de las Redondas, Dámaso. **Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos**. Tradução de Darcy Damasceno. [Rio de Janeiro:] Instituto Nacional do Livro, 1960.
- AMARAL, Edmundo. **Os milagres do canário**. In: _____. Rotulas e mantilhas. São Paulo: Civilização Brasileira, 1932. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/sv/svh016.htm>>. Acesso em: 14 mai. 2016.
- ANDRADE, Almir de. **Formação da Sociologia Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941. Vol. I.
- ANTONIL, André João. **Cultura e Opulência do Brasil**. Com estudo bibliográfico de Affonso d'Escragolle Taunay, notas bibliográficas de Fernando Salles e vocabulário e índices de Leonardo Arroyo. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- ÁVILA, Affonso. Introdução. In: CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na “Formação da literatura brasileira”**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- AZEVEDO, João Lúcio de. **História de Antônio Vieira**. 3. ed. Lisboa: Clássica Editora, 1992.
- BARROS, Francisco Borges de. **Bandeirantes e sertanistas baianos**. Salvador: Imprensa Oficial do estado, 1919.
- BARROS, José Américo de Miranda; OLIVEIRA, Gracinéa de. A “Descrição da Ilha de Itaparica” na literatura brasileira. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 28, n. 40, p. 145-166. 2008.
- BINATO, Cláudia Valéria Penavel. O latim no contexto letrado do Brasil Colônia, **Revista**

Patrimônio e Memória, Assis, v. 3, n. 2, p. 3-13. 2007.

BOLGAR, Robert Ralph. O legado grego. In: FINLEY, M. I. (Org.). **O legado da Grécia: uma nova avaliação**. Tradução Yvette Vieira Pinto de Almeida. Brasília: UnB, 1998.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **Poética e poesia no Brasil (Colônia)**. São Paulo: Ed. da Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001. 314p.

BUTLER, Philip. **Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine**. Paris: Nizet, 1959.

CALDAS AULETE. **Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1964. 5 v.

CALMON, Pedro. **História social do Brasil – I. Espírito da sociedade colonial**. São Paulo: Nacional, 1935.

_____. **História do Brasil**. 7 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. vol. III

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta. In: VOGT, Carlos; LEMOS, José Augusto Guimarães de. **Cronistas e viajantes**. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada). p. 11-23.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na “Formação da literatura brasileira”**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Transcrição**. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. Apresentação e posfácio de Marcelo Tápia. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Estudos, 315).

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1969. 2 v.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. 4. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

_____. Literatura de dois gumes. In: **A educação pela noite**. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro

sobre Azul, 2006.

_____.; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e antologia**. 12. ed. São Paulo: DIFEL, 1984. v. 1.

CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil**. Introdução e notas de Baptista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolpho Garcia. Rio de Janeiro: J. Leite, 1925.

CARPEAUX, Otto Maria. Góngora e o neogongorismo. In: **Origens e fins**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

_____. **História da literatura ocidental**. 2. ed., revista e atualizada. Rio de Janeiro: Alhambra, 1980 (volumes 3 e 4).

CASTELLO, José Aderaldo. **Manifestações literárias do período colonial: 1500-1808/1836**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote**. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. (Biblioteca Folha. Clássicos da Literatura Universal, 17)

CHOCIAY, Rogério. O verso colonial: métrica de Anchieta. **Revista Rhythmus**, São José do Rio Preto, n. 15, p. 1-36, 1991.

_____. Três vertentes métricas na poesia de Manuel Botelho de Oliveira, **Revista de Letras**, São Paulo, v. 32, p. 207-221. 1992.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COUTINHO, Afrânio dos Santos. **Introdução à literatura no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Distribuidora de livros escolares, 1968.

_____. **O processo da descolonização literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Vera Cruz: literatura brasileira, 335)

_____. **Do barroco: ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ: Tempo brasileiro, 1994.

_____. O barroco. In: _____. (Org.). **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global,

2004. v. 2. cap. 10.

COVARRUBIAS, Sebastián de. **Tesoro de la lengua castellana o española**. Organizado por Ignacio Arellano e Rafael Zafra. Madri: Iberoamericana-Vervuert, 2006.

CROCE, Benedetto. **Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana**. Bari: Giuseppe Laterza e Figli, 1910.

_____. **Storia dell'età Baroca in Italia**: pensiero, poesia e letteratura, vita morale. 1929. Bari: Laterza, 1929.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

CUNHA, Felix de Azevedo da. **Patrocínio empenhado pelos clamores de hum preso**. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1706.

DEJOB, Charles. **De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques**: essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV. Paris: E. Thorin, 1884.

DIAZ-PLAJA Contestí, Guillermo. **El espíritu del Barroco**. Barcelona: Apolo, 1940.

DIEGUES, Antonio Carlos Sant'Anna (Org.). **Enciclopédia caiçara**, v. 2. São Paulo: HUCITEC, 2005. (Ecologia e cultura, 7)

DONATO, Hernâni. **Dicionário de mitologia**: asteca, maia, aruaque e caraíba, inca, tupi, diaguita, banto, ioruba, ewe e fanti-ashanti, negro-maometana. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. **Dicionário das batalhas brasileiras**. 2. ed. ampl. São Paulo: IBRASA, 1996.

D'ORS, Eugeni. **Lo Barroco**. Madri: Aguilar, s/d.

DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru**: poema épico. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, s/d. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/caramuru.pdf>. Acesso em 16 jan. 2017.

- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Chicago: University of Chicago, 1979. 29 v.
- FAUSTINO, Mário. Botelho de Oliveira. In: **Evolução da poesia brasileira**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. 176p. p. 57-71. (Casa de Palavras, 14)
- _____. **De Anchieta aos concretos**. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. **Características da literatura portuguesa**. Lisboa: Livraria Clássica, 1923.
- FOCILLON, Henri. **La Vie des Formes**. Paris: PUF, 1950.
- FRANÇA, Eduardo D'Oliveira; SIQUEIRA, Sônia A. **Segunda visitação do Santo Ofício às partes do Brasil**. Separata dos Anais do Museu Paulista, t. XVII, 1963.
- FRANCO JR. Hilário. **Cocanha: a história de um país imaginário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FREYRE, Gilberto. **Nordeste: Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil**, 2. ed., rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- FRIEDMAN, Arnold; SAVAGE, George. Interior design. In: ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. 15. ed. Chicago: Encyclop dia Britannica, 1979, vol. 9, p. 687-730.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil**. Brasília: Senado Federal, 2008. (Edi es do Senado Federal, 100)
- GARCIA, Rodolfo. Nota 125. In: VARNHAGEN Francisco Adolfo. **História do Brasil**. 7. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962. v. II, t. III, p. 271.
- GODINHO, Manuel. **Vida, virtudes e morte com opinião de santidade do venerável Pe. Frei Ant nio das Chagas**. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1728. Disponível em: <<https://archive.org/details/vidavirtudesemor00godi>>. Acesso em 17 nov. 2016.
- GODOY, Ana Boff de. Cocanha. In: BERND, Zilá (Org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial; Editora da UFRGS, 2007. p. 121-127

GOMES, Eugênio. **Visões e revisões**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1958.

_____. O mito do ufanismo. In: COUTINHO, Afrânio dos Santos (Dir.), COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-Dir.). **A literatura no Brasil**. 6. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2001. Vol. 2. Cap. 15. p. 126-161.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o Boca de Brasa**: um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Vozes, 1985.

GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998. 24v.

GUERREIRO, Luís R. **O grande livro da pirataria e do corso**. [Lisboa]: Temas e debates, 1997.

HANSEN, João Adolfo. **Manuel da Nóbrega**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. (Coleção Educadores)

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988 (Stylus, 6).

HAUSER, Arnold. **Literatura y Manierismo**. Madri: Guadarrama, 1969.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 3. ed. São Paulo: Nacional. 1977 (Brasiliana, 333)

_____. **Capítulos de literatura colonial**. Organização e introdução de Antônio Cândido. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HOMERO. **The Odyssey**. Cambridge: Harvard University Press, 1919. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0136>>. Acesso em 18 jan. 2017.

HORÁCIO. **Epistolae**. [s/d]. Disponibilizado por José Dejalma Dezotti. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/hor.html>>. Acesso em 18 jan. 2017.

_____. Arte poética. In: ARISTÓTELES, **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino; Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

ITAPARICA, Manuel de Santa Maria. **Descrição da Ilha de Itaparica, termo da Cidade da Bahia**. In: MARQUES JR., Milton; POSSEBON, Fabricio. Dois textos fundadores do nativismo brasileiro. João Pessoa: Zarinha Centro de Cultura, 2006. p. 79-98.

KURTZ, Otto. Barocco: storia di una parola. **Lettere italiane**, X, 4 [1960], p. 414-444.

LEITE, Serafim. **Breve história da Companhia de Jesus no Brasil (1549-1760)**. Braga: Livraria A. I., s/d.

_____. **História da Companhia de Jesus no Brasil**, 10 vols. Lisboa: Portugalíia; Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1938, vol. II

LEVI, Lucio. Nacionalismo. In: BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco (Org.). **Dicionário de política**. 12. ed. Tradução de Carmen C. Varriale et al. Brasília: UnB, 1999. v. 2.

LIMA, Alceu Amoroso. **Introdução à literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1964.

LIMA, Manuel de Oliveira. **Pernambuco: seu desenvolvimento histórico**. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1895.

LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. **História da literatura portuguesa**. 4. ed. corr. Porto, Porto Ed., [s/d].

LUZ, Guilherme Amaral. A oikonomia do engenho ou o engenho da polis cristã: Prudêncio Amaral, Antonil e o açúcar. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 28, n. 40, p. 81-94. 2008.

MACHADO, Diogo Barbosa. **Biblioteca Lusitana histórica, crítica e cronológica. Na qual se compreende a notícia dos autores portugueses e das obras que compuseram desde o tempo da promulgação da Lei da Graça até o tempo presente**. Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues, 1752. (tomo 3)

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro:

MEC/DAC/FUNARTE/SNT, 1962.

MARQUES JR., Milton; POSSEBON, Fabricio. **Dois textos fundadores do nativismo brasileiro**. João Pessoa: Zarinha Centro de Cultura, 2006.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique. Poesia religiosa de Manuel Botelho de Oliveira. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 35, n. 68, p. 303-327, mai.-ago. 1969.

MARTINS, Heitor. Nota introdutória. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Lyra sacra**. Leitura paleográfica de Heitor Martins. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971. p. 7-8.

MARTINS, José Roberto. **Presságios: o livro dos nomes**. São Paulo: Alegro, 2002.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. v. 1.

MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos: obra poética**. Edição de James Amado; preparação e notas de Emanuel Araújo. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. 2 v.

MATOS, Luís de. Pêro de Magalhães de Gândavo e o Tratado da Província do Brasil. **Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira**, v. III, n. 4. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.

MELÃO da Vilarica. Produtos tradicionais portugueses. Direção Geral de Agricultura e Desenvolvimento Rural. República Portuguesa, Ministro da Agricultura, Florestas e Desenvolvimento Rural. Disponível em: <<https://tradicional.dgadr.pt/pt/cat/frutos-frescos/397-melao-da-vilarica>> Acesso em: 19 fev. 2016.

MERQUIOR, José Guilherme e Alves. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira – I**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MÉTRAUX, Alfred. **A religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi-guaranis**. Prefácio, tradução e notas de Estêvão Pinto. 2. ed. São Paulo: Nacional/Edusp, 1979.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1997 (volume 1).

_____. **Dicionário de termos literários**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MONTEMAYOR. In: *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA*. 15. ed. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1979, v. VI, p. 1018.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala**. São Paulo: Ciências Humanas, 1981. (A questão social no Brasil, 6)

NASCENTES, Antenor. Prefácio. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnasso**. Prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1953. p. VII-XII.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011. 1104p.

NÉMETH, Peter Santos. **Glossário caiçara de Ubatuba: pequeno vocabulário de palavras e locuções que compõem o falar do povo caiçara do Litoral Norte de São Paulo**. São Paulo: All Print, 2010.

OLIVEIRA, Manoel Botelho de. **Hay Amigo para Amigo. Comedia Famosa y Nueva**. Coimbra: Oficina de Tomé Carvalho, 1663.

_____. **Música do Parnaso dividida em quatro coros de Rimas portuguesas, castelhanas, italianas & latinas. Com seu descante cómico reduzido em duas Comédias**. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal, 1705.

_____. **Música do Parnaso. A Ilha de Maré**. Direção de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Álvaro Pinto Editor, [1929]. (Publicações da Academia Brasileira)

_____. **Música do Parnasso**. Prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1953. 2 v.

_____. **Música do Parnasso**. Prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

_____. **Lyra sacra**. Leitura paleográfica de Heitor Martins. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

_____. **Música do Parnaso**. Organização e estudo crítico de Ivan Teixeira. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. Paginação irregular.

_____. **Poesia completa: Música do Parnasso. Lira sacra**. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OTT, Carlos. A Matriz de Nossa Senhora das Neves, da Ilha de Maré. **Jornal A Tarde**, Caderno 2, Salvador, s/n, 14 ago. 1983. Disponível em: <<http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/doc-polo/matriznossasenhordasneves.pdf>>. Acesso em 20 mar. 2017.

OVÍDIO. **Amores**. [s/d]. Disponibilizado por David J. Califf. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>>. Acesso em 18 jan. 2017.

PAES, José Paulo. Manuel Botelho de Oliveira. In: MOISÉS, Massaud, PAES, José Paulo (org.). **Pequeno dicionário de Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1967.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o los trampas de la fe**. Barcelona: Seix Barral, 1982.

PEIXOTO, Afrânio. Manoel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso**. A Ilha de Maré. Direção de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Álvaro Pinto Editor, [1929].

PEREIRA, Carlos de Assis. **Fontes do Caramuru de Santa Rita Durão**. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1971.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica: cultura grega**. 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998 (v. I).

PEREIRA, Nuno Marques. **Compêndio narrativo do Peregrino da América**. 6. ed. Notas e estudos de Francisco Adolfo Varnhagen, Leite de Vasconcelos, Afrânio Peixoto, Rodolfo Garcia e Pedro Calmon. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1939. 2 v.

PINTO, Manoel de Sousa. Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnasso. A Ilha de Maré**. Apresentação de Afrânio Peixoto e estudos de Xavier Marques e Manoel de Sousa Pinto. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira; Álvaro Pinto Editor, [1929]. (Anuário do Brasil)

PITA, Sebastião da Rocha. **História da América portuguesa**. Apresentação de Mário Guimarães Ferri; introdução e notas de Pedro Calmon. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

PONTIERI, Ernesto. Italy in the 16th-18th centuries. In: *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Italy and Sicily, History of*. 15. ed. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1979, vol. 9, p. 1148-1151.

POPE-HENNESSY, Sir John Wyndham. Cellini, Benvenuto. In: *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA*. 15. ed. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1979, vol. 3, p. 1057-1058.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 15ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Origem e evolução do soneto brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1º out. 1988. n. 428. Suplemento "Cultura". p. 80-81.

RIBEIRO, João Roberto Inácio. O gongorismo na poesia latina de Manuel Botelho de Oliveira, **Revista de Letras**, São Paulo, v. 32, p. 199-206. 1992.

RIZZINI, Carlos. **O livro, o jornal e a tipografia no Brasil (1500-1822)**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1946.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Manoel Botelho de Oliveira, autor del impreso Hay amigo para amigo. Comedia famosa y nueva, Coimbra, Oficina de Tomé Carvalho, 1663. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 71, n. 211, p. 555-573, abr.-jun. 2005.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de. **Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla**. Madri: Maria de Quiñones, 1640. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/primera-parte-de-las-comedias-de-don-francisco-de-rojas-zorrilla--0/>>. Acesso em 21 fev. 2017.

SCHNEIDER, Marius Karl Alfons. **El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas**. Barcelona: [s.n.], 1946.

SERNA, Juan Hurtado de la; PALENCIA, Ángel González. **Historia de la literatura española**. Madri: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.

SILVA, António José Marques da. The fable of the cod and the promised sea: about

portuguese traditions of bacalhau. In: BARATA, Filipe Themundo; ROCHA, João Magalhães (Ed.). **Heritages and Memories from the Sea**. Évora: Universidade de Évora, 2015. p. 130-143.

SILVA, José Maria da Costa e. **Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses**. Lisboa: Imprensa Silvana, 1855. (tomo X).

SILVA, Matias Pereira da (Org.). **A fenis renascida, ou Obras poéticas dos melhores engenhos portugueses**. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1746. (tomo V)

SOARES, Carolina Esteves. **A (re)construção do diálogo entre Portugal e Castela: propósitos e contratempos da diplomacia portuguesa em Madrid (1668-1686)**. 2015. 186 f. Dissertação de Mestrado em História - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015.

SOUSA, Augusto Fausto de. **Fortificações no Brasil**. Revista Trimestral do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil, Rio de Janeiro, XLVIII, II, p. 1-140. 1885. Disponível em: <http://fortalezas.org/?ct=bibliografia&id_bibliografia=5>. Acesso em 22 mar. 2017.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil em 1587**. [Madri]: [s.n.], [1851]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=38095>. Acesso em 16 jan. 2017.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TAUNAY, Affonso d'Escragno (Org.). **Obras diversas de Bartholomeu Lourenço de Gusmão**. São Paulo: Melhoramentos, 1934.

TAVERNIER, Jean-Baptiste. **Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier, ecuyer baron d'Aubonne, qu'il a fait en Turquie, en Perse et aux Indes, pendant l'espace de quarante ans, et par toutes les routes que l'on peut tenir, accompagnez d'observations particulières sui la qualité, la religion, le gouvernement, les coutumes et le commerce de chaque país; avec les figures, le poids, et la valeur des monnoyes qui y ont cours**. v. 2. Paris: Gervais Clouzier et Claude Barbin, 1676. 2 v. Disponível em: 159

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85326b?rk=21459;2>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso**. Organização e estudo crítico de Ivan Teixeira. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. p. 7-96.

TERRASSE, Henri-Louis-Étienne. Ottoman North Africa. In: ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. 15. ed. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1979, vol. 13, p. 160-161.

TIRAPELI, Percival. **Iconografia da fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Salvador, Bahia**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS”, n. 19, 2010, Cachoeira, Anais. Cachoeira: ANPAP, 2010. p. 774-783.

TRINGALI, Dante. **Escolas literárias**. São Paulo: Musa, 1994 (Coleção Os Manuais 1).

VALVERDE, José María. **El Barroco**. Barcelona: Montesinos, 1985.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. **Florilégio da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987. tomo I.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. (Coleção Documentos Brasileiros, 74).

VIRGÍLIO. **Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil**. Editado por J. B. Greenough. Boston: Ginn & Co., 1900. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0059%3Abook%3D1%3Acard%3D1>>. Acesso em 18 jan. 2017.

VOGT, Carlos; LEMOS, José Augusto Guimarães de. **Cronistas e viajantes**. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada)

WEISBACH, Werner. **Der Barock als Kunst der Gegenreformation**. Berlim: Paul Cassirer, 1921.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. Organização e introdução de Stephen G. Nichols Jr. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.

WELLER, Jac. Weapons and delivery systems. In: ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. 15. ed. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1979, vol. 19, p. 680-696.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARAÚJO, Teresa. Vieira-poeta: as décimas sobre a morte de um javali. In: MONTEIRO, Maria do Rosário; PIMENTEL, Maria do Rosário. **Padre António Vieira: o tempo e os seus hemisférios**. Lisboa: Edições Colibri, 2011. p. 281-298.

BARCA, Pedro Calderón de la. **Ecloga piscatoria, el golfo de las sirenas**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Manuscrito. 24f. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/egloga-piscatoria-el-golfo-de-las-sirenas/>>. Acesso em 16 nov. 2017.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883. 7 v.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Lisboa: Glaciar, 2014.

BRAGA, Teófilo. **Os seiscentistas**. Porto: s.n., 1916.

CALMON, Pedro. **História da Literatura Bahiana**. Salvador: Prefeitura Municipal, 1949.

CIDADE, Hernâni. **Lições de Cultura e Literatura Portuguesa**. v. I. 2. ed. Coimbra: s.n., 1942.

COELHO, Haydée Ribeiro. Retórica do nacionalismo. **Cadernos de linguística e teoria da literatura**, Belo Horizonte, n. 6, p. 33-47, 1981.

COPPI, José Augusto. **O Barroco de cá, o Barroco de lá: origens, aspectos, ressonâncias, características, autores e obras**. In: CONGRESSO DE EDUCAÇÃO DO NORTE PIONEIRO n. 10, 2010, Jacarezinho. Anais. Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Ciências humanas e da Educação e Centro de Letras, Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2010. p. 477-486.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, José Galante de. **Enciclopédia de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001. 2 v.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da Literatura Clássica: 2ª Época, 1580-1756**. Lisboa: Anchieta, 1920.

_____. **A Épica Portuguesa no Século XVI**. São Paulo: s.n., 1938

GATES, Eunice Joiner. Antonio da Fonseca Soares, an Imitator of Góngora and Calderón. **Hispanic Review**, Filadélfia, v. 9, n. 2, p. 275-286, abr. 1941. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/470223?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 22 dez. 2016.

GOMES JR., Guilherme Simões. **Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. (Ensaio de cultura, 16)

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. **Poesía**. Editado por Antonio Carreira. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2016. Disponível em <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica/>. Acesso em 18 fev. 2017.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **REEL – Revista eletrônica de estudos literários**, Vitória, a. 2, n. 2, 2006.

MACHADO, Lourival Gomes. Teorias do Barroco. In:_____. **Barroco mineiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Debates, 11)

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. O jardim místico do medievo. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 30, n. 44, p. 11-34. 2010.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica**. Prefácio de Guilherme Simões Gomes Jr. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Clássicos, 10)

MEDEIROS JR. Florizel de. **Cronistas, viajantes e peixes na formação do conhecimento científico: litoral brasileiro, séculos XVI e XVII**. 2013. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

MENDES, Lauro Belchior. Reflexões sobre o ufanismo na literatura brasileira. **Revista literária do corpo discente da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, ano

XIX, n. 20, p. 95-105, 1987/1988.

MIGLIORINI, Bruno. Etimologia e storia del termine barocco. In:_____. **Manierismo, barocco, rococò**. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

MORAES, Rubens Borba de. **Bibliografia Brasileira do Período Colonial**. São Paulo: IEB, 1969.

NOMURA, Hitoshi. **Dicionário dos peixes do Brasil**. Brasília: Editerra, 1984.

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

SILVESTRE, Vilma Fernanda Séves de Albuquerque. **Raízes do ufanismo brasileiro: séculos XVI-XVIII**. 2002. 149f. Dissertação (Mestrado em História da época dos descobrimentos portugueses) – Faculdade de Letras do Centro Regional das Beiras – Pólo de Viseu, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2002.

TEIXEIRA, Ivan. Maré, ilha de Botelho. **Revista brasileira**, Rio de Janeiro, n. 72. p. 109-134. 2012.

VEGA Y CARPIO, Felix Lope de. **La vega del Parnaso**. Tomo III. Edição e notas do Instituto Almagro de Teatro Clássico. Direção de Felipe B. Pedraza e Pedro Conde Parrado. Madri: UCLM, 2016.