



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

ERIMAR WANDERSON DA CUNHA CRUZ

MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA E O BARROCO MODERADO: UMA LEITURA
DE *LIRA SACRA* (1703)

FORTALEZA

2021

ERIMAR WANDERSON DA CUNHA CRUZ

MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA E O BARROCO MODERADO: UMA LEITURA
DE *LIRA SACRA* (1703)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada. Linha de pesquisa: Literatura: Tradição e Inovação.

Orientador: Prof. Dr. Yuri Brunello.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C961m Cruz, Erimar Wanderson da Cunha.

Manuel Botelho de Oliveira e o barroco moderado : uma leitura de Lira Sacra (1703) /
Erimar Wanderson da Cunha Cruz. – 2021.
166 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa
de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.

Orientação: Prof. Dr. Yuri Brunello.

1. Barroco moderado. 2. literatura brasileira. 3. Manuel Botelho de Oliveira. 4. poesia
sacra. I. Título.

CDD 400

ERIMAR WANDERSON DA CUNHA CRUZ

MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA E O BARROCO MODERADO: UMA LEITURA
DE *LIRA SACRA* (1703)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 04/08/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Yuri Brunello (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Miguel de Ávila Duarte

Prof. Dr. Enrique Rodrigues-Moura
Universität Bamberg

Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

À Prof.^a Dr.^a Ana Maria Koch (*in piam eternamque memoriam*) pela agudeza, critério e método que continuam a inspirar o presente investigador.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Deus que do Alto insuflou meu caminho de Energia e Luz.

A meu consorte Djandirio Vieira de Castro, por suportar minhas excentricidades, apoiando-me com gestos e palavras, tornando a minha vida melhor e mais fácil de ser vivida.

Aos meus familiares, a meus pais Erimar da Silva Cruz e Rosa Maria da Cunha Cruz (*in piam eternamque memoriam*), ao meu irmão Johnny Edwin da Cunha Cruz. À minha madrastra Francisca Maria da Silva. Aos meus avós maternos, Maria da Conceição Rosa (*in piam eternamque memoriam*) e Pedro Rosa, e à minha tia materna Francisca Rosa da Conceição (*in piam eternamque memoriam*).

Aos amigos que me acompanham desde outras etapas de minha formação e continuam a me dar apoio Karine, Naliana, Geisiane, Carol, Tiago, Liviane, Natália, Natali, Wendy, Adane, Kenya e Laila. Com especial destaque à Naliana da Silva Mendes, pelo indelével apoio dentro e fora do Instituto Federal.

Aos amigos e amigas do PPG Letras (UFC), em especial, Marcelle, Gilbson, Márcio, Edinaura, Josenildo, Carla, Jacqueline, Liduína, Ítalo, Solange, Dani, Betinho, Ney, André, Juliana, Amanda, Renato, Johny, Giselle, Ricelly (*in piam eternamque memoriam*), Licilange, Edilane, Emília, Eduína, Airton, Ângela, Jonas, Sebastião, Júlio, Gabriel, Aurenília, Sr. Flávio, Ir. Eduardo, Ir. Alexssandro, pelos risos, pelas palavras de conforto e por compartilharem comigo as mais agradáveis e brilhantes auroras de quatro verões. Em especial, à dileta amiga Jacqueline Silva Bastos pela deferência e pela companhia nessa estada na terra de Iracema.

Ao mui estimado orientador deste trabalho: Prof. Dr. Yuri Brunello pela inspiração e pelas contribuições sempre férteis e oportunas.

Ao Prof. Dr. Enrique Rodrigues-Moura, por ter acompanhado a maturação de nossa pesquisa, ofertando sugestões e perspectivas que deram corpo ao trabalho ora apresentado.

Ao Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes, ao Prof. Dr. Miguel de Ávila Duarte, ao Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima, ao Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa e à Prof.^a Dr.^a Ana Maria César Pompeu pela gentileza de aceitarem o convite e participarem da banca de defesa.

Aos professores do Doutorado Acadêmico em Letras da UFC, em especial, ao Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão, ao Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, à Prof.^a Dr.^a

Ana Maria César Pompeu, à Prof.^a Dr.^a Joseane Mara Prezotto, à Prof.^a Dr.^a Roseli Barros Cunha e à Prof.^a Dr.^a Fernanda Maria Abreu Coutinho por terem contribuído para minha formação, favorecendo o meu aperfeiçoamento como pesquisador.

Aos investigadores que, muito deferentemente, disponibilizaram-me materiais sem os quais o presente estudo não teria sido possível: Sabrina Stroppa, Daniella Bibi Paez Coelho, Amedeo Quondam, Clizia Carminati, Marco Corradini, Ottavio Ghidini, Marco Petoletti, Marco Grimaldi, Giovanni Caravaggi, Lorenzo Geri, Rita Marnoto, María José Alonso Veloso, Valentín Núñez Rivera. Um especial agradecimento ao coletivo digital *Ask for PDFs from People with Institutional Access*, pelo incansável labor de pesquisa e disponibilização de livros e periódicos raros, principalmente nas pessoas de: Prateek Vijayavargia, P. L. Jiménez, Brian Zbringer, Í Chhin Ng, Sapna Kumari, Andrei Korbut e demais voluntários envolvidos.

Aos seguranças, zeladores, servidores, a todos que formam o PPG Letras (UFC), e, especialmente, a Vítor, secretário do PPG, pela agradável e gentil companhia no começo de tantas manhãs e à Dona Regina pelo apoio incansável nas questões de estrutura das atividades acadêmicas.

À CAPES, pelo financiamento do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, e ao Instituto Federal do Piauí, *Campus São Raimundo Nonato*, especialmente, ao Prof. Eptácio Neco da Silva e ao Prof. Francisco Nogueira Lima, pelo afastamento laboral, viabilizando a minha participação nas etapas do Doutorado.

Enfim, rendo graças a todos, visíveis ou invisíveis, sem o auxílio dos quais não teria sido possível realizar este trabalho.

“Pois é preciso saber que a palavra é sagrada
que de longe muito longe um povo a trouxe
E nela pôs sua alma confiada”. Sophia de Mello
Breyner Andresen.

RESUMO

Lira Sacra foi, como ressalta o próprio autor, resultado de anos de trabalho, tendo alcançado sua compilação manuscrita final em 1703. Diferentemente de *Música do Parnaso*, que foi publicado ainda em vida pelo autor, a obra de conteúdo sacro permaneceu ignota até 1869 e seria necessário mais de um século a partir de então para sair à luz uma edição paleográfica (1971) e ainda mais de trinta anos para uma edição literária (2005) e uma definitiva forma crítica baseada em seus testemunhos supérstites (2007). Essa escassa e relativamente recente recepção condicionou um número bastante restrito de incursões críticas, limitada, quase que exclusivamente, às introduções e aos comentários nas edições do texto e a raros estudos (LÓPEZ, 1969; RODRIGUES-MOURA, 2007). A opção por tal elocução discreta sugere uma possível afinidade com a modalidade alternativa de expressão seiscentista, identificada por Franco Croce (1966) a partir invectiva de Tommaso Stigliani contra o *Adone* de Marino, denominada *barroco moderado*. Para reconhecer as linhas de comunicação cultural com as quais Manuel Botelho de Oliveira dialoga, articulou-se um panorama com as principais tendências da poesia sacra românica desde o século XII, com foco nas manifestações lusitanas quinhentistas, na preceitualística de matriz aristotélica de Castelvetro e na produção intelectual e poética de Torquato Tasso. A partir desses pressupostos, desenvolve-se uma análise do perfil estilístico de *Lira Sacra*, descrevendo seu vocabulário, seus procedimentos estilísticos e sua estruturação temática à luz da tradição literária coetânea. O exame textual evidencia que o poeta baiano demonstra, nesse empreendimento, uma coerência entre escopo poético e forma estilística, passando por diferentes referências tradicionais, aproveitando temas, fórmulas elocutivas, sem se prender, servilmente, a qualquer uma delas. Com um posicionamento moderado, eclético e criativo, mais atento à clareza que à maravilha, numa arquitetura orgânica, harmônica e equilibrada, em que é possível delinear ciclos narrativos, comportando boa parte da história de Maria, Jesus e dos santos e santas celebrados no decorrer do ano litúrgico.

Palavras-chave: Barroco moderado; literatura brasileira; Manuel Botelho de Oliveira; poesia sacra.

ABSTRACT

Lira Sacra was, as the author himself points out, the result of years of work, having reached its final manuscript compilation in 1703. Unlike *Música do Parnaso*, which was published in life by the author, the work of sacred content remained unknown until 1869 and it would take more than a century from then on for a paleographic edition (1971) to emerge, and even more than thirty years for a literary edition (2005) and a definitive critical form based on his superstitious testimonies (2007). This scarce and relatively recent reception, conditioned a very limited number of critical incursions, limited almost exclusively to introductions and comments in the editions of the text and to rare studies (LÓPEZ, 1969; RODRIGUES-MOURA, 2007). The option for such a discreet utterance suggests a possible affinity with the alternative modality of 17th century expression identified from the invective of Tommaso Stigliani against Adone de Marino, named by Franco Croce (1966), moderate Baroque. In order to recognize the lines of cultural communication with which Manuel Botelho de Oliveira dialogues, an overview was articulated with the main tendencies of sacred Romanesque poetry since the 12th century, with a focus on the 16th century Portuguese manifestations, on the Aristotelian matrix precept of Castelvetro and on the intellectual and poetic production by Torquato Tasso. Based on these assumptions, an analysis of *Lira Sacra*'s stylistic profile is developed, describing her vocabulary, stylistic procedures and thematic structuring in the light of contemporary literary tradition. The textual examination shows that the Bahian poet demonstrates, in this undertaking, a coherence between poetic scope and stylistic form, passing through different traditional references, taking advantage of themes, eloquent formulas, without being slavishly attached to any one of them. With a moderate, eclectic and creative position, more attentive to clarity than to wonder, in an organic, harmonic and balanced architecture, in which it is possible to outline narrative cycles, comprising much of the history of Mary, Jesus and the saints celebrated through the liturgical year.

Keywords: Moderate baroque; brazilian literature; Manuel Botelho de Oliveira; sacred poetry.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<i>Ad Pis.</i>	<i>Ad Pisones (Ars Poetica)</i>
<i>Aen.</i>	<i>Aeneis</i>
<i>Bibl.</i>	<i>Bibliotheca</i>
<i>Buc.</i>	<i>Bucolica</i>
Cod.	código
<i>Etym.</i>	<i>Etymologiae</i>
<i>Fam.</i>	<i>Rerum familiarum libri</i>
f.	fólio
Gn	Genesis
Isid.	Isidorus
LS	<i>Lira Sacra</i>
Lc.	Lucas
Lg.	<i>Leges (As leis)</i>
MP	<i>Música do Parnaso</i>
r.	recto
R.	<i>Res publica</i>
Rm	Ad Romanos
v.	verso/volume
Verg.	Vergilius

SUMÁRIO

1	UM CHAMADO À SIMPLICIDADE: MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA E UM BARROCO MODERADO	13
2	DE ARQUIPÉLAGOS A GALÁXIAS: REFLETINDO ACERCA DOS HORIZONTES E DAS REDES DE TRADIÇÃO EM MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA	20
3	REFLEXÕES SOBRE O GÊNERO POÉTICO SACRO E PANORAMA DA TRADIÇÃO ESPIRITUAL ROMÂNICA ATÉ TASSO	34
3.1	As manifestações poéticas sacras da Alta Idade Média	35
3.2	O contexto histórico da transição para o século XI e a tensão entre uma espiritualidade racionalista e mística	37
3.2.1	<i>São Francisco e a emergência da mística cristã, o Cântico das Criaturas</i>	39
3.2.2	<i>São Tomás de Aquino e doutrina escolástica versus Raimundo Lúlio e a doutrina mística</i>	43
3.3	A lírica trovadoresca e as cantigas devocionais	47
3.4	Obras poéticas de feição sacra na poesia portuguesa do século XVI	51
3.5	A redescoberta da <i>Poética</i> de Aristóteles e a sua influência sobre a teoria literária renascentista até Tasso	60
4	LIRA SACRA: UMA POÉTICA DA MODERAÇÃO	78
4.1	Marino, a polêmica em torno do <i>Adone</i> e a formação de tradições alternativas no barroco	82
4.2	A cultura cortês, leitura didática e os gêneros do estilo	88
4.3	O perfil estilístico de <i>Lira Sacra</i>	97
4.3.1	<i>As molduras preceituais do estilo moderado</i>	99
4.3.2	<i>Estuturação estilística de Lira Sacra</i>	110
4.3.2.1	<i>Cultismos</i>	111
4.3.2.2	<i>Bimembração e polimembração</i>	113
4.3.2.3	<i>Correlações conceituais</i>	118
4.3.2.4	<i>Metáforas</i>	123

4.3.3	<i>As experiências do sagrado em Lira Sacra</i>	124
4.3.3.1	<i>Antissemitismo</i>	126
4.3.3.2	<i>Poesia parenética e de invectiva doutrinal</i>	130
4.3.3.3	<i>Síntese entre espiritualidade racional e mística</i>	134
4.3.3.4	<i>Efemeridade e sentimento de desengano como temas morais</i>	139
4.3.4	<i>Nem cultista, nem conceptista, muito pelo contrário...</i>	141
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
	REFERÊNCIAS	156

1 UM CHAMADO À SIMPLICIDADE: MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA E UM BARROCO MODERADO

Em 1610, Galileu Galilei publica o *Sidereus nuncius*, o primeiro tratado a investigar, por meio de um método verificável, o universo visível. O opúsculo, escrito em latim acadêmico, mas como obra de divulgação, converteu-se num estudo fundador de uma ciência moderna. Nesse, apresentou informações que, àquela altura, soaram bastante perturbadoras: a semelhança entre as superfícies da Terra e da Lua, as inumeráveis estrelas que compunham a Via Láctea e os quatro satélites orbitando em torno de Júpiter:

[...] a Lua não é de maneira nenhuma revestida de uma superfície lisa e perfeitamente polida, mas sim de uma superfície acidentada e desigual, e que, como a própria face da Terra, está coberta em todas as partes por enormes protuberâncias, depressões profundas, e sinuosidades. Além disso, não parece coisa de somenos ter eliminado as controvérsias acerca da Galáxia ou Via Láctea [...] que a substância dessas estrelas, que até ao presente todos os astrónomos chamavam nebulosas, é muito diferente do que até agora se pensou.[...] descobrimos quatro estrelas errantes, nem conhecidas nem observadas por ninguém antes de nós, [...] Todas estas coisas foram descobertas e observadas há alguns dias por meio de uma luneta concebida por mim depois de ter sido iluminado pela graça divina. (GALILEI, 2010, p. 152).

Os fatos narrados por Galileu abalaram os alicerces de séculos de crenças filosóficas e astronômicas, abrindo caminho para a astronomia experimental. E o que mais intriga nessas descobertas tão grandiosas é sua simplicidade, tudo estava ali, bastando apenas cumular um instrumental, que nos parece hoje rudimentar, duas lentes presas às extremidades de um tubo, com um propósito de ampliar a capacidade visual do espectador. Ao colocar em comum o meio de constatar, individualmente, as evidências de suas proposições, o matemático italiano opera uma profunda revolução epistêmica, que, unida aos novos territórios conquistados nas Américas e na Ásia com as grandes navegações, configurou um estado de entusiasmo intelectual, que vislumbrava uma nova percepção do real. Essa efervescência cultural será celebrada por Giovan Battista Marino no *Adone* (X, 42-47), que, à revelia do juízo da Inquisição, louvará as propostas científicas de Galileu como um advento de uma nova era:

42 Tempo verrà che senza impedimento
queste sue note ancor fien note e chiare,
mercè d'un ammirabile stromento
per cui ciò ch'è lontan vicino appare
e, con un occhio chiuso e l'altro intento

specolando ciascun l'orbe lunare,
 scorciar potrà lunghissimi intervalli
 per un picciol cannone e duo cristalli.

43 Del telescopio, a questa etate ignoto,
 per te fia, Galileo, l'opra composta,
 l'opra ch'al senso altrui, benché remoto,
 fatto molto maggior l'oggetto accosta.
 Tu, solo osservator d'ogni suo moto
 e di qualunque ha in lei parte nascosta,
 potrai, senza che vel nulla ne chiuda,
 novello Endimion, mirarla ignuda¹. (MARINO, 2013, p. 975-976)

Escrevendo em tom de profecia, Marino projeta um tempo em que a ciência praticada por Galileu seja compartilhada sem obstáculos, enquanto meio esclarecido de acesso ao conhecimento da natureza. Destaca-se, no relato poético, a importância do olhar como instância de construção do real. Conhecer a realidade é, em primeiro lugar, constituir um olhar refinado, capaz de captar suas nuances mais sutis. Esse refinamento de percepção demandava uma educação estética que gravitava entre a agudeza e a simplicidade, conforme se observa na regra inicial dos *Princípios Matemáticos* de Isaac Newton: "A natureza, de fato, é simples e não se compraz com causas supérfluas para as coisas" (NEWTON, 1972, p. 550).

Manuel Botelho de Oliveira estava inserido nesse estado de coisas, escrevendo, inclusive, um soneto sobre o astrolábio construído por Valentín Stansel (1621-1705), no qual lhe reconhece o engenho e a fama como astrônomo. Essa dimensão esclarecida do poeta baiano se constata ainda num romance *À morte dos inocentes* incluído em *Lira Sacra*, quando se afirma "hoy catorce mil estrellas/ mayor corona le harán" (OLIVEIRA, 2009, p. 640) ou num passo do 2º soneto *À Conceição da Senhora*: "De nada criou Deus toda a existência/ da máquina do mundo dilatada" (OLIVEIRA, 2009, p. 442). À maneira dos intelectuais mencionados, em *Lira Sacra*, o poeta baiano parece convocar o leitor a se instruir numa modalidade particular de olhar, um olhar moderado, que se fundamenta na simplicidade da narrativa poética.

É lugar comum iniciar as discussões acerca da configuração estilística das obras do século XVII, buscando classificá-las dentro do paradigma conceptista-

¹ Tradução livre do original: 42 Tempo virá que, sem impedimento, / essas suas notas ainda fiam conhecidas e claras, / graças a um admirável instrumento / pelo qual o que está longe perto parece / e, com um olho fechado e o outro atento / especulando cada orbe lunar, / irá encurtar intervalos muito longos / para uma pequena cana e dois cristais. 43 Do telescópio, desconhecido para esta idade, / para você, Galileu, a obra está composta, / o trabalho que ao sentido alheio, embora remoto, / tornou muito maiores as abordagens do objeto. / Você, o único observador de cada movimento seu / e de qualquer parte que ela tenha escondido nela, / você poderá, sem que nada obste, / novo Endymion, olhar para ela nua.

cultista, todavia, é importante observar que o Barroco é um momento de convergência de discussões críticas que se iniciaram bem antes, especialmente, com o resgate e com a conseqüente ressignificação das obras clássicas. Entre essas doutrinas de matriz greco-romana, foi bastante produtiva a abordagem retórica dos três *genera dicendi*, desenvolvida por Cícero e Quintiliano a partir das ideias de Teofrasto. Segundo sintetiza Grigera:

Em Cícero e Quintiliano, o estudo dos três *genera dicendi* assumia o domínio de toda a disciplina —*res et verba* - porque tratava da combinação de tudo isso nos três "recte dicendi genera": "*unum subtile [...] alterum atque robustum [...] tertium alii, medium ex duobus*", que correspondia aos três objetivos da disciplina: *docere, movere, delectare*: o mesmo Quintiliano que aponta que o gênero *simples* corresponde ao ensino, o gênero *grande* ao movimento e o *médio*, quando deleita, estende-se especialmente ao *grande*: faz uso de metáforas, palavras ásperas, neologismos, polissíndeto, alegoria e frase. Na *compositio*, o gênero *alto, grande* ou *sublime* é caracterizado pelo uso do período, ou de membros independentes longos, e do *número*. O gênero *humilde* era reservado ao uso de linguagem simples e orações soltas, com pouquíssimos tropos e figuras. O *médio* era uma mistura dos outros dois². (GRIGERA, 1992, p. 705).

A partir do reconhecimento desses modos de composição possíveis para a expressão poética, observa-se que, em seus dois cancionários, Manuel Botelho de Oliveira pode ter levado em conta esse sistema: *Música do Parnaso*, em seu colorido e exuberância pende para o *sermo sublimis*, enquanto *Lira Sacra* se inclina para o *sermo humilis*. Essa pressuposição ajuda a compreender a organização da própria matéria, enquanto na poesia secular, espera-se uma verve deleitativa, o mote sacro exigiria um estilo simples, adequado para ensinamento moral. Partindo de tal conjuntura, é plausível aventar a possibilidade de que o poeta, em suas rimas sacras, pretendia guiar seu leitor pela senda de uma espiritualidade discreta e despojada, reconhecendo a precariedade da condição humana quando alijada da divindade: "eu animal grosseiro/ cegamente presumido/ broto imundícias infames" (OLIVEIRA, 2007, p. 625). Essa moderação demanda uma linguagem que não aquela comumente

² Tradução livre do original: En Cicerón y en Quintiliano, el estudio de los tres genera dicendi suponía el dominio de toda la disciplina —res et verba— porque tratava de la combinación de todo ello en los tres «recte dicendi genera»: «unum subtile... alterum grande atque robustum... tertium alii, medium ex duobus» 5, que correspondían a los tres objetivos de la disciplina: docere, movere, delectare: el mismo Quintiliano que señala que el género llano el que corresponde al enseñar, el grande al mover y el medio al deleitar, se extiende especialmente en el grande: éste hace uso de metáforas, de palabras ásperas, neologismos, de polisíndeton, de la alegoría, de la sentencia. En la compositio se caracteriza el género alto, grande o sublime, por el uso del período, o de miembros independientes largos, y del número. Al género humildele estaba reservado el uso de la lengua sencilla y de la oración suelta, con muy escasos tropos y figuras. El medio era una mezcla de los otros dos

associada ao estilo de época barroco, geralmente, caracterizado pela profusão de figuras e pela composição burilada, exercitando, por sua vez, uma forma alternativa de produção que preza mais pela simplicidade instrutiva que pela surpresa engenhosa.

O crítico Franco Croce (1966), analisando a literatura barroca italiana, especialmente, naquilo que toca à repercussão do *Adone* de Giambattista Marino, avaliou que as obras literárias desse período manifestaram, em diferentes graus, os elementos que consagraram a obra do poeta napolitano. Nessas modalidades constatadas por Croce, destaca-se aquela que denominou *barroco moderado*, associado com um estilo renascentista tardio, menos afim das inovações instauradas por Marino em seu *opus magnum*.

Conforme destaca Emilio Russo (2014), durante um longo período, a categoria *barroco*, naquilo que concerne à literatura italiana, foi concebida num grau de expressiva abrangência, não gozando de um repertório de procedimentos analíticos que permitisse uma determinação formal e histórica mais precisa de seus elementos distintivos em oposição ao Renascimento e ao Classicismo. Franco Croce (1966) adentra nesse debate indo de encontro à generalidade do termo *barroco*, acentuando as variadas nuances da experiência estética manifestas por diferentes autores seiscentistas, que distinguem a “poética de Tesauro à de Peregrini³” (RUSSO, 2014) ou “a de Malvezzi à de Pallavicino⁴” (*idem*). Entre as modalidades críticas sugeridas por Croce, destaca-se aquela que denominou *barroco moderado*.

A definição de barroco moderado demonstra permanência nos estudos de Italianística. Ainda em 2019, por exemplo, ao tratar de Alessandro Tassoni (1565-1635) Luca Ferraro observa: “Na verdade, recentemente, ficou demonstrado que o escritor emiliano é um ‘barroco moderado’, intolerante com as formas mais extremas de marinismo, [...], mantém uma atitude equilibrada, visando conciliar a impaciência mútua entre a facção mais tradicionalista e a dos poetas mais inovadores do ponto de vista formal⁵” (FERRARO, 2019, p. 92).

³ Tradução livre do original: poetica da Tesauro a Peregrinni.

⁴ Tradução livre do original: da Mavezzi a Pallavicino.

⁵ Tradução livre do original: È stato infatti recentemente dimostrato che lo scrittore emiliano è un “barocco moderato”, insofferente verso le forme più spinte di marinismo [...] mantiene un atteggiamento equilibrato, volto a conciliare le insofferenze reciproche tra la fazione più tradizionalista e quella dei poeti più innovativi dal punto di vista formale.

Entre os aspectos que caracterizam o barroco moderado, observa-se um apego às regras de composição aristotélica que vogaram nas artes preceituais do século XVI, em que se notabiliza a busca pela regularidade formal, pela unidade de matéria, pela pureza e uniformidade dos gêneros e pelo rigor dado à dimensão do conteúdo da obra. Tais características demonstram semelhança com os procedimentos empregados por Botelho de Oliveira em seu cancionero sacro e apontam para uma experiência particular de barroco, que destoia do juízo recorrente dos críticos, considerando sua obra quase exclusivamente como gongorista ou marinista⁶, isto é, como expressão de um cultismo.

É num diálogo e num contraponto com tal tradição hermenêutica que propomos a categoria de “barroco moderado” e, dentro da perspectiva deste diálogo, decidimos utilizar as categorias de cultismo e de conceptismo, relevantes nos estudos sobre a *Lyra sacra*, como mostra o autor de um dos estudos pioneiros sobre a coletânea objeto da nossa tese, ou seja Enrique Martínez López, o qual encontra no florilégio de Botelho de Oliveira uma “pobreza de sonoridades e brilhos cultistas, em favor do conceptismo. A orientação estilística de *Lira Sacra*, pois, é radicalmente oposta à de *Música do Parnaso*, onde as agudezas são abundantes, o que se destaca é dívida cultista⁷” (LÓPEZ, 1969, p. 307).

Ressaltamos que a afinidade estrutural e histórica entre os procedimentos do conceptismo e do cultismo levou estudiosos, principalmente a partir da segunda metade do século XX, sob o influxo das propostas analíticas de Dámaso Alonso, a distensionar a oposição entre essas duas modalidades de estilo, inclinando-se para o juízo de que conceptismo tratar-se-ia de um expediente metafórico comum do Barroco e que o cultismo seria, em realidade, um ramo do conceptismo, marcado por “uma evolução técnica baseada no neologismo, no hipérbato e no aporte temático da cultura clássica⁸” (ARELLANO, 1993, p. 545), ainda que conte com uma tradição própria dentro da literatura espanhola, anterior ao Barroco. Arellano dirá, nesse sentido, que “toda a poesia do século XVII se baseia no conceptismo⁹” (ARELLANO, 2013, p. 09),

⁶ Conforme se verifica em Marques (1932), Bandeira (1997 [1946]), Almeida (1975) e Laferl (2007).

⁷ Tradução livre do original: pobreza de sonoridades y brillos culteranos, a favor de conceptismo. La orientación estilística de *Lira sacra*, pues, es radicalmente opuesta a la de *Música do Parnaso*, donde aunque las agudezas son abundantes, lo sobresaliente es la factura culterana.

⁸ Tradução livre do original: una evolución técnica basada en el neologismo, el hipérbato y el aporte del mundo temático de la cultura clásica.

⁹ Tradução livre do original: Toda la poesía del XVII se basa en el conceptismo.

no qual se valorizaria “sobretudo, o engenho e a dificuldade¹⁰” (*idem*, p. 07). O contraste entre conceptismo e cultismo teria, portanto, mais efeito genérico que de índole distintiva ou pessoal entre os poetas seiscentistas. Sobre a discussão nos estudos literários hispânicos descreve Alborg:

As duas tendências extremas — cultismo e conceptismo — que são inevitavelmente ditas como formas expressivas do Barroco, pertencem aos conhecimentos mais elementares da técnica literária [...]. Deve-se notar, entretanto, que sua oposição ou antítese tradicional está hoje em questão; seus pontos de contato, e mesmo suas coincidências, são muito numerosos, e os conceitos tradicionais sobre o assunto estão atualmente sujeitos a revisão. O conceptismo, menos estudado em sua essência e desenvolvimento que o cultismo, ainda espera uma sistematização rigorosa que permita chegar a conclusões decisivas. Mas, em qualquer caso, o rumo das investigações em curso já é muito claro. Embora seja provavelmente uma posição um tanto extremada, encontramos a análise de Alexander A. Parker de maior interesse, cuja orientação se sintetiza nas seguintes palavras: “Culteranismo”, diz ele, “parece-me um refinamento do conceito, inserindo nesse a tradição latinizante. O conceptismo é a base do gongorismo; além disso, é a base de todo o estilo barroco europeu”. [...] Também Menéndez Pidal, comentando, em breves páginas, as personalidades conceptistas e cultistas, alude aos seus pontos de concordância em uma afirmação sucinta mas inequívoca: “Obscuridade, arcanidade, é um princípio que parece fundamental na teoria do culteranismo e do conceptismo, estilos, afinal, irmãos”¹¹. (ALBORG, 1970, p. 23-24).

De modo a sistematizar esses pressupostos, o presente estudo se articula em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado: “De arquipélagos a galáxias, refletindo acerca dos horizontes e das redes de tradição em Manuel Botelho de Oliveira”, desenvolve-se um exame de cunho metodológico, procurando, a partir do estilo petrarquista, avaliar o modo como a fortuna crítica lida com a presença de diferentes estilos de época na produção do poeta baiano, associando a esta o que o próprio autor manifestou sobre a relevância da emulação para a literatura de sua época. A

¹⁰ Tradução livre do original: Se valora sobre todo el ingenio y la dificultad.

¹¹ Tradução livre do original: Las dos tendencias extremas —cultismo y conceptismo— de que se habla inevitablemente como formas expresivas del Barroco, pertenecen a los más elementales conocimientos de técnica literaria [...]. Debe advertirse, sin embargo, que su tradicional oposición o antítesis está hoy en entredicho; sus puntos de contacto, y aun sus coincidencias, son muy numerosas, y los tradicionales conceptos sobre esta materia están en estos momentos sujetos a revisión. El conceptismo, menos estudiado en su esencia y desarrollo que el cultismo, espera todavía una sistematización rigurosa que permita llegar a conclusiones decisivas. Pero, de todos modos, es ya muy claro el rumbo de las actuales investigaciones. Aunque se trata, probablemente de una posición un tanto extrema, nos parece del mayor interés el análisis de Alexander A. Parker, cuya orientación queda sintetizada en las líneas siguientes: “El culteranismo — disse — me parece ser un refinamiento del conceptismo, injiriendo en él la tradición latinizante. El conceptismo es la base del gongorismo; más todavía, es la base de todo el estilo barroco europeo”. [...] También Menéndez Pidal, al comentar en breves páginas los caracteres de conceptistas y culteranos, alude a sus puntos de coincidencia en sucinta pero inequívoca afirmación: “Oscuridad, arcanidad, es principio que aparece como fundamental en la teoría del culteranismo y del conceptismo, estilos al fin y al cabo hermanos”

partir desse cotejo, depreende-se que se pode observar esse uso da tradição como uma ferramenta de reconhecimento erudicional, em que o autor observava um potencial de consagração e de enriquecimento cultural de sua terra.

No segundo capítulo, nomeado "Reflexões sobre o gênero poético sacro e panorama da tradição espiritual românica até o século XVII", desenvolve-se um proscênio com as principais tendências da lírica de tema sacro no contexto românico, possibilitando a visualização de seus caracteres temáticos e formais, especialmente a partir do século X, em que, segundo historiadores, articula-se uma modificação na espiritualidade cristã, consolidando elementos que são, até hoje, reconhecíveis na prática doxológica católica e faziam parte do horizonte referencial de Manuel Botelho de Oliveira. Nesse particular, põem-se em relevo as expressões poéticas sacras lusitanas do século XVI, o advento de tendências críticas resultantes da redescoberta da Poética de Aristóteles e sua repercussão nas propostas analíticas de Lodovico Castelvetro e no exercício intelectual e literário de Torquato Tasso.

O capítulo terceiro registrado "*Lira Sacra*: uma poética da moderação" parte da polêmica em torno do *Adone* de Giambattista Marino para descrever o surgimento de variedades alternativas de estilo barrocas, fundadas em princípios de clareza, organicidade e simetria. Partindo de prováveis molduras preceituais e discursivas que subjazem ao registro moderado observado em *Lira Sacra*, coordena-se um exame do vocabulário, dos processos estilísticos e das temáticas articuladas na obra, buscando contextualizá-las dentro do panorama da literatura românica sacra, com especial foco nas expressões renascentistas e seiscentistas.

2 DE ARQUIPÉLAGOS A GALÁXIAS: REFLETINDO ACERCA DOS HORIZONTES E DAS REDES DE TRADIÇÃO EM MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA¹²

Estudar um fenômeno cultural é sempre um desafio, as propriedades *sui generis* e sua complexidade levam a questionar-nos sempre acerca da precariedade e da contingência de nosso olhar para reconstruir analiticamente o objeto de nossa reflexão: falar do Engenhoso *Fidalgo* Manuel Botelho de Oliveira é uma tarefa industriosa, pois, de um lado, sua obra pode ser considerada *work in progress*, já que ainda há obras manuscritas suas que permanecem não publicadas ou mesmo ignotas; de outro, durante muito tempo pairou, em sua fortuna crítica, uma apreciação predominantemente negativa, em especial entre o século XIX d.C.¹³ e a primeira metade do século XX, colocando-o numa condição de subalternidade frente à produção de Gregório de Matos.

Além deste aspecto, digamos, material e de recepção, existem ainda alguns séculos que nos colocam numa visão de realidade e contexto muito diversos daqueles que imbuíram a obra deste expoente da poesia seiscentista brasileira, os quais, ainda que obscurecidos e fragmentados pelas areias do tempo, devem ser considerados para ter-se uma percepção crítica adequada de sua produção. Observamos, deste modo, que para analisar a obra de Manuel Botelho de Oliveira, faz-se necessário reconstituir, dentro daquilo que as evidências permitem fazê-lo, o ambiente cultural e intelectual e as redes de tradição que a fundamentaram. Este dado é ainda mais oportuno no que trata da produção poética sacra do autor, que tendo sido publicada apenas no último terço do século XX, despertou uma menor atenção dos pesquisadores quando comparada com a extensão bibliográfica versando sobre *Música do Parnaso*.

Manuel Botelho de Oliveira, nos textos preambulares às suas obras poéticas, ressalta o papel que a imitação dos “grandes engenhos” (OLIVEIRA, 2007, p. 436) teve em sua produção. Em *Música do Parnaso*, por exemplo, chega a enumerar um pequeno cânone de suas referências: o “famoso Virgílio”, o “elegante Ovídio”, o “grande Tasso”, o “delicioso Marino”, “o culto Gôngora”, o “vastíssimo Lope” e “o

¹² Uma versão deste texto foi submetida sob a forma de artigo, tendo sido liberada para constar aqui (cf. CRUZ, 2021).

¹³ Doravante, ficará subentendido que os séculos citados serão da Era Cristã e, quando em contrário, registrará-se a abreviação a(ntes de) C(risto).

insigne Camões” (OLIVEIRA, 2007, p. 19). Era interesse do poeta baiano inserir sua pátria no contexto civilizatório por meio da Literatura, esperando que “as Musas se fizessem brasileiras”, pois, apesar de tudo, essas “quiseram também passar-se a este empório, aonde como a doçura do açúcar é tão simpática com a suavidade do seu canto, acharam muitos engenhos, [...] imitando aos poetas de Itália, e Espanha” (OLIVEIRA, 2007, p. 20).

Manuel Botelho de Oliveira sentia-se, deste modo, integrado a um circuito estético transnacional e multirreferencial, em que o exercício poético demandava um constante diálogo com os grandes mestres. Esse posicionamento elogioso com a emulação, no decorrer de sua recepção condicionou, a partir do Romantismo, certo grau de rejeição, levando-o a ser depreciado como gongorizante (BANDEIRA, 1997 [1946], p. 49), reproduzidor dos “conceitinhos de Marini” (MARQUES, 1932, p. 15) ou “preso ao culteranismo importado” (ALMEIDA, 1975, p. 11). Vale atentar a não auspiciosa coincidência, para Botelho de Oliveira, que a época a qual mais desenvolveu juízos negativos acerca de sua produção tenha sido também responsável pelas bases fundamentais da historiografia e periodologia da Literatura Brasileira. Disso decorre uma imagem empanada, que, no mais das vezes, não dá conta da relevância histórica do poeta seiscentista. Apreender a poética botelhiana é, em primeiro lugar, um esforço por ultrapassar os estigmas eivados sobre os procedimentos empregados pelo escritor brasileiro, especialmente no que toca ao uso que este faz da tradição, buscando um paradigma que insira o autor “no mapa literário de sua época”, como destaca Enrique Rodrigues-Moura:

Esses estudos partem sempre das respectivas literaturas nacionais, normalmente da brasileira, entendida como compartimentos estanques e isolados, salvo o referido uso mecânico de literatura comparada, razão pela qual, acreditamos, é necessária uma visão mais ampla, na linha de *Weltliteratur* de Goethe ou dentro do [...] conceito de comunidades interliterárias, seres vivos, multiformes e variáveis. defendido pelo eslovaco Dionýz Durišin. O nosso juízo crítico sobre a obra de Manuel Botelho de Oliveira procura situar-se na tradição literária do Ocidente, sobretudo do Ocidente Românico, espaço cultural ao qual o nosso poeta pertenceu e no qual se propôs criar e dialogar. Devemos, pois, esforçar-nos por compreender e sobretudo sentir viva aquela fecunda relação entre a literatura italiana, por um lado, e a espanhola e portuguesa, por outro, com o sólido substrato da tradição latina. (RODRIGUES-MOURA, 2001, p. 367)¹⁴.

¹⁴ Tradução livre do original: Estos estudios arrancan siempre de las respectivas literaturas nacionales, normalmente de la brasileña, entendidas como compartimentos estancos, aislados, salvo por esa ya citada mecánica utilización de la literatura comparada, por lo que se hace necesario, creemos, una visión más amplia, en la línea de la *Weltliteratur* de Goethe o dentro del [...] concepto de comunidades interliterarias, seres vivos, multiformes y variables. defendido por el eslovaco Dionýz Durišin. Nuestro juicio crítico sobre la obra de Manuel Botelho de Oliveira pretende situarse dentro de la tradición literaria

Em 1997, Harold Bloom publica a 2ª edição de uma das obras que o lançou à visibilidade internacional, *A angústia da influência*. No prefácio a essa diz o autor: “tenho me divertido com a [sua] recepção, que continua ambivalente” (BLOOM, 2002, p. 11) Apesar do reconhecimento da controvérsia, não deixa de asseverar: “*A angústia da influência* foi e continua sendo mal interpretado, de uma maneira medíocre” (BLOOM, 2002, p. 11). Além do costumeiro tom de invectiva que marca o estilo do crítico norte-americano, a tese central de sua reflexão é propor uma teoria “corretiva”, “uma descrição da influência poética, ou a história das relações intrapoéticas” (BLOOM, 2002, p. 55). No modelo proposto por Bloom, haveria duas classes de autores: “os poetas fortes [...] distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (*idem.*, p. 55), por outro lado, existiriam “os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam-se” (*idem.*, p. 55).

Longe de avaliar o grau de verificabilidade da proposta de Bloom (cujo consumo bibliográfico já dá algum indício), interessa observar dois pontos que chamam a atenção nesta: vislumbra-se em seu escopo a construção de um modelo historiográfico em que fossem devidamente reconhecidos os autores “fortes” em detrimento dos “fracos”, pois como reitera o crítico, “meu interesse é apenas por poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte” (BLOOM, 2002, p. 55).

O outro aspecto intrigante é que Bloom identifica que “as imensas angústias do endividamento” (BLOOM, 2002, p. 55) se encontrariam nos próprios autores, como esse relata acerca de Oscar Wilde, “que sabia que fracassara como poeta porque lhe faltava a força para superar sua angústia da influência”, uma vez que, nos dizeres do crítico, “torna-se vexaminosa a leitura” (BLOOM, 2002, p. 55) de *The Ballad of Reading Gaol* “assim que se reconhece em cada brilho que exhibe um reflexo” (*op. cit.*, p. 56) de *The Rime of the Ancient Mariner* do poeta romântico inglês Samuel Taylor Coleridge. A escolha por um centro de referência estético romântico não é fortuita e

de Occidente, especialmente del Occidente románico, espacio cultural al que nuestro poeta pertenecía y en el que se propuso crear y dialogar. Así [...] necesitamos hacer un esfuerzo para com prender y sobre todo sentir viva esa fructífera relación entre las literaturas italiana, por un lado, y española y portuguesa, por otro, con el sólido sustrato de la tradición latina.

reverbera na conclusão de sua avaliação: “a lírica de Wilde antologiza todo o alto romantismo inglês” (BLOOM, 2002, p. 56)

Manuel Botelho de Oliveira esboça no prólogo de *Música do Parnaso*, num gesto de consciência histórica, um panorama diacrônico da literatura ocidental. Utilizando as figuras das Musas como portadoras da poesia, o brasileiro demonstra como as Letras surgem na Grécia com Homero, passam a Roma, e, modernamente, reflorescem na Itália, Espanha e Portugal, até se permitirem chegar, apesar da precariedade material e cultural, na América “aonde como a doçura do açúcar é tão simpática com a suavidade do seu canto” (OLIVEIRA, 2007, p. 20). Bem diferente do que sugere Bloom, Botelho de Oliveira parece não esboçar sombra de angústia na recepção da influência dos autores insignes, conforme se lê na passagem sobre as letras hispânicas: “Ultimamente se transferiram para Espanha onde foi e é tão fecunda a cópia de poetas, que entre as demais nações do Mundo parece que aos espanhóis adotaram as musas por seus filhos” (OLIVEIRA, 2007, p. 19).

Apesar desta consciência técnica, uma boa parcela da fortuna crítica do barroco brasileiro considerará a “influência” como um elemento pernicioso à obra literária, ao ponto de Manuel Bandeira afirmar que um autor barroco, como Gregório de Matos, “não tinha escrúpulos em plagiar¹⁵ Gôngora e Quevedo” (BANDEIRA, 1997 [1946], p. 49), e que “mal se pode lembrar o nome de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), autor de um medíocre poema descritivo intitulado *A Ilha da Maré*” (BANDEIRA, 1997, p. 50). A recorrência desta postura apreciativa por parte de uma ala da crítica instiga uma investigação arqueológica deste recurso, verificando as consequências e as alternativas metodológicas para a análise estrutural e histórica da comunicação intratextual e do contexto na obra literária. Para tornar mais precisa essa reflexão se focará na presença do petrarquismo como uma chave de interpretação da poesia de Botelho de Oliveira.

“A poética de Botelho de Oliveira tem-se prestado à controvérsia”, estas palavras de Cláudio de Souza remontam a 1935 e testemunham o processo de resgate e reapreciação da obra do poeta baiano. Três anos antes, por uma iniciativa

¹⁵ É oportuno ressaltar que a ideia de plágio não fazia parte da cultura barroca, pois, um regime de autoria focado na expressão de uma individualidade e originalidade personalizada é uma criação burguesa, quando a obra literária passa a integrar o mercado capitalizado. Quando um autor, como Manuel Botelho de Oliveira ou Gregório de Matos se apropria de um texto de Marino, Gôngora ou Camões, o público não via nisso um crime, muito pelo contrário, tal se considerava um método natural e necessário a qualquer escritor culto. Para um exame mais profundo desta questão na Literatura Brasileira Barroca *vide* Gomes (1985) e Hansen & Moreira (2013).

da Academia Brasileira de Letras, publicou-se a porção vernácula de *Música do Parnaso*, que, ao que parece, até então, era conhecida quase que exclusivamente¹⁶ pela silva *À Ilha da Maré*, que figurava, não sem juízos depreciativos, em coletâneas da literatura brasileira durante o século XIX.

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

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

Reitera-se nessa consideração um lugar-comum da fortuna crítica do autor de *Música do Parnaso*, a pretensa falta de originalidade, resultante de um apego servil aos modelos estéticos e ideológicos europeus e de “uma subserviência à madre-pátria, pacata, conformada à situação reinante” (ALMEIDA, 1975, p. 10). Gregório de Matos aparece, no mesmo contexto, como uma figura “revolucionária, rebelde, inconformada, crítica”, comprometido com o questionamento do *status* do colonizador. Em contraponto Botelho de Oliveira:

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

¹⁶ *Música do Parnaso* foi publicado em 1705 em Portugal, não sendo reeditado até o início do século XX, tornando-se, portanto, até o século XIX, uma obra raríssima. Ao que indica Souza (1934), só havia um exemplar desta obra no Brasil, que pertencera à imperatriz D. Teresa Cristina Maria e lhe serviu de fonte para sua edição da comédia *Hay amigo para amigo*.

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

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

No que toca ao estudo do Barroco, a apreensão do seu processo de recepção ganha especial relevância analítica, uma vez que, tendo perdido boa parte de sua legitimidade ideológica com o fim do *Ancien Règime*, recebeu das escolas pósteras um tratamento que impedia uma apreciação adequada desse. Um testemunho emblemático dessa relação crítica é o caso de Marino. Apesar de ter sido reconhecido, em vida, como um dos maiores poetas de sua época, como o testemunha Philarète Chasles: “Acreditava-se, em Paris como em Madri, que o poeta triunfante apagaria para sempre Dante, Tasso e Ariosto, seus antecessores, talvez Homero e Virgílio, seus mestres¹⁷” (CHASLES, 1847, p. 261). A isto, o historiador aponta a opinião recente sobre o autor italiano: “O Marino não era mais que um medíocre versejador¹⁸” (CHASLES, 1847, p. 262) , e indaga “como uma inteligência medíocre conseguiu conquistar, no início do século XVII, o trono da poesia na Europa, e por que essa mediocridade tem direito hoje ao exame cuidadoso do historiador?¹⁹” (CHASLES, 1847, p. 262).

¹⁷ Tradução livre do original: On croyait, à Paris comme à Madrid, que le poète triomphateur effacerait à jamais Dante, le Tasse et l’Arioste, ses prédécesseurs, peut-être Homère et Virgile, ses maîtres.

¹⁸ Tradução livre do original: Le Marino n’était qu’un versificateur médiocre.

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

Um ideal frívolo e convencional, nenhum sentido da vida real, um maquinismo vazio, um repertório desgastado, sem relação com a sociedade, uma absoluta ociosidade interna, uma exaltação lírica fria, um naturalismo grosseiro sob um véu da sacristia, o lugar comum sob a ostentação da originalidade, a frivolidade em formas pomposas e solenes, a inércia ligada ao absurdo e ao paradoxo, a visão superficial e clara das coisas, a superfície isolada do fundo e alterada por relações artificiais, **a palavra isolada da ideia** e tendo-se tornado sonoridade oca, **estas são as características comuns a todos os poetas da decadência**, a diferença do gênio definido.²⁰ (DE SANCTIS, 2002 [1871], p. 166, sem grifos no original).

A leitura do parecer crítico da obra de Marino por de Sanctis não deixa de encontrar pontos de convergência com aquilo que os analistas supracitados reconheceram na poética botelhiana, ao que se acresce a opinião de que os autores barrocos representariam o paradigma de decadência estética da literatura italiana. Em tratando da avaliação da influência de outros autores na produção literária, de Sanctis assevera: “Tirai aquele fôlego de Petrarca e de Tasso, o que resta? A maneira, o petrarquismo e o marinismo, o cadáver de dois poetas²¹” (DE SANCTIS, 2002 [1871], p. 141).

Conforme descreve Hatzfeld (2002 [1973]), a crítica literária do século XIX se voltava para o conteúdo ideológico das obras, e, mesmo nas primeiras incursões descritivas do século XX, persistiu uma confusão entre questões formais, sociológicas, psicológicas e metafísicas. O romanista alemão identifica que a virada epistêmica do estudo do Barroco ocorre a partir do momento em que a crítica passa a ater-se aos

¹⁹ Tradução livre do original: Comment une médiocre intelligence parvint à conquérir, au commencement du XVIIe siècle, le trône de la poésie en Europe, et pourquoi cette médiocrité a droit aujourd'hui à l'examen attentif de l'historien?

²⁰ Tradução livre do original: Un ideale frivolo e convenzionale, nessun senso della vita reale, un macchinismo vuoto, um repertorio logoro, in nessuna relazione con la società, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo, un naturalismo grossolano sotto velo di sagrestia, il luogo comune sotto ostentazione di originalità, la frivolezza sotto forme pompose e solenni, l'inezia collegata con l'assurdo e il paradosso, la vista delle cose superficiale e leggiera, la superficie isolata dal fondo e alterata con relazioni artificiali, la parola isolata dall'idea e divenuta vacua sonorità, questi sono i caratteri comuni a tutt'i poeti della decadenza.

²¹ Tradução livre do original: Togliete quel fiato al Petrarca e al Tasso, cosa rimane? La maniera, il petrarchismo e il marinismo, il cadavere de' due poeti

problemas da forma literária. A proposição de Hatzfeld ganha corpo quando se verifica o desenvolvimento das análises teórico-literárias a partir da segunda metade do século XX: o ocultamento momentâneo do elemento social e estatal, motivado por questões estéticas ou políticas, fomentou, dentro do contexto luso-brasileiro, o surgimento de abordagens inovadoras para a periodologia e para a apreciação dos fatos literários desde o Medievo até o Barroco.

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

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

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

O posicionamento do crítico português oferece uma possibilidade de abordagem alternativa para as redes de comunicação interliterárias. Não se trata a “influência”, neste modelo emergente, como uma relação hierarquizada que se decorre entre dois autores pessoalmente, sim, como um processo discursivo mediado

pela linguagem e pelo estilo. Escolas literárias seriam, não apenas, agremiações sociais localizadas cronologicamente, mas, principalmente, modos de expressão que podem ser atualizados em diferentes épocas. Neste sentido, a ideia de originalidade não é excluída se um autor assume determinado estilo de época alternativo ou certo modo de escrita consagrado em outro escritor, pois, é natural, mesmo dentro de uma escola literária que autores compartilhem modos de escrita de outrem, constituindo um sistema convencional.

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

Competência técnica não deve ser, [...] um bom metro de julgamento da poesia brasileira; **os românticos ou herdeiros do romantismo não de utilizar a “inspiração” como aferidora de nossos valores poéticos; outros, a relevância histórica, até política, dos homens que fizeram nossa poesia**; nós preferimos julgar, reconhecendo embora a precariedade dos meios [...] a partir do valor do poema como objeto estético, como documento humano e como, *last but not the least*, linguagem idealmente condensada, intensa e exata, embreada à linguagem falada de cada época, influenciando esta última e sendo por ela influenciada. (FAUSTINO, 2003 [1958], p. 83, sem grifos no original).

Faustino, como Sena, advoga a consciência técnica como aspecto fundamental da obra poética. O fato de o crítico assumir um formalismo em oposição ao regionalismo tem raízes na transição que ocorre a partir da prosa de Guimarães Rosa, o surgimento do experimentalismo discursivo de raízes joyceanas abre caminho para uma estética centrada na expressão e na linguagem. A partir daí, verifica-se um fortalecimento do gênero poético no centro do campo literário brasileiro, sendo fomentadas estéticas neovanguardistas como o Concretismo do grupo Noigandres (1952-1962).

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

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

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

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

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

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

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

O pai de Botelho de Oliveira deixou Portugal e a sua profissão de alfaiate, sem prestígio social, para se alistar na armada que acabou recuperando Salvador da Bahia, em 1625, lutando contra as armas dos Países Baixos. Recuperada a praça, decidiu ficar no Brasil e ascendeu socialmente. O seu filho, Botelho de Oliveira, não só estudou na Universidade de Coimbra, como também chegou a ser senhor de engenho e vereador da Câmara Municipal de Salvador da Bahia, entre outras destacadas posições sociais (CRUZ & BRUNELLO, 2019 [2018], p. 05).

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

Botelho de Oliveira, como Petrarca e Camões, vivencia um contexto marcado pela multirreferencialidade cultural e linguística. A língua não tinha para o poeta baiano ligação com uma fronteira política. No entanto, não deixa de se reconhecer como cidadão de seu país, dizendo “meu discurso, sai à luz do berço do Brasil, para os olhos de Europa” (OLIVEIRA, 2007, p. 438). Seu projeto poético busca uma aproximação à cultura literária dos grandes mestres, fazendo sua pátria ultrapassar a condição de

“inculta habitação” (OLIVEIRA, 2007, p. 20). Ainda, na esteira de Petrarca, que tinha em mente um esforço classicista para renovar e elevar a poesia amorosa, Botelho de Oliveira se serve do “insigne Homero”, do “culto Góngora”, do “delicioso Marino” e, não por coincidência, do igualmente “insigne” Camões para “que as Musas se fizessem brasileiras”.

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

ANARDA INVOCADA
Soneto I

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

Melhor Musa será no verso amado,
dando para favor do sábio intento
por Hipocrene o lagrimoso alento,
e por louro o cabelo venerado.

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

bem pode dar agora Anarda impia
a meu rude discurso cultas flores,
a meu plectro feliz doce harmonia. (OLIVEIRA, 2007, p. 27).

Neste soneto programático de *Música do Parnaso*, Botelho de Oliveira pinta Anarda com caracteres petrarquistas clássicos: as madeixas loiras, a postura esquiva, o candor do semblante, o ornado de flores, a juventude etc. O autor insere ao código petrarqueano inovações, pois adota no verso inicial a convencional fórmula épica de invocação do objeto de representação e das Musas, demarcando que se adotará um ponto de vista diverso do que se lê no soneto “Voi ch’ascoltate in rime sparse [...]” (PETRARCA, 2019, p. 05): o enunciador encara objetivamente seu discurso, não há, como em Petrarca, uma reverberação entre representação e subjetividade individual, o que decorre na suspensão do conflito e da irresolução experimentados na leitura do *Canzoniere*. Nesse ínterim, as emoções são racionalizadas, tornando-se mais

artifícios discursivos que verdadeiros estados de ânimo. O drama interno passa a ser, na poética barroca, exteriorizado num *theatrum mundi* habitado por um eu virtual que se desdobra de acordo com os interesses do poeta. Outro aspecto que demarca o petrarquismo no poema é o constante jogo de oposições na construção do discurso (venturoso/lastimado; tormento/cuidado; rude discurso/cultas flores etc.), que ocupa no poema um espaço de ornado e colorido, típico do engenho estilístico barroco.

A presença do petrarquismo em Manoel Botelho de Oliveira não se restringe à poesia amorosa, na poesia proemial de *Lira Sacra*, reverbera o tratamento que Petrarca deu ao elemento sacro, especialmente no poema de encerramento do *Canzoniere*. Na canção “Vergine bella, che di sol vestita” (PETRARCA, 2019, p. 1413), o poeta italiano desenvolveu uma abordagem em que o divino é aproximado, por meio da linguagem, do secular e o gentil, do cristão, por meio da tradição mitológica. Botelho de Oliveira coloca a Santíssima Virgem não numa esfera supraceleste, mas na morada de Apolo, sendo acompanhada por nove coros. Essa bricolagem acentua uma representação objetiva, em que os dados da realidade são interpretados exclusivamente através da razão.

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

Tal prática é evidência de um autor de domínio técnico e de uma consciência histórica notáveis, e, apesar da relativa subalternidade em que este costuma figurar nos tradicionais panoramas críticos e historiográficos da Literatura Brasileira, não deixa de abrir frestas para este mundo tão rico e ainda tão ignoto como é a Bahia do século XVII. A obra de Manuel Botelho de Oliveira estando num entre-lugar e permanecendo como objeto que não se permite abarcar por apenas um paradigma interpretativo, fornece ao estudioso uma série de provocações que levam a estar sempre problematizando os lugares comuns da hermenêutica literária. A serenidade com que o poeta de Anarda cria imagens dialogando com uma tradição viva, sem sombra de dúvida, ainda hoje, intriga e, mesmo incomoda, certos críticos. Mas se, de

fato, há uma universalidade da angústia da influência, esta emana, no caso de nosso autor, bem mais de uma parcela de sua fortuna que de sua obra propriamente dita.

A verificação desse mecanismo sofisticado de produção condiciona uma revisão no modo convencional de abordar as redes intertextuais presentes na produção literária da América Portuguesa no século XVII, vislumbrando-a para além da ideia de uma precariedade material, observando-as como estratégias de reconhecimento erudicional. A profusão de referências que subjazem nas obras de autores brasileiros seiscentistas é indício de um largo repertório que poderia ser compartilhado ou mesmo resultado de um esforço intelectual individual desses sujeitos que tinham como um de seus intentos o enriquecimento cultural de sua terra. Analisar estes textos literários dentro de um contexto mais amplo geográfica e temporalmente pode demonstrar-se uma importante ferramenta para seu exame.

3 REFLEXÕES SOBRE O GÊNERO POÉTICO SACRO E PANORAMA DA TRADIÇÃO ESPIRITUAL ROMÂNICA ATÉ TASSO

Sagrada, cultural, teúrgica, gnóstica, religiosa, espiritual, mística, devocional, bíblica, monástica, confessional..., em séculos de desenvolvimento, a poesia de tema sacro ou, como adotaremos por convenção e generalidade, a *poesia sacra* se faz presente em todos os tempos e culturas, ocupando, nas sociedades primevas, um espaço de proeminência, visto que era considerada parte do dever das comunidades com o elemento transcendental, segundo afirma West sobre a tradição indo-europeia:

Os deuses tinham que ser celebrados e cantados em um estilo digno, e isso era naturalmente destinado ao profissional expoente nas artes verbais compor as palavras. [...] O hino ao deus ou deuses era tipicamente de natureza invocatória. O poeta os invoca um ou mais deuses a participar da cerimônia e ora pedindo bênçãos [...] o que para conter um elemento narrativo, um recital das façanhas míticas da divindade ou de alguma façanha particular²². (WEST, 2007, p. 63)

Em termos de reflexão teórica clássica, a oposição entre poesia secular (profana) e poesia sacra é antiga, na *República*, Platão (*R.*, 607a, 1973, p. 451) faz a recomendação de admitir-se como espécies aceitáveis de poesia na cidade ideal exclusivamente os hinos (*hýmnoi*) consagrados aos deuses e os elogios (*enkómia*), em honra dos homens. Essa doutrina é desenvolvida nas *Leis* (*Lg.*, 700 d, 1999, p. 167), em que o filósofo reconhece que havia, num tempo passado, uma série de convenções de performance rítmico-musical para os gêneros poéticos da esfera sagrada, não se permitindo uma mistura indiscriminada entre os elementos que distinguiam, por exemplo, o hino dedicado ao deus Apolo, o peã, daquele que era consagrado ao deus Dioniso, o ditirambo. Ainda nesse sentido, para o pensador, tal decoro se estendia a não mesclar aspectos próprios de produções seculares, como o lamento fúnebre (*thrénos*), aos cantos sacros.

Ainda dentro da tradição platônica, Proclo (412-485) nas *Lições Fundamentais de Literatura*²³ cujo epítome foi conservado pelo patriarca bizantino Fócio em sua

²² Tradução livre, com pequenas alterações do original: The gods had to be addressed and hymned in worthy style, and it was naturally for the professional exponent of the verbal arts to compose the words. [...] The hymn to the god or gods was typically of an invocatory nature. The poet invited him or them to come and participate in the ceremony, and prayed for blessings [...] it could contain a narrative element, recital of the deity's mythical exploits or of some particular exploit.

²³ Seguindo Severyns (1938) e West (2013), preferiu-se essa tradução do título apresentado por Fócio ao livro de Proclo *Χρηστομαθείας γραμματικῆς Ἐκλογαί*, como alternativa ao decalque latino *Chrestomatia*, visto que, ao que indica a paráfrase elaborada pelo erudito bizantino, a obra não se

Biblioteca, reconhece que as categorias de poemas para deuses (*theoîs*) e poemas para homens (*anthrôpois*) são próprias da poesia mélica (*meliké poiēsis*), e, diferentemente do discípulo de Sócrates, admite que certos gêneros poéticos, podem participar, simultaneamente, das esferas sacra e profana, como os cantos femininos (*parthénia*). Além disso, aponta que mesmo o hino, tradicionalmente consagrado ao divino, apresenta elementos temáticos afins dos poemas encomiásticos, o que permitia uma movência em seu uso poético, não sendo incomum a existência de hinos dedicados a cidades ou a homens ilustres. Assim, o autor chega à concepção de que, de modo geral, os antigos denominavam *hino* “tudo que se escrevia dirigido aos que eram superiores²⁴” (PHOTIUS, *Bibl.*, cod. 239, 320a, 1967, p. 159), preferencialmente aos deuses.

3.1 As manifestações poéticas sacras da Alta Idade Média

No princípio do período medieval, Isidoro de Sevilha (560-636), nas *Etimologias*, reconhecerá os gêneros poéticos legados pela tradição greco-latina, porém adotando uma leitura judaico-cristã. De modo que dirá, por exemplo, que o rei Davi fora o primeiro a ter composto hinos (*laudes*, “cantos de louvor”), que, bem antes dos gentis, o rei Salomão produziu cantos nupciais em honra da Igreja e do Cristo (*in laudem Ecclesiae et Christi*) e que primevos trenos (lamentos) foram elaborados pelo profeta Jeremias pela queda de Jerusalém e conseqüente dominação do povo de Israel. Para além do conteúdo histórico, a narrativa de Isidoro demarca um processo de acomodação de um mito fundador cultural alternativo e uma reestruturação dos horizontes referenciais estéticos. Isto é especialmente pontual no que trata ao espaço dedicado aos gêneros líricos, formas que antes se ligavam à esfera profana e de ocasião, passam a adotar motes extraídos das sagradas escrituras, conduzindo para a formação de uma literatura mais codificada em termos de adequação temática e de decoro, conforme se pode verificar neste hino atribuído a São Gregório Magno (c. 540-604):

Lucis creator optime,
Lucem dierum proferens,

tratava de um florilégio, mas de um panorama analítico geral da Literatura Grega em seus gêneros e épocas mais expressivos.

²⁴ Tradução livre do original: καθόλου πάντα τὰ εἰς τοὺς ὑπερόντας γραφόμενα ὕμνοις.

Primordiis lucis nove
Mundi parans originem,

Qui mane iunctum vesperi
Diem vocari precipis,
Tetrum chaos illabitur,
Audi preces cum fletibus,

Ne mens gravata crimine
Vite sit exsul munere,
Dum nil perenne cogitat
Seseque culpis illigat,

Celorum pulset intimum,
Vitale tollat premium,
Vitemus omne noxium,
Purgemus omne pessimum²⁵. (MAGNO, 1862, p. 849-550).

Escrito em dímetros jâmbicos acataléticos e estrofes de quatro versos com assonâncias ou rimas frequentes, esse é o primeiro de uma série de seis hinos a serem entoados nas *Vésperas*²⁶ de domingo a sexta-feira das semanas ímpares no *Ofício das Horas*. O mote do poema é bíblico (Gn 1: 3-5), em que Deus, no primeiro dia, cria a luz, separando-a das trevas, dando início ao contínuo temporal. Sendo intencionalmente performado na passagem do dia para a noite, o autor atualiza poeticamente no presente este instante primordial. O autor inicia o hino com uma invocação na qual celebra a permanente Graça e misericórdia divinas, num contraste entre a luz advinda de Deus e a treva proveniente do pecado humano e seu conseqüente sofrimento, conduz-se o discurso poético para a petição e para a admoção final.

Seguindo o procedimento apontado por Isidoro, o autor do hino adota uma forma lírica empregada na tradição romana para temas profanos, mas de apelo popular, ressignificando seu conteúdo para a doutrina cristã. A vivacidade do ritmo jâmbico permite a aproximação entre o colorido da celebração do sagrado e o tom elegíaco do pedido de contrição do pecador, além de facilitar a assimilação e a memorização por parte dos espectadores. É oportuno destacar que a produção se caracteriza pela figuração antitética: uma divindade onipotente, demarcada por

²⁵ Tradução livre: Ó Vós que da Luz, Criador Excelso,/ cada dia de luz conferis,/ E com as primícias de uma nova luz/ dispusestes a origem do Mundo./ Vós que entre a aurora e o crepúsculo/ ordenais que o dia principie,/ Ao cair da tétrica escuridão, escutai/ as preces de pranto acompanhadas./ Que a alma, crivada de pecados,/ da Vida não seja desprovida,/ por não ter no Eterno meditado/ e por suas culpas se aprisione./ Que ela alce o íntimo dos céus,/ e levante o prêmio vital./ Evitemos toda mácula,/ Parguemos toda maldade.

²⁶ Uma das partes do Ofício da Liturgia das Horas, celebradas à tarde, entre as 16h e as 18h, geralmente, celebram as graças alcançadas no decorrer do dia.

elementos abstratos e intelectuais, e, os elementos sensíveis e afecionais estão ligados aos homens e são impingidos sobre estes em razão de seus desvios. O aparato doxológico da peça sugere que se o homem for remido de suas faltas pela divindade, esse voltaria ao estado de beatitude primordial, gozando do galardão da vida celeste.

3.2 O contexto histórico da transição para o século XI e a tensão entre uma espiritualidade racionalista e mística

Conforme descreve Jacques Le Goff (1998), nas imediações do ano 1000, a Europa Ocidental passa por um processo de grande desenvolvimento, tal crescimento se expressará tanto numa medida demográfica quanto econômica. E apesar desse progresso ter se dado de maneira desigual entre as diferentes localidades, é fato que, nas principais regiões europeias, a população mais que dobrou, como, por exemplo, o norte e o centro da Itália. O forte crescimento populacional exigiu que a sociedade criasse mecanismos mais robustos de subsistência e formação, era “preciso alimentar material e espiritualmente esses homens” (LE GOFF, 1998, p. 23). Com o tempo, pequenos vilarejos começam a ganhar contornos de grandes povoados e horizontes que eram absolutamente ermos ou cobertos por densa floresta são, pouco a pouco, povoados e núcleos populacionais que eram isolados entre muralhas começam a ser interligados por rotas e estradas que se haviam fechado com o esfacelamento do Império Romano, ressurgem as primícias de uma cultura cidadina.

A terra permanece sendo fundamento de toda a economia, todavia o avanço da agricultura sobre novos territórios e o desenvolvimento de novas técnicas agropecuárias levam populações a concentrar-se em volta de igrejas e castelos, mais tarde, originando vilas e cidades, fortalecendo um “poderoso movimento de urbanização” (LE GOFF, 1998, p. 24). Além de um novo espaço econômico, a cidade fomentará outros modelos sociais mediados pela pluralidade e pela movência da vida urbana:

A cidade é um canteiro onde se desenvolve, pela divisão do trabalho, um artesanato numeroso e múltiplo [...]. É um lugar de trocas que atrai ou suscita feiras e mercados alimentados pela retomada de um comércio de longo e médio raio de ação [...] Centro econômico, a cidade é também um centro de poder. Ao lado e, às vezes, contra o poder tradicional do bispo e do senhor, [...] um grupo de homens novos, os cidadãos ou burgueses, conquista “liberdades”, privilégios cada vez mais amplos. Sem contestar os fundamentos econômicos e políticos do sistema feudal, nele introduzem uma variante, criadora de liberdade e de igualdade na qual a desigualdade que

nasce do jogo econômico e social se funda não sobre o nascimento, o sangue, mas sobre a fortuna, imobiliária e mobiliária, a posse do solo e dos imóveis urbanos, dos foros e rendas, do dinheiro. (LE GOFF, 1998, p. 25-26).

A urbanização condicionou o desenvolvimento de atividades comerciais e mercantis que se demonstraram como alternativas ao modelo de vassalagem feudal, que não permitia uma mobilidade mais efetiva entre seus estratos sociais. Nesse quadro, emerge uma classe que ocupará cada vez mais espaço na dinâmica social europeia, a burguesia. Desconectados do esquema da nobiliarquia de sangue, estes sujeitos instituem uma cultura mais voltada para o pragmatismo e para a imediatez das necessidades concretas. Não à toa, a convergência destes eventos demarcará o que se considera uma revolução cultural europeia, como sintetiza Georges Minois (2016):

Nos arredores do ano 1000, sem perceber-se, o mundo eurasiático principia uma mudança no seu interior. Emergindo lentamente do caos e da noite da Idade das Trevas, conhece-se uma nova aurora. O sol da razão, invisível por seis séculos, nasce novamente, mas no mundo das civilizações, diferentemente da mecânica celeste, o sol nasce no Oeste²⁷. (MINOIS, 2016, p. 122).

Essa revolução cultural manifesta-se, num primeiro momento, por um pendor racionalista e reformador. Observa-se, especialmente, nos pensadores de matriz eclesiástica, um esforço por forjar um projeto de civilização “estruturada por uma religião, o cristianismo romano, por uma ordem sociopolítica, o feudalismo, por um imperativo cultural, a racionalização do mundo, por um sistema econômico, o equilíbrio entre produção, satisfação de necessidades básicas²⁸” (MINOIS, 2016, p. 143) e, em termos políticos, na unidade e centralidade. No entanto, apesar de uma hegemonia temática deste racionalismo com o florescimento da Filosofia Escolástica nos grandes centros universitários da Europa, aparentemente, a busca apaixonada pela estabilidade servia para mascarar um mundo instável e conflituoso, instaurando a ambiguidade que caracterizará o discurso desse momento do Medievo.

²⁷ Tradução livre do original: Aux alentours de l’an 1000, insensiblement, le monde eurasiatique amorce un changement en profondeur. Emergeant lentement du chaos et de la nuit des Ages obscurs, il connaît une aube nouvelle. Le soleil de la raison, invisible pendant six siècles, se lève à nouveau, mais dans le monde des civilisations, à l’inverse de la mécanique céleste, le soleil se lève à l’ouest.

²⁸ Tradução livre do original: structurée par une religion, le christianisme romain, par un ordre sociopolitique, la féodalité, par un impératif culturel, la rationalisation du monde, par un système économique, l’équilibre entre production et satisfaction des besoins élémentaires.

3.2.1 São Francisco e a emergência da mística cristã, o Cântico das Criaturas

No que toca à religião cristã, o período entre os séculos XI-XIII será determinante para a configuração daquilo que se reconhece até hodiernamente, como elementos característicos da fé católica: a instituição do Purgatório, um incremento do culto da Virgem Mãe de Deus, a assunção do paradigma racionalista aristotélico (mais tarde tomista) como doutrina de excelência teológica e o surgimento de ordens com perfis doutrinários diversos, inclusive nem sempre acordes com dogmática ou com os códigos de comportamento esperados por Roma. Todos estes elementos farão desse um momento de grande efervescência para as questões de natureza espiritual. O mundo começava a se abrir e despontava para uma nova sensibilidade, como a que se evidencia no *Cântico do Irmão Sol (Laudes creaturarum)* de São Francisco de Assis (1182-1226):

Altissimu, onnipotente, bon Signore,
Tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.
Ad Te solo, Altissimo, se konfano,
et nullu homo ène dignu Te mentovare .

Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le Tue creature,
spetialmente messor lo frate Sole,
lo qual è iorno , et allumini noi per lui.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de Te, Altissimo, porta significatione.

Laudato si', mi' Signore, per sora Luna e le stelle:
in celu l'ai formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate Vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
per lo quale a le Tue creature dà sustentamento.

Laudato si', mi' Signore, per sor'Aqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

Laudato si', mi' Signore, per frate Focu,
per lo quale ennallumini , la nocte:
ed elio è bello et iocundo et robustoso et forte.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre Terra,
la quale ne sustenta et governa ,
et produce diversi fructi con coloriti fiori et herba.

Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo Tuo amore
et sostengo infirmitate et tribulatione.
Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,
ka da Te, Altissimo, sirano incoronati.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra Morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:

guai acquelli ke morrano ne le peccata mortali;
 beati quelli ke trovarà ne le Tue sanctissime voluntati,
 ka la morte secunda no 'l farrà male.

Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiate
 e serviateli cum grande humilitate²⁹ (CONTINI, 2013, p. 16-17).

Datado de 1224, o *Cântico do Irmão Sol* é o único escrito de São Francisco de Assis em vernáculo e representa aquilo que Gianfranco Contini considerou a “melhor continuidade entre a cultura cristã latina e a vulgar, dentro da cultura italiana³⁰” (CONTINI, 2013, p. 15). O hino inicia-se com a celebração dos atributos transcendentais da divindade procedentes das Escrituras, calcado na tradição sacra latina, inserindo neste uma série de inovações. Conforme sugere o título que lhe foi atribuído, o cântico se integra na série das *Laudes*, cujos hinos provêm geralmente dos salmos finais (148-150), desta maneira, Francisco insere no Ofício Litúrgico e no canto gregoriano um hino com muitas irregularidades formais, “bastante pessoal” (CONTINI, 2013, p. 15) e escrito em seu dialeto natal (úmbrio) como um salmo popular alternativo.

O tema central do hino é louvor de Deus a partir da Criação, mas diferente do texto de Gregório Magno supracitado, em que a dimensão divina e a dimensão terrena são imiscíveis, a divindade na poesia franciscana aparece modalizada pela subjetividade do autor (*mi' Signore*) e numa associação com a pluralidade dos elementos (*cum tucte le Tue creature*). A narração dos atributos divinos, a partir da segunda estrofe, liga-se ao retrato de um cosmos holístico, personalizado e

²⁹ Tradução de Frei Ildelfonso Silveira e Orlando dos Reis: Altíssimo, onipotente, bom senhor./ Teus são o louvor, a Glória e a honra/ E toda a bênção./ Só a ti, Altíssimo, são devidos; / E homem algum é digno de te mencionar./ Louvado sejas meu Senhor,/ Com todas as tuas criaturas,/ Especialmente o Senhor Irmão Sol,/ Que clareia o dia e com a sua luz nos alumia./ E ele é belo e radiante/ Com grande esplendor: / De ti, Altíssimo, é a imagem./ Louvado sejas, meu Senhor,/ Pela Irmã Lua e as Estrelas,/ Que no céu formaste claras/ E preciosas e belas. / Louvado sejas, meu Senhor/ Pelo Irmão Vento,/ Pelo ar, ou nublado/ Ou sereno, e todo o tempo,/ Pelo qual às tuas criaturas dás sustento./ Louvado sejas, meu Senhor/ Pela Irmã Água,/ Que é mui útil e humilde / E preciosa e casta./ Louvado sejas, meu Senhor,/ Pelo Irmão Fogo/ Pelo qual iluminas a noite./ E ele é belo e jucundo/ E vigoroso e forte./ Louvado sejas, meu Senhor,/ Por nossa Irmã, a mãe Terra,/ Que nos sustenta e governa,/ E produz frutos diversos/ E coloridas flores e ervas./ Louvado sejas, meu Senhor,/ Pelos que perdoam por teu amor,/ E enfrentam enfermidades e tribulações/ Bem-aventurados os que as sustentam em paz,/ Que por ti Altíssimo, serão coroados./ Louvado sejas, meu Senhor,/ Por nossa irmã, a morte corporal,/ Da qual homem algum pode escapar./ Aí dos que morrerem em pecado mortal!/ Felizes os que ela achar/ Conformes à tua santíssima vontade,/ Porque a morte segunda não lhes fará mal. / Louvai e bendizei a meu Senhor,/ E dai-lhe graças,/ E servi-o com grande humildade (SILVEIRA & REIS, 1988, p. 70-72).

³⁰ Tradução livre do original: “miglior continuità fra cultura latina cristiana e cultura volgare, e all'interno della cultura italiana”.

humanizado; bem diverso do universo geométrico, racional e abstrato da cosmologia escolástica.

Os elementos naturais, mesmo apresentando referências alegóricas e simbólicas, são revestidos de um colorido realista e evocados a partir de suas propriedades sensíveis e de suas funções na realidade concreta. A atribuição de vocativos familiares (*frate, sora, matre*) para os entes elementares e cósmicos consolidam um clima de fraternidade universal, em que o sujeito deixa a sua posição individual de passividade para se encontrar em relação ativa com as maravilhas da Criação.

Nas estrofes finais dedicadas à contrição, diferente do que se constata na tradição precatória latina, Francisco abandona o tom lúgubre penitencial e adota uma verve gaudiosa, apelando à resiliência humana diante das vicissitudes da vida (cf. Rm, 05:03). Deus é reverenciado por meio do seu amor (*per lo Tuo amore*), que é considerado fundamento da perseverança humana. A assunção de um afeto (*affectio*) entre os atributos da divindade e é sintomático de uma abordagem doutrinal pouco ortodoxa, pois aproxima o sagrado do imanente, contrariando a prescrição escolástica de que Deus é uma substância pura, que deveria ser apreendida pela razão e não pelas sensações³¹.

A morte corporal aparece despojada de carga depreciativa, como uma irmã, integrante do ciclo vital, nas palavras de Erich Auerbach: “O *Cântico do Sol* [...], a indescritível flor do *Volgare*, no qual o mais simples, inocente e familiar amor pelo terreno exala na saudação familiar à morte, como se ela também fosse uma criatura, uma coisa terrena, criada por Deus e digna de honra³²” (AUERBACH, 1967, p. 37). Para se fugir à “morte secunda”, ou seja, da danação eterna, é necessário integrar-se na Graça por meio de um serviço *cum grande humilitate*, pois se a mortalidade carnal é inexorável, a bem-aventurança está reservada àqueles que, durante a vida, foram pacíficos e agiram segundo os Seus desígnios. A salvação depende, portanto, mais de um exercício pessoal que de uma concessão.

³¹ Sobre o papel da razão para a compreensão do divino, dirá são Tomás de Aquino: “Como bem-aventurança última do homem consiste em sua mais elevada operação, que é a intelectual, se o intelecto criado não puder ver a essência de Deus: ou não alcançará nunca a bem-aventurança, ou sua bem-aventurança consistirá em outra coisa distinta de Deus, o que é estranho à fé”. (AQUINO, 2001, p. 257).

³² Tradução livre do original: Sonnengesang [...], unbeschreiblichsten Blüte des Volgare, in der die einfachste, unschuldigste, vertrauteste Liebe zum Irdischen ausatmet in dem vertrauten Gruß an den Tod, als sei auch er Kreatur, ein irdisches Ding, von Gott geschaffen und würdig des Ruhmes.

A transição de uma abordagem racionalizada para uma experiência individualizada, humanizada e sensível do sagrado constituirá o sentimento místico, uma das marcas mais características da teologia de Francisco, que contribuirá para “a renovação da imaginação e da sensibilidade da Europa” (AUERBACH, 1997, p. 41). Essa passagem de percepção é especialmente notável inclusive pelo tratamento que Francisco dispensa ao gênero feminino, tanto entes elementais masculinos, quanto femininos recebem o mesmo grau de reverência, cabendo à terra um dos mais belos elogios e o mais prestigioso dos epítetos (*nostra matre Terra*), comparável inclusive com uma divindade. Todavia, tal equiparação entre gêneros não é apenas um artifício poético, essa convicção é constante nos escritos doutrinários e na correspondência de Francisco, conforme se pode verificar em carta ao irmão Leão, datada de setembro de 1224:

Irmão Leão, saúde e paz de teu irmão Francisco.
 Meu filho, falo a ti como uma mãe ao filho, que tudo aquilo que conversamos no caminho, coloco de forma mais breve nesta palavra e neste conselho: não é mister vir até mim para pedir conselhos, pois assim te recomendo:
 De qualquer maneira que pareça agradar ao Senhor Deus, e seguir os seus passos e a sua pobreza, faze-o com a benção do Senhor Deus e com obediência a mim.
 Mas, se te é necessário uma mãe perto de ti para receber algum outro conforto e desejas vir a mim, vinde³³.

O texto é notadamente um emblema da ternura, do afeto e da simplicidade franciscanas, apesar de ser líder de uma ordem religiosa, Francisco não se coloca numa posição superior, ao contrário da hierarquia eclesiástica medieval, apresenta-se como um ser humano despojado de poder e verdadeiramente preocupado com as questões mais íntimas de seu irmão na fé, como uma mãe se dirigiria a um filho em aflição. A divindade é caracterizada a partir de sua natureza humana, cujo exemplo parte de sua vivência terrena e de sua pobreza material.

³³ Frater Leo, frater Francisco tuo salutem et pacem./ Ita dico tibi, fili mi, sicut mater, quia omnia uerba, quae diximus in uia, breuiter in hoc uerbo dispono et consilio, et non oportet propter consilium uenire ad me, quia ita consilio tibi: in quocumque modo melius uidetur tibi placere Domino Deo et sequi uestigia et paupertatem suam, faciatis cum benedictione Domini Dei et mea obedientia./ Et, si tibi est necessaria mater tua propter aliam consolationem tuam, et uis reuenire ad me, ueni (LEONARDI, 2004, p. 199).

3.2.2 São Tomás de Aquino e doutrina escolástica versus Raimundo Lúlio e a doutrina mística

O reconhecimento da humanidade de Deus a partir do Cristo inaugura uma alternativa que concorrerá, desde o século XIII, com a doutrina escolástica tradicional. É possível evidenciar tal contraste em duas obras que procuram codificar e sintetizar as principais tendências doutrinárias cristãs desta época: a *Suma Teológica* (*Summa Theologiae*) de São Tomás de Aquino, escrita de 1265 a 1273 e o *Livro da contemplação em Deus* (*Llibre de contemplació en Déu*) produzido entre 1271 e 1274 por Raimundo Lúlio, consoante se vê no confronto entre seus prólogos:

O doutor da verdade católica deve não apenas ensinar aos que estão mais adiantados, mas também instruir os principiantes, [...]. Por esta razão nos propusemos nesta obra expor o que se refere à religião cristã do modo mais apropriado à formação dos iniciantes.

Observamos que os noviços nesta doutrina encontram grande dificuldade nos escritos de diferentes autores, seja pelo acúmulo de questões, artigos e argumentos inúteis; seja porque aquilo que lhes é necessário saber não é exposto segundo a ordem da própria disciplina, mas segundo o que vai sendo pedido pela explicação dos livros ou pelas disputas ocasionais; seja ainda pela repetição freqüente dos mesmos temas, o que gera no espírito dos ouvintes cansaço e confusão.

No empenho de evitar esses e outros inconvenientes, tentaremos, confiando no auxílio divino, apresentar a doutrina sagrada sucinta e claramente, conforme a matéria o permitir (AQUINO, 2001, p.135).

Redigida em estilo acadêmico e abertamente aristotélico, a *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino, apresenta-se desde as primeiras linhas como uma obra de erudição, cujo autor se identifica como uma autoridade institucionalmente legítima (*catholicae veritatis doctor*) e mestre para iniciados e experimentados nos assuntos doutrinários. O propósito escolástico do tratado condiciona este a se estruturar por um sistema de questões sobre cada um dos assuntos discutidos que se dividem em artigos que procuram responder a uma série de perguntas. Cada um dos artigos tem organização similar, apresentando uma tese para qual se apresentam os argumentos, as possíveis objeções acompanhadas ou não de refutação. Há, portanto, uma densa reflexão, mormente de caráter intelectual, daqueles temas que, desde o alvorecer da Escolástica, frequentaram as polêmicas teológicas, trazendo aos interessados aquilo que se considerava o juízo mais arguto e autorizado pela razão e pela fé católica, apostólica e romana. De outro lado, Raimundo Lúlio enfrentará um tema semelhante

de Tomás de Aquino, mas adotando outra abordagem doutrinal, consoante se lê no próêmio de seu *Livro da contemplação em Deus*.

Deus uno em Trindade, una em Unidade, pela vossa benção, confiantes em vossa ajuda, começa, Senhor, este livro, o qual chamamos LIVRO DA CONTEMPLAÇÃO EM DEUS
Começa o Prólogo

01 Ó *Jesus Cristo, Senhor Nosso!* Assim como vós sois dual (*en dualitat*), divindade (*deitat*) e ser humano (*humanitat*), assim, Senhor, nós começamos este livro com duas intenções: a primeira é para louvar-vos; a segunda é, Senhor, que por meio disso recebamos de vós glória e bem-aventurança.

02 Donde nós, *Senhor*, clamamos por vossa mercê, que nos ofereçais a graça e não nos venha neste livro senão por aquelas duas intenções tão somente.

03 Assim, *Senhor*, como vos representais na santa Cruz cinco chagas, assim queremos dividir esta obra em V livros.

[...]

05 *Senhor Deus*, criador nosso! Assim como desejaste o ano em CCCLXV dias, assim queremos dividir estas divisões por CCCLXV capítulos.

[...]

09 *Jesus Cristo Senhor!* Assim como foste vendido por XXX moedas, assim nós desejamos dividir cada capítulo XXX partes.

[...]

20 Ó *Senhor Deus!* Assim como o homem que se enamora e no início está em alegria e em ousadia (*audacia*), assim nós no início que principia esta obra começamos com grande alegria e grande ousadia, pela força de grande amor: pelo que, nós vos clamamos, Senhor, que toda essa obra que façais advir em amor e em alegria.

[...]

23 No entanto *Senhor*, assim como o homem que se aventura para conseguir o que muito ama, nós voluntariamente nos lançamos na aventura de que trata esta obra.

[...]

29 E vós, *Senhor*, assim como estivesdes ao princípio do prólogo e no meio e no fim, temos a esperança que estejais em toda a obra.

30 Vós, *Senhor*, sabeis bem que sou vil, por natureza pobre e por meus maus feitos (*mes males obres*): pelo que, não sou digno que nesta obra meu nome seja escrito, nem que a mim ela seja atribuída: pelo que, eu removo e apago meu nome desta obra, e a dou e a atribuo, Senhor, a vós, que sois nosso Senhor Deus³⁴.

³⁴ Tradução livre do original: Deus unit en Trinitat, unida en Unitat, ab la vostra benedicció, confiants en la vostra ajuda, comensam, Sènyer, aquest libre, lo qual apellam Libre DE CONTEMPLACIO EN DEU/ Comensa lo Pròlech/ Ah, *Jesu Christ Senyor nostre!* Enaxí com vos sots en dualitat, deitat e humanitat, enaxí Sènyer, nos comensam aquest libre per gracia vostra ab dues entencions: la primera entencio es per dar laor de vos; la segona es, Sènyer, per tal que de vos ajam glòria e benedicció./ 2. On nos, Sènyer, vos clamam mercè quens donets gracia e benedicció, que nos no anem en est libre si no per aquestes dues entencions tan solament./ 3. Enaxí, Sènyer, com vos representàs en la sancta creu cinch nafres, enaxí nos volem aquesta obra departir per .v. libres/ [...] 5. *Senyor Deus*, creador nostre! Enaxí com vos volgués departir lany per .ccc.lx.v. dies, enaxí volem nos departir aquestes distincions per .ccc.lx.v. capítols./ [...] 9. *Jesu Christ Sènyer!* Com vos fos venut per .xxx. diners, enaxí nos volem cascun capítol departir en .xxx. parts./ [...] 20. *Oh Sènyer Deus!* Enaxí com lome qui senamora e es son comensament en amar ab alegre e en audacia, enaxí nos en lo comensament que comensam aquesta obra comensam ab gran alegria e ab gran audacia, per forsa de gran amor: per que, nos vos pregam, Sènyer, que tota esta obra fassats esdevenir en amor e en alegre./ [...] 23. Emperò, Sènyer, enaxí com lome qui saventura per tal que conseqüesca so que molt ama, enaxí nos volenterosament nos gitam a aventura en lo tractament desta obra./ [...] 29. E vos, Sènyer, enaxí com sots estat al comensament del pròlec e en mig e en la fi, avem nos esperansa que ho siats en tota la obra./ 30. Vos, Sènyer, sabets

Escrito originariamente em árabe e logo traduzido pelo próprio autor para sua língua materna e desta ao latim, o *Livro da contemplação em Deus* marca o fim do período de formação de Raimundo Lúlio e, ao mesmo tempo, é considerado sua obra mais ambiciosa, complexa e densa (ORTEGA VILLOSLADA, 1996): concebido como uma enciclopédia em primeira pessoa (o enunciador está em contínuo monólogo dirigido ao *Sènyer*), o tratado, como já aponta o prólogo, está constituído por 365 capítulos, um para cada dia do ano, divididos em três volumes, as quais englobam cinco livros e quarenta *distinções* (*distincions*).

Cada capítulo tem 30 parágrafos numerados, divididos em dez grupos: os dois primeiros livros versam sobre os atributos de Deus, de seu ser e de sua ação, estes se dedicam a descrever e celebrar 22 *distinções*, entre as quais alegria, infinidade, eternidade, essência, vontade, extensão (*larguea*), bondade, ajuda, humildade, misericórdia etc.; nos livros III-IV, faz-se um retrato da dimensão humana em 15 *distinções* que abarcam desde questões sensoriais, cognitivas até emocionais e sensuais, por exemplo: visão (*veer*); audição (*oiment*); olfato (*odoramēt*); paladar (*gustar*); sentimento humano; coragem ou do fervor que está no homem; ser, necessidade e privação; árvore das sensualidades e das intelectualidades; predestinação etc. O quinto e derradeiro livro, trata longamente apenas de duas *distinções* que conjugam o humano ao divino: o amor e a oração, conforme Albarracín (1996, p. 30): “a mística e a epistemologia se unem numa contemplação tão racional quanto emotiva³⁵”, ou esquematicamente:

bé que jo son vil e per natura pobre e per mes males obres: per que, jo no son digne que en esta obra mon nom sia escrit, ne que a mi sia atribuida esta obra: per que, jo mon nom exil e delesch desta obra, e ella, *Sènyer*, atriboesch e do a vos, qui sots nostre Senyor Deus (LLULL, 1906, p. 03-06).

³⁵ Tradução livre do original: “la mística i l’epistemologia s’uneixen en una contemplació de Déu tan racional com emotiva”.

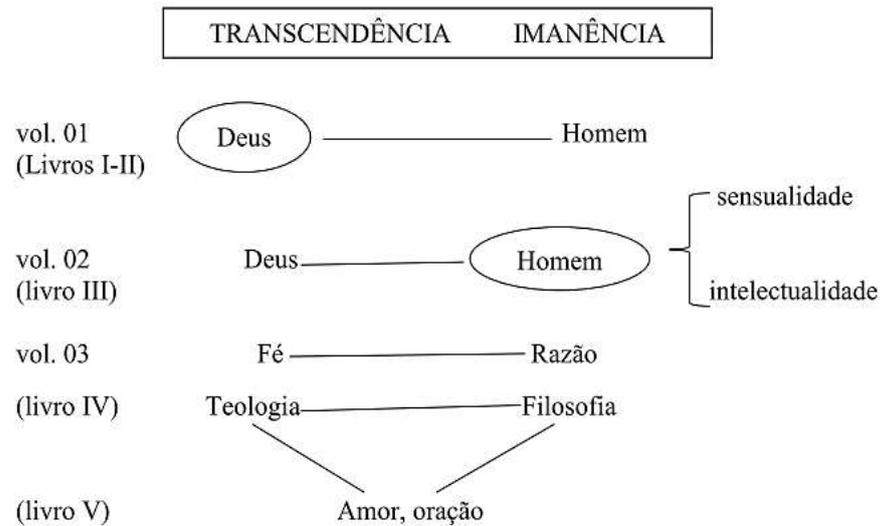


Figura 1- Esquema das matérias do *Llibre de contemplació en Déu* (ALBARRACÍN, 1996, p. 30).

Desde o seu prólogo, Lúlio apresenta seu livro como uma obra de devoção e apologética, e mesmo não descurando da estrutura dos tratados medievais, insere elementos não recorrentes na tradição escolástica, a começar pelo registro em primeira pessoa, que lhe permitirá integrar relatos autobiográficos para ilustrar seus argumentos. O tratamento da divindade e da relação do homem com esta é peculiar: o enunciador começa por reconhecer que a natureza de Deus é dual (*en dualitat*), unida entre a sua divindade e sua humanidade, colocando-se como humilde servidor da Graça, porém, ao descrever sua relação com o transcendental, o faz em termos terrenos, como um homem, com alegria e ousadia, ao se enamorar. A missão divina é retratada como uma aventura na qual se lança, voluntariamente, rumo ao objeto do amor.

Alcançar a Deus, além de um exercício intelectual, é esforço prático, como Lúlio dirá em outro lugar: “Deus deseja que trabalhemos e pensemos em servi-Lo [...] Por isso a perda de tempo deve ser muito odiosa” (LÚLIO, 2010b, p. 05). Esse intento missionário, voltado para questões imediatas da realidade cotidiana, tornará imprescindível uma reflexão partindo das idiossincrasias da vivência humana, especialmente em seus afetos. Neste particular, a alegria (*alegre*) ocupa um lugar de destaque, sendo considerada a primeira das *distinções* de Deus, pois estar n’Ele descobrindo a grande maravilha do infinito (*gran maravella del trobament de la cosa infinida*) é gozar do maior dos gáudios: “Ó Senhor Deus onde há liberalidade e mercê! Se alguns homens desejam se alegrar e desejam todos se encher de gozo, venham

a mim, então me encontrarão assim cheio, como fonte transbordante e cheia d'água³⁶ (LLULL, 1906, p. 07).

Mas a alegria verdadeira provém da divindade em sua misericórdia, longe disso, a vida humana é puro sofrimento e desolação, repleta de vícios e adversidades, instaurando-se, assim, a ambivalência da condição humana. Essa ambivalência é traduzida na intensidade e paradoxo das emoções do enunciador, gravitando entre a melancolia do lamento e o júbilo do louvor, como se pode verificar num excerto do poema *Desconsolo* (*desconhort*), apontando para uma expressão mística na poesia:

IV
 Dementre que enaixí estava en tristor
 e consirava sovent la gran deshonor
 que Déus pren en lo món per sofratxa d'amor,
 com a home irat que fuig a mal senyor
 me n'ané en un boscatge, on estava en plor
 tan fort desconhortat, que el cor n'era en dolor.
 Mas per ço car plorava, hi sentia dolçor,
 e car a Déu parlava, feent a ell clamor
 car tan pauc exoeix li just e el pecador,
 adoncs com lo requiren en tractar sa honor
 car, si mais los donava d'ajuda e favor,
 que tost convertirien lo món a sa valor.³⁷ (LLULL, 1936, p. 221)

3.3 A lírica trovadoresca e as cantigas devocionais

Esse processo de humanização e refinamento dos sentimentos não se limitou ao terreno doutrinal, a poesia trovadoresca surgida no séc. XII na Provença, donde se expandiu tornando-se umas das formas poéticas de excelência das culturas românicas, centrou no “serviço amoroso”, a vassalagem ficcional entre o cavaleiro e a sua dama, o principal de seus temas. Apesar da grande repercussão, não se pode dizer que arte dos *trouvères* fosse, de todo, popular, pois, era elaborada num sofisticado sistema de linguagem, imagens e valores, próprios de uma elite social e espiritual:

³⁶ Tradução livre do original: *Ah Senyor Deus on es franquea e mercè!* Si alguns homens se volen alegrar es volen tots umplir de gog, vinguen a mi; car min trobaran axí ple, com font brollant es plena d'aigua.

³⁷ Tradução de Tatyana Nunes Lemos e Ricardo da Costa: Enquanto estava assim, em tristeza,/ considerando freqüentemente a grande desonra/ que Deus recebe do mundo por falta de amor,/ como um homem irado, que foge do mal senhor,/ fui a um bosque, onde estive em pranto,/ tão fortemente desconsolado, que o coração estava em dor./ Mas como chorava, sentia doçura,/ e a Deus falava fazendo-Lhe clamor,/ como tão pouco escuta o justo e o pecador/ quando Lhe adoram e creem tratar Sua honra,/ pois se lhes desse mais ajuda e fervor, / todos converteriam o mundo ao Seu valor. (LÚLIO, 2010a, p. 11).

Os poetas provençais compunham suas canções para um grupo social muito particular e muito limitado. A forma de vida que eles refletem só era válida para os membros dessa classe. Só eles compreendiam e apreciavam esse jogo amoroso marcadamente esotérico, com sua terminologia própria e sua linguagem radicalmente erudita. (AUERBACH, 1997, p. 39).

Apesar de seu formalismo, a poética trovadoresca revitalizou a importância dos afetos na formação humana. Além disso, reposicionou, esteticamente, os papéis de gênero, colocando a figura feminina num protagonismo figurativo inédito no contexto medieval, retratando o homem em estado de submissão absoluta à sua dama, perturbado pelos efeitos corporais e psicológicos da paixão, essa abordagem dos afetos instaura uma expansão dos sentimentos e a emergência de uma individualidade improváveis anteriormente. O culto da dama ideal demandou a formação da imagem de uma mulher que excede todas as outras em formosura e em virtude, estratégia que estará presente nos poemas devocionais dos trovadores dedicados à Virgem:

O culto de Maria atinge o seu apogeu na Europa no século XII e continua incandescente no século XIII. Nesses dois séculos, que coincidem com o trovadorismo enquanto fenômeno pan-românico, Maria é representada no cerne da questão do amor cortês: compara-se a imagem do cristão prosternado aos pés da Virgem com a imagem do trovador suplicando à dama da corte o seu amor. A coincidência entre o amor da mãe de Deus e o da dama da corte condiciona as crenças e as manifestações interiorizadas do povo. A analogia entre Maria e a dama cortês será um *topos* bastante explorado pelos trovadores. (LEÃO, 2011, p. 19-20).

Diferente do que ocorrera desde até o fim do século X, em que a atenção doutrinal cristã recaiu, principalmente, na discussão e adoração trinitária, a partir do ano 1000, a figura da Virgem ganha especial destaque. Conforme acentua Miri Rubin (2009), concorreu para esta mudança o forte incremento que o movimento monástico recebeu no mundo românico. Maria ocupou, nestes centros religiosos e de devoção europeia, uma posição central. A figura mariana torna-se indispensável para o exercício espiritual dos séculos XI e XII, o que se expressou nas artes, na liturgia, nas preces e nos relatos miraculosos. Nesse horizonte, surgem grandes obras poéticas celebrando a vida, as virtudes e os milagres antigos ou contemporâneos de Maria, primeiramente em latim, com os *Milagres de Santa Virgem Maria Mãe de Deus em verso* (*Miracula Sancte Dei Genetris Virginis Marie Versifice*) de Nigel of Canterbury, e, em seguida, em vernáculo, com obras como *Les Miracles de la Sainte Vierge* de Gautier de Coincy e *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. No contexto de língua galaico-portuguesa, Dom Afonso X, o Sábio, compilará “o maior Cancioneiro

Mariano da Idade Média” (LEÃO, 2011, p. 18), formado por 427 cantigas acompanhadas de notação musical, as *Cantigas de Santa Maria* registram, de forma poética, relatos milagrosos legados pela tradição aos quais se assomam atuais trazidos do contexto ibérico e provençal, elaborados “porém num estilo inteiramente diferente” (LEÃO, 2011, p. 18):

10 Esta é loor de Santa Maria, com' é fremosa e bõa e á gran poder

*Rosa das rosas, fror das frores,
dona das donas, sennor das sennores.*

Rosa de beldad' e de parecer
e Flor d' alegria e de prazer,
Dona en mui piadosa seer,
Sennor en toller coitas e doores.

Rosa das rosas, fror das frores...

Atal sennor dev' ome muit' amar
que de todo mal o pode guardar
e pode-ll' os pecados perdõar,
que faz no mundo per maos sabores.

Rosa das rosas, fror das frores...

Devemo-la muit' amar e servir
ca punna de nos guardar de falir,
des i dos erros nos faz repentir
que nos fazemos come pecadores.
Rosa das rosas, flor das frores...

Esta dona que tenno por Sennor
e de que quero seer trobador,
se eu per ren poss' aver seu amor,
dou ao demo os outros amores.

*Rosa das rosas, flor das frores...*³⁸ (AFONSO X, 1959, p. 33).

Formada por *tópoi* da tradição provençal, a notar-se pelo ambiente bucólico, em que a grande Dama é comparada às mais belas flores e, especialmente, à rosa, evocando um de seus epítetos, esta cantiga de louvação celebra a Virgem como

³⁸ Tradução de Ângela Vaz Leão: Cantiga 10/ ESTA É DE LOUVOR A SANTA MARIA E DIZ COMO É FORMOSA E BOA E TEM GRANDE PODER/ Rosa das rosas e Flor das flores,/ Dona das donas, “Senhor das senhores”/ Rosa de beleza e bom parecer / e Flor de alegria e de prazer,/ Dona em mui piedosa sempre ser,/ Senhora em curar penas e dores./ A tal Senhora deve o homem muito amar, / pois de todo mal o pode livrar / e os pecados lhe pode perdoar, / que ele em vida faz, por maus pendores./ Devemos amá-la muito e servir, / pois se empenha em nos livrar de cair; / e pelos erros nos faz dor sentir, / erros humanos, de pecadores./ Essa dona que tenho por Senhor / e de quem quero ser o trovador, / se eu, por sorte, puder ter seu amor, / ao demo dou os outros amores. (AFONSO X, 2011, p. 47).

agente da Providência e da Misericórdia divinas. Em analogia com as cantigas de tema secular, Nossa Senhora é representada em sua excelência física: *fremosa*, repleta de *beldad'* e de *parecer*, de caráter: *piadosa* e de potência: *Sennor en toller coitas e doores, que de todo mal o pode guardar*. O enunciador como cortesão galante se submete à sua amada e se dispõe a abdicar de tudo em nome de seu amor.

Apesar dos seus notáveis avanços para o alargamento da experiência sentimental, a poesia trovadoresca não ultrapassou o dualismo entre humanidade (corporeidade) e espiritualidade, em sua celebração do desejo sensual ou místico, o enunciador é capaz de visualizar apenas o seu objeto de paixão e o que diz respeito a ele, levando a um estreitamento referencial, não havendo grande espaço para a representação dos problemas sociais e históricos mais amplos ou para uma discussão de caráter filosófico do amor em relação com a espiritualidade. A leitura das poesias dos trovadores, tanto seculares quanto devocionais, entrevê uma recusa do contato entre as dimensões humana e divina, se há uma aproximação, esta se dá mais por uma convergência de atributos (geralmente femininos) que de fato pelo reconhecimento de uma semelhança de grau entre homem e Deus. O que se verifica na falta de contato entre o registro profano e o registro sacro, e na condenação por parte dos autores religiosos da poesia trovadoresca de tema amoroso, como o caso de Lúlio:

Cap. 118, par. 3: Aqueles, *Senhor*, que toquem os instrumentos e que cantem sobre putaria e que louvem cantando aquelas coisas que não são dignas de serem louvadas, esses são malditos, por alterarem a arte da *jograría* do modo que essa arte se encontrava ao princípio. E aqueles, *Senhor*, são benditos, os que nos instrumentos e nas *voltas* ou *lays* se alegrem ao se entreter no Vosso louvor e no Vosso amor e na Vossa bondade, pois estes mantêm a arte segundo aquilo para o que foi iniciada³⁹. (LLULL, 1910, p. 97).

Lúlio advoga a tese de que a poesia (*jograría*) em geral deveria voltar-se para a celebração de temas sacros, preconizando a concepção do abandono dos elementos mundanos em prol da alegria transcendental, à semelhança do que se verifica na cantiga de Afonso X: “se eu, por sorte, puder ter seu amor [de Deus, da Virgem Maria], ao demo dou os outros amores”. Em outras palavras, o ser humano

³⁹ Tradução livre do original: §118¶3 Aquells, *Sènyer*, qui sonen los estruments e qui canten de putería e qui loen cantant aquelles coses qui no son dignes de esser loades, aquells son malayts, per so con muden la art de juglaría de la manera per que la art satrobà en lo comensament. E aquells, *Sènyer*, son benahirats qui en los estruments e en les voltes els lays salegren es deporten en la vostra laor e en la Yostra amor e en la vostra bonea; car aquells mantenen la art segons so per que fo comensada.

não mantém contato direto com o divino, o que se demonstra possível é o acesso deste à Graça, quando o homem é digno de tal merecimento por suas boas obras. Essa concepção se relacionava não apenas a uma questão ideática, herdeiros da tradição retórica latina, os escritores da Alta Idade Média Latina não consideravam o amor um tema elevado, ao que se assomava a ideia que o vernáculo (*sermo vulgaris*) não possuía o mesmo *status* de erudição que língua latina.

3.4 Obras poéticas de feição sacra na poesia portuguesa do século XVI

O sucesso que a produção poético-intelectual de Francesco Petrarca experimentou antes e depois de sua morte condicionou uma grande repercussão nas Letras que ultrapassou as barreiras da própria Itália. Esse processo englobou não apenas a literatura, vindo, por meio de uma acumulação de outros fenômenos correlatos, como as artes plásticas ou os códigos de comportamento, a transformar-se num código cultural de ampla abrangência geográfica e temporal, o petrarquismo, consoante Marnoto:

Fenômeno de modelização que se processa a partir da obra de Francesco Petrarca (Arezzo, 1304 - Arquà, Pádua, 1374), alargou-se às literaturas de toda a Europa e para além delas, tendo também repercussões nas artes plásticas, na música, no pensamento, na filologia, no plano antropológico, na produção editorial e em tantos outros campos. No que diz respeito à literatura, dominou o lirismo ao longo dos períodos que vão do Renascimento até ao Neoclassicismo, com ecos que se estendem até aos nossos dias. (MARNOTO, 2011, p. 670)

Em Portugal, a presença deste movimento desenvolve-se numa data bastante adiantada, especialmente, sob influxo da cultura de corte, que se desenvolverá fortemente na literatura preceitual e técnica dos Príncipes de Avis. No caso da poesia, tal se verificará, *a priori*, no *Cancioneiro Geral* (doravante CG) de Garcia de Resende. Conforme ressalta Marnoto (2015), o processo de assimilação do petrarquismo, nas terras lusitanas, não se tratou apenas de uma acomodação mecânica de tropos e de fórmulas textuais, mas um complexo sistema em que o código matriz manifestou-se de diferentes modos no substrato cultural de chegada, resultando em diversos produtos intelectuais.

Tratando, especificamente, da dimensão moral-espiritual, o CG adota, em parte, o processo de sacralização dos elementos seculares e de secularização dos elementos sacros, colocando à margem o sentimento penitencial e de perplexidade que o enunciador do *Cancioneiro* de Petrarca exprime no decorrer de seu relato. Esse

desvio do tema sacro, enquanto força repressora dos ímpetos, torna-o sublimado, reforçando-se uma centralidade para o *carpe diem* e para o elogio da vida e do amor profano. Todavia, ocasionalmente, é possível identificar poesias ou passos de poemas em que se verifica uma aproximação entre elementos seculares e sacros ou mesmo a citação de figuras religiosas, que, por vezes, ficam em segundo plano, devido à função lúdico-deleitativa que o CG parece assumir como cerne de suas produções, sobre o que reflete Dias (1998, p. 121):

Poesias de feição religiosa não são as mais largamente representadas no Cancioneiro Geral. Antes pelo contrário. Dir-se-ia que há uma fuga para tudo aquilo que possa causar prazer e satisfação e que os espíritos tentam evitar toda e qualquer meditação que implique reflectir sobre os momentosos problemas da vida terrena ou extraterrena. Incapacidade de abdicar do trivial, dos temas de inspiração insignificante, onde mais facilmente o cortesão se poderia alçar à composição poética, exprimindo-se em verso curto, porque mais acessível, e numa linguagem mais próxima da fala quotidiana? Para muitos dos supostos poetas integrados na colectânea, talvez seja de aceitar a hipótese, pois não se pode perder de vista a função essencialmente lúdica que a obra reflecte e as circunstâncias em que muitos dos textos surgiram. Mas nomes como os de Álvaro de Brito Pestana [...], que exercitaram — e com algum talento — as suas capacidades em composições rimadas no campo das trovas amorosas, só de quando em quando se mostraram atentos aos problemas da vida contemporânea, quer históricos, quer sociais, ou enveredaram pela poesia de feição religiosa. (DIAS, 1998, p. 121).

Essa aparente (dis)tensão entre elementos sagrados e profanos é recorrente na cultura ibérica do século XIV e XV, ambas as dimensões da vida humana aparecem com quase igual reverência. O que leva a um estado cultural em que coabitam ímpetos imanentes e transcendentais, de modo que diferentes matrizes de gosto são coadunadas, não havendo um limite estanque entre as matérias que um texto pudesse conter. Esse cadinho cultural pode ser observado na grande variedade de modalidades de referências evocadas, por exemplo, no prólogo de Joanot de Martorell ao *Tirant lo Blanch* (1490):

Lemos na Sagrada Escritura as histórias e os atos dos santos padres, do nobre Josué e dos Reis, de Jó, Tobias e do fortíssimo Judas Macabeu. E o egrégio poeta Homero narrou as batalhas dos gregos, troianos e das amazonas; Tito Lívio, dos romanos: Cipião, Aníbal, Pompeu, Otávio, Marco Antônio e muitos outros. Achamos escritas as batalhas de Alexandre e Dario; as aventuras de Lancelote e de outros cavaleiros; as fábulas poéticas de Virgílio, Ovídio, Dante e de outros poetas; os santos milagres e atos admiráveis dos apóstolos, mártires e demais santos; a penitência de São João Batista, Santa Madalena e de São Paulo eremita: de Santo Antônio, Santo Onofre, Santa Maria Egípcíaca. E muitas gestas e inúmeras histórias foram compiladas, a fim de que se não apagassem pelo esquecimento da lembrança humana. (MARTORELL, 2004, p. 07).

É nesse entrecruzamento das tradições cristãs, pagãs e modernas que se pode localizar o contexto multicultural das manifestações estéticas e intelectuais ibéricas dos séculos XIV e XV, ao que se une o substrato mouro que não há muito fora uma das matrizes culturais mais pungentes da península. O elenco de leituras espirituais de Martorell apresentando, ao lado de autores e narrativas seculares, desde as sagradas escrituras até os relatos sobre "os santos milagres e atos admiráveis dos apóstolos, mártires e demais santos" e passando pelos livros de oração e de penitência, retrata um horizonte de temas que coexistia com as demais formas literárias. A importância do aspecto religioso é tamanha que, apesar da predominância dos temas seculares, jocosos e até licenciosos, encontram-se entre os poemas do CG, produções de tema espiritual, conforme enumera Rocha (1979):

Assim, D. João Manuel escreve um louvor de Nossa Senhora e outro de Santo André; Diogo Brandão dirige um vilancete à rainha celestial; Álvaro de Brito Pestana, «estando para se finar», roga à Virgem seja sua advogada junto de Deus, para o livrar das penas infernais; D. João de Meneses glosa o *Memento homo* (I, 154); Luís da Silveira os versículos iniciais do Eclesiastes (III, 310); e Luís Anriques escreve um poema «áquele passo de quando Nosso Senhor orou no horto (III, 74). (ROCHA, 1979, p. 47).

É oportuno observar a variedade de procedimentos empregados nesses poemas de feição sacra, alguns surgem como produções isoladas, enquanto outros, a partir de um diálogo intertextual com um poema anterior, não, necessariamente, de tema sacro, em diferentes gêneros e tons. Um dos casos mais interessantes desse reuso é o que faz Álvaro de Brito (CG, 86), glosando uma cantiga dedicada a Rainha Isabel de Castela (CG, 84) por Antom de Montoro e fazendo dessa uma cantiga em louvor a Nossa Senhora:

Grosa desta cantiga de Montoro, feita por Álvaro de Brito, endereçada a Nossa Senhora

Alta Reina soberana
 Quem, em os ceos nem na terra
 nam cabe, em Vós s' encerra
 tomando carne humana,
 Deos e homem se resume,
 vindo do mui alto cume,
 do gram seo de Deos Padre,
 cuja filha soes e madre,
 crara luz de nosso lume.
 [...]
Recibiera carne humana
 nam podera Deos fazer
 senam d' osoluto poder,
 naquesta vida mundana,
 senam Vós que em sa sina

antr' as mulheres mais digna,
chea de graça comprida,
de Deos Padre concebida
ficando Virgem divina.

Oh bella, sancta, discreta,
Vos fez Deos per excelencia
da devinal Providencia
arca cerrada, secreta.
Depois de Deos a melhor,
depois de Deos a maior
das grandezas em grandeza,
sobre todas em alteza
depois de Nosso Senhor.

[...]

Aquella Virgen perfecta,
Madre de nosso Mexias,
de que falam as profecias,
que foi de Deos escolheita,
esperança dos pecadores,
perdam de nossos errores,
Rainha de todos Anjos
e dos Santos e Arcanjos,
remedio de nossas dores. (CANCIONEIRO GERAL, 1990, f. xxxii r.-xxxii v.).

A reescritura por Álvaro Brito parte de um ponto de contato que se localiza desde a lírica trovadoresca, a excelência da dama cantada e as virtudes de Nossa Senhora. A poesia lida com a viva questão sobre a concepção do Messias e sua consequente encarnação. Observa-se, nesse evento, um alto mérito de Maria, pois, através dela, realizou-se o mais elevado dos prodígios, trazer a divindade à terra, garantindo a promessa da redenção. Portadora de bons atributos femininos (beleza, beatitude e discrição), a Virgem é colocada como o maior ser após os entes trinitários, soberana rainha da realidade visível e invisível. Indo ao encontro do discurso de São Bernardo de Claraval e de Dante na *Divina Comédia*, Maria é representada como medianeira e advogada da humanidade.

Ainda nessa vertente mariana, alguns textos foram produtivos nesse período, a exemplo do hino *Ave Maria stella maris*, como o testemunha a versão vernácula num manuscrito alcobacense (CDLXXV/297, f. 193v.-194v.), e a canção *Vergin bella, che di sol vestita* que encerra o *Cancioneiro* de Petrarca, costumeiramente chamada *Canção à Virgem*. Francisco Sá Miranda serve-se dessas duas poesias como modelo para sua *Canção à nossa Senhora*, que finda a primeira parte de suas rimas:

I- Virgem fermosa que achastes a graça
Perdida antes por Eva, onde não chega
O fraco entendimento, chegue a fe.
Coitada d'esta nossa vista cega
05 Que anda apalpando pela nevoa baça

E busca o que, ante si tendo, não ve!
 Sem saber atinar como ou por que
 Entrei polos perigos,
 Rodeado de imigos:
 10 Por piedade a vos venho, e por mercê;
 Vos que nos destes claro a tanto escuro,
 Remedio a tanta mingua,
 Me dareis lingua e coração seguro. (SÁ DE MIRANDA, 1885, p. 87).

Sá de Miranda inicia seu poema celebrando a formosura da Virgem e lhe caracterizando como contraponto de Eva, resgatando a graça perdida com o pecado original. O autor retrata a limitude do conhecimento humano e a necessidade que a fé tem para suplementá-la. A condição humana é expressa através de sua precariedade e contingência, longe do auxílio divino, a humanidade se encontra perdida, envolta por toda sorte de adversidades, cabendo ao crente invocar pela mercê de Nossa Senhora para trazer-lhe norte e alento.

Verifica-se que, nos versos onze a treze, o autor faz, além de um fecho argumentativo, uma possível reflexão metapoética: ao fazer menção à língua e ao coração seguros, acentua que trabalha com uma maneira diferenciada de inspiração, distinta daquela comum à poesia secular, esperando de seu labor um equilíbrio entre a sua forma (língua) e o seu sentido moral (coração). Fato sensível, inclusive, na escolha que faz por reorganizar as suas fontes, as estrofes iniciais da canção de Petrarca, de conteúdo imagético-figurativo, são deslocadas do princípio para o meio da canção (v. 92-104) buscando ressaltar um caráter sagrado.

<p>VII <i>Virgem do sol vestida</i>, e dos seus raios Toda cuberta e ainda <i>coroada</i> <i>De estrelas</i>, e debaixo o sol, a lũa, São vindas minhas culpas d'assuada 95 Sobre mim tantas; valei-me ós meus desmaios! De tantas que possa ir chorando algũa! Não me deixárão desculpa nenhũa Os meus erros sobejos; 100 Levárão me os desejos O melhor das idades ãa e ãa. Quem tromenta passou por toda a praia Cos ventos contrastando, Saia nadando, ja coa vida, e saia.</p>	<p>I <i>Vergin bella</i>, <i>che di sol vestita</i>, <i>coronata di stelle</i>, al sommo Sole piacesti sì, che 'n te Sua luce ascose, amor mi spinge a dir di te parole: 5 ma non so 'ncominciar senza tu' aita, et di Colui ch'amando in te si pose. Invoco lei che ben sempre rispose, chi la chiamò con fede: Vergine, s'a mercede 10 miseria extrema de l'humane cose già mai ti volse, al mio prego t'inchina, soccorri a la mia guerra,</p>
---	--

(SÁ DE MIRANDA, 1885, p. 90, sem grifos no original).
 bench'i' sia terra, et tu del ciel regina⁴⁰.
 (PETRARCA, 2019, 1413, sem grifos no original)

O confronto entre os passos das duas poesias demonstra como Sá de Miranda, apesar de manter os tópicos temáticos da produção original, prefere minimizar os elementos seculares, omitindo, por exemplo, a citação do sentimento amoroso e do apaixonamento recíproco do enunciador e dos entes celestiais pela bela imagem da Virgem presente em Petrarca. Essa escolha aprofunda o tom penitencial que só se apresenta a partir do v. 9 da canção de Petrarca e, no poeta português, passa a centralizar a matéria. O enunciador mirandiano se apresenta como um sujeito alquebrado pelas adversidades e vicissitudes. Para expressar essa perplexidade, o poeta se utiliza da imagem marítima de naufrago, que só pode contar com o auxílio da divindade para encontrar a salvação. Essa metáfora aquática remete para outra referência do poema português, o hino *Ave Maria stella maris*, que ocupa posições mais iniciais (estrofes terceira e quarta):

IV 40 Virgem, <i>do mar estrela</i> , neste lago	I <i>Ave, Maris stella</i> ,
É nesta noite um faro que nos guia,	Dei mater alma,
Pera o porto seguro um certo norte;	Atque semper Virgo
Quem sem vos atinar, quem poderia	Felix caeli porta
Abrir sômente os olhos vendo o estrago	[...]
45 Que atras olhando deixa feito a morte?	
Quem proa me daria com que corte	III Solve vincla reis,
Por tam brava tormenta?	10 Profer lumen caecis,
De toda a parte venta,	Mala nostra pelle,
De toda espanta o tempo feo e forte.	Bona cuncta posce.
50 Mas tudo que será? coa vossa ajuda	IV Mostra te esse matrem,
Nevoa que foge ao vento	Sumat per te preces
Que num momento s'alevanta e muda.	15 Qui pro nobis natus,
	tulit esse tuus ⁴¹ .

⁴⁰ Tradução de Vasco Graça Moura: I Virgem bela, que o sol veste e escuda,/ de estrelas coroadas, ao sumo Sol/ tanto aprazes que em ti luz escondeu,/ amor me faz dizer de ti em prol;/ 5 mas não sei começar sem tua ajuda / e de aquele que amando em ti cresceu:/ invoco-a, porque bem sempre atende / quem a chamou com fé./ Virgem, pois se mercê/ 10 de coisas humanais já te moveu/ miséria extrema, a meu rogo te inclina; / socorre a minha guerra,/ bem sendo eu terra e tu do céu regina.

⁴¹ Tradução livre: I Salve, estrela do mar!/ Mãe nutriz de Deus/ e também sempre virgem/ feliz porta do céu.[...]/ III Libera os grilhões dos réus,/ 10 oferta luz aos cegos,/ afasta nossos males,/ busca para nós

(SÁ DE MIRANDA, 1885, p. 88, sem grifos no original). (BLUME, 1908, p. 140).

Semelhante à técnica empregada por Petrarca, Sá de Miranda mantém o sentido geral dos tópicos discursivos do texto base (invocação e descrição dos atributos soteriológicos da Virgem) integrando-os numa narrativa afim, mas própria: o pecador como indivíduo perdido pelas ondas da vida. Maria surge, no texto, como auxiliadora em quaisquer dificuldades, afastando todos os males. Com essa estratégia, o enunciador consegue fazer uma aproximação ainda maior entre a Virgem e seu espectador, construindo uma fácil identificação entre o leitor e a matéria desenvolvida. Esse mesmo sentimento de perdição em meio à fugacidade do tempo e da vida será tematizado por Luiz de Camões em sua paráfrase em redondilhas do salmo 136 (*Super flumina Babylonis*). Conforme declara Vasco Graça Moura, o sentido geral desta obra seria: "fazer a palinódia ou retractação em relação ao canto profano, reorientando-se este *a lo divino*" (MOURA, 2016, p. 28):

PSALMUS CXXXVI

01 Super flumina Babylonis ibi sedimus et flevimus cum recordaremur Sion⁴².

(WEBER & GRYSO, 2007, p. 1337).

I *Sobre os rios, que vão*

por Babilônia, me achei,

onde sentado chorei

as lembranças de Sião

e quanto nelas passei.

II Ali o rio corrente

de meus olhos foi manado

e tudo bem comparado:

Babilônia ao mal presente

Sião ao tempo passado.

(AZEVEDO FILHO, 1984, p. 149, sem grifos no original).

o bem./ IV Mostra-te ser mãe/ por meio de ti, ouve as preces/ 15 àquele que nato por nós/ veio a ser teu filho.

⁴² Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo: 1 Nos nos assentámos à borda dos rios de Babilonia, e alli chorámos, lembrando-nos de Sião. (FIGUEIREDO, 1821, p. 550).

De modo afim a Sá de Miranda, Camões se apropria de um texto tradicional, desta vez bíblico, mantendo-lhe o espírito, mas recriando-o formalmente segundo sua estética. O poema que *a priori* apontava para o sofrimento coletivo do povo judeu durante o cativeiro babilônico torna-se uma reflexão poética centrada no eu. O autor acentua o *pathos* lamentoso, como se pode observar a partir da segunda das 73 estrofes pelas quais se desenvolve o poema. Há uma interiorização do assunto, o enunciador se apresenta numa situação de desolação e miséria emocional, as suas lágrimas formam cursos d'água pelas saudades da terra natal. Outro tema que se destaca no poema é adversidade do devir, que se manifesta no contraste das imagens venturosas e depressivas, bastante recorrentes no estilo petrarquista:

XIX Um gosto que hoje se alcança
amanhã já o não vejo;
assi nos traz a mudança
de esperança em esperança,
e de desejo em desejo.

XX Mas em vida tão escassa
que esperança será forte?
Fraqueza da humana sorte,
que, quanto da idade passa,
está receitando a morte!

XXI Mas deixar nesta esperança
o canto da mocidade,
não cuide a gente futura
que será obra da idade
o que é força da ventura.

XXII Que idade, tempo ou espanto
de ver quão ligeiro passe,
nunca em mi poderão tanto
que, posto que deixe o canto,
a causa dele deixasse. (AZEVEDO FILHO, 1984, p. 151, sem grifos no original).

A instabilidade da condição humana, num tom quase confessional, é uma tópica recorrente trabalhada nas poesias de feição sacra e ganha contornos mais anunciados em Camões. O que se desenvolve quase enquanto uma captação da benevolência endereçada à misericórdia divina nos poemas do século XIV até primeira metade do século XVI passa a integrar-se num sentimento de individualidade inflacionada, que seria improvável em épocas anteriores e, agora, torna-se uma constante, apontando para uma emergência de um novo estilo de época, o maneirismo.

Essa transição é clara nos poemas de Sá de Miranda e Camões, apesar de partirem de uma matriz petrarquista para realizarem suas produções, lidam diferentemente com esta. Interessa, ao primeiro autor, a maneira superestruturada com que Petrarca articula sua produção, tanto na linguagem como nas imagens, possibilitando uma linguagem equilibrada entre a invenção e a elocução. A partir deste jogo, Sá de Miranda produz um texto que se destaca por uma celebração progressiva da Virgem. Camões, por sua vez, apropria-se de outra face do código petrarquista, um certo estado de fratura espiritual e de irresolução entre as instâncias objetivas e a subjetividade. O maneirismo tem com uma de suas principais características uma acentuação da dimensão sensível-emotiva, esse traço repercute na focalização de algumas temáticas, a saber: a) o sentido trágico da vida, o desconcerto do mundo, b) as dimensões platônica, sensual e mística do amor, c) a consciência do pecado e o anseio de perdão e d) o sentimento de melancolia e de nostalgia (MOREIRA, 1999).

Os poemas de feição sacra, pouco recorrentes na literatura portuguesa do século XV até a primeira metade do século XVI, durante o maneirismo, receberão forte incremento na obra do contemporâneo de Camões, Diogo Bernardes, que dedicará um livro, integralmente, à matéria sacra, *Várias rimas ao Bom Jesus e à Virgem Gloriosa sua Mãe e a santos particulares, com outras mais de honesta e proveitosa lição* (1594). A obra de Bernardes, como o próprio esclarece num soneto dedicatório, surge a partir de poemas esparsos que foram sendo coletados através de sua vida:

Soneto dedicatório

Brando Senhor Jesus, as pias rimas
no discurso dos anos derramadas,
a ti à Virgem Madre dedicadas
em várias ocasiões, em vários climas,

aqui, para que tal favor lhe imprimas
que sejam dos teus servos estimadas,
juntas te são de novo apresentadas
com fé e puro amor que mais estimas.

E se nelas achar o pecador
cousa de que se tanto satisfaça
que chore arrependido a culpa sua,

disso graças te dê, dê-te o louvor
a ti, de quem os bens, de quem a graça
procedem por bem nosso e glória tua. (BERNARDES, 2008, p. 45).

Como fez Camões em sua paráfrase do salmo 136, Bernardes centra sua matéria no discurso confessional e penitencial, deste modo, o foco é mais nas

reflexões e nas impressões do enunciador que na descrição de um objeto poético ou no relato de uma ação. O enunciador se autorrepresenta como um sujeito repleto de pecados que se lamenta pela sua enorme culpa e recorre à glória divina para remi-lo. O soneto contrapõe as duas dimensões da existência, a humana e a transcendental, colocando em primeiro nível, a instância do amor divino. A prevalência do passional sobre o racional condiciona uma predileção pelos eventos dolorosos presentes na narrativa evangélica e litúrgica. Assim, eventos correlatos com a Paixão de Cristo são tônicas nos poemas do livro de Bernardes:

Outro às mesmas chagas

Sacratíssimas chagas, neste escuro,
tempestuoso mar da humana vida,
qual alma dos seus ventos combatida
não se recolhe em vós, porto seguro?

Em vós tem dia claro, o ar tem puro,
sem névoa que do sol a vista impida,
firme quietação, com gosto unida,
livre de tal naufrágio bravo e duro.

Se eu isto sei, que tardo um só momento
em recolher-me (ah vãos impedimentos!)
em vós, que por salvar-me estais abertas?

Ah santas chagas, chegue a salvamento,
rompendo inchadas undas, bravos ventos,
quem tem em vós as esperanças certas. (BERNARDES, 2008, p. 58).

Esse é o quarto de uma série de cinco sonetos dedicados às chagas de Cristo, como se pode observar no texto; geralmente, os poemas de Bernardes em *Rimas Várias...* não têm pendor diegético, isto é, não se propõem a fazer um relato contínuo de cenas do Evangelho, sim a tecer considerações que afloram no íntimo do enunciador a partir da contemplação de um fato ou de um objeto. No presente caso, o sofrimento da Paixão, representado pelas chagas, evoca no enunciador a figura do norte ou de um farol num mar tempestuoso, perdido nos umbrais da procela, o náufrago implora para que a salvação se abra, como abertas estavam as chagas; em meio à adversidade; o divino mostra-se como fonte de seguras esperanças.

3.5 A redescoberta da *Poética* de Aristóteles e a sua influência sobre a teoria literária renascentista até Tasso

Para compreender-se a dinâmica das formas poéticas não se demonstra suficiente apenas a análise das obras literárias em si, faz-se necessário avaliar os

discursos críticos e metapoéticos que circularam ao lado destas. Durante os *Duecento* e *Trecento*, este tipo de leitura preceitual partiu, essencialmente, dos próprios produtores de artefatos culturais estéticos, havendo uma restrita ressonância. Tal fato era condicionado pelos precários meios de divulgação (via manuscrita) e pela própria estrutura do campo intelectual (radicada em abadias e outros centros religiosos) que privilegiava a exegese de textos bíblicos e escolásticos.

O desenvolvimento da imprensa possibilitou um expressivo incremento da produção informativa e, conseqüentemente, da audiência, fomentando a escrita de diversos gêneros literários, que até então eram menores, nos quais se inclui os tratados técnicos, críticos e poéticos. Até o final do século XIV, a matéria poética era convencionalizada por normas advindas dos tratados retóricos latinos e tardios, entre os quais se destacavam Cícero, Horácio e Quintiliano. A virada do último quartel do século XV e o século XVI testemunhou a produção de um volume de obras, em vernáculo, versando sobre artes diversas como a pintura, a arquitetura etc. Ao mesmo tempo, ressurgiu, depois de um hiato milenar, a paráfrase de uma obra ignota durante todo o Medievo Latino, ainda que fosse de autoria de um dos seus pensadores mais ilustres, Aristóteles, a *Georgio Valla Placentino interprete* (1498) coube abrir os olhos do Ocidente para uma abordagem que já renasce como um best-seller, a *Poética*. O intrincado processo de transmissão desse texto, entre a Antiguidade e a sua recepção árabe, é sumarizado por Tigerstedt (1968):

Todos nós sabemos que a *Poética* de Aristóteles - aquele pequeno tratado περί ποιητικῆς — foi muito pouco, se é que o foi, lido e estudado na Antiguidade Clássica. Na verdade, seu Segundo Livro — pois, como a maioria dos estudiosos, acredito que o tratado originalmente consistia em dois livros — se perdeu no final da antiguidade ou no início da época bizantina, antes que, no século IX, fosse traduzido para o siríaco, a partir do qual, no século X, foi traduzido para o árabe por Abū Bišr. Esta tradução foi usada por Averróis em seus dois comentários sobre a *Poética*⁴³. (TIGERSTEDT, 1968, p. 07-08).

Apesar de não ter sido a primeira tradução latina da *Poética*, havendo, por exemplo, a de Guilherme de Moeberke (século XIII), o fato de ter sido publicada em forma impressa propiciou que a tradução de Giorgio Valla tivesse uma grande

⁴³ Tradução livre do original: We all know that the *Poetics* of Aristotle — that small treatise περί ποιητικῆς — was very little, if at all, read and studied in Classical Antiquity. Indeed, its Second Book — for, like most scholars, I believe that the treatise originally consisted of two books — got lost in late antiquity or in early Byzantine times, before, in the ninth century, it was translated into Syriac, from which, in the tenth century, it was translated into Arabic by Abū Bišr. This translation was used by Averroës in his two commentaries on the *Poetics*.

circulação, especialmente, na Itália Renascentista, configurando-se um marco na recepção do texto de Aristóteles. O advento do tratado aristotélico sobre a poética representou uma mudança de paradigma no pensamento crítico da época, em primeiro lugar, além de sua autoria e antiguidade, já se anuncia em suas primeiras linhas como um estudo que versa especificamente da obra literária em si, de sua função, de suas espécies e de sua composição, ou seja, uma perspectiva intrínseca e analítica da "poesia".

Conforme é reconhecido atualmente, a obra supérstite de Aristóteles, não se trata de uma teoria geral sobre todas as formas literárias, mas, especificamente, sobre a poesia trágica em contraponto com a épica. Todavia, como o método aristotélico pressupõe certo grau de investigação etiológica e comparativa dos fenômenos para o depreendimento de seus padrões de funcionamento e distinção, sua reflexão acaba por extrapolar para eventos afins, construindo uma argumentação dotada de relativa generalidade, o que, não por acaso, levará sua recepção a percebê-la como uma forma de manual poético, formando com *Arte Retórica* uma unidade, mesmo que se tratem, em sua fonte, de obras muito distintas em escopo.

A literatura grega, à exceção de alguns diálogos de Platão e estudos de Aristóteles, foi ignota no mundo medieval latino, mesmo Homero só viria a ser conhecido aí a partir do século XV. Para consolidar seu esquema de compreensão da arte dramática trágica, o Estagirita elabora um panorama histórico e formal que permitiu ao leitor renascentista tomar contato com um sem-número de autores, obras e expressões artísticas que lhe eram quase completamente desconhecidas, ressaltando seu sabor exótico e lhe consolidando como primeiro guia ocidental para a literatura helênica. Evidente que, pontualmente, a literatura latina celebrou a grande referência que o modelo grego representava, mas nunca esse patrimônio havia sido revelado de modo tão vivido e tão sistemático como nas linhas da *Poética*. Era, portanto, quase inevitável que essa se convertesse num ponto cardeal para o que viesse após a sua redescoberta. Um dos primeiros fundamentos da teoria aristotélica é a base mimética nas origens das obras estéticas:

2. A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objectos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. 3. Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem

e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente. Por exemplo, só de harmonia e ritmo usam a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica; com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afectos e acções. (ARISTÓTELES, *Po.*, 1447a, 1994, p. 103).

Adotando o tratamento empírico que lhe é costumeiro, o filósofo assume como premissa geral dos produtos estéticos sua natureza imitativa: desde criança, o ser humano constrói seus conhecimentos e atitudes com base na observação dos fenômenos e de seus pares. Cada uma das artes se distinguiria pelo objeto da imitação, pelo modo da imitação e pela maneira como associa os dois aspectos anteriores. Como se trata de uma abordagem filosófica, esta assenta sua reflexão numa instância transcendental, a verdade, neste sentido, interessava a Aristóteles, através da análise estética, fixar certos padrões de excelência factual e de caráter. Deste modo, as artes, quase sempre, estão condicionadas pelo horizonte ético-moral do peripatético e, nessa direção, há uma hierarquização, entre as obras consideradas melhores e aquelas observadas como menos perfeitas:

7. Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a carácter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens, superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. [...] Homero imitou homens superiores; Cleofonte, semelhantes; Hegémon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Delíada*, imitaram homens inferiores. [...] a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são. (ARISTÓTELES, *Po.*, 1448a, 1994, p. 105).

Aristóteles pretendia estabelecer uma linha de raciocínio que abarcasse o maior número de manifestações estéticas, ressaltando, nestas, afinidades e diferenças, em especial, no que tocasse à épica e à tragédia, que lhe pareciam ligadas pelo discursivo e pelo histórico. Um dos aspectos que o autor elenca como critério de distinção é o caráter que seu produtor atribui à sua matéria, podendo ser encomiástico, representativo ou depreciativo. Em seu esquema, as formas estéticas que adotavam representações mais elevadas que a natureza comum foram consideradas as mais recomendadas, por instigarem os melhores afetos na audiência.

Ainda nessa inclinação diferenciadora, Aristóteles identifica que, apesar do aspecto formal ser um dos componentes intrínsecos mais determinantes dos gêneros poéticos, tal não poderia ser adotado como única diretriz para o estabelecimento

daquilo que era próprio do literário. Pois, textos poderiam adotar uma mesma forma métrica e se classificarem em outra espécie, como é o caso dos filósofos pré-socráticos que adotaram os ritmos hexamétrico e elegíaco em seus tratados, mas nem por isso poderiam ser categorizados como poetas, na mesma classe de um Homero ou de um Teógnis. O que exigia do analista uma associação entre o plano da forma e o plano do conteúdo. Aristóteles parece sugerir que a literatura propriamente dita privilegiaria a ficção, o que ressoará no seu juízo de que a história, como a de Heródoto ou Tucídides, seria diversa da poesia homérica na medida em que a primeira lida com aquilo que aconteceu, enquanto a última lida com aquilo que poderia ter vindo a se decorrer (1451a).

No tocante à estruturação da obra literária, Aristóteles dirá, tendo em mente a poesia trágica, que seus elementos fundamentais seriam: "mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melodia" (ARISTÓTELES, *Po.*, 1450a, 1994, p. 111). Outro aspecto ligado à composição elogiado pelo mestre do Liceu é a unidade de ação dentro das obras poéticas, para ele, "deve[-se] imitar as [ações] que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos devem se suceder em conexão" (ARISTÓTELES, 1994, p. 115). Neste sentido, exigia-se que os enredos fossem concatenados de tal maneira que a alteração ou a omissão de alguma parte repercutisse no comprometimento do todo da obra, "pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo" (ARISTÓTELES, 1994, p. 115).

Essas reflexões foram consideradas, à época de sua recepção ocidental, quase completamente inovadoras. Uma grande porção de eruditos se mobilizaram, voltando-se para a exegese e para esclarecimento da doutrina contida na *Poética*, fortalecendo não apenas sua especificidade de tratado sobre gêneros de uma época pós-clássica, mas, principalmente, com um texto fundamental sobre estética, tendo ressonância sobre os estudos de literatura e de artes plásticas. Entre os primeiros comentários modernos da *Poética*, escritos em língua latina, encontram-se *Explicationes in librum Aristotelis, qui inscribitur De poetica* de Francesco Robortello (1548), *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes, Madii vero in eundem librum propriae annotationes* de Vincenzo Maggi & Bartolomeo Lombardi (1550) com os *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum* de Pietro Vettori, (1560). Entretanto, será a *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* de Lodovico Castelvetro (1570/1576) que terá maior repercussão nos meios intelectuais, por ter sido escrita em vernáculo e oferecer ao seu leitor uma visão de conjunto.

Conforme ressalta Kappl (2006), a obra de Castelvetro ocupa um lugar especial dentro da tradição dos comentários renascentistas à *Poética*, principalmente, por não se limitar à exegese do texto aristotélico, apresentando o texto original com sua respectiva tradução e um consistente comentário em que se reconhecem as obscuridades do texto e se ultrapassam as referências antigas contidas aí, procurando instrumentalizar seus conceitos em obras posteriores, como na literatura latina e em obras literárias mais recentes, especialmente as de língua italiana. Nesse sentido, Castelvetro atualiza e problematiza o repertório crítico legado pelo pensamento peripatético, ressignificando-o numa perspectiva moderna, como o próprio manifesta na dedicatória de seu trabalho ao Imperador Maximiliano II:

Não deixarei de dizer que onde a intenção dos referidos intérpretes se dirige principalmente a declarar as palavras do texto aristotélico e a encontrar lugares em outros autores para dar luz e maiores notícias de histórias e fábulas e coisas antigas, desconhecidas por nestes dias por todos em comum, tocados e acidentalmente transpostos neste volume por Aristóteles, não falando de arte poética mas pouco e ligeiramente [...], o que julguei ser necessário tentei, e talvez com mais ardor de alma do que com felicidade de efeito, de manifestar a arte poética, não apenas mostrando e abrindo o que foi deixado escrito nesses poucos papéis daquele grande filósofo, mas ao que ainda devia ou podia ser escrito, para o pleno benefício de quem quisesse saber compor bem poemas e julgar bem se as composições têm o que devem ter ou não⁴⁴ (CASTELVETRO, 1978, p. 02-03).

O pensador italiano se voltava para o delineamento de uma teoria clara e objetiva da poesia que se, de um lado, deveria ser leal ao pensamento aristotélico, de outro, deveria reconhecer o estado precário como esse nos chegou, demandando ser verificado e suplementado segundo a evidência que as obras literárias antigas e modernas permitisse operar. Castelvetro observa, nessa empresa, um esforço crítico que permitissem o estabelecimento de preceitos para a análise, a avaliação e a composição de "boa poesia", constituindo um dos primeiros sistemas gerais de crítica literária renascentista. Dentre os diversos assuntos suscitados pela obra aristotélica,

⁴⁴ Tradução livre do original: lo non lascierò di dire che dove la 'ntenzione de' sopradetti interpreti è principalmente indirizzata a dichiarare le parole del testo aristotelico e a ritrovare luoghi in altri autori per dar luce e notizia maggiore dell'istorie e delle favole e delle cose antiche, non sapute a questi di da ognuno communemente, tocche e traposte in questo volumetto accidentalmente da Aristotele, non favellando essi dell'arte poetica senon poco e leggiermente [...], quanto ho giudicato far bisogno ho tentato, e forse con più ardore d'animo che con felicità d'effetto, di far manifesta l'arte poetica, non solamente mostrando e aprendo quello che è stato lasciato scritto in queste poche carte da quel sommo filosofo, ma quello ancora che doveva o poteva essere scritto, per utilità piena di coloro che volessero sapere come si debba fare a comporre bene poemi e a giudicare dirittamente se i composti abbiano quello che deono avere o no.

uma das primeiras a serem discutidas pelo intelectual italiano é a relação entre realidade e poesia, materializada na reflexão sobre os limites de poesia e história:

Antes da natureza era a verdade que a verossimilhança, e antes da natureza era a coisa representada que a coisa representativa. E porque a verossimilhança depende inteiramente da verdade e das preocupações dela, e a coisa representativa depende inteiramente do representado e das preocupações nela, nem se pode ter conhecimento prévio ou direto das coisas dependentes e concernentes, se ela não as tiver antes de tudo que dependem e a que dizem respeito, é necessário que se tenha primeiro conhecimento completo e razoável da verdade e da coisa representada do que da verossimilhança e da coisa representativa, se se deseja plena e corretamente ser capaz de julgar se a verossimilhança e a coisa representativa têm ou eles não têm o que é conveniente para eles e eles se adaptam ou não no todo ou em parte com a verdade e com a coisa representada. Portanto, uma vez que a história é narração de acordo com a verdade das ações humanas lembradas e a poesia é narração de acordo com a verossimilhança das ações humanas conscientes possíveis de ocorrer e, posteriormente, a história é representada e a poesia representativa⁴⁵. (CASTELVETRO, 1978, p. 13-14).

Nesse excerto, em que se pode contemplar parte da técnica expositiva de Castelvetro, observa-se o problema da verossimilhança e da ficcionalidade no que toca à distinção entre poesia e história. Aristóteles estabelece o provável como horizonte de ação do poético, caberia ao poeta não ultrapassar os limites daquilo que poderia acontecer, ainda que o poético não pudesse coincidir com algo já ocorrido factualmente, pois assim sendo se converteria em narrativa histórica. A diferença entre história e poesia é de probabilidade. O intelectual modenense parte desta oposição e desenvolve um ajuste, os domínios de representação aportados pela poesia não são necessariamente aqueles que não ocorreram ou não virão a ser, mas eventos construídos a partir de uma reflexão do poeta, que necessitam de tanto estudo quanto a matéria do historiador. História e poesia detêm, deste modo, a mesma

⁴⁵ Tradução livre do original: Prima di natura fu la verità che la verisimilitudine, e prima di natura fu la cosa rappresentata che la cosa rappresentante. E perciocché la verisimilitudine dipende tutta dalla verità e in lei riguarda, e la cosa rappresentante dipende tutta dalla rappresentata e in lei riguarda, né si può avere conoscenza prima o diritta delle dipendenti e riguardanti cose, se ella non s'ha prima delle cose dalle quali dipendono e alle quali riguardano, è di necessità che s'abbia prima conoscenza intera e ragionevole della verità e della cosa rappresentata che della verisimilitudine e della cosa rappresentante, se si vuole pienamente e dirittamente poter giudicare se la verisimilitudine e la cosa rappresentante hanno o non hanno quello che loro si conviene, e si confanno o non si confanno in tutto o in parte con la verità e con la cosa rappresentata. Adunque, poichè istoria è narrazione secondo la verità d'azioni umane memorevoli avvenute e poesia è narrazione secondo la verisimilitudine d'azioni umane memorevoli possibili ad avvenire, e, appresso, l'istoria è cosa rappresentata e la poesia cosa rappresentante.

capacidade de modelar uma realidade simbólica, ainda que a história se proponha a refletir a verdade das ações humanas lembradas e a poesia a verossimilhança das ações humanas possíveis de ocorrer.

A poesia não é, deste modo, algo que se oponha à verdade, ou seja, não é uma mentira, sim, uma forma de discurso artificioso, construído a partir de critérios estruturantes e de efeito. O poeta distingue-se do historiador pelo uso que este faz da linguagem, em especial, do verso. Além disso, o poeta se contrasta do historiador pelo material empregado, enquanto a referência da história é externa, por meio dos acontecimentos, a referência literária é interna, construída no interior da mente do produtor. A essência do poeta é a sua invenção, ou seja, a capacidade de criar a partir de seu engenho.

Poesia é símile ou semelhança da história; e assim como a história é dividida em duas partes principais, isto é, na matéria e nas palavras, a poesia é dividida em duas partes principais, que são semelhantemente matéria e palavras; mas nestas duas partes a história e a poesia são diferentes: que a história não tem a matéria que foi preparada para ela pelo gênio do historiador, mas é preparada para ela pelo curso das coisas mundanas ou pela vontade manifesta ou oculta de Deus, e tem as palavras preparadas pelo historiador sim, mas tal como são usadas no raciocínio; e **a poesia tem seu material encontrado e imaginado pelo gênio do poeta**, e suas palavras não são as usadas no raciocínio, porque não é costume entre os homens raciocinar em verso, mas as compõe em linhas medidas para a obra do gênio do poeta. (CASTELVETRO, 1978, p. 44, sem grifos no original)⁴⁶.

Com esse movimento de autonomizar o objeto da arte, deslocando-o da referência ao concreto, Castelvetro demonstra encontrar-se além do paradigma renascentista da figuração, isto é, de uma representação cuja harmonia emerge de uma proporção refletida a partir da natureza concreta e depurada pelo equilíbrio das formas e da perspectiva. Esses elementos indicam um momento diferenciado de reflexão artística, em que o engenho, enquanto dimensão do humano, começa a se destacar junto com um sentimento acentuado de individualidade, próprios da estética maneirista.

⁴⁶ Tradução livre do original: Poesia è similitudine o rassomiglianza d'istoria; e così come istoria si divide in due parti principali, cioè in materia e in parole, così poesia si divide in due parti principali, che sono similmente materia e parole; ma in queste due parti sono differenti tra sé istoria e poesia: che istoria non ha la materia che le sia apprestata dallo 'ngegno dell'istorico, ma le è apprestata dal corso delle mondane cose o dal volere manifesto o occulto di Dio, e ha le parole apprestate dall'istorico sì, ma tali quali s'usano ragionando; e poesia ha sua materia trovata e imaginata dallo 'ngegno del poeta, e ha le parole non tali quali s'usano ragionando, perciocché non s'usa tra gli uomini di ragionare in versi, ma le ha composte in misurati versi per l'opera dello 'ngegno del poeta.

É notório que o termo maneirismo designa um estilo de época intermediário entre o Renascimento e o Barroco. A categoria maneirismo está bem longe de ser aceita unanimemente pelos pesquisadores, principalmente no que toca às suas manifestações literárias. Hauser (2007, p. 15) afirma que o maneirismo foi, durante muito tempo, “um estilo mal interpretado ou negligenciado” que só veio a ser redescoberto no século XX, na esteira da reabilitação do barroco pelos artistas e pela crítica a partir do impressionismo.

O fato de ser apresentado como uma escola de transição diz bastante sobre a imagem que, comumente, tem-se sobre o maneirismo, pois, encontrando-se no limiar do Renascimento, que se apresenta, ao lado de Iluminismo como um dos emblemas maiores da modernidade; pensar no maneirismo parece, de certa maneira, desviar-se daquilo que se concebe principal horizonte da cultura ocidental moderna. Isto é atestável, inclusive em alguns títulos e subtítulos de estudos acerca do maneirismo, como “crise do Renascimento” (HAUSER, 2007 [1965]), “o mundo como labirinto” (HOCKE, 1974 [1957]) ou “a arte depois da perfeição” (ROJO, 2014).

A alcunha de estilo intermediário liga-se, também, à ideia de transitoriedade, desenvolvendo-se num lapso temporal não particularmente amplo, se aceitarmos a cronologia proposta por Tapié (1972) de 1530 a 1580. Além disso, poucos autores podem ser circunscritos, exclusivamente, a este, em virtude de sua concorrência com aquilo que se considera comumente renascentista. O maneirismo surge de uma ruptura profunda com o ideal renascentista clássico, que envolvia “um impiedoso destronamento das doutrinas estéticas baseadas nos princípios da ordem, proporção, equilíbrio, economia dos meios, e de racionalismo e naturalismo na interpretação da realidade” (HAUSER, 2007 [1965], p. 16). O maneirismo forja uma estética que questiona a natureza como referência última da arte. Surgindo daí a sua denominação, *maniera* ou *bella maniera*, que se referia, a princípio, ao estilo no qual se identificava certo autor ou obra (*maniera tedesca*, *maniera fiamminga* etc.), e, com passar do tempo, e, nomeadamente, a partir de Vasari, começa a identificar um estilo particular, que difere a expressão estética de um artista para outro e, especialmente, um estilo que não é o clássico renascentista. Conforme descreve Antonio Pinelli: “Cada um tem sua própria 'maneira': grande, pequena, crua, afiada, delicada, doce,

pastosa, unida, vigorosa, graciosa, diligente, fácil, fatigada, firme, judiciosa, infeliz”⁴⁷ (PINELLI, 1993, p. 97).

Esse conflito entre emulação e representação particular da realidade acaba por cristalizar um elemento bastante recorrente da estética maneirista, o paradoxo, que se manifestará tanto pelo choque de contrários quanto pela quebra de homologias estruturais (formas, convenções, proporções etc.). No que tange à literatura, um dos grandes autores aproximados à estética maneirista foi o poeta italiano Torquato Tasso (1544-1595), cujo *opus magnum* é *La Gerusalemme liberata* (1581), poema épico em vinte cantos que narra a libertação de Jerusalém na Primeira Cruzada sob a liderança de Godofredo de Bulhões.

A convergência entre poesia e história apontada por Castelvetro é, marcadamente, um aspecto da obra épica de Tasso: ao tomar um tema histórico de cunho tão expressivo para a Reforma, tem-se a oportunidade de associar um contínuo de episódios numa ótica que privilegiava uma intensidade dramática e emocional dentro de um estilo burilado. O entrecruzamento do plano elocutivo e do plano narrativo inflacionados, acaba gerando uma conflitividade que se concretiza num olhar que se fragmenta ao ser observado com mais proximidade. Esse processo é ainda mais evidente na pintura maneirista, em que, geralmente, representam-se figuras que não têm uma correspondência precisa com modelos reais cuja coesão se dá na contemplação panorâmica, no olhar do espectador que se deixa absorver pela força emotiva da cena, procedimento que ressalta o engenho do artista como reconstrutor do real. No que trata, especificamente, do modo adequado de arranjo dos acontecimentos narrativos na obra poética, diz Aristóteles:

Assim determinados os elementos da tragédia, digamos agora qual deve ser a composição dos actos, pois é esta parte, na tragédia, a primeira e a mais importante. Já ficou assente que a tragédia é imitação de uma acção completa, constituindo um todo que tem certa grandeza; porque pode haver um todo que não tenha grandeza. “Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. [...] portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios. Além disto, o belo — ser vivente ou o que quer que se componha de partes — não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem. (ARISTÓTELES, *Po.*, 1450b, 1994, p. 113).

⁴⁷ Tradução livre do original: Ciascuno possiede una propria ‘maniera’: grande, minuta, cruda, tagliente, delicata, dolce, pastosa, unita, gagliarda, leggiadra, diligente, facile, affaticata, soda, giudiziosa, sciagurata.

Partindo do pressuposto aristotélico de que ação narrativa deva apresentar-se enquanto uma unidade apesar da variedade coordenada de suas partes, Castelvetro considerará uma virtude narrativa daqueles autores que, mesmo criando enredos pluriformes, conseguiram manter um fio precursor que unia toda a trama. Assim, o pensador elogiará autores como Homero e Virgílio; de outro lado, censurará ficcionistas que além de apresentarem uma profusão de personagens em suas obras, acumulavam uma série de tramas isoladas, "como contém o poema das *Metamorfoses* de Ovídio; e esse vício ainda é observado no *Orlando Furioso* de Lodovico Ariosto, narrando uma ou outras ações mais de mais pessoas"⁴⁸ (CASTELVETRO, 1978, p. 240-241).

Tasso entra nesse debate sobre a unidade da ação assumindo a leitura aristotélica de Castelvetro, como se observa em seus *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* (Discursos sobre a Arte Poética e especialmente sobre o poema heroico), publicados em 1587. No *Discorso Secondo*, que trata especificamente do tema, Tasso defende a unidade de ação como princípio indispensável à boa obra de literatura, principalmente no que tange ao *poema eroico* (*epopeia*), chegando a afirmar que *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto deveria, por esse pressuposto, ser classificado como um *romanzo*, pois "é uma espécie de epopeia, desconhecida por Aristóteles" (TASSO, 1964, p. 25):

Plena ou integral deve ser a fábula [trama, enredo] porque nela se busca a perfeição; mas perfeita não pode ser aquela coisa que não seja inteira. Essa integridade será encontrada na fábula se esta tiver o princípio, o meio e o fim. [...] Essa condição de integridade é buscada no *Orlando Apaixonado* de Boiardo, e nem é encontrada no [*Orlando*] *Furioso* de Ariosto⁴⁹. (TASSO, 1964, p. 19).

Um ponto fundamental da posição oferecida por Tasso é o modo como este se apropria das ideias de Castelvetro no que trata de sua crítica à obra de Lodovico Ariosto, ampliando-a e reiterando-a. Isso ganha mais destaque, pois, sendo Tasso um escritor com notoriedade intelectual no contexto da época, tal determina um ponto de inflexão no contínuo da literatura italiana, abrindo uma ruptura que dará corpo à

⁴⁸ Tradução livre do original: come contiene il poema delle *Trasformazioni* d'Ovidio; e questo vizio è ancora riconosciuto nell'*Orlando furioso* di Lodovico Ariosto, narrando l'uno e l'altro più azzioni di più persone".

⁴⁹ Tradução livre do original: Tutta o intiera deve essere la favola perch'in lei la perfezione si ricerca; ma perfetta non può esser quella cosa ch'intiera non sia. Questa integrità si trovarà nella favola s'ella avrà il principio, il mezzo e l'ultimo. [...] Questa condizione dell'integrità si desidera nell'*Orlando innamorato* del Boiardo, né si trova nel *Furioso* dell'Ariosto.

expressão do maneirismo literário. Sendo lida deste modo, pode-se identificar, no discurso de Tasso, o conteúdo programático de uma estética que pretende romper com o humanismo clássico, vendo em Ariosto o último epígono deste que deveria ser ultrapassado. Não à toa, o *Orlando Furioso* é a obra mais citada nos *Discorsi* como dotada de elementos apostos ao ideal de *perfezzione* literária, e, em sentido contrário, os autores mais citados como paradigmáticos são Homero e Virgílio; num esquema aristotélico de oposição entre *vizio* e *virtù*. Ariosto considera que o principal modelo, apresentado como meta de realização artística, são os autores antigos que se alinhem, no julgamento dele, aos conceitos aristotélicos:

E, na verdade, aqueles que desejarem examinar sutilmente a maneira de cada um deles [os bons autores da Antiguidade Clássica] verão que a copiosa eloquência de Cícero está muito de acordo com a ampla verbosidade de Homero, assim como a agudeza, a plenitude e o vigor de uma ilustre brevidade muito semelhante a Demóstenes e Virgílio⁵⁰. (TASSO, 1964, p. 16).

Esse movimento de reflexão sobre o estilo, sobre os gêneros discursivos e sobre o próprio *métier* artístico consolidado durante o Maneirismo gerou profundas repercussões sobre o circuito literário europeu e americano. Para exemplificar a extensão deste fenômeno basta recordar que o maior expoente da literatura em língua portuguesa do século XVI e um dos primeiros a ser reconhecido universalmente, Luís Vaz de Camões, partilhou da estética maneirista particularmente em sua lírica, ao ponto de nas páginas da segunda edição de suas *Rimas* (1598) se colocar um soneto de Torquato Tasso em que se lhe presta homenagem. Sobre a expressão transnacional do maneirismo em Portugal afirma Jorge de Sena (1980 [1962]):

Acontece, pois, que o maneirismo português, e em especial o de Camões, resulta da convergência de um maneirismo individual como atitude estética, de um maneirismo histórico como resultante da crise cultural que conclui o Renascimento, e de um maneirismo local, peculiar à sobreposição portuguesa de elementos medievais (de uma idade média sempre mais burguesa do que feudal) e de elementos de aportação cultural, continuamente em luta com aqueles mesmos que lhe seriam idênticos, se as aportações culturais reconhecessem o que, de dentro, evoluía como elas. [...] O Renascimento, se na sua multivária caracterização caótica possuiu um denominador comum, possui-o na dicotomia entre a vida do indivíduo e a pureza abstracta das formas que ele criava. Quando [...] Petrarca sistematizava num conjunto de transformações verbais a tradição das Cortes de Amor e reduzia à imortalidade de Laura a Suma Sabedoria que fora de

⁵⁰ Tradução livre do original: E in vero chi vorrà sottilmente essaminare la maniera di ciascun di loro, vedrà che quella copiosa eloquenza di Cicerone è molto conforme con la larga facondia d'Omero, si come ne l'acume e nella pienezza e nel nerbo d'una illustre brevità sono molto somiglianti Demostene e Virgilio.

Beatriz de Dante, eles instalaram-se todos, e comodamente, naquilo que seria para os maneiristas um leito de faquir. (SENA, 1980, p. 76).

Em Tasso, consolida-se um virtuosismo estilístico que coloca em primeiro plano o engenho individual do artista na concepção da obra, o que aponta para uma relativa autonomia da dimensão estética. Essa emancipação referencial se manifestará em seu tratamento do elemento sacro. A própria *Jerusalém Libertada* pode ser considerada, ao mesmo tempo, um poema heroico e sacro, na medida em que encontra na redenção (da cidade santa e das personagens) o seu escopo, sendo considerada, não sem razão, uma metáfora do percurso da alma da secularidade à transcendência (ARDISSINO, 1993). Tratando, especificamente, da produção lírica de gênero sacro, o autor não chegou a coletá-la em vida num volume à parte, é provável que essas viessem a ser editadas no terceiro de suas rimas, todavia esse projeto não foi levado a cabo. Apesar disso, em 1592, saem à luz, em Bergamo, as *Rime Spirituali del Signor Torquato Tasso, novamente raccolte e date in luce*, editadas por Antonio Constantini, amigo fiel do poeta e realizador de diferentes projetos editoriais de Tasso. As rimas sacras de Tasso têm, como a paráfrase do salmo 136 de Camões, um ímpeto bastante confessional, preterindo a diegese em favor do relato de sensações e sentimentos experimentados por uma subjetividade fraturada e sofredora. Um tema bastante recorrente nesses poemas é o percurso penitencial pelo qual o pecador passa até alcançar a felicidade, que só é possível na transcendência de todo o elemento mundano, como na passagem do Purgatório ao Paraíso:

[Alle anime del Purgatorio]

Alme, che ne le fiamme e ne' tormenti
purgate il fango, onde v'asperse il mondo,
senza spavento del morir secondo
e certe di salir fra pure menti,

5 quasi tante ali e tanti preghi ardenti,
che sparge alta pietà di cor profondo,
e i miei sospiri, or che 'l mio petto inondo,
come a gran volo sian benigni venti.

E fra l'eterne sedi a noi promesse
10 l'un mio parente e l'altro il cielo accolga,
pria che rinchiuda l'ossa il bianco marmo;

mova a l'alta vittoria e i nodi sciolga,
e 'nsieme que' de le mie colpe istesse

il buon Gregorio, or che di fede io m'armo⁵¹. (TASSO, 2004, p. 1863).

Nesse soneto dedicado às almas do Purgatório, o enunciador compartilha com o objeto do discurso as agruras e tormentos que a condição humana traz para a espiritualidade. Apesar de, momentaneamente, estarem afastadas da ventura, essas almas nutrem a possibilidade de reencontrarem o júbilo da divindade e do convívio com as puras mentes do Paraíso. No verso sétimo, opera-se uma equivalência entre o ânimo do enunciador e dos habitantes do Purgatório, revelando uma interioridade dividida entre o tormento da contingência humana e esperança do auxílio divino. Nesse ímpeto penitencial, invoca a figura de São Gregório I como auxiliador, cuja prece em favor das almas do Purgatório é conhecida até a atualidade. Em contraponto da adversidade, o poeta retrata a felicidade reservada aos bem-aventurados seres celestiais:

[Alle anime dei beati.]

Anime sante e belle,
che da gli affanni umani e da' martiri
volaste a' più sublimi ed alti giri,
gradite i nostri preghi
5 su l'ale de la fede e de la speme;
e pur co' vostri insieme
la giustizia superna
omai fuor di suo corso a noi si spieghi,
peccatori, e no 'l celo,
10 voi colonne del cielo,
anzi i cieli voi sete,
alme felici e liete,
che narrate di Dio la gloria eterna⁵². (TASSO, 2004, p. 1865).

Num poema que prima pela concisão, há uma representação, completamente, díspar daquela das almas ainda sujeitas ao sofrimento, os celícolas se apresentam

⁵¹ Tradução livre: [Às almas do Purgatório]/ Almas, que nas chamas e nos tormentos/ purificai a lama, da qual o mundo vos aspergiu,/ sem medo da segunda morte/ e certo de ascender entre as mentes puras,/ 5 quase tantas asas e tantas orações ardentes,/ que derrama piedade de um coração profundo,/ e meus suspiros, agora que meu peito inundo,/ como em grande voo sejam benignos os ventos./ E entre os assentos eternos prometidos a nós/10 A um parente meu e ao outro, o céu acolha,/ antes que o mármore branco envolva os ossos;/ avance para a alta vitória e desate os nós,/ e "ao mesmo tempo" as minhas próprias culpas/ ó bom Gregório, agora que me armo de fé.

⁵² Tradução livre: [Às almas dos bem-aventurados]/ Almas santas e belas,/ que de problemas humanos e mártírios/ voaste ao mais sublime e outros círculos,/ acolhei nossas orações/ 5 nas asas da fé e esperança;/ e até com vós juntos/ a justiça suprema/ já agora fora de seu curso para nos explicar,/ pecadores, e não zelo,/ 10 vós, colunas do céu,/ antes os céus você sois,/ almas felizes e ledas,/ que proclamai de Deus a glória eterna.

em toda beleza e esplendor que a Graça lhes reveste. O estado de plena felicidade que vivenciam é signo de fé, esperança e sublimidade. A caracterização do ambiente celeste centra-se mais na contemplação das virtudes das almas que na descrição de aspectos figurativos ou arquitetônicos, ressaltando a intensidade emotiva do poema. Esse paradigma confessional é acentuado em uma de seus poemas endereçados à Santa Cruz:

Alla santissima Croce

Alma inferma e dolente,
 che sì diverse cose intendi e miri,
 la terra e l'onda e i bei celesti giri,
 ed or Leone, or Drago,
 5 or Centauro di fiamme e d'or lucente,
 or Tauro, or Orsa, or altra luce ardente,
 e pur vaneggi d'una in altra imago;
 ne' bei celesti regni
 drizza a più certi segni
 10 il tuo pensier, ch'è del tuo mal presago,
 oggi, ch'indi riluce
 languido lume e lagrimosa luce⁵³. (TASSO, 2004, p. 1861).

O texto inicia com uma invocação a um espírito indeterminado, que pode ser identificado tanto como o espectador quanto o próprio enunciador, caracterizando seu estado como doente, sofredor e perdido pelos diferentes horizontes íntimos e objetivos que experimenta durante sua vivência; ora deseja algo, logo depois, deseja mil outras coisas, sem ter um sentido firme para seu devir. A representação contrasta um céu material, representado por diversos astros e constelações que enchem o coenunciador de admiração (v. 07), a um céu metafísico onde se encontraria o rumo verdadeiro. A construção em planos (imanente e transcendente), adjunto com repetição de termos em gradação, reitera um estado de perplexidade em que o sujeito clama pelo auxílio do divino para conseguir se libertar do ciclo de adversidades que caracteriza a condição mundana.

Mira del Re superno,
 mira, alma peccatrice, alma pentita,
 15 il trofeo d'empia morte e di pia vita:
 il trofeo, che risplende
 sovra quel foco e quel cristallo eterno;

⁵³ Tradução livre: À Santíssima Cruz/ Alma doente e sofredora,/ quantas coisas tão diversas desejas e almejas,/ a terra e a onda e as belas voltas celestes,/ e ora Leão, ora Dragão,/ 5 ou Centauro de chamas e d'ouro brilhante,/ ora Touro, ora Ursa ou outra luz ardente,/ e ainda delírios de uma imagem para outra;/ nos belos reinos celestes/ dirige para sinais mais certos/ 10 o teu pensamento, que é de mau presságio a ti,/ hoje, que então reluz/ lânguido lume e lacrimosa luz.

il trofeo ch'ei drizzò del cieco inferno;
 mira il trofeo sul monte, ov'egli ascende;
 20 miral sparso di sangue;
 mira il Signor che langue
 ne l'alta Croce incoronato e pende,
 ora che 'l sol n'adduce
 languido lume e lagrimosa luce⁵⁴. (TASSO, 2004, p. 1861).

Nessa estrofe, apresenta-se de modo mais descritivo o mote do poema, por mais uma ocasião, o enunciador invoca a alma a contemplar, desta vez, um objeto visível que aponta para uma dimensão sagrada. Convocando o coenunciador a uma atitude penitencial, reflete-se sobre o sofrimento de Cristo na Paixão. Ocorre uma sobreposição de planos, a cena que ocorria no Calvário é transportada para a dimensão supraceleste, em que a vitória sobre a morte equivale a um triunfo sobre a contingência. O modo como o corpo de Jesus é representado, exausto e coberto de feridas sanguinolentas, acentua o tom dramático da cena:

Oggi che piange il sole,
 oggi che 'l cielo e il mondo ampio e natura
 piangono in veste tenebrosa e oscura,
 anima, chi non piange?
 chi non sospira e non si lagna e dole?
 30 Anima, quai singulti o quai parole,
 qual Etna di sospir, qual Po, qual Gange
 di lagrimoso umore
 bastano al suo dolore?
 qual cor di marmo, ahi! non si spetra e frange?
 35 Ahi, ahi! chi più riduce
 languido lume e lagrimosa luce?⁵⁵ (TASSO, 1994, p. 1862).

Consumado o passamento do Messias, resta ao enunciador pranteá-lo, neste momento, todas as esferas do real assumem esse tom lutuoso, céus e terras que revestem de negro e choram. A intensidade deste sofrimento é tamanha que sua grandeza mal pode comparar-se à magnitude das maiores montanhas ou a extensão

⁵⁴ Tradução livre: Contempla o Rei celestial,/ contempla, alma pecadora, alma penitente,/ 15 o troféu de ímpia morte e de pia vida:/ o troféu que resplandece/ acima daquele fogo e daquele cristal eterno;/ o troféu que ele dirigiu do inferno cego;/ contempla o troféu sobre o monte, onde ele sobe;/ 20 contempla-o espargido com sangue;/ olhe para o Senhor que langue/ na alta Cruz coroadado, pende,/ agora que o sol aduz/ lânguido lume e lacrimosa luz.

⁵⁵ Tradução livre: Hoje que o sol chora,/ hoje que o céu e o vasto mundo e a natureza/ choram em veste tenebrosa e escura,/ alma, quem não chora?/ quem não suspira e não se lamenta e sofre?/ 30 Alma, quantos soluços ou quantas palavras,/ qual Etna de suspiros, qual Pó, qual Ganges/ em lacrimoso fluxo/ são suficientes para sua dor?/ que coração de mármore, Ai! Não se pulveriza e rompe?/ 35 Ai, ai! Quem mais reduz/ lânguido lume e lacrimosa luz?

dos maiores rios. Até as pedras racham e se fragmentam para testemunhar a dor lancinante que representa a perda do Salvador, vitimado pelos pecados que não eram seus. O poeta demonstra, em seus poemas sacros, um ímpeto de reintegração com o divino, que se lhe aparenta afastado, conforme acentua Erminia Ardissino:

[...] o sentimento religioso de Tasso, [...] então é também o de seus contemporâneos, como se pode ver em Caravaggio, em El Greco, em Campanella. Não se trata de uma religiosidade serena, mas de um sentido atormentado do pecado e da ansiedade constante na busca de elementos que relacionem esta experiência terrena negativa com a celestial, sentida como muito distante⁵⁶. (ARDISSINO, 1993, p. 278).

A poesia de Torquato Tasso é testemunha da transição entre o século XVI e XVII, seus versos sobre constelações e planetas podem ser lidos como um prenúncio da mudança de paradigma que se daria nesse momento. O mundo que começava a abrir suas fronteiras para a Ásia e América debruçou-se sobre questões que passaram séculos latentes, verdades que permaneceram inabaláveis por séculos eram questionadas por um discurso científico, que se afastando da dogmática escolástica impunha novos critérios para entender e representar a realidade, e tudo isso começava pelos céus.

Galileu Galilei, matemático e astrônomo, com ajuda de instrumentos óticos como a luneta e o telescópio (*cannocchiale*), observou o detalhe do movimento lunar, sua superfície e suas depressões, pondo em cheque o dogma aristotélico de que a lua fosse uma esfera perfeita. O *Sidereus Nuncius* (1610), obra na qual publicou algumas de suas primeiras conclusões sobre astronomia anunciava uma abordagem diferenciada de investigação centrado na exatidão da observação, na agudeza de olhar e na versatilidade linguística, não bastava ao pensador dizer a verdade, era necessário construir um discurso engenhoso capaz de trazer convencimento à audiência.

Essa mesma agudeza do olhar é atestável nos traços e sobretudo no domínio da luz e das sombras que se contempla nas telas de Caravaggio, em sua representação, observa-se uma das primeiras ocorrências de cenas dinâmicas, em que a dimensão espaço-temporal parece estacionar um evento marcadamente

⁵⁶ Tradução livre do original: [...] il sentire religioso del Tasso, [...] è poi anche quello dei suoi contemporanei, come si può vedere in Caravaggio, in El Greco, in Campanella Non si tratta di una religiosità serena, ma di un tormentato senso del peccato e di un'ansia costante nella ricerca di elementi che rapportino questa negativa esperienza terrena a quella celeste, sentita come molto lontana.

emotivo. Doutro lado, o filósofo Giordano Bruno proclamava o caráter infinito e uno do mundo, abrindo uma gama de possibilidades a serem perscrutadas pela ciência, pela arte, pela filosofia e pelas letras. Todas essas descobertas criaram um clima de euforia cultural que absorveu boa parte da *intelligentsia* europeia.

Assim, ocorre uma convergência entre a ciência e a estética, que pode ser observada na colunada da Praça São Pedro por Bernini, que se inspirou nas trajetórias elípticas propostas pelos astrônomos para as rotas planetárias, traduzidas em seu famoso abraço arquitetônico. A multiplicidade, a variação, a velocidade, a celebração do conhecimento científico tornar-se-á uma tônica da literatura, como no *Adone* de Giovan Battista Marino, em que se elogia a invenção do *cannocchiale* por Galileu como instrumento de acesso a um universo e de um espaço dinâmicos. Esse intenso e variegado fluxo de referências captadas pelo espectador configurarão um ímpeto de espetacularização, que se caracterizará pela proeminência performática baseada na união entre diferentes expressões artísticas. Não à toa, o teatro, em sua múltipla convergência artística, será uma das manifestações mais beneficiadas por esse movimento, a ponto de se considerar que a própria vida humana era artificial e instalada no grande teatro do mundo.

4 LIRA SACRA: UMA POÉTICA DA MODERAÇÃO

Manuel Botelho de Oliveira não é dos autores brasileiros mais conhecidos e algumas questões de recepção concorreram para tal fato. Dentro de sua obra poética, que ainda continua *in process*, *Lira Sacra* (doravante *LS*) é objeto de escassas incursões analíticas, sendo sua fortuna crítica limitada, quase que exclusivamente, pelas suas edições. Diferentemente de *Música do Parnaso* (doravante *MP*), que foi publicado ainda em vida do autor, *LS* permaneceu ignota até 1869 quando Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara constatou que havia uma cópia manuscrita dessa na Biblioteca Municipal de Évora-Portugal. Mas ainda seria necessário mais de um século a partir daí para sair à luz uma edição paleográfica, por Heitor Martins, do manuscrito eborense que tornasse o texto acessível ao público, mais de 30 anos para uma edição literária, levada a cabo por Adma Muhana em 2005 e para uma edição crítica⁵⁷, levando em conta os dois testemunhos supérstites de *LS*, a saber, o já citado de Évora e outro, código 1295/9 da Biblioteca Nacional de Lisboa, constituída por Enrique Rodrigues-Moura em 2007. Em suma, há um lapso de mais de três séculos entre a sua escrita final (1703) e a publicação de um texto consolidado acessível ao público, o que dificultou bastante sua recepção pela crítica.

Do mesmo modo que *MP*, *LS* constitui-se uma obra de longa gestação, formada por 153 poemas (oito desses em língua espanhola); a grande maioria desses sonetos (124), os demais sendo oitavas (02), canções (02), décimas espanholas (02), romances (09 portugueses e 06 espanhóis) redondilhas (07) e uma silva. Entre suas produções, poucas podem ser datadas, e, no juízo de Rodrigues-Moura (2007, p. 273-274), uma das mais antigas, com datação estimada seria, o soneto CIV de *LR* consagrado *A Santa Rosa*, nos anos 70 do século XVII.

A organização da matéria dos poemas, especialmente dos sonetos, demonstra um ímpeto cronológico e organizatório pautado na tradição bíblica e litúrgica. Assim, observa-se uma linha que parte da história de Maria que é espelhada a partir da narrativa evangélica da vida de Jesus até sua coroação celeste e sua celebração em diferentes epítetos. Seguem-se produções a diferentes santos e algumas ponderações morais e doutrinárias sobre temas pontuais e de ocasião. Esta arquitetura bem projetada temática e, genericamente, aproxima *LS* macrotextualmente mais da

⁵⁷ As citações das obras poéticas de Manuel Botelho de Oliveira feitas nesse trabalho têm como referência a edição crítica de Enrique Rodrigues Moura (2007).

primeira seção do cancioneiro renascentista espiritual de Jorge de Montemor que aos cancioneiros morais e sacros de Tasso, Ledesma, Lope, Quevedo e Marino, que não demonstram uma apresentação linear com pendor narrativo entre suas produções. Essa afinidade é reiterada, ainda, pela ocasional menção de citações bíblicas em latim em alguns títulos de poesias, que foi recorrente em Montemor.

Na primeira seção de seu *Cancionero Spiritual* (MONTEMAYOR, 1558, f. 1r- f. 28v), Montemor desenvolve um ciclo de 30 poemas cujo mote é Lc 01: 26-38, *Missus est Angelus* [Enviado é o anjo], em que aproveitando passagens do texto bíblico como títulos, o poeta luso-hispânico desenvolve uma narrativa lírica que privilegia o relato linear dos acontecimentos, com riqueza de detalhes e de reflexões morais sobre esses, num recurso que será prodigalizado por Botelho de Oliveira em LS:

*Et ingressus Angelus
ad eam*

Ó maravilla estremada:
ó mysterio muy profundo:
que entrassen (virgen sagrada)
Gabriel a vos, Dios al mundo,
y ambos por puerta cerrada?
y que el angel en entrando
ante vos se este humillando
siendo de tan gran valor:
y el mismo Dios por amor
se humille carne tomando
siendo del mundo Señor?

Gabriel invisible ser,
y tomar forma visible,
para embaxada traer
de aquel que siendo invisible,
visible quiso nacer:
aunque Ádan fue la ocasión,
quiso Dios, (y con razón)
que fuessedes vos el medio,
concibiendo sin varón,
por do viniessen el remedio
de toda su perdición⁵⁸.

(MONTEMAYOR, 1558 ,f. 7r- f. 7v).

À ANUNCIAÇÃO, ALUDINDO AO FIAT DO
EVANGELHO
Soneto VIII

Em Nazaré a virgem recolhida
no Mistério Hipostático enlevada
Ihe manda Deus do empíreo uma embaixada
porque quer ter co'mundo a paz querida.

Declara Gabriel a esclarecida
encarnação do verbo desejada,
que com divino ardor sendo aceita
o Verbo se fez carne enobrecida.

Magnificado pois da terra o lodo
com celeste fervor, saber profundo
é Maria de Deus igual apodo:

por que então poderoso, hoje jucundo,
de Deus um *Fiat* cria o mundo todo,
um *Fiat* de Maria salva o mundo.

(OLIVEIRA, 2007, p. 449).

⁵⁸ Tradução livre do original: Ó maravilha extremada, / ó mistério muito profundo: / que entrassem (virgem sagrada)/ Gabriel até você, Deus para o mundo, / e ambos por porta fechada?/ E que o anjo ao entrar/ ante vós ele esteja humilhando/ sendo de tão grande valor:/ e o mesmo Deus, por amor,/ humilhe-se tomando carne/ sendo do mundo Senhor?/ Gabriel invisível sendo,/ e assumindo uma forma visível,/ para embaixada trazer,/ daquele que sendo invisível,/ visível quis nascer:/ embora Adão fosse a ocasião,/ quis Deus, (e com razão)/ que fosses vós meio,/ concebendo sem varão,/ pelo qual viria o remédio/ de toda sua perdição.

Ambos os poemas lidam com uma das questões mais debatidas na teologia cristã, a passagem da metafísica à física, ou seja, a busca por um modo de explicar como se deu o trânsito de um ser transcendental e divino para uma forma contingente. A esta questão fundamental, ligam-se outras acessórias discutidas durante os séculos de aprofundamento da Reforma e da Contrarreforma, especialmente, no que concerne ao estatuto da Virgem na doutrina católica e protestante e de seus atributos doxológicos. Os dois autores demonstram um claro pendor pela excelência do culto mariano e fazem da concepção um advento ligado ao desígnio divino, motivado pelo mérito de Maria e não como um evento fortuito, como certos doutrinadores propunham. Os enunciadores se servem de imagens comuns: a embaixada celeste, a virtuosa condição de Maria, a relação amorosa envolvida na encarnação e o paralelo contrastivo entre o desvio da humanidade primeira e a renovação da aliança divina por meio do nascimento de Cristo.

Dando continuidade à análise da estruturação da obra, observa-se que essa se descerra com uma dedicatória e com um proêmio, ambos contendo reflexões metapoéticas e programáticas de seu autor. Em primeiro lugar, faz uma escusa protocolar (*captatio benevolentiae*) por não redigir suas rimas sacras em latim, mas em vernáculo, fazendo uma defesa da língua portuguesa e de suas Letras:

Bem quisera eu dedicar a Vossa Excelência em idioma latino estas rimas sacras, porém como a língua portuguesa se tem levantado com a poesia, podemos dizer que as Musas são da nação portuguesa: e ainda em tempo de menos elegância poética, chegou o nosso Camões a tanto aplauso com suas *Lusíadas*, que se traduziu em várias línguas o seu Poema, querendo todas as nações criar aquele parto português, quiçá como enjeitado de sua fortuna. Depois foram crescendo em nosso Portugal poetas insignes assim no estilo heróico como no Lírico, que deram novo crédito à nossa língua, que se acomoda muito com pouca corrupção com a Latina, donde se deduzem as frases mais elegantes, e os conceitos mais profundos. **Pelo que imitando a tão grandes engenhos, escrevi estas rimas em língua portuguesa.** (BOTELHO DE OLIVEIRA, 2007 [1703], p. 436, sem grifos no original).

Em sua exposição, Botelho de Oliveira observa em Camões um poeta exemplar que alçou a língua portuguesa à excelência, sendo tão elevada em potencial estético quanto a língua latina. Evidência disso seria a repercussão dos *Lusíadas* na Europa, levando esse a ser traduzido em diferentes idiomas. Continua por demonstrar o mesmo grau de contribuição dos gêneros épico e lírico para a grandeza das letras portuguesas. Outro elemento fundante do acume literário, para o autor, é a imitação dos "grandes engenhos" que reverbera no prólogo à *MP*, em seu panorama "histórico"

das Belas Letras, idealiza uma linha que se inicia em Roma com os poetas augustanos, passa pela Itália renascentista-barroca, chegando até a Espanha "onde foi e é tão fecunda a cópia de poetas, que entre as demais nações do Mundo parece que aos espanhóis adotaram as musas por seus filhos" (BOTELHO DE OLIVEIRA, 2007, p. 19). A emulação dos grandes autores, diferentemente do regime que se instaura com a consolidação do mercado literário no Romantismo, era regra da composição poética das obras, tanto de textos clássicos, como daquelas que gozavam de renome na atualidade dos autores, como bem aponta Lope de Vega num soneto proemial a *Siglo de Oro, en las selvas de Erífite* (1608) de Bernardo de Balbuena:

De Titiro colgo la dulce lyra
De quien Apolo fue el inventor primero,
Hasta que Sanazaro fue sincero
De los Cipreses de su sacra pyra.

Emulo a Italia, al mismo honor aspira
Bernardo, y a las selvas lisongero;
Mientras le llama el son de Marte fiero,
Dulces versos de amor canta y suspira, [...] (VEGA, 1966, p. 06).

Lope expressa aí uma enumeração exemplar, invocando imagens que fazem referência às *Bucólicas* de Virgílio, como uma das personagens dessas (Virg. *Buc.* I, v. 01: *Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi*), a lira, o deus Apolo, os ciprestes, próprios do *locus amoenus* do gênero idílico. O poeta chama a atenção para a honra que reside no fato de emular os autores italianos, pois como esse denuncia, Bernardo de Balbuena tem como seu principal modelo na obra citada Petrarca, inclusive o primeiro poema dessa é uma releitura da canção 14 (poema CXXVI) do *Canzoniere Chiare, fresche e dolci acque*, que inicia vertido assim: "Águas claras y puras/ En cuyo seno/ Vi la beldad mayor que el mundo encierra;" (BALBUENA, 1966 [1608], p. 31). O autor menciona ainda a dupla dimensão do fazer poético citada por Botelho que gravita entre o heroico ("son de Marte fiero") e o lírico ("dulces versos de amor"). A imitação criativa ocupava, assim, um espaço privilegiado no código poético da época.

A partir destas questões etiológicas da escrita poética, Manuel Botelho de Oliveira passa a tratar das funções que seu fazer pretende desenrolar, em primeiro lugar, assenta sua produção num papel de deleite, dando à matéria moral um sabor mais palatável, ou nas palavras do próprio autor: "com a doçura do metro se fica suavizando o mantimento espiritual" (2007, p. 438). Reconhecendo a aridez, mas, a um tempo a necessidade do tema admonitório, advindo da depravação do gênero

humano, o poeta admite "que para Ihe tirar o fastio das viandas celestiais, Ihe é necessário o tempero da elegância poética" (2007, p. 438).

Todavia, longe de considerar esse amálgama uma contradição, Botelho de Oliveira observa na "poesia muita conexão com as influências do Céu" (2007, p. 438), evidência que esse encontra tanto entre os Antigos, quanto na tradição advinda das sagradas escrituras (salmos, cânticos e encômios), mantida pela Igreja católica em suas celebrações. Ainda fazendo uso da metáfora do repasto, o poeta dirá que seu uso de uma variedade de metros e gêneros poéticos, assemelha-se à diversidade de carnes que tornam mais rica uma refeição. Ao lado da questão funcional, o poeta toca, no prólogo ao leitor, numa reflexão sobre a composição, a elocução e o caráter do poema sacro, enfatizando que o emprego de procedimento variegado em sua produção não comprometeria sua solenidade: "fiz esta mistura de temperamento que não estraga o sério das rimas" (2007, p. 439).

A leitura de *LS* gera um duplo sentimento, pois se, de um lado, identifica-se uma *variatio* no que toca à diversidade de gêneros textuais e de modalidades temáticas (poemas sacros, morais e de ocasião) empregadas, de outro, observa-se uma inclinação para uma estruturação simétrica e equilibrada dos poemas, com uma composição mais modesta no uso das figuras e na construção sintática, constituindo um caráter até inesperado para um autor que é mais conhecido pelo estilo exuberante de *MP*. Essa opção por um contraste tão expressivo entre seus cancioneiros demonstra um grau elevado de consciência técnica por parte do poeta, inscrevendo-se numa tradição alternativa do estilo barroco e reafirmando seu autor como um sujeito que conhecia, com profundidade, os modos estéticos de sua época e era capaz de exercitá-los com fluência.

4.1 Marino, a polêmica em torno do *Adone* e a formação de tradições alternativas no barroco

Giovan Battista, ou Giambattista, Marino nasceu, em 1569, de uma abastada família burguesa napolitana. Dedicado precocemente à poesia, o jovem logo demonstrou gosto, engenhosidade e vivacidade; em 1588, foi recebido na *Academia dos Despertares*, onde conheceu Giambattista Manso, entre outros, com quem conheceu Torquato Tasso. Depois de ter servido com alguns senhores napolitanos,

em 1592 ele conseguiu entrar na Corte, tornando-se secretário de Matteo di Capua, príncipe de Conca.

Sua fama avança rapidamente. Marino aspira tornar-se secretário do duque, mas entra em conflito com o poeta Gaspare Murtola, que já ocupa o posto. Conflito duro, pela troca áspera de versos satíricos: Murtola escreve uma *Marineida* enquanto Marino compreende uma série de sonetos - os chamados “fischiate [assobiadelas de provocação] - que serão coletados em *Murtoleida*. Eventualmente, a disputa se degenera e Murtola chega a atirar cinco tiros de uma arma contra Marino. Marino decide deixar a Itália e em 1615, vai para Paris, onde Maria de Médici, viúva de Henrique IV, chama à sua corte muitos artistas e intelectuais italianos. O poeta é recebido com grandes honras e também recebe uma pensão anual substancial.

Em 1623, depois de ter publicado *Adone* com a ajuda do rei Luís XIII, o poeta deixa a capital francesa e volta para a Itália triunfante, trazendo com ele uma impressionante coleção de livros e obras de arte. A princípio, ele para em Turim e depois vai para Roma, esperando ser recebido pelo papa Urbano VIII; mas é visto com desconfiança pela obscenidade do *Adone* e os olhares da Inquisição já estavam sobre ele - especialmente por causa dos versos de um poema em que exaltara as descobertas de Galileu Galilei. Ele, assim, retira-se para Nápoles com a intenção de escrever uma autodefesa. Em 1625, Marino morre em Nápoles.

Adone é a obra central da carreira poética de Marino. Isso é demonstrado pelo tamanho (20 cantos, 5113 oitavas e mais de 20.000 versos), pela gestação muito extensa (de Nápoles a Paris), pela originalidade do poema e por sua recepção que gerou controvérsia por parte do público, culminando com a censura da Inquisição. *Adone* foi publicado em Paris em 1623, dedicado a Luís XIII e com um prefácio de um erudito Jean Chapelain. Isto confirma a importância também a nível europeu assumido pela figura de Marino, altamente estimado na França.

O mote do *Adone* é, relativamente, simples: o amor de Vênus pelo efebo Adônias, o ciúme de Marte, a morte de Adônias e a sua metamorfose em flor. Influenciado pelo estilo de época e pela leitura das *Metamorfoses* de Ovídio, Marino desdobra sua narrativa de maneira digressiva, acrescentando a essa uma série de peripécias, comentários e relatos de sensações, reduzindo ao mínimo a teleologia diegética, fragmentando quase que por inteiro o contínuo do relato. Esse instrumento discursivo de desfocalização será tão intenso, que, em muitos momentos, há uma sobreposição da descrição à narração, privilegiando mais a expressão engenhosa que

o conteúdo do discurso, gerando um estranhamento para uma audiência que estava mais acostumada a ter contato com peças épicas cujo centro era a ação unificada. Como se pode constatar no emblemático *Elogio da Rosa* (*Adone*, III, 156-161):

CLVI Rosa riso d'amor, del ciel fattura,
rosa del sangue mio fatta vermiglia,
pregio del mondo e fregio di natura,
dela terra e del sol vergine figlia,
d'ogni ninfa e pastor delizia e cura,
onor del'odorifera famiglia,
tu tien d'ogni beltà le palme prime,
sovra il vulgo de' fior donna sublime.

CLVII Quasi in bel trono imperadrice altera
siedi colà su la nativa sponda.
Turba d'aure vezzosa e lusinghiera
ti corteggia dintorno e ti seconda
e di guardie pungenti armata schiera
ti difende per tutto e ti circonda.
E tu fastosa del tuo regio vanto
porti d'or la corona e d'ostro il manto.

CLVIII Porpora de' giardin, pompa de' prati,
gemma di primavera, occhio d'aprile,
di te le Grazie e gli Amoretti alati
fan ghirlanda ala chioma, al sen monile.
Tu qualor torna agli alimenti usati
ape leggiadra o zefiro gentile,
dai lor da bere in tazza di rubini
rugiadosi licori e cristallini⁵⁹. (MARINO, 2013, p. 378-380).

Chama a atenção no excerto, além do virtuosismo estilístico, percebido no colorido das figuras e da elocução, a capacidade inventiva do enunciador em explorar diferentes variações sobre o mesmo tema, a rosa. O jogo de alternâncias entre os atributos possíveis da flor constrói um ambiente em que o objeto é refratado em muitos planos, que se condicionam através da sinestesia e dos pontos de vista assumidos simultaneamente no discurso. Nesse fluxo de representações, é privilegiada uma mobilidade do significante, correspondendo a um desvio daquilo que se esperaria ser

⁵⁹ Tradução de Augusto de Campos: 156 Rosa riso de amor, do céu proeza/ rosa que o sangue meu tornou vermelha, / valor do mundo, lavor da natureza, / que do sol e da terra és virgem filha, / da ninfa e do pastor delícia e presa,/ honra da odorífera família, / beleza entre beldades superior,/ sobre o vulgo das flores dama flor./ 157 Como rainha em trono sobranceira/ sentas-te ali sobre o nativo canto./ Turba de aduladores ares beira/ teu rosto para cortejar-te enquanto/ de agudos guardas toda uma fileira/ armada te circunda e te protege a ti,/ que faustosa em gala régia/ trazes áurea coroa e rubro manto./ 158 Púrpura dos jardins, pompa dos prados,/ olho de abril, da primavera gema,/ de ti são graças e amores alados/ ao seio os laços, à coma o diadema./ Tu, quando ao alimento apressurados/ abelha leve ou zéfiros gentis/ volvem, serves bebida de rubis,/ cristalinos licores e orvalhados. (CAMPOS, 1988, p. 185).

centro do mote, a descrição dos caracteres de uma flor concreta. Essa intercalação de possíveis significantes para um referente já estava presente em Petrarca, por exemplo, quando tratava *boca* por *rubi* ou *cravo*, *água* por *crystal*, *branco* por *neve*. Todavia, o que era código pontual e amplamente reconhecível pelo leitor, torna-se uma operação inflacionada que leva à saturação significativa, invertendo a ordem corrente, evidenciando aquilo que era acessório. Assim, verifica-se uma sucessão de significados concorrentes que deslumbram a expectativa do leitor. Esse sentimento de momentânea perplexidade causado pelo engenho inventivo do escritor, a *maravilha* advinda dos conceitos autorais, converte-se numa das principais estratégias de leitura dessa estética emergente, conforme descreve Emilio Russo:

Nos versos, combinam-se a arguta tessitura dos significantes e uma busca insistente de cromatismos, para carregar as belezas de Vênus, as arquiteturas mais suntuosas, a cauda de um pavão com cores vidradas e brilhantes; as longas sequências metafóricas (para Adônis, para o Amor, para a rosa) ficam ao lado de oitavas marcadas por um arranjo altamente calibrado dos elementos, com quiasmas, hipérbatos e *rapportationes* que condensam e complicam o enunciado poético. (RUSSO, 2013, p. 24)⁶⁰.

A escolha de um tema mitológico pagão, marcadamente, voluptuoso e sensorial, numa época em que imperava uma pressão moralista fomentada pelo movimento da Contrarreforma, junto com as experimentações de linguagem e de composição operadas pelo poeta, geraram, num público que estava acostumado com a regularidade e pietismo do estilo tassiano ou de seus êmulos, intensas controvérsias. Um dos primeiros intelectuais a assumirem publicamente a polêmica contra o *Adone* foi Tommaso Stigliani (1573-1651):

Iniciador da polêmica em torno do *Adone*, Tommaso Stigliani, formou-se no mesmo ambiente pós-tassiano de que Marino emergiu; e aos novos espíritos do Barroco ele estava aberto. [...] em parte a aversão por Marino de Stigliani foi afetada justamente pela origem comum dos dois escritores: inicialmente mais do que por razões de gosto, nasceu da rivalidade: afirmação da prioridade de algumas inovações (a divisão, seguindo o exemplo de Tasso, por temas dos livros líricos, uma inovação fútil aos nossos olhos, mas que na aspiração ao lírico como repertório poético típico do século XVII e na concepção do valor poético como habilidade de encontrar refinamentos adquiriram importância), acusações a Marino de ter plagiado Stigliani, quase como se não fosse uma polêmica contra o chefe de uma escola adversa, mas

⁶⁰ Tradução livre do original: Nei versi si combinano la tessitura accorta dei significanti e un'insistita ricerca di cromatismi, a caricare di colori smaltati, splendenti, le bellezze di Venere, le architetture più sontuose, la coda di un pavone; le filatesse metaforiche (per Adone, per Amore, per la rosa) stanno accanto a ottave segnate da una disposizione calibratissima degli elementi, con chiasmi, iperbatì e rapportationes che ispeppiscono e complicano il dettato poetico.

uma luta pela liderança de um movimento comum de gosto. (CROCE, 1966, p. 96)⁶¹.

Stigliani fazia parte do mesmo contexto intelectual de Marino, sendo um pouco mais maduro que esse, seu *Canzoniero* não difere essencialmente do gosto seiscentista, apenas no épico *Mondo Nuovo* em que se pode identificar com clareza as linhas nas quais se opunha ao estilo do *Adone*. O primeiro aspecto em que Stigliani se funda para lançar crítica sobre o poema heroico de Marino é a sua não adequação às normas aristotélicas, que haviam se tornado canônicas nos tratados poéticos da segunda metade do século XVI e na obra de Torquato Tasso. *Adone* não se enquadra naquilo que pode configurar como um poema regular, a renúncia à narrativa linear e à unidade de trama demonstram que esse foi elaborado como uma obra que desafiava os preceitos hegemônicos e demarcava uma ruptura no campo literário da época, em especial com o gosto tassiano tardo-quincentista da unidade e do decoro (CROCE, 1966, p. 99). O excesso de digressões e a narrativa fragmentada de Marino representava, para Stigliani, um ataque à verossimilhança e um contraste com a natureza. O inadvertido sucesso de Marino causou em Stigliani certo sentimento de revolta pessoal, que repercutiu numa aversão sobre os mais agudos experimentalismos dos poetas modernos, resultando na formação de uma modalidade alternativa de abordagem, oposta aos marinistas:

Nestes elementos mais pontuais, o distanciamento de Stigliani dos marinistas aparece melhor (do qual, por outro lado, as ideias regulatórias mais externas também poderiam ser afetadas): o encanto daquele imenso repertório de imagens, que prendia os admiradores de *Adone*, não o toca: aos seus olhos é um poema monótono; não vale para ele essa solução, embora não se delicie com o todo, faltando unidade narrativa, "lê-se não ordenadamente do princípio ao fim, mas com vislumbres aqui e ali", porque até as partes são viciosas e seu fascínio está apenas na versificação⁶². (CROCE, 1966, p. 100).

⁶¹ Tradução livre do original: L'iniziatore della polemica sull'Adone, Tommaso Stigliani si era formato nello stesso ambiente post-tassesco da cui era uscito il Marino; e agli spiriti nuovi del barocco egli era stato aperto. [...] in parte l'avversione per il Marino dello Stigliani risentiva proprio della comune origine dei due scrittori: inizialmente più che da motivi di gusto, nasceva da rivalità: affermazione di priorità di alcune innovazioni (la divisione, sull'esempio del Tasso, per argomenti dei libri di lirica, futile innovazione ai nostri occhi, ma che nella aspirazione alla lirica come repertorio del poetabile propria dei secentisti e nella concezione del valore poetico come abilità in trovate e perfezionamenti acquistava importanza), accuse al Marino di aver plagiato lo Stigliani, quasi appunto si trattasse non di polemica contro il capo di una scuola avversa, ma di lotta per il *leadership* di un comune movimento di gusto.

⁶² Tradução livre do original: In questi elementi più ricchi meglio appare la distanza dello Stigliani dai marinisti (da cui invece gli spunti più esternamente regolistici potevano anche essere risentiti): l'incanto di quell'immenso repertorio di immagini, che prendeva gli ammiratori dell'Adone, non lo tocca: esso ai suoi occhi è poema monotono; non valida per lui la soluzione che esso, pur non diletta col tutto,

A aparente falta de ordenamento trazia consigo uma intensa valorização sobre o plano da expressão, que levou Stigliani a considerar a obra de Marino como uma peça que fascinava pelos detalhes, mas que carecia de coesão entre as partes, tornando-o um aglomerado versejatório entediante com pontuais vislumbres de engenho. A aversão pelo desequilíbrio e pelo hibridismo da composição mariniana inspira o segundo ponto de ataque de Stigliani: a linguagem defeituosa do *Adone*. Segundo o crítico, Marino emprega palavras inadequadas, distantes do uso corrente ou estranhas ao vernáculo, misturando os registros alto, médio e baixo,: "as formas compostas, 'maravilhosas' justamente pela ousada combinação de tons altos com tons 'vis', e a precisão descritiva 'arguta' obtida justamente pela assimilação na linguagem literária de palavras de origem técnica que Stigliani invariavelmente condena como 'baixas'⁶³" (CROCE, 1966, p. 102).

No que toca à forma linguística, Stigliani demonstra predileção pela língua poética trecentista, não exatamente na medida de um autor em especial, de uma forma ou de gêneros, mas de uma linguagem que preza pela clareza lexical e sintática. Há, portanto, certa imprecisão analítica nos critérios elocutivos assumidos, pelo crítico, para determinar as formas consagradas em oposição às expressões estigmatizadas. A maneira mais adequada de compreender-se a proposta de Stigliani é em termos de gosto, consideram-se oportunas aquelas estruturas que colaboram para a organicidade de composição e para uma escrita mais homogênea. A esses elementos de construção, apontam-se mais dois vícios do *Adone*: a imoralidade e o metaforismo.

Sobre a obscenidade do poema mariano, é notável que esta gerasse controvérsia: além da questão do decoro, esbarrava na aparente inadequação do tema venéreo para a constituição de um mote heroico, estando em desacordo com o tom sério e elevado que se aguardava num épico. Noutra direção, incomodava a Stigliani o estilo metaforizado (*metaforuto*) reconhecido no *Adone*, para o analista, Marino retira da metáfora seu natural caráter de excepcionalidade, empregando o procedimento de modo repetitivo e mecânico, invertendo a ordem comum do discurso,

mancante di unità narrativa, «si leggesse non filatamente da principio alla fine, ma a squarci in qua e in là », perché anche le parti sono viziose e il loro fascino è solo nella versificazione.

⁶³ Tradução livre do original: le forme composite, "meravigliose" proprio nell'audace accostamento di toni alti a toni "vili", e la "arguta" precisione descrittivistica ottenuta proprio attraverso l'assimilazione alla lingua letteraria di vocaboli di origine tecnicistica che invariabilmente lo Stigliani condanna come "bassi".

do denotativo para o conotativo. A confluência entre o resgate do equilíbrio tardo-renascentista e a sensibilidade às inovações seiscentistas, constituirá uma experiência alternativa de barroco, que se consolidará tanto poeticamente quanto teoricamente na obra de Stigliani, em especial, depois da morte de Marino. A essa modalidade, o crítico italiano Franco Croce (1966) denomina *barroco moderado*, em oposição a um *barroco conservador*, estabelecido a partir da repercussão e emulação dos elementos experimentais e inovadores de *Adone*.

4.2 A cultura cortês, leitura didática e os gêneros do estilo

Um ponto que une Marino, Manuel Botelho de Oliveira e boa parte dos autores do Barroco é a estratégia que esses empregam para evidenciar-se como enunciadores, apresentando-se como membros de uma nobreza ou fidalguia. A mudança de paradigma social trazido pelo capitalismo mercantil condicionou a formação de uma nova classe intelectual cujas raízes não eram mais nobres por ascendência, mas que ainda dependia do mecenato das elites, tendo em vista que o livro ainda não havia se consolidado como produto que pudesse render lucros para uma autoria. Para serem agregados numa corte ou recolhessem algum título, fazia-se necessário que os autores assumissem os signos de adequação e de eminência que configuravam essas instituições. Boa parte desse código de hábitos relaciona-se com a cultura cortês burguesa, cujas origens se ligam à queda do regime feudal.

Essa mudança estrutural começou a movimentar a civilização europeia a partir do século XII, as reformas monásticas e do culto procuraram se adaptar às mudanças da própria sociedade, na qual o feudalismo começava a mostrar sinais de enfraquecimento, as cidades, antes quase que completamente isoladas, devido ao crescimento populacional, ampliavam seus limiares e iniciava-se o trânsito de pessoas, mercadorias e conhecimentos. Essa aproximação, no ambiente das grandes cidades, condicionou a formação de atividades mais complexas que a manufatura e agricultura, que funcionavam como principal motor da economia. O comércio mercantil e a especulação bancária, alheios à tradição de imobilidade social nobiliárquica incrementam a dinâmica de certas localidades, especialmente na Itália, constituindo uma classe que terá papel fundamental nas mudanças da sociedade europeia nos séculos vindouros, a burguesia.

O intenso processo de urbanização estabeleceu uma forma diferenciada de organização social, em que a posição do indivíduo dependia mais de sua capacidade de produção de capital que de sua origem. Assim, desde muito cedo, fez-se necessário que as elites burguesas, alcançassem signos de distinção simbólica, pois não sendo, geralmente, dotados de origem nobre, teriam que alcançar formas alternativas de reconhecimento social. Emulando certos hábitos e práticas específicas do ambiente nobiliárquico, adequando-os à sua ideologia, os burgueses desenvolvem um sistema de etiqueta, vestuário e instrução voltado para o refinamento e sofisticação de caráter. Como os burgueses se organizaram em espaços ao modo das cortes reais, essa cultura foi denominada a partir do indivíduo que se propunha a formar, o cortesão.

Ser nobre era, segundo a tradição medieval, uma condição natural, restrita a certos sujeitos, que, pelo destino, nasciam inscritos no seio de certa conjuntura de sangue reconhecível pela fama de seus ascendentes ilustres. Ser um cortesão era considerado um estado especial, passível de ser concretizado por qualquer pessoa a partir de um longo processo de maturação em diversas matérias, instâncias e competências. Ser um cortesão era, portanto, algo a ser desenvolvido através da instrução e da dedicação individual.

Devido à complexidade da formação, desde o século XV até o XVII, multiplicaram-se os tratados que buscavam sistematizar as regras de convivência no espaço da corte, o ambiente mais privilegiado culturalmente e economicamente daquele tempo. Todavia, como ressalta Burke, essa noção de espaço era fluida, uma vez que os soberanos renascentistas e de épocas posteriores costumavam não ficar limitados a apenas um sítio específico, movendo-se entre diferentes pontos de seus domínios:

Por definição, a corte era o local onde estava o príncipe, mas os príncipes renascentistas não costumavam permanecer durante muito tempo no mesmo sítio. É certo que o duque Guidobaldo passou a maior parte da sua vida no seu palácio de Urbino, mas era um inválido, e os seus territórios eram muito diminutos. Pelo contrário, muitos dos governantes europeus dos séculos XV e XVI passavam muito tempo em viagem, visitando as principais cidades dos seus reinos ou, mais simplesmente, deslocando-se de um palácio para outro [...]. Fernando e Isabel viviam entre Burgos e Sevilha, Toledo e Valladolid. Carlos V recordou aos que escutavam o seu discurso de abdicação que, durante os seus quarenta e três anos de reinado, visitara o Sacro Império Romano por nove vezes, a Espanha e a Itália por sete vezes, a França por quatro vezes e a Inglaterra e o Norte de África por duas vezes. A decisão de Filipe II de governar o seu reino a partir do Escorial foi relativamente insólita,

mas também visitava regularmente Madrid, Toledo e Aranguez. (BURKE, 1991, p. 102).

Essa mobilidade espacial, para além de facilitar o controle do príncipe, implicava reconhecer a corte mais como uma instituição social constituída em torno de uma figura de extrema autoridade. A corte é, portanto, um grupo social abastado e reconhecido numa comunidade. Ainda Burke dirá que se poderia convencionar que a corte é a "família" de um soberano, essa "família" poderia ter centenas e até milhares de pessoas, e em sua maioria não tinham necessariamente laços consanguíneos com o seu senhor. Tantas pessoas habitando um mesmo espaço exigia a formação de normas de vida, que aos poucos foram ganhando volume e sendo adotados por outros estratos sociais para, analogicamente, acumular um capital simbólico.

Entre os tratados de cortesia, o mais célebre foi *Il libro del cortegiano* de Baldassare Castiglione (1528). Escrito em forma de diálogo, bem ao gosto da época, narra os fatos ocorridos em quatro noites, de 3 a 7 de março de 1506, nos cômodos do palácio do Duque de Urbino, Guidobaldo de Montefeltro, em que Baldassare servia como oficial, diplomata e homem de letras. Acometido por uma doença que lhe limitava os movimentos, geralmente se recolhia aos seus aposentos muito cedo, deixando as discussões sob a direção de sua esposa Elisabetta Gonzaga, que conduzia os fidalgos e damas na reflexão daquelas que deveriam ser as coordenadas da cortesia ideal, que unia a excelência na administração dos bens a um conhecimento profundo das artes liberais e dos bons modos:

Os quatro livros da obra-prima tratam do modo de, "com palavras, dar forma a um perfeito cortesão": são ilustradas pouco a pouco - nos diálogos conduzidos por quatro noites no Palácio sob a direção da duquesa Elisabetta - as qualidades que deve ter uma personagem tão francamente cavaleiresca e ideal, e são procuradas em simultâneo também as qualidades que deve possuir uma perfeita "dama palaciana". Portanto, são consideradas as mais belas incumbências do cortesão. Certa mente, a mais nobre é a de orientar o príncipe para a virtude e dissuadi-lo do mais quando tomar esse mau caminho, especialmente por causa da política. Ao mesmo príncipe são indicados preceitos que facilitem a grave tarefa do conselheiro. Por último (e o interlocutor é Bembo, que já tratara do assunto nos *Asolani*), é tratada a doutrina do amor platónico: este é essencialmente contemplação de beleza e aproxima-se de Deus. É o verdadeiro amor. (CORDIÉ, 2018, p. XXXI).

Por todo diálogo, salienta-se uma busca indelével pela sublimidade de caráter a ser perseguida a quem se propõe a unir-se à mesa de um suserano. No elenco das virtudes do cortesão uma ocupa especial colocação: a discrição. Mesmo sendo fundamental, ao cortesão, o domínio amplo de habilidades intelectuais e práticas, seu

temperamento não poderia empanar sua simplicidade, em especial, no que toca ao tratamento entre os comuns. Um cortesão deveria imprimir em torno de si uma atmosfera "sonora, clara, suave, [...], com modos e gestos convenientes, [...], não afetados nem violentos, mas temperados com uma expressão oportuna e com um movimento de olhos que dê graça e combine com as palavras". (CASTIGLIONE, 2018, p. 53). O conjunto dos traços que configuram a elevação cortesã abrange o comportamento linguístico, que é moderado, independentemente do tema discutido:

[...] que se esse cortesão falar com tanta elegância e gravidade, dentre nós haverá quem não o entenda. — Ao contrário, todos irão compreendê-lo, — respondeu o conde — porque a facilidade não impede a elegância. Não quero que ele fale sempre gravemente, mas também de coisas agradáveis, de jogos, de motejos e rir ironias conforme o momento; e de tudo falará sensatamente, com desenvoltura, abundância e clareza; e tampouco há de mostrar em nenhum aspecto vaidade ou tolice pueril. E quando falar de coisas obscuras ou difíceis, pretendo que, através de palavras e sentenças bem distintas, explique com sutileza suas intenções, tornando cada ambiguidade clara e lhana, de um modo diligente e sem perturbação. (CASTIGLIONE, 2018, p. 53-54).

O *cortesão*, imbuído do espírito de tendência individualista renascentista, reserva razoável espaço para a reflexão interior. Não bastava a constituição de princípios gerais que guiassem a conduta do sujeito, fazia-se oportuno introjetar essas guias morais até que se convertessem em padrões espontâneos de conduta. Isso passava pelo bom uso da linguagem, evitando o discurso prolixo ou afetado através de expressões claras e adequadas às circunstâncias. A inclinação de controle dos hábitos era recorrente nas leituras, seguindo um objetivo utilitário de integração ao *modus vivendi* de uma corte concreta ou pressuposta.

Nas palavras de Nobeit Elias: "O cortesão representava-se, primordialmente, em suas palavras e em seus atos — atos de uma espécie característica. Seus livros, portanto, nada mais eram que instrumentos diretos da vida social" (2001, p. 122). Tal não significava que o horizonte de leitura cortês fosse estreito, Castiglione enumerava como autores modelares Ênio, Virgílio, Cícero, Plauto, Tácito, Tito Lívio, César, Varrão etc., entre os autores clássicos, Petrarca e Boccaccio, entre os modernos, ao que acrescentava o conhecimento da língua grega, considerado oportuno para viabilizar o contato com vultos afamados como Homero, Hesíodo, Demóstenes etc. Todo esse percurso de erudição era considerado meio de alcance da expressividade ideal:

Portanto, creio que o bom costume do falar nasce dos homens engenhosos que com o estudo e a experiência adquiriram bom juízo, com o qual

contribuem para e permitem a aceitação de palavras que lhes parecem boas, as quais se identificam por um certo critério natural e não pela arte ou qualquer regra [...] em todas as línguas algumas coisas são sempre boas, como a facilidade, a boa ordem, a abundância, as belas sentenças, as cláusulas ritmadas; e, ao contrário, a afetação e as outras coisas opostas a estas são ruins. (CASTIGLIONE, 2018, p. 53-54).

Ter verbosidade é uma competência desenvolvida a partir do exercício e da disposição dos melhores condicionantes. É algo a ser apreendido pela experiência e pelo contato com boas referências. Isso demandava, inexoravelmente, o domínio e o controle de leituras produtivas. Por trás dessa doutrina de estudo, subjazia uma filosofia neoplatônica, que buscava uma união de excelência corpórea e excelência de espírito e a negativa dos ímpetus inferiores:

Destarte se evita e se esconde a afetação, a qual agora podeis compreender quão negativa é e quanto tira a graça de qualquer atitude do corpo ou do espírito, [...] pois, como o espírito é bem mais digno que o corpo, merece também ser mais culto e adornado. E como se deve conseguir isso no caso do nosso cortesão, deixando de lado os preceitos de tantos sábios filósofos, que sobre tal matéria escrevem, definem as virtudes do espírito e tão sutilmente discutem a respeito de sua dignidade, diremos em poucas palavras, bastando ao nosso propósito que ele seja, como se diz, homem de bem e íntegro; pois isso abrange a prudência, bondade, força e temperança de ânimo e todas as outras condições que a tão honrado nome convenham. [...] Mas, além da bondade, penso que o verdadeiro e principal ornamento do espírito de cada um são as letras. (CASTIGLIONE, 2018, p. 64).

Conforme se pode depreender do relato, um dos principais obstáculos à perfeição de caráter é o descontrole das emoções, entre as quais se inclui a afetação pela soberba ou pela concupiscência. Atingir o melhor estado de espírito é indissociável da moderação dos sentidos, que passam pelo exercício de diferentes qualidades como prudência, bondade, coragem, sensatez e honra, que são coroadas pelo adorno do conhecimento das letras. No processo de busca pela excelência pessoal, a prudência ocupa lugar privilegiado, especialmente no que toca à capacidade de saber aproximar-se daquilo que produza bom-conhecimento, nas palavras de Baltasar Gracián:

Que o trato amigável seja escola de erudição e que a conversação seja ensinamento culto; fazer dos amigos mestres, penetrando o útil do aprender com o gosto do conversar. A fruição dos doutos alterna-se: quem diz logra o aplauso com que é recebido, e quem ouve logra o ensinamento. Ordinariamente, leva-nos até o outro a própria conveniência, aqui realçada. O atento freqüenta as casas daqueles heróis cortesãos que são mais teatros de heroicidade que palácios de vaidade. Há senhores reputados discretos que, além de serem oráculos de toda grandeza com seu exemplo e em seu trato, o cortejo dos que os assistem é uma academia cortês de boa e galante discrição. (GRACIÁN, 2009, p. 24).

A conveniência, enquanto ferramenta de civilidade dispõe que o sujeito seja capaz de relacionar-se com os seus concidadãos de maneira fértil e oportuna. Nesse ponto, a erudição é um mecanismo de integração desejável. O sábio encontra, no debate saudável com os convivas, oportunidade privilegiada de refletir sobre a existência virtuosa, partilhando de nobres espíritos, que não se deixam contaminar pela soberba, preferindo a boa e galante discrição à vaidade. Esse senso de adequação repercute na necessidade de um ambiente cultural em que o sujeito pudesse desenvolver suas potencialidades, o que incluía a formação intelectual através da leitura. Manuel Botelho de Oliveira, no prólogo a *LS* assenta na leitura da poesia de tema sacro um instrumento por meio do qual o receptor se instruisse e se deleitasse. Para alcançar esse escopo, um autor imprime, em seu discurso, a forma desejável prescrita pelos tratados poéticos e retóricos. O primeiro ponto a ser atentado nessa direção é o reconhecimento da forma acertada de estilo para esse tom:

Será, portanto, eloquente [...] aquele que fale [...], de tal maneira que prove, deleite e comova [...]. Ora, quantos são os deveres do orador, tanto são os estilos do discurso: simples para provar, médio para deleitar, elevado para persuadir.[...] De grande discernimento deverá ser aquele moderador de maior talento e, por assim dizer, alguém que mistura esta variedade tripartida. Na verdade, decidirá o que seja necessário para cada caso e poderá falar de qualquer modo que a causa pedir. Pois o fundamento da eloquência, assim como de todas as coisas, é a sabedoria. Como na vida, assim no discurso, nada é mais difícil do que determinar aquilo que é adequado – a isto chamam os Gregos πρέπον e nós dizemos, com razão, adequação. (CÍCERO, 2017, p. 131)

Consoante descreve Cícero, desde a Grécia, muito provavelmente, a partir da assimilação das doutrinas de eloquência peripatéticas (Aristóteles e Teofrasto), a matéria retórica reconheceu a tripartição das formas de estilo: baixo, médio e alto. O modo como se articulam essas modalidades tem relação com matérias, qualidades e propósitos a que se propõem alcançar por meio de um discurso por determinado emissor para certa audiência. Essas formas foram consideradas igualmente desejáveis na composição tanto de discursos jurídicos quanto de obras poéticas, sobre o que afirma Quintiliano:

Há outra divisão, que [...] distingue três partes, pela qual é possível discernir entre si os tipos de oratória, sendo que todos são corretos. De fato, como primeiro fixaram o tipo sóbrio, chamado ἰσχνόν [iskhnón] pelos gregos; o segundo como grande e robusto, denominado ἄδρον [hadrón]; outros acrescentaram um terceiro tipo intermediário os outros dois, a que dão o

nome de ἀνθηρόν [antherón], isto é, florido. A natureza deles consiste, de modo geral, no seguinte: a função do segundo, a de provocar emoções, e a do terceiro, a de causar prazer, sendo que abrange a dos outros dois, ou, como afirmam outros, a de conciliar os ânimos. (QUINTILIANO, 2016, p. 513)

Essa tripartição das variedades estilísticas foi bastante produtiva desde a sua concepção e, a partir do comentário de Donato, consolidou-se a ligação dessa classificação com as obras de Virgílio, assim, a *Eneida* se enquadraria no estilo sublime; as *Geórgicas*, no médio, e as *Bucólicas*, no baixo. A referida tradição teria se instaurado a partir da leitura dos versos posteriormente cancelados da versão definitiva do prólogo da *Eneida*. Mais tarde, a abordagem triádica será esquematizada no que se denominou *rota Virgilii* (roda de Virgílio), sobre o que comenta Compagnon:

Os tratados de retórica distinguiam tradicionalmente nem mais nem menos três tipos de estilo: o *stylus humilis* (simples), o *stylus mediocris* (moderado), e o *stylus grauis* (elevado ou sublime). Cícero, no *Orator*, associava esses três estilos às três escolas de eloquência (o asiatismo, que se caracterizava pela abundância ou empolgação, o aticismo, pelo gosto seguro e o gênero ródio, gênero intermediário). Na Idade Média, Diomedes identificou esses três estilos aos grandes gêneros, depois Donato, em seu comentário de Virgílio, relacionou-os aos temas das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida*, isto é, à poesia pastoril, à poesia didática e à epopeia. Essa tipologia, dos três tipos de estilo, difundida desde então com o nome *rota Vergilii*, “Roda de Virgílio”, gozou de uma estabilidade de mais de mil anos. Ela corresponde a uma hierarquia (familiar, média, nobre) que engloba o fundo, a expressão e a composição. (COMPAGNON, 2014, p. 167)

Durante a Antiguidade tardia, com a consolidação da cultura cristã, apesar de ter havido uma assimilação do repertório retórico greco-latino, muitos elementos culturais e sociais não eram coincidentes, o que exigiu uma adaptação em algumas categorias do discurso. Nesse particular, houve uma centralização nas sagradas escrituras e nas obras teológico-hagiográficas como dimensão referencial para a vida dos fiéis. Além do aspecto temático, o horizonte de recepção mais numeroso e menos provido do sistema educação clássico, recomendava uma expressão simples e reconhecível. Em certa medida, o condicionante religioso, determinou uma visão teleológica de sublimidade, o propósito que encerra um discurso torna-se, por vezes, mais relevante que a forma para determinar sua qualidade. Assim, as parábolas de Cristo, a vida dos santos, os ditos dos apóstolos, à revelia de seu aparente despojamento estilístico, representariam o ponto mais elevado daquilo que a expressão humana seria capaz de obrar, pois através desses textos, o sujeito poderia alcançar sua redenção. Tal acomodação da teoria dos gêneros será explicitada por Santo Agostinho no livro quarto da *Doutrina Cristã*:

Quem em seu discurso esforça-se por persuadir para o bem deve, sem excluir nenhum dos três objetivos (instruir, agradar e converter), falar após ter rezado, como dissemos, de modo a ser escutado com entendimento, prazer e docilidade. E caso ele o faça sob forma apropriada e harmoniosa, pode-se com razão considerá-lo eloquente, ainda que não se obtenha a conversão do auditório. Pois a esses três objetivos (instruir, agradar e converter) correspondem três tipos de estilo, como parece ter desejado demonstrar aquele mestre de eloquência romana quando disse de modo análogo: “Ser eloquente é poder tratar assuntos menores em estilo simples; assuntos médios em estilo temperado e grandes assuntos em estilo sublime” (Cícero, *De Oratore*, 29,10s). É como se ele anexasse os três objetivos aos três estilos, desenvolvendo um só e único pensamento na sua frase: “Ser eloquente é ser capaz de falar para ensinar em estilo simples as pequenas questões; para agradar, tratando questões médias, em estilo temperado; e para converter, expondo grandes questões, em estilo sublime”. (AGOSTINHO, 2002, 241-242)

Essa alternância foi fundamental para reposicionar os graus de apreciação que costumavam pairar sobre os níveis da classificação ternária do estilo, uma vez que, apesar de os tratadistas afirmarem a igual pertinência dos três registros para a constituição do discurso, não era incomum circular a crença da inferioridade qualitativa dos *sermones humilis* e *mediocris*. O termo *humilis*, a depreender de sua etimologia era relacionado, inicialmente, com aquilo que se encontra próximo ao nível do solo e, com o tempo, adquiriu figurativamente a noção de reles, diminuto, no contexto social, representava ainda o inculto, desprovido de poder ou *status*, e, na esfera moral, vil, indigno ou ainda desanimado e covarde.

Relegava-se, deste modo, o estilo humilde à falta de elegância, prestígio ou graça. Apenas com a resignificação a partir dos valores éticos cristãos, que creditava ao aspecto humilde do nascimento, vida e paixão do Cristo o centro de sua mensagem, que a humildade adquire um caráter de sublimidade. No aparente paradoxo entre a grandeza do Salvador e sua condição subalterna em vida que o apologista cristão observa a mais profunda antítese do mistério da condição cristã: homem e Deus, pequenez e magnitude, *humilis sed sublimis*. A esse aspecto liga-se a *humilitas* social e instrucional da audiência da mensagem cristã, que levou os pregadores, desde muito cedo, a privilegiarem a simplicidade popular à cultura de raízes gentias, considerando "a sabedoria dos homens" como expressão de soberba e de vaidade. Tal senso de valorização dos humildes será resgatado durante o humanismo português, desta vez, para opor uma erudição mais consolidada na teologia num contexto em que a Igreja já ocupava um estado de hegemonia. No próêmio à sua versão vernácula do *Livro das Aves (Liber aviarum)* de Hugo de Fouilloy, o tradutor defende que no gênero humilde, instrutivo, também cabe o deleite:

En aqueste libro mais me trabalho eu de prazer aos simplezes e aos rudes ca de dar e d'acrecetar sabença aaqueles que letrados e doctores son e deytar de mi aguas de sabença e de grandes entêdimentos come de vaso cheo, ca diz a Escritura que aquele que ensina o ssabedor per sas paravoas deyta de sy aguas come de vaso que está cheo. E portãto eu que este livro traslado de laí en lenguagê nõ curo poer ê ele os desvayrados sisos e desvayrados entêdimentos que os doctores da Theologia poserõ en espoendo as outuridades da Escritura Sancta. Ca esto pertêẽce aaqueles que querẽ seer leterados en Theologia e podẽ mais fazer nojo ca prazer, mais solamente porremos, como dicto he, as propriedades que as aves e algũas outras animalhas am. E assemelha-las-emos aos costumes que os homẽes am. (LIVRO DAS AVES, 1965, p. 19).

Atenção semelhante ao sentimento do leitor é sentida por Manuel Botelho de Oliveira no prólogo a *LS*, em que afirma: "fiz o livro para que fosse menos fastidiosa a leitura e mais suave o entretenimento" (OLIVEIRA, 2007, p. 439). O próprio Santo Agostinho (*Doutrina cristã*, IV, 11-ss), ao examinar passagens do apóstolo Paulo e dos profetas, verificou nessas o uso recorrente de figuras de estilo, que serviam para enfatizar sua mensagem evangelizante, assim, ele: "não negamos, pois, que, [...], eloquência tenha acompanhado a sabedoria". (AGOSTINHO, 2002, p. 218). No estilo modesto, cabem figuras, desde que esse colorido não sobrepuje a utilidade de sua mensagem, prestando-se tanto à exposição, quanto à admoestação. Ou seja, dentro da recepção cristã dos *genera elocutionis*, ocorre uma aproximação entre os gêneros humilde e médio, reunindo o elemento didático, o diálogo e o tom descritivo, ornado com algumas figuras, relegando ao sublime, especialmente àquelas passagens marcadas pelo ímpeto passionalmente elevado e pela riqueza lexical e expressiva.

Todavia, é oportuno ressaltar que, dentro de um mesmo discurso, a retórica considerava de bom tom utilizar a variedade, alternando, momentaneamente, os elementos de cada registro para evitar o tédio do espectador. Assim, desde Cícero até quando vogou essa doutrina, não se deveria considerar a escolha por um estilo como estanque, havia aí um espaço de intervenção em que os autores tinham a liberdade de variar expressivamente, respeitando a noção de harmonia entre tema, elocução e propósito. Aspecto que ecoa em *LS*, quando o autor afirma: "variedade das viandas esperta melhor o apetite" (OLIVEIRA, 2007, p. 439) ou que a diversidade do estilo provoca melhor gosto.

4.3 O perfil estilístico de *Lira Sacra*

Para se compreender a estruturação estilística de *LS* de Manuel Botelho de Oliveira, é conveniente observar que esse se encontra numa variedade particular de expressão seiscentista, tal especificidade se inscreve numa abordagem que concorria com a exuberância dos experimentalismos linguísticos e temáticos que notabilizaram autores como Góngora e Marino. Esse percurso alternativo de estilo relacionava-se com a permanência de um substrato tardo-renascentista que permeava a crítica literária, advogando a revitalização de uma tradição que advinha dos tratados de poética, especialmente nos preceitos normativos aristotélicos e retóricos que norteavam um juízo estético mais conservador, ao qual Franco Croce (1966) denomina *barroco moderado*. A investigação perpassa a leitura dos críticos que fundamentaram o classicismo estilístico quinhentista e outros autores do século XVI que entraram em polêmica com poetas de estilo mais exuberante seiscentistas. A união dessas coordenadas permite esclarecer as possíveis motivações que subjazem às escolhas discursivas adotadas por Botelho de Oliveira em *LS*.

Botelho de Oliveira inicia seu cancionero espiritual com uma celebração à Virgem Maria, num ciclo de vinte sonetos que partem desde seu elogio, passam pelo seu nascimento, bodas, anunciação, chegando até sua assunção e coroação celeste. É interessante constatar que boa parte dos relatos que motivaram seus poemas não partem de fontes evangélicas, mas de tradições populares que têm raízes medievais, mobilizadas para suprir as lacunas da narrativa bíblica, buscando dar um panorama mais integral da vida de Nossa Senhora. Figura central nesses poemas é a devoção encomiástica do enunciador, sem que haja um sentimento de fratura e perplexidade com o objeto da adoração numa subjetividade pronunciada.

A NOSSA SENHORA ALUDINDO AO CÂNTICO DO *MAGNIFICAT*

Soneto 1º

Celeste Musa, virgem sublimada,
ensinai melhor metro à minha vea;
e se Febo entre as Nove se nomea,
vós sois de nove coros venerada.

A Deus magnificais toda enlevada
no mistério do céu que em vós se estrea;
e se humildes louvais de graça chea,
meu verso por humilde vos agrada.

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

Com vosso exemplo, com desejo tanto,
se entoastes o Cântico Divino,
inspirai que ao divino entoe o canto. (OLIVEIRA, 2007, p. 441)

Este soneto com molduras petrarquistas, a notar pela referência à Celeste Musa em consonância com a canção 29, o fechamento do *Cancioneiro* (*Virgin bela, che di sol vestita/ coronata di stelle* [...], PETRARCA, 2018, p. 1413), e o discurso metapoético do soneto 01 da mesma obra, alinha-se, em seu desenho, à invocação no Canto I da *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, conforme se pode atestar abaixo:

O Musa, tu che di caduchi allori
non circondi la fronte in Elicona,
ma su nel cielo infra i beati cori
hai di stelle immortali aurea corona,
tu spira al petto mio celesti ardori,
tu rischiara il mio canto, e tu perdona
s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
d'altri diletti, che de' tuoi, le carte⁶⁴. (TASSO, 1988, p. 05)

À semelhança de Tasso, Manoel Botelho de Oliveira, apropria-se de *tópoi* programáticos petrarquistas, colocando-os, não por acaso, no próêmio de sua obra para demonstrar sua filiação à tradição poética e perfazendo um contraste com o relato lírico codificado: se na figuração de Petrarca, a figura de divina se funde com a da amada, manifestando-se por elementos naturais e imagens abstratas; tanto Tasso como Botelho de Oliveira preferem manter o objeto de sua representação numa esfera não terrena, empregando o Monte Parnaso, de Apolo (Febo) e das Musas como ornado que é sobrepujado pela grandeza do divino. Se no discurso de Petrarca, a Virgem é uma aparição onipresente que parece tanger os sentidos do observador, a Musa de Tasso e Manoel Botelho é objeto de contemplação mediada pela sua inspiração poética. É oportuno observar como para elaborar uma *oppositio in imitando* entre o elemento pagão e o sacro da Virgem e da Musa, Tasso e Botelho de Oliveira

⁶⁴ O Musa, tu, a quem caducamente/ Em Helycona o louro não corôa,/ Mas tens nos altos coros dignamente/ De Estrellas immortaes áurea corôa./ Tu dá ao meu peito luz celeste e ardente./ Tu esclarece o meu Canto, e tu perdôa, / Se á verdade introduz, se adorna a arte/ De outro agrado, que os teus, alguma parte. (TASSO, 1859 [1ª ed. 1682], p. 01)

recorrem a motes afins, assim, as nove musas, são opostas aos coros beatos da Rosa Mística e os louros às estrelas do firmamento celestial.

Ainda na continuação do relato lírico, tece-se uma consideração metapoética que se contrasta novamente com Petrarca (*Voi ch'ascoltate in rime sparse* [...], PETRARCA, 2018, p. 05). Se, em Petrarca, o centro do quadro é uma subjetividade conflitante que deseja comunicar-se com o outro através da memória, da sensibilidade e da empatia; Tasso e Manoel Botelho de Oliveira focalizam no engenho como ferramenta de comunicação entre o humano e o divino, ainda que empreguem o tema do *Magnificat*, o fazem diferentemente. Tasso concebe que a tentativa de vislumbrar o divino pelo filtro do poético, apesar de bela, atenta contra a pureza de sua contemplação imediata através do mistério, da experiência mística, o que lhe causa sofrimento e angústia e lhe faz se escusar perante a Virgem, demonstrando a tragicidade inerente à estética maneirista. Tal dilema já não se apercebe em Botelho de Oliveira, o belo emanado do divino se irmana com o que há divino no poético, isto é, o discurso engenhoso e conceitual, o eu-lírico observa que o elemento dial pode ser fonte e objeto da maravilha que é o artifício poético, por fim, provoca a Virgem/Musa a equiparar-se nas duas esferas (espiritual e lírica): “se entoastes o Cântico Divino, inspirai que ao Divino entoe o canto”, evidenciando traços da sua estética barroca.

Destaca-se ainda, nesse soneto programático, a predileção por um “verso humilde”, em consonância com a santidade da Virgem, submetendo-se, deste modo, a expressão poética ao divino. Ou seja, tais rimas não seriam simples exercícios versejatórios, sim uma celebração que busca comprazer o sagrado. Em tal contexto, o ornado da dicção não poderia empanar a grandeza da mensagem de simplicidade que se pretendia veicular através dos poemas. Por meio dos exemplos de Maria, de seu filho, das vidas dos santos e das santas e das reflexões morais desenvolvidas a partir de sua leitura, os receptores poderiam se instruir com as admoestações e se deleitar com a doçura do metro empregado.

4.3.1 As molduras preceituais do estilo moderado

A assunção de um propósito didático condiciona o emprego de uma linguagem mais desnuda de artifícios que pudessem dificultar sua inteligibilidade. Essa escolha discursiva diverge de uma produção marcada por jogos de palavras diversificados,

metáforas surpreendentes e um vocabulário que se enriquecesse com arcaísmos, estrangeirismos e neologismos. Apesar do desvio do rebuscamento estilístico, prefere-se não rotular *Lira Sacra* como uma obra conceptista, pois, embora utilize correlações de sentido a partir de silogismos, encontram-se, no mesmo cancionero, poesias como o primeiro e segundo romances espanhóis (OLIVEIRA, 2007, p. 637-640) que se enquadram mais como cultistas que conceptistas. Essa aproximação de procedimentos conta, inclusive, com uma tradição cujas raízes remontam a uma ressignificação do código petrarquista:

No fundo, a lírica conceptista e o próprio Marino se limitam a tomar pela letra os tropos (*traslati*) de Petrarca, mesmo os mais difusos, e a desenvolver todas as possibilidades lógicas, com uma evidente indiferença pelo seu significado, levando-as ao grotesco e ao surreal. As metáforas e as antinomias petrarquistas dominam sempre a poesia lírica, mas assumem uma estranha consistência física, em desacordo com a natureza intelectual bastante abstrata da língua poética de Petrarca. Às vezes nem mesmo seria possível compreender uma certa poesia do tempo sem medir exatamente a distância sempre controlada que a separa do *Rerum vulgarium fragmenta*. O instrumento de tais metamorfoses são os conceitos ou engenhosidades (*arguzie*), ou seja, os paralogismos, que acabam por desintegrar a tradição a que se refere e que se vive, de uma vida tão brilhante quanto extrema⁶⁵. (MARTINI, 1981, p. 544).

Conforme descreve Berrio (1968), o desenvolvimento de um estilo conceptista, entendido como aquele caracterizado por um virtuosismo elocutivo e de construção, à exceção de incursões iniciais, ganhará uma institucionalização estética com Góngora, na poesia e com Quevedo, especialmente, na prosa, ao passo que, na Itália, esse fenômeno se consolidará com Marino e autores mais tardios como Bartoli e Frugoni. Assim, é possível reconhecer-se que o desenvolvimento de um conceptismo literário não se alicerça na pura oposição com o cultismo, pelo contrário, compartilha com esse laços mais profundos do que se costuma considerar:

Na tarefa de criar um autêntico estilo conceptista em verso e em prosa, a Espanha deve aos escritores italianos [...] com o alegorismo dantesco, com os ensinamentos métricos e a experiência sentimental de Petrarca, ao ritmo da prosa de Boccaccio, com a delirante admiração por Ariosto e Tasso, junto

⁶⁵ Tradução livre do original: In fondo la lirica concettista e lo stesso Marino spesso si limitano a prendere alla lettera i traslati del Petrarca, anche i più diffusi, e a svilupparne tutte le possibilità logiche, con un'indifferenza palese verso il loro senso, portandoli fino al grottesco e al surreale. Le metafore e le antinomie petrarchiste [...] dominano sempre la poesia lirica, ma prendono una strana consistenza fisica, del tutto in disaccordo con la natura intellettuale assai astratta della lingua poetica del Petrarca. A volte non ci sarebbe neppure possibile capire certa poesia del tempo senza misurare esattamente la distanza sempre controllata che la separa dai *Rerum vulgarium fragmenta*. Lo strumento di simili metamorfosi sono i concetti o arguzie, cioè i paralogismi, che finiscono per disintegrare la tradizione alla quale ci si riferisce e della quale si vive, di una vita brillante quanto estrema.

com a influência não desprezível, em menor grau, dos outros grandes escritores do Renascimento italiano, em grande parte o fundo artístico do qual Gôngora e Quevedo partiram à frente de tantos outros escritores barrocos menores. (BERRIO, 1968, p. 21)⁶⁶.

Por sua vez, um dos principais aspectos que distinguirá *LS* de outras produções desse período é um imperativo pela clareza. Durante o século XVII, o advento de obras como as *Soledades* de Gôngora ou o *Adone* de Marino que rompiam com o horizonte de expectativa do gosto tardo-renascentista, promoveu o desenvolvimento de obras marcadas pelas sinuosas construções sintáticas, pelas metáforas imprevistas e pelo vocabulário burilado. Essa mudança de paradigma causou, na audiência, sentimentos intensos, que variaram da admiração à repulsa. Juan de Jáuregui considerará o hermetismo da linguagem das *Soledades* uma forma doentil (*pestilência*), em dissonância com os modelos clássicos:

Certos amigos de V.M.^{cê} vendo-se perturbados na apologia desses versos, eles desejaram que até mesmo elogiássemos neles o maneirismo da dicção e sua novidade. É necessário advertir que é novidade na medida em que seja louvável, na medida em que seja agradável e tranquila ao gosto de muitos ou dos melhores. Este novo estilo de V.M.^{cê} é tão contrário ao gosto de todos que nenhuma engenho esforçado foi capaz de ler quatro colunas: destes *versos solitários* sem angústia esmagada de coração, como o vemos experimentar mil pessoas discretas capazes de boa poesia. Seu intento de V.M.^{cê} aqui foi escrever versos da mais alta linguagem, grandílocos e heroicos; quem melhor fez isso foi Virgílio Maro; Bem, pois cotejado seu estilo com o de V.M.^{cê} é tão diferente e oposto que qualquer espanhol com dois vinténs de gramática compreenderá facilmente os versos do poeta e os de V.M.^{cê} ele não os compreenderá, nem mesmo com dificuldade. Mas deixemos a pureza do grande Virgílio, do qual V.M.^{cê} é antípoda. Estácio Papínio, poeta ilustre, é considerado rude e muito ousado, e ousou apostar que não é encontrado em toda a sua *Tebaida* tão espantoso horror quanto o menor dos que V.M.^{cê} empreende. De Torquato, alguns dizem que, como um poeta muito heroico e elevado, se lhes passa por tão elevados que chega a ser obscuro. E eu tendo nascido e sido criado em Castela, com a minha pequena engenhosidade, não encontrei na *Jerusalém* um lugar que eu não compreenda; e diante de Deus, que em muitas partes dessas *Soledades* meu entendimento foi atormentado, e ainda não sei se acabei de rastreá-los. Dou ao diabo tal escrito, e quão longe vos afasta da doçura que Horácio elogia e todos os artistas recomendam!⁶⁷ (JÁUREGUI, 1899, p. 154).

⁶⁶ Tradução livre do original: En la tarea de creación de un auténtico estilo conceptista en verso y en prosa debió España a los literatos italianos [...] con el alegorismo dantesco, con las enseñanzas métricas y experiencia sentimental de Petrarca, con el ritmo de la prosa de Boccaccio, con la delirante admiración por Ariosto y por Tasso, junto con el no despreciable influjo, en menor grado, de los demás grandes escritores del Renacimiento italiano, se construyó en su mayor parte el fondo artístico del que Gôngora y Quevedo partieron a la cabeza de tantos otros escritores barrocos menores.

⁶⁷ Tradução livre do original: Ciertos amigos de Vmd. viéndose atribulados en la disculpa de estos versos, han deseado que siquiera alabemos en ellos la manerota del decir y de su novedad. Hase de advertir que la novedad en tanto es loable, en cuanto es grata y apacible al gusto de muchos ó á los mejores. Este nuevo estilo de Vmd. es tan contrario al gusto de todos, que ningún esforzado ánimo ha podido leer cuatro columnas: de estos solitarios versos sin estrujada angustia de corazón, como lo

A passagem do *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (1624) é emblemática por reunir muitos pontos da polêmica contra os experimentalismos poéticos seiscentistas: em primeiro lugar, por pontuar que sua novidade se assentava em aspectos de dicção e de ruptura, ressaltando que, para ser boa, uma novidade teria de estar adequada aos padrões de excelência de sua época. Jáuregui aponta a prolixidade da poética de Góngora como principal empecilho ao seu reconhecimento como uma possível referência literária.

Para referendar sua apreciação, o crítico espanhol perpassa grandes autores latinos, célebres pela sua pureza ou pelo colorido, e chega ao principal modelo contemporâneo, Torquato Tasso, que, à revelia de sua sofisticada expressão, demonstraria, como Virgílio e Estácio, uma leitura transparente, mesmo sendo redigido numa língua estrangeira. O autor das *Soledades* substanciaria, com sua pressuposta obscuridade, um revés ao bom-gosto e à alta eloquência. Seguindo posição semelhante, Stigliani asseverará em seu tratado de invectiva ao *Adone*, o *Dello occhiale*: "em primeiro lugar a elocução (*locuzione*) para ser perfeita há de ter cinco condições: clareza, pureza, conveniência, ornado e diversidade. A primeira condição, que é a clareza, não é outra coisa senão que ser compreendida sem moléstia⁶⁸" (STIGLIANI, 1627, p. 71).

Tratando da primeira qualidade de uma obra moderada, Stigliani enumera quatro vícios que dificultam sua efetivação, gerando obscuridade: impropriedade, desordem, alongamento e abreviamento. A impropriedade se decorre por uso inadequado de palavras ou de expressões, agregando-lhes uma imprevista polissemia ou atribuindo-lhes uma forma que não estava prevista em seu uso corrente. Esse

vemos experimentar á mil personas discretas y capaces de la buena poesía. Su intento de Vmd. aquí fué es escribir versos del altísimo lenguaje, grandílocos y heróicos; el que mejor hizo esto fué Virgilio Maron; pues cotejado su estilo con el de Vmd. es tan diferente y opuesto que cualquier español con dos maravedís de gramática entenderá fácilmente los versos del poeta, y los de Vmd. no los entenderá ni aun con dificultad. Mas dejemos la pureza del gran Virgilio, de quien Vmd. es antípoda. Estacio Papinio, insigne poeta, es tenido por áspero y atrevidísimo, y osaré apostar que no se halla en toda su Tebaida tan espantoso grimazo como el menor de los que Vmd. emprende. De Torquato dicen algunos que de muy heróico y alto poeta, se les pasa por alto, y llegar á ser obscuro. Pues siendo yo nacido y criado en Castilla, con mi escaso ingenio, no he hallado en la Jerusalém lugar que no entienda; y delante de Dios, que en muchas partes de estas Soledades me he visto atormentado el entendimiento, y aun no sé si las acabo de rastrear. Dóite al diablo el escrito, y ¡cuán lejos vas de la dulzura que Horacio alaba y todos los artistas encomiendan!

⁶⁸ Tradução livre do original: Primamente la locuzione per esser perfetta hà da avere cinque conditioni, chiarezza, purità, convenienza, ornamento, e diversità. La prima condizione, che è la chiarezza, altro non è, che l'essere intesa senza molestia.

emprego peregrino dos termos obriga "que o leitor seja, muitas vezes, mais adivinho (*indovino*) que observador (*specolativo*), tendo mais de Édipo que de Davo, como dizia Terêncio"⁶⁹ (STIGLIANI, 1627, p. 72)". Essa referência à *Andria* (II, v. 194), mesmo *en passant*, reporta um posicionamento quanto à audiência pretendida por um autor seiscentista: se havia obras que objetivavam um leitor experimentado, capaz de desvelar os sofisticados mecanismos discursivos empregados ou de, pelo menos, instigar-se por esses, havia outras que, intentando alcançar um público mais modesto ou amplo, davam maior atenção ao seu extrato significativo, nesse ínterim, um vocabulário ou uma construção excessivamente rebuscada agiria em oposição a esse propósito, especialmente, em se tratando de uma obra constituída com um escopo devocional e admonitório. Preceito que ecoará em Antônio Vieira:

Aprendamos do Céu o estilo da disposição, e também o das palavras. **Como hão de ser as palavras?** Como as estrelas. As estrelas são muito distintas e muito claras. **Assim há de ser o estilo da pregação, muito distinto e muito claro.** E nem por isso temais que pareça o estilo baixo; as estrelas são muito distintas, e muito claras e altíssimas. **O estilo pode ser muito claro e muito alto; tão claro que o entendam os que não sabem,** e tão alto que tenham muito que entender nele os que sabem. O rústico acha documentos nas estrelas para a sua lavoura, e o mareante para a sua navegação, e o matemático para as suas observações e para os seus juízos. **De maneira que o rústico e o mareante, que não sabem ler nem escrever, entendem as estrelas,** e o matemático que tem lido quantos escreveram não alcança a entender quanto nelas há. Tal pode ser o sermão: estrelas, que todos as veem, e muito poucos as medem. (VIEIRA, 2014, p. 22, sem grifos no original)

Ainda versando sobre a construção de um estilo moderado, Stigliani verifica, na desordem, outro vício a ser evitado, que ocorreria em "não colocando as palavras e os períodos numa disposição conveniente, não os fazendo depender um do outro, mas usando transposições não pertinentes e correlações confusas"⁷⁰ (STIGLIANI, 1627, p. 72). O crítico passa a tratar do estrato sintático do verso, não seria oportuno desconstruir a ordem natural da sentença de modo que não se tornasse possível identificar, prontamente, as relações estabelecidas entre os termos, pois tal desconcerto contribuiria para a obscuridade do discurso. Essa opinião é, igualmente, referida por Antônio Vieira, conservando a metáfora sideral: "Todas as estrelas estão por sua ordem [...]. Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores

⁶⁹ Tradução livre do original: che 'l lettore sai piu tosto, indovino, che specolativo, e che piè tenga di Edipo, che del Davo, come diceva Terenzio.

⁷⁰ Tradução livre do original: nonallogando à convenevol pofitura le parole, e i periodi, nè faccendogli dipendere un dall'altro, ma usando trasposizioni impertinenti, e legature scompigliate.

fazem o sermão em xadrez de palavras. [...] Aprendamos do Céu o estilo da disposição, e também o das palavras". (VIEIRA, 2014, p. 22).

Outros dois vícios afins que dificultam a clareza, segundo Stigliani, são o *alongamento*, quando há uma intensa recorrência de palavras que não têm relação temática imediata, desfocalizando a matéria inicial do poema; e o *abreviamento*, que ocorre quando há uma omissão de informações (palavras), dificultando a compreensão do contexto referencial dos versos ou estrofes. Uma obra que não demonstrasse tais vícios "seria compreendida pelo povo comum e não o fatigaria⁷¹", uma vez que, "não poder terminar de ler um livro surge apenas da moléstia, e tal moléstia surge de não atendê-lo, e, nesse caso, não atender tem tudo com não entender, pois quem não atende, não entende, não ser entendido é obscuridade, se não por si, mas por acaso⁷²". Essa inclinação pela unidade de conteúdo e clareza expressiva é notável em boa porção dos poemas de *LS*, conforme se pode verificar:

A SÃO BOAVENTURA
Soneto XCVI

Boa Ventura sois, que, acreditado,
unistes a bondade co'a ventura,
e na vossa ciência mais se apura
o saber na vertude vinculado.

Com seráfico ardor, com doce agrado
quando vosso fervor mais se assegura,
de Francisco imitastes a luz pura,
como se fora em vós ressuscitado.

Junta geral fizestes, de tal sorte,
que a regra de Francisco mais se alenta
contra o Demónio, contra as leis da morte:

em ambos o fervor igual se atenta
que um a regra criou com zelo forte,
outro com forte espírito a sustenta. (OLIVEIRA, 2007, p. 538).

Nesse soneto encomiástico ao principal expoente da ordem franciscana após São Francisco, Botelho de Oliveira principia com uma correlação entre a etimologia e o caráter de São Boaventura, que se estende a uma aproximação operada pelo

⁷¹ Tradução livre do original: sarebbe intesa dal commune popolo, e non lo stancherebbe.

⁷² Tradução livre do original: Quel non poter finirdi leggere un libro nasce dalla sol, molestia, e la molestia nasce dal non attenderui, e'l non attendere è in questo caso tutt'uno col nonintendere; poiche chi non attende, non intende, non essere inteso è oscurità, se non per se, almeno per accidente.

religioso ao unir em suas obras o conhecimento filosófico e técnico, reconduzindo-os ao saber teológico, fonte original do conhecimento e da virtude. A partir do segundo quarteto, o poeta aproveita o epíteto atribuído pela tradição a Boaventura e acentua a correspondência entre esse e São Francisco quanto aos atributos de zelo à regra da ordem, amabilidade e resiliência. A arquitetura da poesia é composta por proêmio, narração e conclusão, todas as partes apresentam o mesmo mote. O discurso é linear, não havendo extraposições imprevistas ou inversões que dificultem a leitura. O vocabulário é simples e reconhecível, a linguagem é pouco ornada e guarda seu perfil barroco no entrecruzamento das duas realidades, que embora distintas, são unidas, por afinidade, no relato poético. Demonstra-se, no texto citado, uma elaboração que prima pela clareza e inteligibilidade e cujo foco é a mensagem devocional a ser exortada no espectador. Esse princípio elocutivo da clareza é seguido pela *pureza*, que é concebido por Stigliani nos seguintes termos:

A segunda condição da elocução, que é a pureza, não é outra coisa senão quando as palavras são nativas da linguagem e não são forasteiras ou emprestadas. Pode-se pecar de duas maneiras, isto é, por barbarismo e por afetação. [...]. Por barbarismo gramatical, porque se pronuncia barbaramente [...]. É verdade que ao poema [...] permite-se usar palavras peregrinas, mas a concessão é feita em algumas partes, que são inteligíveis, que sejam poucas, e que são o melhor dessas línguas, e não a escória. [...] por afetação o autor faz com o uso das palavras ultrapassadas, e de outros séculos, cujo significado é quase desconhecido⁷³. (STIGLIANI, 1627, p. 75-77).

O emprego de formas diversas do uso corrente na poesia está previsto pela crítica literária e pela gramática desde há muito, esse emprego pode se dar de diferentes modos, seja pela criação de novas palavras, pelo resgate de expressões que se encontram em desuso, pela localização de termos em outros idiomas ou pelo forjamento de uma dicção própria. Stigliani reconhece a legitimidade desses procedimentos como parte da criação literária, no entanto, admite que se deva estabelecer limite para essa prática, cujo principal critério seria a possibilidade de reconhecimento das formas pelo leitor. Para o crítico, essas expressões inusitadas

⁷³ La seconda condizion della locuzione, che è la purità, altro non è, che quando le parole son natiue del linguaggio, e non forastiere, o avventicce. Puouvisi peccar per due vie, cioè per barbarismo, e per affetazione. [...] Per barbarismo grammaticale, perche pronunzia barbaramente [...] Egli è ben vero ch'al poema [...] si concede l'uso delle voci peregrine, ma la concessione s'intende con alcuni parti, cioè che siano intelligibili, che siano poche, e che siano il meglio di que'tall idiomi, e non la feccia. [...] per affetazione l'autore [...] fa coll'uso delle parole sedute, e d'altri secoli, il cui significato è quasi incognito.

poderiam ser aplicadas, com ponderação, naqueles espaços em que o vernáculo não fosse suficiente, levando em conta palavras que já estivessem presentes em autores consagrados.

Nesse contexto, Stigliani advoga uma inovação no estilo literário sem uma ruptura brusca com tendências estéticas anteriores. Além desse critério mórfico, o intelectual italiano aduz como elemento acessório da pureza a *conveniência*, entendida como uma adequação ao registro de linguagem, elaborando uma concordância entre as palavras e os respectivos campos lexicais oportunos para cada tipo de poesia. A partir do barroco, tornou-se recorrente a mistura dos registros discursivos e, conseqüentemente, o surgimento de certos temas em gêneros poéticos que, anteriormente, eram mais prevalentes em outros. Assim, adentrou, na matéria ficcional, a reflexão sobre questões atinentes a outras disciplinas como a filosofia e as ciências. Porém, o crítico avalia que o uso excessivo de um vocabulário técnico ou científico, em detrimento do foco à matéria poética, representava um defeito, que levado ao extremo, poderia esvaziar uma obra:

Não deixamos de dar ao entendimento que as falhas de gramática, de métrica, de retórica e de ética, não sendo falhas de enredo (fabula), não sejam falhas da poesia, mas das outras artes, e conseqüentemente não sejam essenciais por [serem] pequenas [...]. Uma vez sendo isso verdade para artes diferentes dessas, como, por exemplo, são: Astrologia, Física, Metafísica e similares; mas não é verdade que aquelas artes estejam subordinadas a essas, como essas estão às quatro acima mencionadas, que ensinam o bom discurso, o bom verso, o bem conceber e a boa formação do costume, coisas sem as quais ela fabula ou não é nada, ou é apenas uma ideia nua na mente do criador⁷⁴. (STIGLIANI, 1627, p. 79-80).

Além do aspecto lexical, de dar preferência ao vocabulário mais reconhecível e afim da matéria da poesia, Stigliani estabelece uma hierarquia de interesses a serem observados para uma boa constituição. Ainda que viesse a tratar de temas imprevistos, a poesia não deveria se afastar dos critérios gramaticais, métricos, retóricos e éticos que norteiam a excelência discursiva, sob risco de criar um

⁷⁴ Tradução livre do original: Ne ci lasciamo dare ad intendere, che i falli della grammatica, della metrica, della rettorica, e dell'ettica, perche non son falli di favola, non sian falli di poesia, ma d'altre arti, e per consequenze non siano essenziali nel pocca, ma d'accidente [...]. Perciocche questo è vero dell'arti estraanee affatto, quali son verbigratia la: Astrologia, la Fisica, la Metafisica, & simili; ma non è vero dell'arti sottordinate à quello, quali sono les quattro sudette, le quali gl'insegnano il bon parlare, il ben verseggiare, il ben concettare, ed il ben formare il costume, cose senza cui ella fauola o è nulla, o è solamente una nuda idea nella mente dell'artefice.

amálgama de palavras desprovido de significação e de valia. Essa austeridade expressiva repercutirá em outro aspecto observado pelo crítico como fundamento da elocução, o *ornato* (*ornamento*), que "abarca em si todos os tropos e todas as figuras, que não é outra coisa senão o desvio conveniente do uso comum de expressão"⁷⁵(STIGLIANI, 1627, p. 83).

No que toca esse ponto, o crítico reprova o uso massivo, repetitivo e exaustivo de figuras "sem os justos requisitos", "à toda página e estrofe". O abuso figurativo "de passo a passo faz rir os leitores sábios, e até arranha os ouvidos de algum versificador vão, ou um recitador de sonetos"⁷⁶ (STIGLIANI, 1627, p. 84). Exemplos desse uso extravagante são colhidos do *Adone*: "Zéfiro" por "Anjo da Primavera", "Sol" por "tesoureiro da luz", "estrela cadente" por "água cristal", "erva esmeralda", "dentes pérolas", "amor incêndio", e também, a aproximação de palavras pela sonoridade e não pelo sentido como, "robusto busto", "pinho albino", "voa à vela", "tálamo túmulo", dando proeminência ao plano do significante. "Tal rapina de figuras em poesia é condenabilíssimo, por ser necessário, ao bom uso dessas, um engenho assaz fino, como foi expressamente proibido por Aristóteles ao tratar da metáfora"⁷⁷. (STIGLIANI, 1627, p. 86). Esse uso imoderado de metáforas é reprimido por Antônio Vieira:

É possível que somos portugueses, e havemos de ouvir um pregador em português, e não havemos de entender o que diz? Assim como há léxico para o grego, e calepino para o latim, assim é necessário haver um vocabulário do púlpito. Eu ao menos o tomara para os nomes próprios, porque os cultos têm desbatizados os santos, e cada autor que alega é um enigma. Assim o disse o Cetro Penitente, assim o disse o evangelista Apeles, assim o disse a Águia de África, o Favo de Claraval, a Púrpura de Belém, a Boca de Ouro. Há tal modo de alegar! O Cetro Penitente dizem que é Davi, como se todos os cetros não foram penitência; o evangelista Apeles, que é São Lucas; o Favo de Claraval, São Bernardo; a Águia de África, Santo Agostinho; a Púrpura de Belém, São Jerônimo; a Boca de Ouro, São Crisóstomo. E quem quitaria ao outro, cuidar que a Púrpura de Belém é Herodes, que a Águia de África é Cipião, e que a Boca de Ouro é Midas? Se houvesse um advogado que alegasse assim a Bártolo e Baldo, haviéis de fiar dele o vosso pleito? Se houvesse um homem que assim falasse na conversação, não o haviéis de ter por néscio? Pois o que na conversação seria necidade como há de ser discipulação no púlpito? (VIEIRA, 2014, p. 23).

⁷⁵ Tradução livre do original: abbraccia i tutti i tropi, e tutte le figure, ch'altro non sono, che ragionevole deviamiento dal'commune uso del parlare.

⁷⁶ Tradução livre do original: che di passo in passo faccia ridere i lettori savi, sebengratta lesciocche orecchie di qualche vano versificatore, o recitator di Sonetti.

⁷⁷ Tradução livre do original: Il qual rubamento di figure perche in poesia è dannabilissimo (pesser necessario al buono uso di quelle uno ingegno assai fino) perciò fù da Aristotele espressamente proibito nel trattar della metáfora.

Aristóteles, na *Poética* (1458a, cap. XXII, 1994), afirma que a elocução deve gravitar entre dois princípios, a clareza e a elevação. Um registro mais elevado demanda o emprego de palavras pouco correntes, entretanto, a linguagem elaborada por um acúmulo de palavras peregrinas ou de metáforas torna-se absurda e enigmática e, por conseguinte, inadequada para uma obra. De encontro a essa perspectiva de prolixidade, Manuel Botelho de Oliveira, em *LS*, desenvolve uma poética modesta em que as figuras são menos numerosas, enfatizando a mensagem dos poemas:

À SEXTA-FEIRA DE PASSOS
Soneto CXI

Olha os passos que dás, homem perdido,
que corre os passos, Deus, por teu pecado,
esses passos que dás todo enganado
são passos da vaidade, que hás seguido:

Toma a cruz e nos passos advertido
não dês os passos no caminho errado,
que, para dar os passos acertado,
não desmaies nos passos de sofrido.

Nos passos desta vida transitória
segue os passos de Cristo, se te agrada
alcançar pelos passos a vitória:

seja nos passos da vertude amada
dos passos a baliza, a eterna glória,
dos passos do bordão, a cruz sagrada. (OLIVEIRA, 2007, p. 555).

Escrito em tom confessional e jaculatório, o soneto parte de uma meditação acerca da *via crucis*, em que se associa a jornada dolorosa do Cristo ao percurso da vida humana, marcada pela precariedade e pela contingência. O ser humano é representado como um sujeito perplexo que deve voltar-se para o transcendente de modo a não se desviar da senda reta. A linguagem é clara e objetiva, sem tropos pronunciados ou inversões sintáticas e com palavras correntes, o tom quase prosaico é quebrado pela repetição do termo "passos" que acentua sua intensidade admonitória. A aproximação do devoto com o objeto de sua crença desenvolve um ambiente de identificação que fortalece o caráter instrutivo poema.

Em complemento dessas medidas contingentes do discurso, Stigliani aponta a diversidade, ou como denominam os retores latinos, a variação (*variatio*), como a "atenção às próprias palavras e na textura não figurada" (STIGLIANI, 1627, p. 86). O contraponto a essa diretriz é a monotonia, que utiliza um mesmo esquema em diversas ocasiões, podendo se dar ao nível do vocábulo ou ao nível das expressões.

Assim, adequadamente, Dante, Petrarca e Lope de Vega, citados como modelares pelo crítico italiano, empregaram formas diferentes de um mesmo termo para fins de adequação métrica ou expressões sinonímicas para enriquecimento lexical. Evidente que a repetição é natural no discurso, mas a simples substituição de uma palavra por outra não representa, necessariamente, uma diversidade. Assim, a substituição de estratégias, antes excepcionais, como a metáfora ou o neologismo, pelo seu uso excessivo incorreria no mesmo vício. A diversidade deve ser motivada por necessidades estruturais (gramaticais, métricas, retóricas) e estar abrangida pela matéria do poema, não podendo ser um simples capricho virtuosístico do autor, pois tal seria uma extravagância. A variação, em consonância com o preceito de Stigliani, é desenvolvida em outro poema de *LS*, em que, apropriando-se de um tema da vida dos santos, consegue-se apresentar um colorido de termos geográficos e históricos que enriquecem o relato poético, sem que tais expressões fujam ao assunto tratado:

A SÃO BARTOLOMEU APÓSTOLO
Soneto LXXIII

Apesar de Astarot, que astutamente
na Capadócia fabricava os danos,
apesar de Berit, que os desenganos
explicou de vós mesmo à bruta gente,

entrastes com vertude preminente
contra o bárbaro error de muitos anos
e Astarot soltou logo seus enganos
porque preso se viu do fogo ardente.

Alcançastes do Inferno a palma bela
sem armas e sem outra companhia
mas que de Cristo a fé que vos desvela.

Porém, posso dizer nesta porfia
que, como é pedra Cristo, só com ela
toda a estátua prostrais da idolatria. (OLIVEIRA, 2007, p. 514).

Nesse soneto, Manuel Botelho de Oliveira se insere na tradição cristã das narrativas hagiográficas, que tiveram uma forte continuidade entre a Baixa Idade Média e o início da Idade Moderna, como o testemunham os variados *Flos sanctorum* que circularam na Itália e Ibéria coligindo uma série de relatos advindos da patrística e da rica tradição oral. O mote do poema é um episódio da vida do Apóstolo Bartolomeu, segundo o que se verifica em Jacopo de Varazze (1298) e Alonso de Villegas (1585), após o Pentecostes, coube ao santo apóstolo a região da Licônia, na

Capadócia, e depois passou para a Índia e daí para Armênia, onde se decorrem embates, milagres e conversões.

O poeta baiano prefere alocar os fatos, quiçá por acesso a uma versão diferenciada do relato, na própria Capadócia: ao chegar a uma cidade da Ásia Menor, São Bartolomeu encontra um culto a um ídolo chamado Astaroth, que ludibriava a população que cria que esse pudesse lhes curar as enfermidades, mas que, na verdade, eram criações dele próprio: cegando uns e paralisando os membros de outros, depois, fazia cessar as moléstias, instigando a reverência das pessoas e ainda proferia oráculos falsos. Tão logo Bartolomeu adentrou o recinto em que se encontrava a estátua, essa emudeceu e não foi mais capaz de afetar o povo, pois graças à intervenção divina, viu-se enclausurado numa cela de chamas. Mas ainda havia outro demônio companheiro seu, Berith, que tentou enfrentar Bartolomeu, no entanto, ambos tombaram diante da devoção do apóstolo, então a terra ficou liberta e o rei com seus súditos, vendo o poder do santo, converteram-se à fé em Cristo.

4.3.2 Estuturação estilística de Lira Sacra

A primeira dimensão a ser considerada para descrever a organização de uma obra barroca é sua linguagem. Northrop Frye (2004) propõe um modelo periodológico das concepções linguísticas dividido em três fases: a primeira, denominada *hieroglífica* é demarcada por sinergia entre sujeito e objeto, as palavras nessa fase são dotadas de tal concretude que as metáforas são dotadas de uma referência fixa, que geralmente aponta para um elemento físico, havendo um menor espaço para a criação individual de sentido, pois sendo determinada por uma coletividade com um aspecto transcendental (divino, sacro), deveria agir dentro de um código mais fixo. Essa aceção é manifesta tanto em Homero, como nos grandes épicos e escrituras antigas como o Antigo Testamento ou os Vedas.

A segunda fase, denominada *hierática*, é marcada pela emergência de uma subjetividade que consegue reconhecer, ainda que parcialmente, uma fratura entre sujeito e objeto, como se observa a partir de Platão, dando origem a uma linguagem mais individualizada em que se distingue uma cisão entre operações intelectuais e emotivas, o que torna possível o desenvolvimento de uma abstração que facultará um exercício linguístico mais criativo, viabilizando ainda um posicionamento apreciativo do sujeito quanto à validade do discurso.

A terceira fase começa no Renascimento, nessa, cristaliza-se uma cisão completa entre sujeito e objeto, já havendo aí uma emancipação da subjetividade frente à coletividade e o indivíduo, através de seus sentidos, é visto como capaz de impactar o mundo físico, reconhecendo-se nesse movimento. A partir dessa relativa autonomia, o poeta adquire uma liberdade sem precedentes, pois a linguagem passa a ser considerada um artifício, manejado segundo seus interesses, forjando uma expressividade mais sujeita ao engenho. Manuel Botelho de Oliveira se inscreve nessa terceira modalidade de concepção, enredando um cancionero sacro que une o caráter admonitório com o deleite inspirado pela forma poética, sem uma ruptura drástica com um estilo inteligível que primava no Renascimento tardio.

4.3.2.1 *Cultismos*

Uma das questões mais produtivas no que toca à linguagem barroca é o emprego de um vocabulário sofisticado, que se distancia do uso cotidiano. Tal engenho pretendia, muitas vezes, surpreender a audiência numa verve lúdica. Como já se discutiu anteriormente, a opção de Botelho de Oliveira por um estilo moderado convergia com seu intento instrutivo e moralizante, próprio para o gênero didático-religioso. No entanto, isso não vedava que a própria matéria teológica e hagiográfica pudesse mobilizar um vocabulário específico, não à toa, o próprio autor adverte que o leitor deveria ter um conhecimento prévio para alcançar os artifícios formais e de conteúdo desenvolvidos nos poemas: "Porém, para te parecerem bem estas *Rimas*, debes ter conhecimento da escritura sagrada, e da história da vida dos Santos, porque sem estas notícias não poderás entender o conceito, porque os mais deles são deduzidos da escritura sagrada" (OLIVEIRA, 2007, p. 438).

Deste modo, ainda que prefira uma dicção mais humilde, em alguns momentos, são salpicados cultismos e tecnicismos adequados ao tema de cada poema, para garantir uma variedade dentro do mesmo estilo. Os cultismos de *LS* podem ser classificados em diferentes categorias, a primeira delas são os termos eruditos, em grande parte, tomados da tradição petrarquista e gongorista, que consolidaram um código metafórico para a expressão de realidades correspondentes, ex: boca por cravo, pele branca por neve; vocábulos cunhados pelo autor a partir das possibilidades fornecidas pelo sistema linguístico e palavras que apresentam uma significação primária, mas são utilizadas pelo autor em uma acepção menos prevista:

candor(es) (5)	desluzido	máquina	rigor(es) (7)
cometa	desprimores	marfil	rubíes
competente ^A	doce ^A (2)	métricos ^A	rutilante
concha (2)	empíreo (4)	Musa (4)	sidéreo
coral	enlevado(a) (2)	Nume	sitibundo (2)
cristal, cristalino (4)	eclipsar (3)	pelicano	soledade
cuidado(s) (4)	hidropisia	perla (02)	sublimar (3)
desabrido (2)	humanado	publicada ^A	tálamo
desafogo(s) (4)	luzido, luzimento (2)	oloroso	

Quadro 01 - Termos eruditos e cultismos por acepção. Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Dentre esses vocábulos, chama a atenção o uso de termos recorrentes na poesia cultista como concha, coral, cristal, marfil, perla, rubíes, em especial, nas poesias em língua castelhana ao final do cancionero. Além desses, duas palavras são bem produtivas tanto em *LS* como em *MP*: (a) cuidado, do latim *cogitare*, é empregado pelo autor no sentido de "ter atenção por", em contraposição ao uso hodierno de "precaução" e (b) rigor, do latim *rigor*, que é utilizado em sentido metafórico de severidade; ambas ligadas ao jogo amoroso que envolve certo grau de impedimento, seja pelo pecado na poesia sacra ou seja pela resistência da amante nos temas eróticos. Outra modalidade de termos eruditos presentes em *LS* são aqueles que servem para ambientar as narrativas bíblica e hagiográficas, fornecendo dados como localização geográfica, temporal e personagens, ligados ao ímpeto de enredamento e de organização próprios da abordagem dada, por Botelho de Oliveira, ao seu cancionero sacro. Esse apego ao fornecimento de detalhes se demonstra em diferentes referências, conforme se observa no quadro.

Acaia	Belém	Carmelo	persa (3)
Assis	Bona	Etiópia	Sião, Sión (4)
Babel (2)	Capadócia	Frígia	Sinai (3)
Babilônia (2)	Cistel	Horeb	Tabor (2)

Quadro 02 - Topônimos e etnônimos. Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Ainda na esteira do ímpeto religioso, constata-se em *LS* a presença de latinismos oriundos do texto bíblico da *Vulgata* ou de palavras decalcadas a partir da língua latina.

armígero	jucundo (4)	<i>memento</i> (2)	superno (4)
<i>fiat</i> (3)	lagrimosa (3)	nuncupativo	zenith (2)
ficto	magnificar	<i>Sabaoth</i>	

Quadro 03 – Latinismos. Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Seguindo uma tendência comum no Seiscentismo, Botelho de Oliveira exercita uma aproximação entre a cultura coeva e elementos advindos da mitologia e da história clássicas. Entretanto, como se trata de um livro de tema cristão, essas citações tornam-se pouco numerosas, para não haver um conflito entre o profano e o sagrado. Entrementes, sejam escassas ocorrências, tais contribuem para reforçar comparações de atributos dessas personagens greco-romanas com os santos católicos.

Alcides	Atlante	Favónio
Argonautas	Brutos	Ifigénia

Quadro 04 - Termos oriundos da cultura clássica. Fonte: elaborado pelo autor (2021).

4.3.2.2 Bimembração e polimembração

Segundo descreve Dámaso Alonso, um dos princípios estruturantes da poesia, em especial, do verso decassílabo, é a bimembração, que se instaura por meio de um processo de simetria bilateral. Com exemplos pontuais desde a poesia trovadoresca, é na obra de Petrarca que seu uso se consolida, ganhando projeção na lírica petrarquista do século XVI.

De todas as segmentações possíveis do verso decassílabo em vários membros de conteúdo sintático, morfológico, etc. semelhante, nenhuma ocorre mais facilmente e naturalmente do que a bimembração. As dimensões do decassílabo favorecem. E a relação entre os dois membros, mesmo que seja sempre por igualdade ou similar no sintático, no conceitual tantas ou mais vezes será por contraste quanto por semelhança⁷⁸. (ALONSO, 1955, p. 117-118).

Tal procedimento demonstra-se uma constante na produção de Botelho de Oliveira, inclusive em *MP*, como afirmou Stegnano-Picchio:

A cultura retórica de Botelho revela-se no emprego do paralelismo em frases bimembres nas quais o jogo das antíteses é [...] de escola [...]. Os grandes temas barrocos (a vida solitária, onde está a marca da *soledad* gongoriana, o bifrontismo espiritual entre Deus e a carne) são servidos por uma sábia escolha de motivos poéticos. (STEGNANO-PICCHIO, 2004, p. 104).

⁷⁸ Tradução livre do original: De todas las posibles segmentaciones del verso endecasílabo en varios miembros de contenido sintático, morfológico, etc., semejante, ninguna se produce con más facilidad y naturalidad que la bimembración. Las dimensiones del endecasílabo la favorecen. Y la relación entre los dos miembros, aunque sea siempre por igualdad o parecido en lo sintático, en lo conceptual tantas o más veces será por contraste como por parecido.

Essa bímembração pode dar-se também num contínuo de dois versos, em que o conteúdo de um é complementado pelo anterior, constituindo uma forma identificada por Alonso (1955) na poética de Luís de Góngora. O primeiro modo mais comum de ocorrência dessa isotopia é a aproximação de conteúdos contrários, distinguindo-se da simples antítese e podendo se dar em diferentes pontos dos membros, ao qual se acresce a bímembração sem contrários e o uso similar de palavras entre versos:

A- Bímembração entre contrários

"De nada criou Deus toda a existência" (Soneto II, v. 05).

"todo é do céu, não tem co'a terra nada". (Soneto IV, v. 04).

"chora, porém de gosto os anjos cantam;" (Soneto XXI, v. 13).

"quis unir sol e neve juntamente," (Soneto XXVII, v. 02).

"Castigado em Lusbel o desatino
se presenta com plácida humildade," (Soneto VI, 05-06).

"Do deserto do mundo vil e avaro
sobe ao céu recostada em seu querido," (Soneto XV, 01-02)

"Nasce o Verbo em Belém, pobre, humilhado,
sendo supremo Rei de toda a terra;" (Soneto XXI, v. 01-02).

"e no corpo pequeno e breve encerra
do seu divino Ser, o imenso estado." (Soneto XXI, v. 03-04).

"Entra em campanha Cristo valeroso
contra o Demónio astuto e vigilante," (Soneto XXVI, v. 01-02).

B- Bímembração sem contrários

"Celeste Musa, virgem sublimada," (Soneto I, v. 01).

"com tal pasmo, que a um tempo em vós se apura" (Soneto IV, v. 07).

"com melhor sacrifício, acções mais pias," (Soneto XII, v. 07).

"não se deve ao poder nem valentia:" (Soneto XX, v. 06).

"na guarda de José, melhor clausura,
no peito de José, Templo mais santo." (Soneto VII, v. 13-14).

"de Deus um *Fiat* cria o mundo todo,
um *Fiat* de Maria salva o mundo." (Soneto VIII, v. 13-14).

C - Relação de versos em que as palavras são quase as mesmas, apenas com poucas alterações de posição.

"Maria, como mar, é mar de Graça,

Maria deu ao Mundo toda a Graça," (Soneto XVIII, v. 06-07).

"ricos afectos em Jesus apura
e fora de Jesus nada procura," (Soneto XXIII, v. 06-07).

"se era Cristo, Maria que morrera,
se era Maria, Cristo que morria." (Soneto LIII, v. 13-14).

"naquela, um Deus em homem se transforma,
e neste, em Deus um homem se converte." (Soneto LXIII, v. 13-14).

"que se Paulo ficou Doutor das gentes,
vós ficastes também Doutor da Igreja." (Soneto LXXXV, v. 13-14).

Esses processos são enfatizados num soneto, completamente formado por bimembração:

PONDERAÇÃO DA VIDA HUMANA
Soneto CXV

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?	o triste inferno. (OLIVEIRA, 2007, p. 560).

Soneto de caráter moral, desenvolve uma reflexão sobre a ambiguidade da condição humana, dividida entre os valores mundanos e os transcendentos. Elaborado por meio de um encadeamento entre perguntas e respostas imbricadas une o caráter instrucional a uma forma lúdica de apresentação. O enunciador apresenta a glória celeste como meta da vida, sendo apenas acessível àqueles que abdicam da vaidade e dos bens efêmeros em nome da verdade imorredoura que imana da divindade. Nesse caso, a bimembração encarna o bifrontismo espiritual citado acima por Stegnano-Picchio para caracterizar o sentimento religioso do século XVII, localizado entre a crise de espiritualidade causada, principalmente, pelo dissídio protestante, o incremento do discurso científico-liberal e o movimento de resgate de legitimidade por parte da Igreja Católica deflagrado com a Contrarreforma.

Outro processo que favorece a arquitetura sintática e musical dos versos, em Botelho de Oliveira, é o emprego de paralelismos lexicais, repetidos em diferentes pares de versos, ressaltando um equilíbrio estrutural dos textos, cujo principal mecanismo utilizado é a anáfora. Tal uso goza de uma extensa tradição na literatura portuguesa, como se pode constatar desde o repertório de cantigas medievais.

"Jesus é tábuia, em que se salva a vida,
Jesus é porto, em que se chega à glória." (Soneto XXIII, v. 13-14).

"Qual lhe estende o vestido mais prezado,
qual a ropa lhe dá mais excelente,
mas ai; que o vejo morto desta gente!
mas ai; que o vejo em uma cruz cravado!" (Soneto XXVIII, v. 05-08).

"Eis aqui, tanto escândalo excessivo!
eis aqui, tanto espinho preparado!
eis aqui, tanto golpe duplicado!
eis aqui, tanto sangue sucessivo!" (Soneto XLII, v. 05-08).

"dos passos a baliza, a eterna glória,
dos passos do bordão, a cruz sagrada." (Soneto CXI, v. 13-14).

Observe-se como o poeta baiano recorre à construção especular e correlativa dos planos morfológico e sintático, resultando numa intensificação do conteúdo temático dos poemas, o que confere uma maior vivacidade das cenas representadas. Além da anáfora, outra técnica utilizada para firmar essa simetria bilateral no verso é a repetição de vocábulos em outros pontos do membro sintático, em forma de quiasmo:

"um alvará somente de lembrança,
a mercê do alvará lhe dá presente." (Soneto XLVI, v. 13-14).

"não ao monte calvário dos tormentos
mas ao monte Sião do céu subido." (Soneto LX, v. 03-04).

"não só por a língua o manifesta,
porém por muitas línguas o publica." (Soneto LXI, v. 13-14).

"que outros morrem na cruz pelo tormento,
mas a morte vos deu da cruz a glória." (Soneto LXIX, v. 13-14).

Apesar da predominância do uso de versos bimembres, outra fórmula de composição igualmente produtiva a partir do código petrarquista, em variação da dualidade, é a polimembração, resultante de um aprofundamento da trimembração e polimembração que ocasionalmente se dá em algumas seções do *Canzoniere*.

Todavia, o que se apresentava como um evento fortuito, torna-se, no seiscentismo, mais frequente. Segundo avalia Alonso: "Estes jogos e variações são característica não só de Petrarca [...], mas de todo o século XVI, não é senão uma exacerbação das características formais do petrarquismo. O barroco da Itália e da Espanha (Marino, Góngora) recebe essa herança⁷⁹". (ALONSO, 1955, p. 187). Em *LS*, a polimemoração é fenômeno raro, como se constata nas seguintes ocorrências, entretanto, há na obra um soneto integralmente cunhado através desse artifício:

"me livro do Demónio, carne e mundo,
na fé, na caridade, na esperança." (Soneto CXVIII, v. 13-14).

"Meu Jesus, meu Jesus, meu Deus querido!". (Soneto CXIX, v. 01).

"oh que amor! oh que empenho! oh que cuidado!" (Silva à Assunção de Nossa Senhora, v. 50).

"pelos Anjos, Arcanjos, Principados," (Silva à Assunção de Nossa Senhora, v. 110).

A SANTA MARIA MADALENA
AOS PÉS DE CRISTO
Soneto XCVII

Solicita, procura, reconhece,
com desvelo, com ânsia, com ventura,
sem temor, sem soberba, sem loucura,
a quem ama, a quem crê, por quem padece.

Ajuelha-se, chora, se enternece,
com pranto, com afecto, com ternura,
e se foi indiscreta, falsa, impura,
despe o mal, veste a graça, o bem conhece.

A seu mestre, a seu Deus, a seu querido,
rega os pés, ais derrama, geme logo,
sem melindre, sem medo, sem sentido.

Por assombro, por fé, por desafogo,
nos seus olhos, na boca, no gemido,
água brota, ar respira, exala fogo. (OLIVEIRA, 2007, p. 539).

O soneto moral cunhado a partir de Lc 7: 36-50, coloca em cena Maria Madalena que se lança aos pés do Jesus, lavando-lhe os pés e os unguendo com perfume. A composição do poema, que aproxima palavras sinonímicas ou em gradação, acentua a intensidade emotiva do quadro a cada passo: a apresentação

⁷⁹ Tradução livre do original: Estos juegos, estas variaciones son característica esencial no sólo de Petrarca [...]. Pero todo el siglo xvi, en Italia, no es sino una exacerbación de las características formales del petrarquismo. El barroquismo de Italia y España (Marino, Góngora) recibe esa herencia.

estado de espírito da personagem (v. 01-04), sua disposição como pecadora que se retrata diante do mestre (v. 05-08), sua ação de entrega humilde à divindade (v. 09-11) e seu estado de epifania. Os jogos de palavras vão desde a reiteração (sem temor, sem soberba, sem loucura/ A seu Mestre, a seu Deus, a seu querido) até um interessante sintagma composto por antíteses para reforçar o sentimento de arrebatamento sagrado (água brota, ar respira, exala fogo). A leitura do poema estimula uma identificação entre a figura da mulher penitente com a do leitor, que deveria igualmente reconhecer-se como pecador e se prostrar em constrição para acessar a graça do seu salvador.

4.3.2.3 *Correlações conceituais*

Um dos mais pródigos mecanismos de construção poética durante o barroco foi a correlação discursiva, sendo considerado um instrumento da *agudeza*, geralmente, é denominado pelos críticos seiscentistas *conceito*. Uma espécie comum do procedimento, segundo Baltasar Gracián, "é de correlação e conveniência de um assunto com o outro, e aqui entram as proporções, impropriedades, semelhanças, paridades, alusões"⁸⁰ (GRACIÁN, 1642, p. 07r), "em certa harmonia e agradável correspondência"⁸¹ (GRACIÁN, 1642, p. 08r). Em *LS*, pela frequência com que foi empregada, a correlação pode ser considerada o recurso estrutural mais recorrente no que toca ao conteúdo dos poemas.

Diferente da bímembração e polímembração que ligam um ou dois versos num sintagma conceitual, a correlação permite estabelecer ligações macrotextuais, geralmente, ativadas por um vocábulo repetido ou de mesmo campo lexical. É oportuno ressaltar que o uso de conceitos não tem relação exclusiva com a modalidade dita conceptista, o próprio Gracián enumera Góngora, de alcunha cultista, como fonte exemplar de diferentes variedades conceituais. Um conceito pode ser entendido como a união de realidades distintas através de pontos de convergência forjados pela criatividade do autor ou por tópicos tradicionais. Os termos que Botelho de Oliveira para aplicar a referenciação conceitual são os mais variados, consoante destaca Enrique Martínez López (1969) e se constata nos sonetos em sequência:

⁸⁰ Tradução livre do original: es de correlación y conveniencia de un sujeto con otro, y aquí entran las proporciones, improporciones, semejanças, paridades, alusiones.

⁸¹ Tradução livre do original: en una cierta armonía y agradable correspondência.

Todo o livro está cheio de cotejo de pessoas (Eva-Maria, Adão-Cristo), montanhas (Tabor-Calvário, Calvário-Sião), pomares (o das Oliveiras-o de José de Arimatéia), escadas (do templo de Jerusalém - Escada de Jacó), números (cinco siclos - cinco feridas, em seis dias Deus fez o mundo - em seis desfez o mundo ao seu Deus), fogos, crepúsculos, árvores etc.⁸² (LÓPEZ, 1969, p. 311).

AO MESMO NASCIMENTO
Soneto V

Eva, primeira mãe da gente humana
Adão, primeiro pai da humana gente,
pecaram contra Deus onipotente
e perderam a graça soberana.

Entrou logo no mundo a desumana
perdição do pecado, erradamente;
entrou também da morte o dano urgente
por castigo infeliz da culpa insana.

Hoje vemos o mal em bem trocado
por Maria e Jesus melhor consorte
que em ambos Deus renova o antigo agrado:

Por outra Eva, outro Adão, da mesma sorte
entrou a Redenção contra o pecado,
entrou a vida eterna contra a morte.
(OLIVEIRA, 2007, p. 446).

REFIERE CUÁN DIFERENTES
FUERON LAS ACCIONES DE CRISTO
NUESTRO SEÑOR Y DE ADÁN

Adán en Paraíso, Vos en Huerto;
él puesto en honra, Vos en agonía;
él duerme, y vela más su compañía;
la vuestra duerme, Vos oráis despierto.

El cometió el primero desconcierto;
Vos concertastes nuestro primer día;
cáliz bebéis, que vuestro Padre envía;
él come inobediencia y vive muerto.

El sudor de su rostro le sustenta,
el del vuestro mantiene nuestra gloria;
suya la culpa fué, vuestra la ofensa.

El dejó error, y Vos dejáis memoria;
aquél fué engaño ciego, y ésta venta.
¡Cuán diferente nos dejáis la historia!
(QUEVEDO, 1967, p. 81).

Nesses dois poemas, é possível contemplar o uso de um conceito similar, cuja ligação são as duplas fundamentais do início do *Gênesis* e da Anunciação, em ambos, aborda-se a renovação da aliança divina com a humanidade, por meio da concepção de Jesus no seio da virgem Maria, que fora rompida com o pecado original de Adão e Eva. Os autores fazem convergir ações e comportamentos ímpios como desobediência, ociosidade, erro, engano, cegueira aos habitantes do Éden, enquanto Maria e Jesus, como índices da redenção, cumulam virtudes o sofrimento libertador, a oração, a mansidão e o favor divino.

Esse *topos* tem raízes vetustas, sendo encontrado desde a patrística latina, que, no caso de Maria, foi substanciado no anagrama EVA-AVE, representando a passagem do pecado à salvação, que é citado por Botelho de Oliveira: "melhor Eva,

⁸² Tradução livre do original: Todo el libro está lleno de careos de personas (Eva-María, Adán-Cristo), montes (Tabor-Calvario, Calvario-Sión), huertos (el de los Olivos-el de José de Arimatea), escaleras (del templo de Jerusalén-escala de Jacob), números (cinco siclos-cinco llagas, en seis días hizo Dios el mundo- en seis deshizo el mundo a su Dios), fuegos, crepúsculos, árboles, etc.

Maria, Ave de Graça" (OLIVEIRA, 2007, p. 459). Jesus, por sua vez, aponta para um tipo novo de humanidade, isento do ônus da primeira mácula, através do qual todo gênero humano poderia ser remido. O poema, bem como outros, apresenta um ímpeto pela simetria e equilíbrio semântico-sintático. No decorrer do cancionero, evidenciam-se diversificadas formas de cotejo discursivo⁸³:

"em um e outro monte ponderado,
no Tabor se mostrou sol luminoso,
no Calvário se vê sol eclipsado." (Soneto XLIV, v. 12-14, correspondência por disjunção local, enquanto, no monte Tabor, Jesus se mostra glorioso em sua Transfiguração, no monte Calvário, vê-se humilhado e flagelado).

"mas nos dous montes diferença havia,
nele, o excesso das penas esperava,
neste, o excesso das glórias conseguia." (Soneto LVI, v. 12-14, correspondência por disjunção local entre o júbilo no Monte Tabor e a miséria no Monte Calvário).

"Sobe Cristo com júbilo aplaudido
formando os anjos métricos concetos,
não ao monte Calvário dos tormentos,
mas ao monte Sião do céu subido." (Soneto LX, v. 01-04, correspondência por disjunção local entre o sofrimento no Monte Calvário e a glória celeste representada pelo Monte Sião).

"Cristo neste Mistério portentoso
depôs a Majestade preminente:
o Rei, feito vassalo reverente,
feito Senhor, o servo venturoso." (Soneto XXXI, v. 01-04, correspondência por disjunção entre majestade divina de Jesus e seu humilde aspecto enquanto homem).

"Não deixou nada, bem que Rei altivo,
porque fez da pobreza valimento,
nasce pobre em Belém, sem luzimento,
e na cruz se viu nu, do povo esquivo." (Soneto LI, v. 05-08, correspondência por disjunção entre a humildade terrena do Cristo e sua grandeza divina).

"A Cristo prendem pois, todos alerta,
como se fora algum ladrão patente,
porém das almas é ladrão somente,
que neste roubo todo amor acerta." (Soneto XXXIV, v. 05-08, correspondência por disjunção entre o roubo pecaminoso no plano terrenal e a sublime tomada de almas pelo plano divino).

"porém se Cristo é Deus, bem significa
que se ele diz que Cristo há blasfamado

⁸³ A presente enumeração não pretende dar conta de todas as ocorrências conceituais de *LS*, mas somente demonstrar o quão produtivo e vário foi esse procedimento na estruturação discursiva da obra.

o Pontífice então blasfemo fica." (Soneto XXXVII, v. 12-14, correspondência por disjunção entre o verdadeiro sacerdócio e o deus veraz, se um sacerdote não apoia a Jesus, que é Deus, é um blasfemo, como o agiram os fariseus).

"Pilatos ajudando ao malefício,
 julgou que morra Cristo em cruz cravado,
 e quando lava as mãos deste pecado,
 peito limpo não tem, naquele ofício." (Soneto XLIII, v. 01-04, correspondência por disjunção entre o ato de Pilatos em lavar as mãos e permanecer impuro pela iniquidade de condenar o Cristo).

"porque na oferta antiga que imitastes,
 se a Deus não ofertastes pombas duas,
 dois olhos de uma pomba lhe ofertastes." (Soneto XCIX, v. 12-14, correspondência por associação numérica entre as pombas e os olhos recuperados no milagre de Santa Luzia).

"Nestes três dons pondero com verdade
 das três potências d'alma o sábio intento,
 buscando a Deus, fogindo de maldade." (Soneto XXIV, v. 09-11, correspondência por associação numérica entre os reis magos, seus presentes e algumas virtudes do espírito)

"Tendo só de um contrário esta vitória,
 três triunfos ganhou neste conflicto
 da gula, da ambição e da vanglória." (Soneto XXVI, v. 12-14, correspondência por associação numérica entre as virtudes do Cristo e alguns pecados).

"Não são três deuses, não: que o sol luzente
 tem luz, raio, e calor, que nele insiste
 e n'alma três potências juntamente." (Soneto LXII, v. 09-11, correspondência por associação numérica entre o aspecto trino de Deus e da alma e a permanência da unidade dos dois).

"neste Mistério pois desconhecido,
 com cinco siclos, como cinco chagas
 o próprio Redentor se vê remido." (Soneto XII, v. 12-14, correspondência por associação numérica entre as chagas e o pagamento na cerimônia de apresentação no templo).

"A escada de Jacob mais lhe convinha,
 porém na de Jacó sobem os Anjos,
 nesta sobe dos Anjos a Rainha." (Soneto VI, v. 12-14, correspondência por associação local entre a escada de Jacó e ascensão de Maria aos céus como rainha).

"Aquele escada de Jacob famosa,
 em que subiam anjos e baixavam
 mostrando nesta lida generosa
 que diligentes no serviço estavam;
 em Francisco se iguala misteriosa,
 que na escada do amor passos formavam,
 pois qual anjo no amor a Deus subia,

e neste amor ao próximo decia." (Oitavas a São Francisco, XVIII, correspondência por associação local entre a escada celeste de Jacó e percurso devocional de São Francisco).

"por que então poderoso, hoje jucundo,
de Deus um *Fiat* cria o mundo todo,
Um *Fiat* de Maria salva o mundo. (Soneto VIII, v. 12-14, correspondência por associação entre a criação do mundo e a geração do Cristo).

"Qual arca no seu ventre mais seguro,
guarda o maná do céu, que o mundo encanta,
e guarda a Lei contra o demónio impuro." (Soneto X, v. 09-11, correspondência por associação entre Maria, como genitora de Jesus, e a Arca da Aliança).

"A dor foi tão cabal, tão lagrimosa,
que tem de espada o nome derivado,
e seu peito não só tem trespassado,
que até n'alma se imprime rigurosa." (Soneto XIII, v. 05-08, correspondência por associação entre o sofrimento de Maria e o flagelo de Jesus pela Cruz e pela espada).

"E tendo de Jesus sempre a memória,
Jesus é tábua, em que se salva a vida,
Jesus é porto, em que se chega à Glória." (Soneto XXIII, v. 12-14, correspondência por associação entre Jesus com locais de refúgio e salvação).

"hoje vê, ver-se-á (no amor absorto)
assado e morto em brasas o cordeiro,
Cristo em brasas de amor assado e morto." (Soneto XXIX, v. 12-14, correspondência por associação entre a Paixão de Cristo e a imolação de um cordeiro como vítima sacrificial).

"visto o tormento de um e de outra visto,
crucificada a mãe nas próprias dores,
outro Cristo se vê junto de Cristo." (Soneto LII, v. 12-14, correspondência por associação entre a dor lancinante do Cristo e o enorme sofrimento de sua mãe)

"tão morta está da dor: que se não via
se era Cristo, Maria que morrera,
se era Maria, Cristo que morria." (Soneto LIII, v. 12-14, correspondência por associação entre a morte do Cristo e o estado doloroso de sua mãe).

"e fazendo da dor sábio delírio,
abrasado de amor e do tormento,
padeceis de dous fogos o martírio." (Soneto LXXXI, v. 12-14, correspondência por associação entre as brasas do suplício de São Lourenço e as chamas do amor divino).

"Valeroso ao martírio se mostrava
vosso peito que as setas não temia:
se vosso peito cândido vivia,

alvo das setas vosso peito estava." (Soneto LXXXII, v. 01-04, correspondência por associação entre as flechas do martírio de São Sebastião e as setas do amor divino).

"em ambos pois o assombro igual se veja,
que se Paulo ficou Doutor das gentes,
vós ficastes também Doutor da Igreja." (Soneto LXXXV, v. 12-14, correspondência por associação entre a vida entre São Paulo e Santo Agostinho, por ambos não terem, nos seus passados, uma vida espelhada na crença em Cristo e, ainda assim, se tornaram notáveis exemplares de devotamento e erudição cristãs).

"visto pois o favor, o empenho visto,
Cristo em um lenho foi crucificado,
Francisco foi crucificado em Cristo." (Soneto XC, v. 12-14, correspondência por associação entre a visão da crucificação por São Francisco e a impressão divina dos estigmas de Cristo em sua pessoa).

"Incorrupta, em assombro peregrino,
não era língua, não, de carne humana,
era língua do espírito divino. (Soneto XCIII, v. 12-14, correspondência por associação entre a prodigiosa eloquência de Santo Antônio e sua inspiração divina).

"Se o coração da vida é logo aceito,
unindo a Cristo em vós e a vós em Cristo,
sacramentou-se Cristo em vosso peito." (Soneto CII, v. 12-14, correspondência por associação entre o mistério sacramental e a teofania mística experimentada por Santa Catarina de Sena).

"neste assombro de pobre esclarecido
imitastes de Cristo o mesmo intento
e nesta acção fizeste amorosa
da cidade de Assis, Belém ditosa." (Oitavas a São Francisco, II, v. 05-08, correspondência por associação entre a humildade de Cristo e a de São Francisco).

4.3.2.4 Metáforas

A metáfora, considerada uma figura fundamental da linguagem, pode ser entendida como uma forma de concentração semântica, certo termo possui determinada acepção primária e *a posteriori* tem deslocado seu significante para outro significado, esse deslocamento fundamenta uma afinidade entre traços semânticos que passam a ser colocados em correlação. "A metáfora é, pois, o tropo que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão sêmica dos elementos coexistentes e aumentando a tonicidade (FIORIN, 2014, p. 34). A metáfora cumpre, portanto, um papel organizador de sentidos, podendo ser aplicado em diferentes níveis de linguagem, indo desde vocábulos, perífrases até relações

textuais mais amplas. Dentro da tradição ocidental um expressivo artífice de códigos metafóricos foi Petrarca:

[Petrarca] organiza um sistema de correspondências metafóricas que será retomado por séculos de poesia: os cabelos e o ouro; a tez e a neve; as pestanas e a madeira de ébano; os olhos e as estrelas; as pérolas e os dentes; as rosas e os lábios. [...] Por sua vez, as figuras metamórficas utilizadas por Petrarca obtêm grande sucesso na reelaboração maneirista que delas é operada, em intersecção com elementos da literatura tardo-medieval. Imagens que figuravam nos bestiários, algumas já usadas pelos antigos, adquirem então uma pertinência analítica mais profunda: a imagem da borboleta que se aproxima da chama que sabe a consumirá, a salamandra etc. (MARNOTO, 2015, p. 87-94)

O sistema metafórico petrarquista gozará de expressiva repercussão durante o Barroco, especialmente no que toca a representação dos detalhes da figura feminina na lírica amorosa. A opção por uma expressão moderada num registro sacro condicionará que, em *LS*, o uso de metáforas seja bem ocasional, para evitar obscuridade. Ainda assim, é possível localizar extratos em que a linguagem metafórica se destaca:

"do cutelo da dor, roga prudente" (Soneto LIV, v. 02)

"en su espíritu emplumada,". (Romance castelhano VI, v. 23)

"fostes esmalte da vertude honroso,
fostes luzeiro da ciência pura." (Soneto LXXXIII, v. 03-04).

"Entre los nevados cuerpos
con sangrienta iniquidad
de unas grutas de marfil
corren ríos de coral". (Romance castelhano II, v. 25-28).

4.3.3 As experiências do sagrado em *Lira Sacra*

Avaliar a dimensão da espiritualidade em Botelho de Oliveira demanda o cruzamento de diferentes referenciais, que perpassam a análise do contexto histórico imediatamente anterior ao século XVII, tratando dos movimentos de ruptura e unificação religiosa, o estudo da prática religiosa no âmbito da América Portuguesa e a avaliação da dinâmica genérico-perfomática dos textos poéticos sacros a partir de sua tradição local e global. Essa metodologia interdisciplinar é fundamental para colocar em questão um juízo crítico recorrente sobre o autor de *LS*, que procura decalcar certa imagem do caráter do autor histórico por meio da análise, quase

exclusiva, das isotopias estilísticas mais frequentes nos textos, como a que se verifica no tratamento deste particular por López (1969):

Em suma, em Botelho, é evidente a incapacidade de sentir profundamente a religião (o mesmo acontecia com o amor na Música do Parnaso) como uma potência central e absorvente a que tudo subordina e se submete. Pelo contrário, embora de forma tímida e em alguns casos muito explícita, parece orientada para o contrário: reduzir a esmagadora infinitude do sagrado às dimensões humanas racionais, para que a religião se sinta a serviço do homem e não o contrário⁸⁴. (LÓPEZ, 1969, p. 325).

LS está inserido num circuito colonial de letramento em que a imprensa ainda não havia se consolidado como proeminente instrumento de comunicação literária, muitas de suas composições devem ter circulado por via manuscrita e algumas integraram, de forma oralizada, festejos de santos e comemorações em que a comunidade local se reunia para confraternizar e compartilhar novas. A religião cumpria, assim, um papel de aglutinador social e Botelho estava, por completo, integrado a essa dinâmica, principalmente, como político que era. Consoante esclarece Mott, o exercício da fé católica no período colonial brasileiro demandava a participação em diferentes ritos, que não se limitavam à prática de uma piedade individual, cumprindo a obrigação pascal e os mandamentos eclesiásticos, fazia-se oportuna uma contínua integração comunitária:

Além desses exercícios pios individuais, aconselhava-se a toda gente participar das cerimônias e devoções públicas, umas dentro, outras fora dos templos, tais como as celebrações da Semana Santa, as frequentes procissões, bênçãos do Santíssimo, trezenas, novenas e tríduos dedicados aos múltiplos oragos de sua freguesia, as romarias e santas missões. [...] Tais cerimônias e rituais públicos faziam parte integrante da cultura religiosa em Portugal desde a época dos descobrimentos. Quase toda semana em Portugal seiscentista os fiéis deviam passar horas seguidas reunidos nas igrejas, capelas ou ermidas, rezando, cantando, ouvindo sermões ou assistindo a representações religiosas, como presépios, autos de fé, lausperenes, vias sacras etc., não apenas em sua própria vila ou cidade mas também nas “terras” circunvizinhas. (MOTT, 2012, p. 160).

Tendo em vista a precariedade infraestrutural das cidades brasileiras, a falta de calçamento nas ruas, que as tornavam empoeiradas durante o verão e elameadas durante a estação chuvosa, a possibilidade da presença de animais selvagens ou

⁸⁴ Tradução livre do original: En suma, es clara en Botelho la incapacidad de sentir hondamente la religión (lo mismo le sucedió con el amor en Música do Parnaso) como un poder central y absorbente a que subordinar todo y someterse él mismo. Más bien, aunque de manera tímida y en pocos casos muy explícito, parece orientarse a lo opuesto: a un reducir la infinitud aplastante de lo sacro a racionales dimensiones humanas, de modo que la religión sea sentida al servicio del hombre y no al revés.

índios insurrectos, transportaram para o interior dos templos religiosos, públicos ou privados, celebrações que na Europa se alocavam em espaços abertos. Essa realidade é sensível na atuação de Botelho de Oliveira, que construiu capelas em seus engenhos como centros de evangelização e de civilidade, próprias de um projeto de sociedade fundado nos princípios cristãos de sua época:

Oigan, caballeros, oigan
e atentos han de escuchar,
que es para nuevas de gusto
la atención comodidad. (OLIVEIRA, 2007, p. 644-645).

Esses versos iniciais de um poema consagrado a São João da Cruz, cantados na festa desse santo, atestam a relação profícua estabelecida entre a expressão poética e seu contexto social. Como um vate que se dirige à sua audiência para invocar seu favor e iniciar sua celebração, Botelho de Oliveira se apresenta como parte de uma corte projetada por meio da cultura. Nesse ínterim, o festejo religioso demonstra-se como um espaço privilegiado, em que o artista é capaz de dimensionar um espaço que gravita entre o secular e o sagrado, tal como a união mística dos santos com o mundo transcendental:

Haced grandes fiestas,
celebrese ya
la boda Divina
del Beato Juan.

Los otros galanes
no lo han de estorvar,
que fue la Madrina
Tereza inmortal. (OLIVEIRA, 2007, p. 645)

O tratamento da questão sacra em *LS* é vário, cotejando diferentes referências e abordagens, sendo possível identificar poemas arraigados à terminologia teológica, de cunho conceitual, até produções confessionais em que a dimensão de busca subjetiva pelo divino ganha contornos mais pronunciados. Apesar da diversidade, verificam-se algumas temáticas comuns, alinhadas com problemáticas mais produtivas nos séculos XVI e XVII no que tange à matéria espiritual.

4.3.3.1 Antissemitismo

Um dos pormenores que vem se destacando, nos últimos anos, no tocante à biografia de Botelho de Oliveira é sua possível ascendência judia, essa suspeita, como

atenta Rodrigues-Moura (2007), inicia-se pelo sobrenome Oliveira, que foi creditado por linguistas e historiadores como próprio de cristãos novos lusitanos. A esse indício, ajuntaram-se os documentos pelos quais Botelho de Oliveira pleiteou uma vaga numa primazia denominada Hábito da Ordem de Cristo, cujos membros contavam com privilégios, como o não pagamento de dízimo à Fazenda Real.

O exame destes papéis revelou que a requisição do baiano foi indeferida por uma acusação de este apresentar em sua genealogia materna sangue cristão novo, tornando inapto para o ingresso. Apesar de ter tentado novas diligências, os esforços de Botelho de Oliveira foram malfadados, o que, ainda segundo Rodrigues-Moura deve ter afetado duramente seu prestígio social, vindo a ser reabilitado somente próximo de sua morte. À revelia do que essa provável filiação judia pudesse expressar, o que se encontra em *LS* é a presença de um sentimento antissemita, que era compartilhado pela sociedade ibérica desde séculos anteriores:

Perseguem os hebreus com ódio forte
a Cristo, que a tais penas se convida:
os gentios também da mesma sorte.

Oh cega ingratidão desconhecida,
que todos concorressem para a morte
de quem morre por dar a todos vida! (OLIVEIRA, 2007, p. 479).

Leon Ferrari (1996) aponta que essa tendência depreciativa dos hebreus se inicia ainda nos primeiros séculos do cristianismo, quando houve a necessidade de distinguir o movimento do judaísmo perante os fiéis de origem gentia, unindo-se a tal fato a postura adversativa de Jesus contra o farisaísmo instalado em Jerusalém entre suas autoridades religiosas e a recusa, por parte da população, em libertá-lo quando esse foi confrontado com Barrabás para um indulto pascal.

Tais elementos levaram ilustres padres da Igreja, como São Jerônimo, Santo Agostinho, São João Crisóstomo ou São Gregório de Nissa a adotarem uma postura extremamente avessa aos judeus, qualificando-os como: traidores do Senhor, assassinos de profetas, adversários da Graça, enfim, como indivíduos pecadores, homens perversos e encobertos pela maldição de terem renegado seu salvador. Atitude similar é encontrada em *LS*: "os pérfidos hebreus com seu cuidado/ onde o [a Jesus] prenderam cegos e atrevidos" (OLIVEIRA, 2007, p. 495). Esse tratamento era tão frequente, que autores como Francisco de Quevedo dedicaram obras inteiras ao

tema, por exemplo: *La primera y más disimulada persecución de los judíos contra Cristo Jesús y contra la Iglesia, em favor de la sinagoga*, na qual afirma:

Davi, frequentemente, lamenta a perfídia, idolatria, cegueira e aspereza dos judeus. E tendo eu assumido a consideração dos eventos que Moisés escreve sobre o povo hebreu e que, cantando suas lágrimas, lamenta o profeta verdadeiro em seus salmos, aprofundando sua ingratidão, ao repetir os grandes benefícios que receberam de Deus e as maravilhas infinitas com as quais Ele não apenas os defendeu, mas os ilustrou, eu considero que eles são tão únicos e primorosamente detestáveis que, como Deus falou e os governou e os defendeu, exaltando-os com vitórias onde seu braço e seu nome militavam, Ele lhes deu lei e liberdade e triunfos, [enquanto eles] adoravam o bezerro, Belzebu e Baal, desprezavam-no, deixando-o por simulacros e deuses alheios, mentirosos e ridículos; e enquanto eles esperavam por sua vinda no Messias, quando ele veio e eles o viram, eles o crucificaram⁸⁵. (QUEVEDO, 2018, p. 22-23)

Reitera-se, nesse relato, um perfil de caráter corrupto dos judeus, que gozando de inumeráveis dons por meio do favor divino, vitórias, milagres, hegemonia, preferindo, em muitas ocasiões, agir com iniquidade, deixando de lado a Lei em nome de propósitos vãos, como a idolatria de cultos estrangeiros. Quevedo apropria-se, astutamente, da própria narrativa veterotestamentária para demonstrar as falhas dos hebreus em honrar a primeira aliança com o divino, evidenciando, que, em não tendo acolhido a mensagem do Cristo, fracassam como povo escolhido, abandonando tal condição privilegiada.

Colocar essa crítica na boca de patriarcas comuns da fé cristã e judia, Moisés e Davi, acentua sua eficácia e sugere que os verdadeiros herdeiros do pacto com o sagrado não mais seriam os hebreus, mas os seguidores de Jesus, instaurando uma nova ordem universal. Esse procedimento de recategorização do discurso bíblico em favor da doutrina cristã é notável num longo poema de invectiva antissemita do *Postilhão de Apolo, a Canção dedicada ao Santo Tribunal da Inquisição contra a perfídia judaica no roubo do sacratíssimo sacramento*:

⁸⁵ Tradução livre do original: Frecuentemente, se lamenta David de la perfidia, idolatría, ceguedad y dureza de los judíos. Y habiendo cargado yo la consideración sobre los sucesos que de el pueblo hebreo escribe Moisés y que, cantando sus lágrimas, llora el real profeta en sus psalmos —afeando su ingratitud, con repetir los grandes beneficios que de Dios recibieron y las infinitas maravillas con que no sólo los defendía, sino los ilustraba—, hallo que son tan únicas y exquisitamente detestables que, en tanto que Dios los hablaba y gobernaba y defendía, ensalzándolos con victorias donde militaba su brazo y su nombre, les daba ley y libertad y triunfos, adoraban al becerro, a Beelzebub y a Baalim, le despreciaban, dejándole por simulacros y dioses ajenos, mentirosos y ridículos; y estando esperando la venida suya en el Mesías, cuando vino y le vieron, le crucificaron.

Memória monstruosa! Parto horrendo⁸⁶
 De um povo ingrato, e seu fatal castigo
 Da manqueira do pai pérfido herdeiro⁸⁷;
 De Deos amado, sempre a Deos ingrato;
 Imitador daquele que vendendo
 A seu Mestre por pouco e vil dinheiro⁸⁸
 A prendê-lo primeiro
 Lhe dá beijo de amor⁸⁹,
 Tendo de antigo trato
 Pagar a Deos mercês com ser-lhe ingrato⁹⁰;
 Sem terra, Lei, nem Rei, ao Céu traidor⁹¹;
 Gente vil e sem sossego⁹²,
 Em claro dia sodomita cego⁹³.
 Víbora oculta, hipócrita fingido⁹⁴,
 Serpente Egípcia, que tragar pertendes
 A imortal Figura em a Cruz morta⁹⁵;
 Gado espargido que outra vez ofendes
 O Bom Pastor por te buscar ferido⁹⁶.
 E aquele justo Lot, a cuja porta⁹⁷
 Vês que a vista te corta⁹⁸
 A nuvem do pecado.
 Pois novo Judas és
 Que o novo José vendes outra vez⁹⁹:
 Contra o Divino Arão amotinado
 Pertinaz em teu erro,
 Idólatra perjuro de um Bezerra¹⁰⁰.
 Retrato de Esaú, a cujo exemplo¹⁰¹
 O morgado do Céu deixas, goloso
 Do ouro que em teu Ídolo veneras; (POSTILHÃO DE APOLO, 2015, 382-384).

Conforme se pode verificar no próprio registro autoral, o enunciador se serve de uma colagem de diferentes referências bíblicas para denunciar a pretensa iniquidade do povo judeu, sendo caracterizado por um sem-número de atributos negativos, destaca-se no relato um perfil ingrato, ambicioso, perjuro e sacrílego. Chega-se a considerar os hebreus como continuadores do legado de traição de Judas, em consonância com ato perpetrado pelos irmãos de José. Em suma, nesse discurso

⁸⁶ Nota do próprio autor: *Memoria vestra comparabitur cineri.* (Job.)

⁸⁷ Nota do próprio autor: *Ipse vero claudicabat pede.* (Genes.)

⁸⁸ Nota do próprio autor: *At ili constituerunt ei triginta argenteos.* (Mat.)

⁸⁹ Nota do próprio autor: *Quemcumque osculatus fuero, ipse est tenet eum.* (Mat.)

⁹⁰ Nota do próprio autor: *Incrassatus est dilectus, & recalcitravit.* (Deut.)

⁹¹ Nota do próprio autor: *Fece re linquetur vobis domus vestra deserta.* (Mat.)

⁹² Nota do próprio autor: *Dispergatur in gentes, quoniam spreverunt Sacramentum meum.* (Esdr.)

⁹³ Nota do próprio autor: *Et eos, qui foris erant, perierunt cœcitate.* (Esdr.)

⁹⁴ Nota do próprio autor: *Progenies viperarum, quæ non potestis bona loqui, versæ sunt in Dracones.* (Exod.)

⁹⁵ Nota do próprio autor: *Sicut exaltavit Moyses serpentem in deserto &c.* (Joan.)

⁹⁶ Nota do próprio autor: *Ego sum Pastor bonus.* (Joan.)

⁹⁷ Nota do próprio autor: *Ego sum ostium.* (Joan.)

⁹⁸ Nota do próprio autor: *Ita ut ostium invenire non possent.* (Genes.)

⁹⁹ Nota do próprio autor: *Melior est ut venundetur Ismaelitis.* (Genes.)

¹⁰⁰ Nota do próprio autor: *Populus ingratus adversus Aaron.* (Exod.)

¹⁰¹ Nota do próprio autor: *Fecerunt sibi vitulum conflatilem, & adoraverunt.* (Exod.)

há a crença de que paira sobre todo o povo judeu uma mácula, um miasma de pecado resultante de sua rejeição à religião verdadeira, o cristianismo. Botelho de Oliveira se insere nessa tradição, sendo avesso a qualquer doutrina que pudesse gerar dissidência com a fé católica:

CONTRA OS HEBREUS
Soneto CXXII

Povo ingrato, infeliz, por que abraçaste
de tantos anos mil uma esperança?
sendo que, de Moisés pela tardança
de breve tempo, ao mesmo Deus deixaste.

Do cetro de Judá nota o contraste,
sendo que por divina confiança
não podia acabar tanta pujança,
até unir o Messias que esperaste.

Deixa, pois, da perfídia o desacerto,
crê logo no Messias encarnado,
que Cristo o seja, é da verdade acerto:

que um homem pobre, humilde, em cruz cravado,
a não ser de Deus vivo, filho certo,
não podia por Deus ser adorado. (OLIVEIRA, 2007, p. 568).

4.3.3.2 *Poesia parenética e de invectiva doutrinal*

A leitura de *LS* permite entrever, em sua construção, um contínuo empenho por construir um retrato de religião unitário apesar da diversidade de abordagens teológicas possíveis. Nesse sentido, é oportuno verificar que Manuel Botelho de Oliveira, como homem de Estado, fidalgo e defensor da estabilidade político-social devia ter em mente, como foco de sua práxis a ideologia absolutista que predominava na Europa desse contexto:

O modelo teórico [...] de Estado da época barroca era o absolutismo, doutrina que, sob várias formas, triunfava em toda a Europa, condicionando opiniões e instituições. Fundamentalmente, o absolutismo exigia que o soberano não reconhecesse a existência de nenhum superior à face da terra, preceito esse que nascera como resposta à instabilidade política e às crises sociais de finais do século XVI. O problema era que a doutrina se alicava a vários tipos de soberania e que a discussão acerca do próprio conceito de soberania se mantinha em aberto, [...], mesmo em França, onde a doutrina do absolutismo teve maior sucesso, os teóricos afirmavam que o príncipe absolutista estava limitado não só pelas leis fundamentais mas também pelos direitos da religião e da propriedade. (KAMEN, 1995, p. 20).

Consoante destaca o historiador Henry Kamen, o século XVII se caracteriza por uma tentativa de acomodação de conflitos deflagrados por todo o século XVI. O

quincentismo foi um período de grande efervescência religiosa, as tensões internas da Igreja em torno de questões pastorais e doutrinárias que movimentaram os debates geraram conflitos que, aos poucos, abalaram a unidade eclesial de Roma. Esse cadinho reverberou fissuras que resultaram em correntes reformadoras nos diferentes pontos da Cristandade. Nesse particular, as abordagens luterana e calvinista chamavam a atenção para temas que se consideravam livres de real controvérsia até então: o papel do indivíduo para sua própria salvação, o acesso livre à mensagem bíblica, a legitimidade e eficácia dos rituais como manifestação do divino, a veracidade dos dogmas tradicionais católicos, etc. A Reforma ocupa, acima de tudo, um questionamento a certa posição intelectual firmada exclusivamente pela tradição sem um grau de verificabilidade na evidência textual da Bíblia ou da experiência sensível do indivíduo, sendo, portanto, indício de uma conflitividade entre a cosmovisão medieval e a cosmovisão humanista-burguesa emergente:

A Reforma [...] é em geral humanista e, portanto, purificadora, reformadora, intelectualizante. Detesta aquilo que é adjunção, sobreposição e rejeita a priori, através de uma recusa prévia, aquilo que é fruto de uma invenção colectiva recente aquilo que é legado do vivido evolutivo da Igreja. Rejeita tudo aquilo que não é atestado claramente pelas Escrituras [...]. Na verdade, esta Reforma humanista adoptada pela *upper middle class* dos leitores-escritores pelos recentemente promovidos pela escola atrai o ódio da sensibilidade popular. Entre a piedade daqueles que não lêem e os recentemente promovidos ao privilégio da escrita interpõe-se uma barreira que é simultaneamente social, cultural e de sensibilidade. A Reforma humanista é também a aspiração religiosa de uma camada social em fase de mobilidade. Ela tem a intransigência e a ousadia de uma promoção recente. (CHAUNU, 2002, p. 172).

Em resposta aos avanços das marés protestantes pela Europa, em 1542, a Igreja restabelece a Inquisição por meio do Tribunal do Santo Ofício, ao mesmo tempo, limitou a instituição de novas ordens religiosas, visando uma maior fidelidade dos religiosos a Roma e, mais tarde, abre o Concílio de Trento (1545-1575) para discutir os caminhos para a reunificação do credo cristão. Dentre as ordens que surgiram com o escopo de concorrer com a onda reformadora, sobrelevou-se a Companhia de Jesus, que assumiu uma verve missionária, levando o evangelho pelo Novo Mundo, em terras em que se observa um campo aberto para a doutrina católica. Apesar dos esforços da Igreja, o cisma não foi ultrapassado e a irresolução das tendências evangélicas permanecerá como característica dos anos posteriores.

Em meados do século XVI foi ultrapassado um limite para além do qual se torna impossível o retorno à unidade; entre outras razões, porque a unidade supõe, nesta imensa cristandade, um mínimo de formulado. O drama do

choque provocado pela proposta da justiça passiva e pela sua não integração na Igreja tradicional provoca, num implacável encadeamento dialéctico, um conjunto de definições dogmáticas que justificam e reforçam as formas diferentes de viver a essencial relação com Deus. (CHAUNU, 2002, p. 172).

Esse clima de tensão, quase beligerante, é sensível na poesia sacra de Botelho de Oliveira, as personagens representadas nos textos não são passivas: em nome de suas crenças, enfrentam as mais duras adversidades e as sobrevivem gloriosamente. A Igreja é classificada como "militante", Cristo encarna o lugar de líder militar ("capitão"), São Pedro é qualificado de "supremo inquisidor", São Francisco de Assis é colocado ao lado de "armígeros soldados", combatendo os "hereges", e mesmo as santas, são pintadas com um ânimo batalhador, em disputa com filósofos, ídolos, sendo descritas como "de sacra fé muralha dura", e, em reunião, são ditas "esquadrão famoso". Manifestar a fé católica é assumir-se como combatente diário contra o pecado e contra tudo aquilo que possa desviar o fiel da senda virtuosa.

A SANTO INÁCIO DE LOYOLA, ALUDINDO
ÀQUELAS PALAVRAS: *AD MAIOREM
DEI GLORIAM*
Soneto XCII

Deixando as armas de uma guerra impia
outra guerra buscastes mais constante
e fazeis para a Igreja militante
com vossos filhos nova companhia.

Soa o tambor, na bélica alegria,
o nome de Jesus por triunfante
leva à bandeira Xavier amante,
cabo de esquadra o Borja se avalia:

Vós, Capitão famoso com notória
virtude, dais batalha ao mesmo Inferno
e ganhais com os filhos a vitória:

Pondes em vosso escudo o timbre externo
(como quem faz Brasão da maior glória)
para glória maior de Deus externo. (OLIVEIRA, 2007, p. 534).

Nesse soneto de ímpeto parenético, o enunciador aproveita elementos da biografia do patriarca da Companhia de Jesus para posicionar o espectador como parte do grande exército de Cristo ("nova companhia"). A atmosfera belicosa é sensível desde o tambor que excita as tropas ao combate, pelos escudos que inscrevem pelo brasão da ordem até na glória imorredoura que se reserva ao bom soldado. O adversário dessa guerra santa é Lusbel, que tenta, por todas as formas, corromper os fiéis para levar-lhes à perdição, e cujos agentes se manifestariam por

meio do questionamento da infalibilidade da doutrina católica. Nessa direção, o discurso de *LS* é de oposição às tendências de heterodoxia que historicamente e atualmente ameaçavam a soberania de Roma:

CONTRA OS HEREGES
Soneto CXXIII

Que Lei segues, soberbo calvinista?
que Igreja formas, cego luterano?
que Deus adoras, pérfido arriano?
que fé procuras, vário donatista?

Não sabes tu que na imortal conquista
quem é Cristão submete o ser humano:
e se um Deus reconhece soberano,
na unidade da fé também se alista.

Não queiras, obstinado, que se veja
tua fé, tua Lei, sem forma alguma
com que o juízo teu em vão peleja.

Olha que a fé e a Igreja há de ser uma,
mas se tens outra Lei, tens outra Igreja,
e se tens vária fé, não tens nenhuma. (OLIVEIRA, 2007, p. 569).

É interessante observar como Botelho de Oliveira associa referências medievais (heresias) com contemporâneas (movimentos protestantes) para representar correntes dissidentes e exercitar uma poesia de invectiva contra essas. O vocabulário depreciativo aplicado se assemelha bastante aos termos empregados à época sobre os judeus e cristãos novos, apontando para uma repreensão aos indivíduos que professassem um credo considerado sacrílego. Sendo único Deus e o Salvador, a fé também deveria ser uma, o poeta considera que a variação da norma religiosa indicava uma corrupção e deveria ser execrada por todos. Instrumento semelhante foi empregado por José de Anchieta em seu *Poema de Maria, Santa Virgem Mãe de Deus (De Beata Virgine Dei Matre Maria)*:

Escalda-te o vinho demasiado, Calvino,
1770 e, borbulhando ao seu calor, explode a luxúria.
Ardendo no teu peito a dupla chama,
pela bôca vinolenta,
forçosamente hás de lançar torpezas.
Rebolando no lodo qual imundo suíno,
estirado, passas, manhã e tarde, noite e dia.
1775 Desejando tornar simílimos a ti
teus companheiros,
e que no mesmo estêrco contigo se revolvam,
esmagas com o asqueroso pé a pérola preciosa,
rasgas a glória intacta de Maria,
para que ninguém se atreva, a exemplo dela,

e contra a tua vida,
 1780 a ligar com a virgindade o coração.
 Deliras, ébrio Calvino!
 Mergulhado no vinho, não admira
 si desvairado ruges tais blasfêmias.
 A língua escaldada, governa-se pelo vinho:
 falar sensatamente,
 ainda que o queiras, Calvino, não o podes.
 1785 Tua vil figura de soberbo e imundo,
 ao som do teu nome, surge ao meu espírito,
 sob tantos aspectos, tantas imagens,
 quantos vícios hediondos medram
 em teu podre coração¹⁰². (ANCHIETA, 1940, p. 249-250)

O padre jesuíta correlaciona Helvídio (c. 340 – c. 390), um teólogo cristão detratado por São Jerônimo por duvidar da virgindade perpétua de Maria, ao reformista João Calvino por duvidar do voto de virgindade dela. Iniciando sua crítica pela etimologia do nome de Calvino, José de Anchieta considera o teólogo francês um ébrio de arrogância e estabelece um paralelo a devassidão moral e a impureza do teólogo com a pureza atribuída à mãe de Cristo. As expressões empregadas pelo padre português são carregadas de asco e de repugnância, assemelhando Calvino a um porco imundo que renega a pérola da salvação, em cuja lama viciosa arrasta seus seguidores.

4.3.3.3 Síntese entre espiritualidade racional e mística

Conforme delineou-se no panorama histórico das expressões poéticas sacras românicas, entre os séculos X-XII, ocorreu uma profunda modificação nas práticas espirituais católicas, o movimento monástico, unido à revolução urbana e demográfica, condicionou o desenvolvimento de uma espiritualidade mais próxima ao sujeito e dotada de uma sensibilidade, em que a relação com o divino tornava-se mais imediata. Ao lado dessa tendência, quiçá como resposta a essa modalidade, desponta uma abordagem conservadora e tradicionalista, de cunho aristotélico, advogando uma experiência racionalista e cerebral da doutrina cristã.

¹⁰² Tradução de Pe. Armando Cardoso do original: 1770 Nempe cales semper vino Calvine, furi que / Luxuries, nimii fota calore meri./Inde fit, ut, gemina succensus pectora flamma/ Turpia vinoso potus ab ore vomas:/Inque volutabro caeni, spurcissimus ut sus, / Foede, iaces mane, vespere, nocte, die./1775 Utque alii tecum pariter volvantur eodem / Stercore, per similes quos cupis esse tibi:/Proteris immundo pulchram pede Margaritam, / Virginis integrum dilacerasque decus:/Eius ad exemplum ne quis sua pectora castis/1780 Moribus astringat, reiciatque tuos./Ebrie deliras! vino, Calvine, madescis!/ Talia non mirum si temulente fremis./Lingua calens regitur vino; meliora profari/ Ut, Calvine, velis, non meliora potes./1780 Cum nomen Calvine, tuum, moresque superbi / Spurcitiaequae subit turpis imago tuae;/Te varians offers tam multis ora figuris, / Quot vitia in foedo fetida corde geris. (ANCHIETA, 1940, p. 51).

O último viés analítico gozou de especial prestígio na cúpula eclesiástica e na elite intelectual tardo-medieval, enquanto o primeiro foi mais fértil entre as classes mais populares, que necessitavam de uma presença mais concreta do sagrado em seu cotidiano. Essa ambivalência, que é fundamental na prática religiosa católica, repercutirá em diferentes tratamentos enunciativos na poesia de tema sagrado, sobretudo a partir do florescimento das literaturas vernáculas, o que se traduz numa poética que une o tom litúrgico aos sentimentos comuns da condição humana: dor, alegria, satisfação etc., verificável no cântico *Stabat Mater* de Frei Jacopone de Todi, cujos *tópoi* são similares em *LS*:

AO MESMO
Soneto LIII

Acaba Cristo a vida dolorosa
e dous varões o decem com ventura,
pera dar uma honrada sepultura
a quem teve a morte escandalosa.

Põem nos braços da Virgem lagrimosa
o filho, que em seus braços ter procura,
e quando a mãe suspira com ternura
cuidam todos que expira lastimosa.

Tão afeado está que a mãe não crera
que era seu filho o próprio, que pedia,
se o amor no coração lho não dissera:

tão morta está da dor: que se não via
se era Cristo, Maria que morrera,
se era Maria, Cristo que morria. (OLIVEIRA, 2007, p. 494).

O enunciador, ao retratar o descimento do corpo do Cristo da cruz, ressalta o caráter emocional da cena, descrevendo a dor lancinante da mãe, seus olhos rasos de lágrimas, o tratamento amoroso com que recebe o filho, ainda que completamente desfigurado pelo martírio que lhe foi imposto. O sofrimento materno é tão intenso que a mortifica. Aproveitando a construção em paralelo do quadro, estabelece-se uma relação conceitual entre Maria e Jesus, unindo os personagens através da morte/dor equiparáveis, o uso desse instrumento equilibra o passional da cena, levando o espectador a unir a sensação à inteligência. Em certos momentos, essa busca pela racionalidade é refletida no uso da terminologia teológica, que se afina com sua prática de advogado:

CONTRA O PECADO DA SOBERBA
Soneto Esdrúxulo CXXI

Despreza o temporal, busca o monástico,

seja honra tua, objecto teológico,
que se argumentas nelas como lógico
fazes do lodo vil primor fantástico.

Ou leigo sejas ou eclesiástico,
com todos és igual, és analógico,
busca, pois, o sentido tropológico,
se queres ser do céu douto escolástico.

Teu corpo pode ser um paralítico,
bem que na presunção queiras ser célico
e o mundo enganoso atroz político.

Antes sendo pacífico e não bélico,
na soberba te vês Demónio crítico,
e na humildade tens estado angélico. (OLIVEIRA, 2007, p. 567).

Num sofisticado mosaico de termos doxológicos, o enunciador se coloca como um conhecedor da doutrina católica, que intenta orientar seu espectador a abandonar os valores mundanos em prol de uma postura austera. O jogo de vocábulos técnicos, ordenados pelo acento acrescenta ao soneto uma forma lúdica em que se contrapõem os pecados capitais às virtudes necessários para combatê-los. Ao fazer um chamamento à vida ascética, Botelho de Oliveira evoca outra forma de vivência religiosa, a espiritualidade mística, mais próxima aos santos monásticos como Santa Tereza D'Ávila, São João da Cruz e Santa Maria Maddalena de Pazzi:

A SANTA MARIA MADALENA DE PAZZI
Soneto CV

Nos divinos tormentos enlevada,
se as chagas recebeis felice esposa,
toda unida com Deus por amorosa,
a Cristo adoro em vós por transformada.

É bem que as chagas da paixão sagrada
vos imprimisse na alma venturosa,
que se ele é centro da afeição piedosa,
seja arquivo também da dor amada.

Se as chagas que vos dota foram pagas
com que o mundo remiu; hoje dissera
(tanto impossível sacro amor estragas)

que se o remir mais almas não tivera
só por vossa alma pretendera as chagas,
só por remir vossa alma padecera. (OLIVEIRA, 2007, p. 547).

Santa Maria Maddalena de Pazzi (1566-1607), foi uma nobre italiana, religiosa da Ordem das Carmelitas que se notabilizou por suas revelações. O soneto destaca a relação sentimental estabelecida entre a freira e a divindade: a substituição do par

humano pelo elemento transcendente demarca uma purificação que conduz o sujeito para uma conexão elevada com o sagrado. O contato imediato com o divino gera o êxtase, que integra o indivíduo numa experiência que consorcia o júbilo com o frenesi sensível, permitindo uma identificação corpórea criador-criatura, traduzida na assimilação de traços antes pertencentes ao coenunciador dessa comunicação mística. Assim no momento em que tange o divino, o ser humano, sendo fenomenologicamente menos complexo, é invadido pelo fluxo superior, que acaba deixando marcas epistemológicas (visões, profecias) e corporais (estigmas, inscrições, marcas). A relação mística apresenta, deste modo, tanto um componente intelectual quanto passional, daí o poeta representar o numinoso com termos do campo semântico do enamoramento:

Ao despertar a consciência da imagem de Deus refletida em si mesmo, o ser humano usa as analogias que traz na mente, chamadas por Santo Agostinho: *mens, notitia, amor, memoria intelligentia, volutas* e restabelece a relação de amor com seu Deus. A inteligência redescobre a relação humano-divino, gravada na memória, o amor a intui, e a pessoa humana a expressa com as palavras da relação: Senhor, Deus, Pai, Amor, Dono, Esposo, para se dirigir à pessoa divina¹⁰³. (GÓMEZ-ÁVILA, 1985, p. 211).

Outra forma de expressão poética da mística é a implicação do sujeito no discurso, o ser humano encontrando-se num mundo que pouco contribui para sua iluminação, sente-se inicialmente apartado da Graça e desejoso de reintegrar-se com seu estado imaculado primordial, antes da queda de Adão e Eva, por meio da aliança com Cristo. Essa inclinação confessional, dolorida causada pelo sentimento de cisão é reverberado pelo sofrimento de Jesus na cruz, com o qual o espectador se identifica e lamenta, ciente de que a Paixão foi consequência da condição pecaminosa da humanidade:

PECADOR ARREPENDIDO A CRISTO
CRUCIFICADO
Outras [IV]

Meu Deus, meu rei, meu Senhor,
quando estais crucificado,
docemente estais cravado,
mais que de cravos, de amor.

Esses cravos que instrumentos
são da vossa paixão pia,

¹⁰³ Tradução livre do original: Al concientizar la imagen de Dios reflejada en sí mismo, el ser humano usa las analogías que lleva en su mente, nombradas por San Agustín: *Mens, notitia, amor, memoria intelligentia, volutas*, y reestablece la relación amorosa con su Dios. La inteligencia redescubre la relación humano-divina, grabada en la memoria, el amor la intuye, y la persona humana la expresa con las palabras de relación: Señor, Dios, Padre, Amor, Dueño, Esposo, para dirigirse a la persona Divina.

fazem suave harmonia
na música dos tormentos.

[...]

Quando os pecados altero,
a mim mesmo me persigo,
pois temo agora o castigo
de quem o remédio espero.

Se a morte temo por forte,
mais me deve dar cuidado
a morte atroz do pecado
qual da frágil vida a morte.

Eu vivia? E recebia
do pecado a vil oferta?
Se o pecado é morte certa,
como pecando vivia?

Se de padecer me esqueço
para meus vícios vencer,
quem me dera padecer
tudo quando não padeço.

Ah Senhor, para gozar-vos
quem de tudo se esquecer!
Oh quem de amar-vos vivera!
Oh quem morrera de amar-vos! (OLIVEIRA, 2007, p. 602-603).

Assumindo uma postura constrictiva, o enunciador encara o crucifixo, constatando as feridas que jazem sobre seu salvador. A partir desse mote, desenvolve-se uma relação conceitual por meio dos cravos, símbolo de dor e, a um tempo, do amor de Cristo pelo gênero humano. A partir daí surge um retrato de um sujeito perplexo, perseguido pelas suas faltas constantes, temente de que sua improbidade lhe conduza para um destino infausto. A irresolução é pronunciada no quadro pelas contingências e divisões que obstam o caminho do indivíduo rumo à redenção, só o amor divino, vivenciado diuturnamente, seria capaz de fornecer condições para sobrepujar os vícios e alçar a beatitude. Esse trânsito de uma jornada mística para uma abordagem conceitual também é constatável em Gregório de Matos ao utilizar da razão para justificar o perdão divino:

A Cristo Senhor Nosso crucificado, estando
o Poeta na última hora da sua vida

Meu Deus, que estais pendente em um madeiro,
Em cuja Lei protesto de viver,
Em cuja Santa Lei hei-de morrer,
Animoso, constante, firme e inteiro;

5 Neste lance, por ser o derradeiro,
Pois vejo a minha vida anoitecer,

É, meu Jesus, a hora de se ver
A brandura de um Pai, manso cordeiro.

Mui grande é vosso amor e meu delito;
10 Porém pode ter fim todo o pecar,
E não o vosso amor, que é infinito.

Essa razão me obriga a confiar
Que por mais que pequei neste conflito,
Espero em vosso amor de me salvar. (MATOS, 1999, p. 47-48).

4.3.3.4 Efemeridade e sentimento de desengano como temas morais

Temas dos mais caros à estética maneirista, a percepção da fugacidade da vida e do desconcerto do mundo, ganhou novo fôlego na literatura seiscentista, o início de uma crise econômica e política em Portugal, causada na perda da autonomia política e na submissão à Espanha entre 1580 e 1640, adjunta aos dilemas trazidos pela modernidade, instigou um clima em que a reflexão interior obteve maior espaço:

O poeta barroco revela um significativo pendor para meditar sobre a fugacidade das coisas e dos seres mais esplendidamente belos, mais ricos de cor, graça e harmonia. O contraste torna-se assim mais ostensivo e chocante, ao mesmo tempo que à expressão se sobrecarrega de metáforas, hipérboles e antíteses, numa opulência decorativista que faz diluir a dor e a angústia suscitadas pela efemeridade de tudo quanto existe. (AGUIAR E SILVA, 1971, p. 399).

Para os seiscentistas, os elementos da realidade secular são todos transitórios e de aparência, a rosa, as festas e a própria vida humana. Ainda assim, o indivíduo sente-se atraído pelo prazer de integrar-se com esses, todavia, sabendo que tudo é enganoso, acaba se movimentando de aspecto em aspecto, em busca de uma perspectiva que lhe traga plena satisfação. A ciência de que todas as coisas são artificiosas e fruto de uma recepção parcial do real condiciona uma aproximação dos elementos naturais e cotidianos, que se humanizam e se tornam sujeitos à manipulação artística, do mesmo modo, os elementos divinos convertem-se em matéria de engenho, burilável pela linguagem e não apenas objeto de culto, completamente dissociadas do concreto.

Esse movimento demarca uma distinção com a atitude maneirista do tema da efemeridade *versus* transcendência, no maneirismo, o contato com a contingência gera um sentimento de melancolia e angústia que impactam verdadeiramente a subjetividade do enunciador, causando-lhe um sofrimento recepcionado agonicamente; ao revés, o enunciador barroco, apesar de figurar os índices lexicais

da dor e da tensão existencial, reconhece-os como artifício e frui na composição desses arranjos miméticos, e assume, portanto, um hedonismo poético com sua criação. Isso não impede que o tema inspire poemas devotos e confessionais em que a dimensão da soberba humana é reprovada, conforme se observa em *LS*, principalmente na seção de caráter moral localizada após os sonetos hagiográficos:

À QUARTA-FEIRA DE CINZAS
Soneto CX

Lembra-te homem que és pó e em pó tornado
serás, que o mesmo ser já tens perdido,
porque na brevidade de haver sido,
somente o nada tens, de que és formado.

Considera-te morto e sepultado
antes que em pó te vejas destruído,
veste a mortalha a teu mortal sentido,
abre a cova a teu ser mortificado.

Olha a terra, olha a cinza, por que imites
as memórias dos santos penitentes
e o mesmo exemplo da virtude excites:

Se em ti sentes a terra, e a cinza sentes,
põe por terra teus cegos apetites,
faze em cinza teus brios insolentes. (OLIVEIRA, 2007, p. 554).

Escrito em tom admonitório, o soneto parte de emblemático versículo bíblico (Gn 03:19) inserido no panorama da quarta-feira de cinzas, que dentro do contexto da tradição católica anuncia o princípio da quaresma, marcada pela abstinência alimentar, pela moderação dos apetites corpóreos e pelo silêncio. O sentido ascético do discurso é enfatizado pelo chamado ao desprezo pelos elementos mundanos e numa associação conceitual entre o pó da terra e as cinzas, demonstrando como modelo os santos penitentes. Essa tópica foi bastante produtiva inclusive nas artes plásticas do século XVII que metaforicamente poderia ser representada por um acúmulo de bens terrenos como moedas, espelhos, jóias, livros, ladeados por elementos que recordam a finitude do humano, como a caveira, flores murchas, frutos apodrecidos etc. que à época constituíram um gênero de expressão textual e pictórica denominado *vanitas*:

A UMA CAVEIRA
Soneto CXIII

Esta que vês, vaveira pavorosa!
este que vês, assombro denegrado!
este que vês, retrato carcomido!
esta que vês, pintura dolorosa!

Esta que vês, batalha temerosa!
este que vês, triunfo repetido!
este que vês, castelo destruído!
esta que vês, tragédia lastimosa!

Esta, em fim, te apregoa a desventura
com o mudo pregão de teus enganos
pera buscar a vida mais segura:

se olhos não tem, nem língua em breves anos,
nesta cegueira vês tanta loucura,
ouves neste silêncio os desenganos.

(OLIVEIRA, 2007, p. 557)

SONETO XLIII
A UNA CALAVERA

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura de estos huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que mirándola detuvo.

Aquí la rosa de la boca estuvo,
marchita ya con tan helados besos;
aquí los ojos, de esmeralda impresos,
color que tantas almas entretuvo;

aquí la estimativa, en quien tenía
el principio de todo movimiento;
aquí de las potencias la armonía.

¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!
¿En donde tanta presunción vivía
desprecian los gusanos aposento? ¹⁰⁴

(LOPE, 1989, p. 315-136)

Ambos os poemas são construídos de maneira afim, apresentam o crânio como instância final da condição humana, desfigurada e despojada de todos os atributos que lhe pertenciam em vida. Indiferentes a este estado funéreo são as honras, as conquistas, as batalhas passadas, todos esses afãs acumulados são reduzidos a puro engano e desventura. O homem não deve jactar-se por nada que tenha obtido, pois tudo se reduz a evanescente ilusão, assim, o enunciador insta o espectador a mudar de postura e curvar-se ao desígnio divino, no qual se encontra a verdadeira existência. A vaidade é repreendida como uma prática funesta e intrínseca à condição humana, ser virtuoso demandava, portanto, uma postura de despreendimento e altruísmo.

4.3.4 Nem cultista, nem conceptista, muito pelo contrário...

Conforme se pode verificar no exame dos fenômenos levantados até aqui, Manuel Botelho de Oliveira, em *LS*, desenvolve uma variedade de processos que se movimentam entre aqueles que condizem com um caráter expressivo agudo e artificioso e outros que prezam pela constituição lógica e correlativa dos conteúdos.

¹⁰⁴ Tradução livre do original: A UMA CAVEIRA/ Esta cabeça, quando viva, teve/ sobre a arquitetura desses ossos/ carne e cabelos, por quem foram presos/ os olhos que olhando-a deteve./ Aqui estava a rosa da boca,/ já murcha com esses beijos gelados;/ aqui os olhos, de esmeralda impressa,/ cor que tantas almas entretiveram;/ aqui a estimativa, em quem teve/ o início de todo movimento;/ aqui das potências a harmonia./ Oh beleza mortal, cometa ao vento!/ Onde morava tanta presunção/ desdenham os vermes o leito?

Esta engenharia poética vária corresponde a um enunciador que aproveita, criativamente, as tendências poéticas de seu tempo, sem uma necessidade de filiar-se, em integralidade, a uma ou a outra por meio de uma cisão completa com as tradições anteriores, vislumbrando-lhes como possibilidades, igualmente, válidas e oportunas para sua produção, permanecendo coerente ao seu projeto de uma leitura que, a um tempo, instrui pelo conteúdo moral e entretém pelo colorido genérico-versejatório. O que se observa nos seguintes poemas de tema afim.

<p>AO MESMO Soneto XVII</p> <p>Com júbilo geral todos alerta vêm no empíreo a Maria coroada, que sendo do pecado preservada, da serpente venceu a morte certa.</p> <p>Do céu a casa nobre se concerta pera os homens, que estava então fechada, e Maria que a vê já preparada como é porta do céu, é porta aberta.</p> <p>Longa dor padeceu em tempo breve junto à Cruz; e Deus julga por memória que assentar-se a seu lado se lhe deve:</p> <p>porque era justo em uma, e outra história, se na cruz a seu lado em pena esteve, no Céu, junto a seu lado, esteja em Glória. (OLIVEIRA, 2007, p. 458)</p>	<p>[LII] A LA CORONACIÓN DE NUESTRA SEÑORA SONETO</p> <p>Sois nueva esfera, ¡oh Virgen!, que la mente descubre eterna y su saber pregona, con sol y luna, cuya luz blasona de las que habitan el confín de Oriente;</p> <p>y el Artífice labra omnipotente de estrellas doce espléndida corona, cual doce signos de luciente zona, que el cielo os ciñan de la sacra frente.</p> <p>Sois orbe, cuya bella compostura nunca nocivas apariencias hace, ni con lo adverso lo feliz alterna;</p> <p>y al que debajo de sus astros nace en la virtud, le anuncia y asegura siempre felicidad y gloria eterna¹⁰⁵. (JÁUREGUI, 1973, p. 154)</p>
--	---

Nos exemplos, ressalta-se uma linguagem simples, sem emprego de palavras peregrinas, metáforas imprevistas ou meandros sintáticos, lidando com o tema da coroação de Nossa Senhora numa expressão discreta, em que o conteúdo é fulcro. A convergência desses caracteres dispõe que os autores se inserem numa tradição alternativa de registro barroco, que preferia uma dicção humilde e uma clareza temática ao virtuosismo estilístico, propriedades mais adequadas à matéria religiosa e didática assumida. Nisto, o poeta baiano converge com autores como Tommaso

¹⁰⁵ Tradução livre do original: Sois nova esfera, ó Virgem, que a mente/ descobre eterna e seu saber apregoa,/ com sol e lua, cuja luz blasona/ das que habitam o confim do Oriente;/ e o Artífice lavra onipotente,/ de estrelas doze, esplêndida coroa,/ Qual doze signos da luzente zona,/ que o céu vos cingem a sacra frente./ Sois orbe, cuja bela compostura/ nunca nocivas aparências faz,/ nem com o adverso, o feliz alterna;/ e ao que sob seus astros nasce/ na virtude, lhe anuncia e assegura/ sempre felicidade e glória eterna.

Stigliani e Juán de Jáuregui, que adotaram uma postura moderada com os experimentalismos linguísticos, sintáticos e de conteúdo, unindo elementos próprios da estética seiscentista com preceitos críticos consagrados no Renascimento Tardio. Em *LS*, predomina poemas com momentos conceptistas, constituindo as correlações conceituais como recurso estruturante mais presente, o que não excetua a existência de textos de ímpeto burlesco, mesmo tratando de um mote sacro, ao gosto cultista:

<p style="text-align: center;">Jerónimo Baía Ao Minino Deos em Metáfora de Doce</p> <p>— Quem quer fruta doce? — Mostre lá, que é isso? — É doce coberto; É manjar Divino.</p> <p>— Vejamos o doce, E depois que o virmos, Compraremos todo, Se for todo rico.</p> <p>— Venha ao portal logo: Verá que não minto, Pois de várias sortes É doce infinito.</p> <p>Descubra, minha alma; — Mas ah! que diviso Envolto em mantilhas, Hum Infante lindo! [...]</p> <p>Tal doce hé, que porque farte Ao pecador mais faminto, Será de pão com espécies, Substantial doce Divino.</p> <p>É manjar tão soberano, Regalo tão peregrino, Que os espíritos levanta, Tornando aos mortos vivos.</p> <p>Tão delicioso bocado Será de gosto infinito, Manjar real, verdadeiro, Manjar branco parecido!</p> <p>Que é manjar dos Anjos, dizem Talentos mui fidedignos, Por ser pão de ló, que aos Anjos: Foy em figura oferecido.</p> <p>(FÊNIX RENASCIDA, 1746, p. 362-364).</p>	<p style="text-align: center;">Manuel Botelho de Oliveira AO NASCIMENTO DE CRISTO Redondilhas</p> <p>Meu Jesus, meu pequenino quero-vos falar de chança, como brinco de criança, como jogo de minino.</p> <p>Este favor conhecendo estou vossa carne olhando, tão própria, que está gritando, tão bela, que está nascendo.</p> <p>Com vossa mãe, Virgem bela, igualmente estais ornado, vós vos vestis de encarnado, ela carne de donzela.</p> <p>Sempre teve o mundo falhas e por esse desprimor como é tão mau pagador vos pagou o mundo em palhas.</p> <p>Sois cordeiro e por melhores companheiros não se estranhem que os brutos vos acompanhem e que vos busquem pastores. [...]</p> <p>Entre o sidéreo farol, os anjos com muita fé entoam do rei o ré e cantam do sol o sol.</p> <p>Quando como aos mais humanos, estais de panos cuberto, vos pôs o mundo em aperto e vos deu o mundo uns panos.</p> <p>Neste retiro previsto de Belém considere que, sendo filho de um rei, vos vejo um pobre de Cristo.</p> <p>(OLIVEIRA, 2007, p. 596-597).</p>
---	---

A assunção do sagrado como objeto de artifício criativo moldável pela invenção, consolidada a partir do Barroco, permitiu, ao artista, manipular sua representação, colocando-o em perspectivas que seriam consideradas pouco convencionais. Essa estratégia é explorada por Manuel Botelho de Oliveira e Jerónimo Baía em seus poemas versando sobre a infância de Cristo, os autores se valem do lúdico que a figura do infante detém para colocar o Menino-Deus entre doces e jogos. Sobre essa abordagem, aparentemente, menos solene do assunto sacro, descreve Immaculada Osuna (2005):

A presença dessas paródias [...] não deve levar a pensar num espírito subversivo ou desrespeitoso para com o religioso. [...] devemos pensar que, pela sensibilidade social da época, tais jogos eram lícitos e aceitáveis, embora pudessem contar, em determinado momento, com discrepâncias particulares e pontuais se fosse julgado que o limite que separava o jogo tivesse cruzado de engenhosidade de irreverência ou de conformidade com as doutrinas da igreja. Além disso, [...], a aplicação do burlesco à esfera religiosa não foi uma mera concessão ou resposta às expectativas do "vulgo", mas também um objeto de deleite nos círculos aristocráticos e com certas pretensões de elitismo intelectual¹⁰⁶. (OSUNA, 2005, p. 135).

Baía prefere se servir de um expediente metafórico, empregando os manjares como índices do favor divino, tópica bem produtiva no seiscentismo. O poeta brasileiro alterna diferentes imagens para gerar novos efeitos de sentido. O poema de Botelho é marcado por um sensacionismo inicial, em que a dimensão material de Jesus e de Maria é explorada, seguindo-se por uma série de relações conceituais que ressaltam a pureza de Cristo em contraposição à iniquidade do mundo em recebê-lo sem a gratidão condigna. Constatamos uma agudeza do tema sem uso da metaforização, constituindo uma estratégia de hibridismo com parâmetros reconhecidos como conceptistas. Neste particular, é oportuno considerar que, tratando da modalidade conceptista de poesia sacra executada em textos considerados emblemáticos é possível reconhecer distinções daquele estilo adotado pelo autor baiano:

¹⁰⁶ Tradução livre do original: La presencia de estas parodias [...] no debe inducir a pensar en un espíritu subversivo o irrespetuoso hacia lo religioso. [...] hay que pensar que para la sensibilidad social de la época tales juegos eran lícitos y aceptables, aunque podían contar, en un momento dado, con particulares y puntuales discrepancias si se juzgaba que había sido traspasado el límite que separaba el juego de ingenio de la irreverencia o de la adecuación a las doctrinas de la iglesia. Además, [...], la aplicación de lo burlesco al ámbito religioso, no era mera concesión o respuesta a las expectativas del "vulgo", sino también objeto de delectación en medios aristocráticos y con ciertas pretensiones de elitismo intelectual.

A la Divinidad y Humanidad de Christo nuestro Señor

En el telar Virginal,
por obra divina, y nueva,
de dos diferentes lanas
puso el amor una tela.

La estambre es fina, y delgada,
y la trama basta, y gruesa,
que así convino que fuese,
para que saliese buena.

Jamás aqui se tejió
otro paño, ni otra jerga
y aun esta tela se puso,
con particular licencia.

Y con ser paño de marca,
tuvo el Amor tal destreza,
que le vino a tejer solo
sin que ayuda de hombre quiera.

[...]

Es paño de tanta dura,
y de labor tan perpetua,
que aunque la trama se rompa
quedará la estambre entera¹⁰⁷.
(LEDESMA, 1603, p. 05-07)

Alonso de Ledesma (1552-1623), considerado pelos historiadores literários precursor do conceptismo na Espanha, neste poema de seus *Conceptos Espirituales* (1ª ed. 1600), desenvolve, por meio da metáfora da manufatura de um tecido, uma reflexão sobre o mistério da concepção e da encarnação de Cristo. O enunciador aproveita da multiplicidade de etapas e materiais envolvidos na tecelagem para operar correspondências alegóricas que dão feição visível a processos metafísicos. Assim, a natureza dupla de Jesus é representada pelas duas variedades de fio, a virgindade perene de Maria é facultada pela prodigiosa destreza em se enredar as fibras da geração conservando o seu bastidor imaculado. Num discurso afinado com a tradição mística, aponta o amor divino (o Espírito Santo) como agente do enredamento da trama, resultando numa malha excepcionalmente perpétua, impossível de ser esgarçar, mesmo que se lhe rompa algum fio. Esse jogo discursivo de Ledesma

¹⁰⁷ Tradução livre do original: À Divindade e Humanidade de Cristo nosso Senhor/ No tear Virginal,/ por obra divina e nova,/ de duas diferentes lãs / pôs o amor um tela./ O fio é fino e delgado,/ e a trama é densa e grossa,/ e assim conveio que fosse,/ para que ficasse boa./ Jamais aqui se teceu/ outro tecido, nenhuma outra estamena,/ e até mesmo essa tela se pôs,/ com particular licença./ E por ser um tecido de marca,/ teve o Amor tal destreza,/ que ele veio tecer sozinho/ sem a ajuda de homem sequer./ [...]É um tecido tão durável,/ e de labor tão perpétuo,/ que mesmo que a trama se rompa/ permanecerá o fio.

permite cotejar referências simultâneas aos significantes, assim, o tecido, no poema, pode cumular realidades de diferentes momentos da narrativa sacra, como os panos que envolvem o Cristo nascituro, o véu que acompanha a Virgem, as vestes que lhe são retiradas durante a Paixão, e, a um tempo, o ventre de Maria e o corpo de Jesus, num contínuo narrativo, que permite vislumbrar desde a geração até o flagelo de Cristo na Paixão. Esse dinamismo conceitual é descrito por Gustavo Correa (1975):

Os *Conceitos espirituais* constituem, por conseguinte, todo um sistema de procedimentos poéticos que estão na base do que veio a ser chamado de conceptismo, e cujo conteúdo, neste caso, é de caráter sagrado e transcendente. [...] Sem dúvida, Ledesma pretendia ilustrar e renovar o interesse por esses aspectos recônditos da fé cristã, dentro de uma corrente de engenhosidade na linguagem e nitidez de conceitos. A nova forma contrasta o mundo natural e o sobrenatural, mas busca, ao mesmo tempo, suas semelhanças e multiplica as correspondências entre eles, estabelecendo novas sínteses. [...] A fusão se faz por meio de metáforas contínuas, de alegorizações e do poder estruturante dos símbolos. No entanto, o caráter dual e antitético dos dois mundos continua a existir e se projeta em oposições de todos os tipos, em paradoxos, em associações surpreendentes e díspares e na oscilação semântica de noções conceituais. O acúmulo de significados em um mesmo vocábulo ou frase e as mudanças repentinas de sentido conferem um dinamismo ideológico às representações plásticas de metáforas, alegorias e símbolos¹⁰⁸. (CORREA, 1975, p. 76-77).

O conceptismo de Ledesma se funda, destarte, numa articulação entre dois planos de significação, um mais imediato, retirado da dimensão visível, que reporta para o plano transcendental, traduzindo em imagens concretas processos ontologicamente complexos. Esse recurso toma por base uma metáfora-âncora que é repercutida por todo o poema, da qual se depreendem séries de significações organizadas com o propósito de instigar surpresa no espectador. Para alcançar essa densidade semântica, gera-se uma polissemia intencional entre o que se expressa e o que se pode depreender do enunciado. Trata-se de uma operação discursiva e cerebral, em que o enunciador pressupõe correspondências que são ativadas, pelo

¹⁰⁸ Tradução livre do original: Los *Conceptos espirituales* constituyen, por consiguiente, todo un sistema de procedimientos poéticos que se hallan a la base de lo que ha venido a denominarse conceptismo, y cuyo contenido, en este caso, es de carácter sagrado y trascendente. [...] Sin duda, Ledesma se proponía ilustrar y dar renovado interés a estos aspectos recónditos de la fe cristiana, dentro de una vertiente de ingeniosidad en el lenguaje y agudeza en los conceptos. La nueva manera pone en contraste el mundo natural y el sobrenatural, pero busca, al mismo tiempo, sus semejanzas y multiplica las correspondencias entre ellos, estableciendo nuevas síntesis. [...] La fusión se realiza a través de las metáforas continuadas, de las alegorizaciones y del poder estructurante de los símbolos. Con todo, el carácter dual y antitético de los dos mundos sigue existiendo y se proyecta en oposiciones de toda clase, en paradojas, en asociaciones sorprendentes y dispares, y en la oscilación semántica de las nociones conceptuales. La acumulación de significaciones en el mismo vocablo o frase y los cambios repentinos de sentido imprimen un dinamismo de carácter ideológico a las representaciones plásticas de las metáforas, las alegorías y los símbolos.

leitor, através de determinadas palavras ou frases, reconhecendo os liames entre a significação imediata e as significações pretendidas¹⁰⁹. Esse mesmo mecanismo conceitual de correspondência modelizante está presente num poema de Gregório de Matos, em que a evidência material da imagem de Cristo desprovido de seu braço serve de pretexto para discutir a questão da transcendência na imanência da divindade. À guisa de paralelo, observe-se também um poema de *LS* com tema afim:

<p>Ao braço do mesmo Menino Jesus quando apareceu</p> <p>O todo sem a parte não é todo, A parte sem o todo não é parte, Mas se a parte o faz todo, sendo parte, Não se diga que é parte, sendo todo.</p> <p>5 Em todo o Sacramento está Deus todo E todo assiste inteiro em qualquer parte, E feito em partes todo em toda a parte, Em qualquer parte sempre fica o todo.</p> <p>O braço de Jesus não seja parte, 10 Pois que feito Jesus em partes todo, Assiste cada parte em sua parte.</p> <p>Não se sabendo parte deste todo, Um braço que lhe acharam, sendo parte, Nos disse as partes todas deste todo. (MATOS, 1999, p. 54-56).</p>	<p>À SANTÍSSIMA TRINDADE Soneto LXII</p> <p>Venerasse Deus Trino na unidade e na Trindade um Deus é venerado, e na mesma substância inseparado são distintas pessoas na verdade.</p> <p>Igual a Glória, igual a imensidade, sábio igualmente, igual o potentado, o pai, o filho, o espírito, increado, em todos três igual a eternidade.</p> <p>Não são três deuses, não: que o sol luzente tem luz, raio, e calor, que nele insiste e n'alma três potências juntamente:</p> <p>Porém quando esta informa e aquele assiste, não são três sois, que um sol brilha somente; não são três almas, que uma só subsiste. (OLIVEIRA, 2007, p. 503).</p>
--	--

Em similitude com a prática de Ledesma, Gregório de Matos parte de um elemento cotidiano (o braço roto da imagem do Cristo) para trabalhar a relação de pertencimento e integridade da parte com o conjunto desenvolvida pela extensão do texto, sugerindo uma correspondência entre o sacramento e a divindade. O uso do engenhoso expediente inspira um sentimento de surpresa ao consorciar referências, à primeira vista, díspares. Tanto o poeta espanhol quanto o brasileiro aproximam o plano denotativo e conotativo para incitar um jogo intelectual, em que é possível identificar diferentes camadas semânticas por associação continuada.

Botelho de Oliveira trabalha de um modo diverso, não ocorre uma sobreposição de instâncias de sentido a partir de uma situação-gatilho retirada da realidade concreta. Ou seja, prescinde-se da metáfora inicial, desenvolvendo-se um discurso

¹⁰⁹ Como nem sempre tal escopo é alcançado, ocorre o desenvolvimento de estratégias que permitam ao receptor efetivar essa concatenação entre as relações subentendidas, como se verifica a partir das edições de 1612 dos *Conceitos Espirituais*, em que paratextos, já deixam à vista do leitor dados e esclarecimentos que permitem o fácil desdobramento das relações conceituais

que se mantém naquilo que é expresso pelo próprio poema (sentido denotativo), construindo correlações conceituais por meio de silogismos e repetições. O que configura um conceptismo por reiteração e não por metaforização como ocorre em Ledesma e em Gregório de Matos. Essa peculiaridade permite afirmar que são constantes em *LS* momentos conceituais, sem que, no entanto, possa-se alcunhá-lo de um cancionero conceptista, visto que se permite, neste, a experimentação de métodos ligados a outras tendências seiscentistas, além de não haver, por parte do enunciador, uma manifestação de despreço com o movimento cultista.

Ao mesmo tempo, é devido pontuar que, à exceção de características bem demarcadas em autores específicos em obras pontuais, os pontos de convergência entre cultismo e conceptismo são abundantes, sendo categorias mais funcionalmente aplicáveis à dinâmica intelectual do sistema literário espanhol do *Siglo de Oro*, se levados em conta os fenômenos imediatamente envolvidos na polêmica contra as *Soledades* de Góngora. Pois, escrutinadas analiticamente, as estratégias utilizadas nos textos das duas modalidades estéticas, as semelhanças são mais intensas que as distinções, como explana Luis Rosales (1966):

É indubitável que o conceptismo não é propriamente uma escola poética, mas antes uma característica radical, constitutiva e constitutiva da expressão poética espanhola. Pode ser encontrada da mesma forma em poetas como Garcilaso, Don Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar, Valdivielso, Góngora, Salinas, Villamediana, o Argensola e Lope de Vega, como naqueles outros que tradicionalmente foram chamados de conceptistas: Ledesma, Quevedo, Pantaleón de Ribera, Polo de Medina. [...] No prólogo de José María de Cossío às obras do Polo de Medina, observa agudamente o caráter artificial da distinção entre cultismo e conceptismo: "Confesso que, para mim, estudando o conjunto da poesia do século XVI, a distinção entre cultismo e conceptismo é artificial e, ao invés, parece ser uma engenhosa evasiva dos quevedistas para não serem incluídos em um fenômeno que compreendia a todos. O que a poesia do Barroco tenha de obscura é sempre hermetismo de conteúdo que, nos poetas conceptistas, serão pensamentos ou conceitos, e em poetas mais exteriores, imagens ou metáforas, mas, no fundo, o fenômeno é o mesmo"¹¹⁰. (ROSALES, 1966, p. 133-134).

¹¹⁰ Tradução livre do original: Es indudable que el conceptismo no es propiamente una escuela poética, sino más bien una característica radical, constitutiva y constituyente de la expresión poética española. Se encuentra del mismo modo en poetas como Garcilaso, don Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar, Valdivielso, Góngora, Salinas, Villamediana, los Argensola y Lope de Vega, como en aquellos otros que tradicionalmente vienen siendo llamados conceptistas: Ledesma, Quevedo, Pantaleón de Ribera, Polo de Medina. [...] En el prólogo de José María de Cossío a las obras de Polo de Medina, se observa agudamente el carácter artificioso de la distinción entre el culteranismo y el conceptismo "Confieso que, para mí, estudiando el conjunto de la poesía del siglo XVI, la distinción entre culteranismo y conceptismo es artificiosa y más bien parece una ingeniosa evasiva de los quevedistas para no ser incluídos en un fenómeno que a todos comprendía. Lo que la poesía del Barroco tenga de obscura es siempre por dificultad y arcanidad del contenido, que, en poetas

Tais constatações facultam entrever que, Manuel Botelho de Oliveira, nos poemas de *LS*, serve-se do conceptismo e do cultismo como possibilidades de exercício de domínio técnico, de demonstração de erudição e de afirmação como intelectual de seu tempo, sem a configuração de uma eventual ruptura com quaisquer dessas "escolas". O poeta baiano demonstra, nesse empreendimento, uma coerência entre escopo poético e forma estilística, passando por diferentes referências tradicionais, aproveitando temas, fórmulas elocutivas, sem se prender servilmente a qualquer uma delas. Com um posicionamento moderado e eclético, mais atento à clareza que à maravilha, consegue alcançar temas místicos em roupagens racionalizadas, motes burlescos numa feição conceitual, jogos de palavras lúdicos, relações conceituais ilustrativas, poemas com tendências cultistas, racionais e filosóficas, tudo isto numa arquitetura orgânica, harmônica e equilibrada, em que é possível delinear ciclos narrativos, comportando boa parte da história de Maria, Jesus e dos santos e santas celebrados através do ano litúrgico.

conceptistas, serán pensamientos o conceptos, y en poetas más exteriores, imágenes o metáforas; pero, en el fondo, el fenómeno es el mismo».

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão trazida pelo presente estudo evidencia que Manuel Botelho de Oliveira, por meio da escrita de *Lira Sacra*, insere-se num circuito cultural que consorcia diferentes tradições literárias e espirituais para constituir uma obra de tema sacro caracterizada por um estilo orgânico e despojado, dialogando, criativamente, com variadas referências temáticas e elocutivas, numa dicção humilde, com o propósito de instruir, moralizar e deleitar sua audiência. O conjunto destes caracteres, que se afinam tanto com a estética seiscentista quanto com princípios relacionados com a preceitualística tardo-renascentista, permite a sugestão de uma possível afinidade desta opção de estratégia com a modalidade que Franco Croce (1966) denominou *barroco moderado*, que surge como alternativa ao virtuosismo estilístico e ao processo de ruptura com o classicismo renascentista, aprofundados com a repercussão de Giovan Battista Marino com o *Adone*.

O substrato contextual que subjaz às temáticas doxológicas referidas em *Lira Sacra* encontra suas origens na revolução urbana dada entre os séculos X e XI, que gerou uma diversidade econômica, social e cultural, culminando numa renovação de paradigmas religiosos e de sensibilidade no ambiente românico. Essa mudança de espírito se traduzirá em termos doutrinários e poéticos, partindo desde o incremento do culto mariano, uma tensão entre misticismo e racionalismo, o surgimento de ordens religiosas voltadas para a ação secular até o florescimento da poesia lírica em vernáculo.

Na Provença, a lírica trovadoresca se constitui como código poético por excelência e, daí, é rapidamente absorvido na Europa Ocidental. O esquema cortês de vassalagem de um nobre por sua dama conquista o gosto do público, deixando marcas temáticas até em obras de outros gêneros, inclusive sacras, como as *Cantigas de Santa Maria*. Apesar das relevantes contribuições dadas à literatura românica, a poética dos *trouvères* não conseguiu ultrapassar a dicotomia entre corporeidade e espiritualidade, preservando os limites entre o sacro e o profano.

O sucesso que a poesia vernácula de Petrarca experimentou, desde o século XIV tornou-a um modelo estético reverenciado, cuja abrangência geográfica envolveu desde a Itália, passando pela Inglaterra, Espanha, chegando até a América Colonial, num fenômeno cultural que se convencionou denominar petrarquismo. Esse código poético se faz presente no *Cancioneiro Geral*, em Sá de Miranda, Camões e outros

autores quinhentistas, destacando-se, principalmente no século XVI, por uma subjetividade fragmentada e pelo conflito entre os apetites humanos e o desejo de salvação.

Ao mesmo tempo, questões ligadas às teorias dos estilos, dos gêneros e da teoria poética em geral, que foram tocadas *en passant* pelos autores do *Trecento*, ganham corpo no século XV e, com a redescoberta da *Poética* de Aristóteles, dá-se o aparecimento de tratados analítico-preceituais e de novas edições de autores clássicos e vernáculos que consolidam o cânone renascentista. A abordagem aristotélica de Castelvetro terá forte influência na segunda metade do século XVI e encontrará, em Torquato Tasso, um de seus principais interlocutores. Através de uma ressignificação da tradição petrarquista, dantesca etc., o bardo de Sorrento representará, em suas obras poéticas, uma linguagem própria para o sacro, constituindo um contraponto para os poetas que se seguirão, especialmente no que toca o papel da engenhosidade individual do poeta e do estilo burilado demonstrados na *Jerusalém Libertada*.

O século XVII é um momento de virada, após mais de um século de intensos debates e arengas metapoéticas, começam a questionar-se os limites e as possibilidades da forma literária. Assomava-se a isso, a mundialização proporcionada pela expansão burguesa e mercantilista: territórios, povos e culturas nunca dantes vistas pelos europeus colocaram em cheque os horizontes estéticos considerados clássicos até então. O sentimento moderno, que antes era específico dos grandes centros, passa a se tornar recorrente, indício do paradigma capitalista dominante nos próximos séculos.

Giovan Battista Marino representará esta multiplicidade referencial no *Adone*, em que rompe com a estética renascentista, apresentando um poema heroico de mote sensual cuja estruturação é repleta de digressões e metáforas imprevisíveis. O virtuosismo estilístico adjunto à voluptuosidade das imagens deflagrará uma profunda polêmica que culminará na inclusão da obra no *Index* de livros condenados pela Inquisição¹¹¹. No terreno intelectual, Tommaso Stigliani entra em invectiva contra os princípios que caracterizam o *Adone*, denunciando-os como inadequados para uma coerente obra poética.

¹¹¹ Sobre a relação de Marino com a Inquisição *vide* Brunello (2021).

Os critérios adotados por Stigliani foram influenciados pela crítica aristotélica de Castelvetro e pelo modelo literário de Torquato Tasso e assumem a unidade de tema, a continuidade narrativa, a clareza lexical e sintática como guias incontornáveis da virtude poética. Esses princípios são globalmente reconhecíveis no registro adotado por Botelho de Oliveira em *Lira Sacra*, cuja elocução prima pela intelegibilidade, sendo, quase por completo, despojada de inversões sintáticas, metaforizações radicais ou de um léxico irreconhecível. Dentro desse registro lhano, o autor consegue imprimir certa variação, incluindo termos previstos pelos relatos hagiográficos e pelo discurso doutrinário.

Essa economia discursiva contrasta com a exuberância expressiva de *Música do Parnaso*, o que indica que o poeta pode ter levado em conta, em sua produção, duas categorias retóricas muito produtivas para a elocução, *o sermo sublimis* e *o sermo humilis*, assumindo este último para ser medida de seu cancionero sacro, por ser considerado o mais apropriado para a instrução e para a admoestação. Ainda nesse particular, outra coordenada que orienta o exercício poético do autor é a assunção do discurso cortês, que reconhece a leitura como uma instância de formação da excelência espiritual e o escritor como formador cultural, exigindo das produções literárias um decoro e um acabamento burilado, que viabilizariam aos sujeitos discretos sua integração numa comunidade distinta e galante.

A análise estrutural do perfil estilístico revela elementos de uma obra gestada por um longo período, dentro de um equilíbrio formal e ideológico entre suas partes. Botelho de Oliveira organiza as matérias de sua obra num contínuo temporal, partindo do relato da vida de Maria decalcada a partir do Cristo, passa pelo nascimento, morte e ressurreição de Jesus, poemas dedicados a santos e santas, alguns poemas morais e de ocasião, seguidos por poemas de assunto vário. Em termos de gênero, adota-se a tendência petrarquista, dando ênfase ao soneto decassílabo como principal forma expressiva, ao que acrescem oitavas, canções, redondilhas, romances etc.

Diferentemente do que ocorre em outras coletâneas poéticas sacras como as de Tasso, Ledesma e Lope, e, mesmo em cancioneros seculares, como o de Petrarca ou Garcia de Resende, Manuel Botelho de Oliveira adota, em *Lira Sacra*, a narrativa como dimensão macrotextual estruturante, caráter que era recomendável ao poema heroico segundo a crítica aristotélica. Essa assunção se deu provavelmente pelo fato de o autor reconhecer a natureza didática de seu trabalho e tal ordenamento poderia facilitar a apreensão, por parte da audiência, do conjunto dos conteúdos expostos. Tal

habilitação da diegese no poema lírico parece radicar suas origens no *Cancionero Spiritual* de Jorge de Montemor (poeta mencionado no próêmio de *Música do Parnaso*), em especial, na sua primeira seção, em que glosando uma passagem bíblica relativa à concepção de Maria, desenvolve uma série de trinta poemas que detalham toda a dinâmica narrativa da cena, com personagens, ações e marcações locais e temporais.

O vocabulário de *Lira Sacra* é moderado, sem emprego intenso de neologismos e palavras peregrinas, no entanto, seguindo o princípio da variação, podem ser identificados termos menos correntes na linguagem cotidiana, motivados por necessidades terminológicas e narrativas. Neste horizonte lexical, verifica-se o uso de palavras como concha, coral, cristal, marfil, perla, rubíes etc. prodigalizados na poesia cultista, além de outros vocábulos eruditos e cultismos por acepção. Além dessas modalidades semânticas, reconhecem-se, em menor frequência no decorrer do texto, topônimos, etnônimos, latinismos e raros termos oriundos da cultura greco-romana.

No que trata a arquitetura dos versos, um dos processos empregados em *Lira Sacra* é a bimembração, podendo se dar com conteúdos antitéticos ou afins. A técnica confere aos poemas possibilidade de contraste ou acentuação de sentidos, numa configuração que privilegia a dimensão especular e correlativa entre as partes. O paralelismo estrutural ainda é verificado por meio da repetição de itens lexicais em mesma posição entre versos, em intercalação e pela reprodução quase literal entre as palavras de dois ou mais versos. Além da bimembração, a polimembração se apresenta ocasionalmente, mas apesar de seu caráter fortuito, identifica-se, quiçá como demonstração de domínio técnico, um poema completamente formado por essa estratégia.

Dentro de um imperativo organizatório, sobreleva-se, pela extensão do cancionero sacro de Botelho de Oliveira, uma prodigalização das correlações conceituais, ligando diferentes instâncias semânticas. Os campos de sentido que o autor emprega para efetivar as referenciações, por associação ou por disjunção, são os mais variados: números, pessoas, montes, escadas, estados de ânimo, atributos, ações, aspectos, plantas etc. Ainda no âmbito discursivo, outra estratégia aproveitada, em bem menor frequência no texto, é a metáfora, sendo mais presente nos romances em língua castelhana, seção final da obra, na qual também se dispõem pontos de afinidade com o colorido do estilo cultista.

Compreender a religiosidade manifesta em *Lira Sacra* demanda o momentâneo desvio de sua escassa fortuna crítica e um exame multidisciplinar que consorcie o estudo do próprio texto à luz de suas peculiaridades estéticas, do contexto cultural da América Portuguesa e das tradições poéticas e doutrinárias com as quais seu autor dialoga. Esse pressuposto analítico é fundamental para não se fazer coincidir uma opção de estilo com caracteres do autor histórico. Botelho de Oliveira, em certas passagens, abre frestas para a dimensão performática de sua poesia, é certo que uma parte de seus poemas foram lidos publicamente ou mesmo cantados em ocasiões festivas, denunciando a função integradora que tais artefatos culturais, principalmente os religiosos, representavam para aquela comunidade. Como político e homem de Letras que era, o poeta baiano reconhecia a literatura enquanto instrumento de um projeto civilizante e de pacto social.

Os temas religiosos abordados em *Lira Sacra* são caracterizados por um senso de unificação doutrinária e por um ecletismo das matérias. O século XVII foi um momento de acomodação de reformas internas e externas que colocaram em questão a hegemonia da Igreja Católica como centro da espiritualidade europeia. O discurso adotado por Botelho de Oliveira é, amiúde, marcado por uma verve belicosa, a fim da ideologia jesuíta do católico como combatente por sua doutrina, demonstrando um momento em que persistiam as tendências dissidentes, a todo momento rechaçadas, pelo enunciador, nos poemas. No rol das correntes sujeitas à invectiva se englobam judeus, gentios, calvinistas, luteranos, arrianos, donatistas, em suma, qualquer iniciativa que distoasse da fé católica romana é observada como heresia, sendo objeto de detratatação e de ignomínia.

O tratamento dos conteúdos é variado, indo desde exposições intelectuais sobre motes doxológicos, relatos místicos e miraculosos da vida dos santos até reflexões morais sobre a condição humana. O registro discursivo tende à terceira pessoa num tom racionalizado e diegético, entretanto, isso não gera entrave para que, em certos poemas, exercite-se uma abordagem voltada para interioridade de personagens que se ligam amorosamente com a divindade ou mesmo em textos em que o enunciador se coloca, em primeira pessoa, diante do elemento transcendente numa posição suplicante e penitencial. O ecletismo temático se expande por meio da intercalação elocutiva de temas cultistas numa roupagem conceitual e de poemas de feição conceitual com momentos cultistas. Cultismo e conceptismo aparentam ser, para Botelho de Oliveira, mais possibilidades de exercício técnico, códigos alternativos de

expressão manipuláveis por seu engenho, que dimensões opostas de um campo intelectual.

Esse posicionamento versátil, leva-lhe a lidar, criativamente, com a tradição, aproveitando parâmetros, imagens e temas de diferentes tendências estéticas e teológicas, desenvolvendo uma obra coerente com seu escopo instrutivo, civilizatório, moral e deleitivo, sem a necessidade de um virtuosismo formal ou de uma ruptura brusca com o estilo tardo-renascentista ou com seu contexto político-social imediato. É na aparente serenidade de sua condição de fidalgo, advogado e político relativamente bem-sucedido que encontra espaço para exercitar, o mais tecnicamente possível a arte das Musas, sempre respeitando o gosto e o decoro de sua época. *Lira Sacra* de Manuel Botelho de Oliveira se insere, portanto, no panorama da poesia sacra românica e seiscentista, encarando a emulação de autores modelares como uma estratégia de consagração e, nessa operação, acaba por constituir uma obra com pontos de especificidade macro e microtextual.

REFERÊNCIAS

- AFONSO X. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**. Antologia, tradução e comentários de Ângela Vaz Leão. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011.
- AFONSO X. **Cantigas de Santa Maria**. Edição de Walter Mettmann. Coimbra: Editora Universidade de Coimbra, 1959. v. 1.
- AGOSTINHO. **A doutrina cristã**: manual de exegese e formação cristã. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel Pires de. **Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.
- ALBARRACÍN, Josep Enric Rubio i. **El llibre de contemplació en Déu de Ramon Llull (Els orígens de l'art lulliana)**. 1996. Tese (Doutorado em Filologia Românica) – Facultat de Filologia, Universitat de València, València, 1996.
- ALBORG, Juan Luis. Introducción. *In*: ALBORG, Juan Luis. Historia de la literatura española. Madrid: Gredos, 1970. p. 5-24.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução de Vasco Graça Moura. São Paulo: Editora Landmark, 2018.
- ALMEIDA, Carmelita Magnavita Rodrigues de. **O marinismo de Botelho**. Tese (Concurso de professor assistente) – Departamento de Letras Românicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1975.
- ALONSO, Dámaso. **Estudios y ensayos gongorinos**. Madrid: Gredos, 1955.
- ANCHIETA, Pe. José de. **Poema da Virgem**, composto por José de Anchieta quando refém de selvagens em Iperoig. Texto latino e versão portuguesa pelo Pe. Armando Cardoso. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1940.
- AQUINO, Tomás de. **Suma teológica**. Tradução de Aimon-Marie Roguet *et al.* São Paulo: Loyola, 2001. v. 1.
- AQUINO, Tomás de. **Suma teológica**. Tradução de Aimon-Marie Roguet *et al.* São Paulo: Loyola, 2009. v. 8.
- ARDISSINO, Erminia. **Le lacerazioni della storia**: sacro e poesia in Tasso. 1993. Tese (Doutorado em Humanidades) – Yale University, New Haven, 1993.
- ARELLANO, Ignacio Ayuso. Barroco. *In*: PELÁEZ, Jesús Menéndez (ed.). **Historia de la literatura española**. Madrid: Everest, 1993. v. 2. p. 330-802.
- ARELLANO, Ignacio. Introducción. *In*: ARELLANO, Ignacio (ed.). **Antología del Siglo de Oro**. Madrid: Editex, 2009. p. 5-36.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

AUERBACH, Erich. **Dante, poeta do mundo secular**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

AUERBACH, Erich. *Sacrae scripturae sermo humilis; Sermo humilis*. In: AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Duas Cidades: 34, 2007. p. 15-76.

AUERBACH, Erich. *Über das Persönliche in der Wirkung des hl. Franz von Assisi*. In: AUERBACH, Erich. **Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie**. Bern: Verlag, 1967. p. 33-42.

AZEVEDO FILHO, Leodegário de. **Melhores poemas de Luís de Camões**. Rio de Janeiro: Global, 1984.

BALBUENA, Bernardo de. Siglo de Oro, en las Silvas de Erífile. In: WILLIAMS JR., Sidney James. **A critical edition of the Siglo de Oro, en las Silvas de Erífile**. 1966. Tese (Doutorado em língua e literatura) – University of North Carolina, Chapel Hill, 1966. p. 1-270.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BERNARDES, Diogo. **Várias rimas ao Bom Jesus**. Edição de Maria Lucília Gonçalves Pires. Porto: Centro Inter-Universitário de história da espiritualidade, 2008.

BERRIO, Antonio García. **España e Italia ante el conceptismo**. Madrid: CSIC, 1968.

BLOOM, Harold. A angústia da contaminação. In: **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 11-49.

BLUME, Clemens (ed.). **Die Hymnen des Thesaurus hymnologicus H. A. Daniels**. Leipzig: O. R. Reisland, 1908.

BREYNER ANDRESEN, Sophia de Mello. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2018.

BRUNELLO, Yuri. Tradizione, imitazione e modernità “peregrina” di Botelho de Oliveira. **Literatura Italiana Traduzida**, Florianópolis, v. 2, n. 3, mar. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/220670>. Acesso em 15 jun. 2021.

BURKE, Peter. O cortesão. In: GARIN, Eugenio (org.). **O homem renascentista**. Lisboa: Presença, 1991. p. 99-120.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. Abertura do Seminário sobre as vanguardas na Itália e no Brasil (3 abr. 2001). *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL BRASIL/ITÁLIA, 1., 2001, São Paulo. **Atas** [...]. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p. 21-27.

CANCIONEIRO GERAL. **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende**. Edição de Aida Fernandes Dias. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990. v. 1.

CASADEI, Alberto; SANTAGATA, Marco. **Manuale di letteratura italiana medievale e moderna**. Bari: Laterza, 2014.

CASQUERO, Manuel-A. Marcos; RETA, José Oroz (ed.). **Lírica latina medieval: poesía religiosa**. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1997.

CASTELVETRO, Lodovico. **Poetica d'Aristotele vulgarizata e sposta**, a cura di Werther Romani. Bari: Laterza, 1978.

CASTIGLIONE, Balsadassare. **O cortesão**. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

CHASLES, Philarète. Le Marino en France et en Italie (Influence espagnole-italienne). *In*: CHASLES, Philarète. **Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie**. Paris: Amyot, 1847. p. 259-302.

CHAUNU, Pierre. **O tempo das reformas (1250-1550)**: história religiosa e sistema de civilização. Tradução de Cristina Diamantino. Lisboa: Edições 70, 2002. v. 2.

CÍCERO. **Retórica a Herênio**. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CÍCERO. O orador. *In*: GONÇALVES, Soraia Nascimento. **Contributos para a definição do orador ideal**: estudo e tradução do *Orator* de Cícero. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017. p. 65-332.

CLAIRVAUX, Bernard de. **A la louange de la Vierge Mère**. Edição de Marie-Imelda Huille e Joël Regnard. Paris: Les éditions du Cerf, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **Demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

CONTINI, Gianfranco (ed.). **Letteratura italiana delle origini**. Milano: BUR, 2013.

CORDIÈ, Carlo. Introdução. *In*: CASTIGLIONE, Balsadassare. **O cortesão**. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 2018. p. xxv-xxviii.

CORREA, Gustavo. El conceptismo sagrado de los *Conceptos Espirituales* de Alonso de Ledesma. **Thesaurus**, Madrid, v. XXX, p. 49-80, 1975.

CROCE, Franco. **Tre momenti del barocco letterario italiano**. Firenze: Sansoni, 1966.

CRUZ, Erimar Wanderson da Cunha; BRUNELLO, Yuri. Manuel Botelho de Oliveira, poeta brasileiro tra due continenti e quattro lingue: entrevista a Enrique Rodrigues-Moura. **Mosaico Italiano**, Niterói, ano XIII, n. 180, p. 7-12, jan. 2019.

CRUZ, Erimar Wanderson da Cunha. Ressonâncias do petrarquismo na periferia do Império: Manuel Botelho de Oliveira e a angústia da influência. *In*: RODRIGUES-MOURA, Enrique (coord.). **Letras na América Portuguesa**: autores – textos – leitores. Bamberg: University of Bamberg Press. p. 149-162.

DE SANCTIS, Francesco. **Storia della letteratura italiana** – tomo secondo. Torino: Einaudi, 2002.

DIAS, Aida Fernandes. **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende**. v. 5: a temática. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.

DUBY, Georges (ed.). **História da vida privada**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. v. 2.

ECO, Umberto. **A busca da língua perfeita na cultura europeia**. Tradução de Antonio Angonese. Bauru: Edusc, 2001.

ELIAS, Nobert. **A sociedade de corte**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FAUSTINO, Mário. Manuel Botelho de Oliveira. *In*: FAUSTINO, Mário. **De Anchieta aos concretos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 82-95.

FÊNIX renascida. A fénix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portuguezes dedicadas ao Exc. Sr. marquez de Valença, conde de Vimioso etc. I tomo. Lisboa: Oficina dos herdeiros de António Pedrozo Galram: 1746.

FERRARI, Leon. Jesús y el Antissemitismo Cristiano. *In*: NOVINSKY, Anita; KUPERMAN, Diane. **Ibéria judaica**: roteiros de memória. São Paulo: Edusp, 1996. p. 559-578.

FERRARO, Luca. Un esempio di metodo critico in Tassoni: la lettura di Dante nel postillato alle *Terze rime* e nei *Pensieri*. **Rivista di Studi Danteschi**, Roma, ano XIX, n. 1, 2019, p. 77-147, 2019.

FIGUEIREDO, Padre Antônio Pereira. **A sancta Biblia**. Londres: Bensley, 1821.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2019.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura.** Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALILEI, Galileu. **Sidereus nuncijs: o mensageiro das estrelas.** Tradução de Henrique Leitão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o boca de brasa: um estudo de plágio e criação intertextual.** Petrópolis: Vozes, 1985.

GÓMEZ-ÁVILA, Maria-Tulia. **Síntesis fenomenológica existencial del amor humano y divino en la relación matrimonial, como aparece en la poesía española medieval y renascentista de San Juan de la Cruz.** 1985. Tese (Doutorado em Humanidades) – Saint Louis University, Saint Louis, 1985.

GRACIÁN, Baltasar. **A arte da prudência.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GRACIÁN, Baltasar. **Agudeza y arte de ingenio**, em que se explican todos los modos y diferencias de concetos, com exemplares escogidos de todo lo más bien dichos, assi sacro, como humano. Huesca: Juan Nogués, 1642.

GREGORIUS MAGNUS. Hymni a Gregorio papa conscripti. *In: GREGORIUS MAGNUS. Opera omnia.* Edição de J. P. Migne. Paris: J. P. Migne, 1862. p. 849-850. v. 4.

GRIGERA, Luisa López. Teorías del estilo en el Siglo de Oro. *In: CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA*, 2., 1992, Vallolid, **Anales [...]**. Zaragoza: Pabellón de España, 1992. p. 703-713. t. 2.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. **Para que entendais Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII.** v. 5. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o barroco.** Tradução de Célia Barretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna.** Tradução de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOCKE, Gustav René. **Maneirismo: o mundo como labirinto.** Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HORÁCIO. Arte Poética (*Ad Pisones*). *In: FURLAN, Mauri. Ars traductoris – questões de leitura tradução da Ars poetica de Horácio.* 1998. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998. p. 97-131.

ISIDORUS. **Etymologiarum sive originum libri XX.** Edição crítica de W. M. Lindsay. Londres: Oxford, 1911.

JÁUREGUI, Juan. Antídoto contra la pestilente poesía de las *Soledades*, aplicado a su autor para defenderle de si mismo. *In*: URRÍES Y AZARA, José Jordán de. **Biografía y estudio crítico de Jáuregui**. Madrid: Impresores de Real Casa, 1899. p. 149-179.

JÁUREGUI, Juan. **Obras I**: rimas. Edición, prólogo y notas de Inmaculada Ferrer de Alba. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

KAMEN, Henry. O estadista. *In*: VILLARI, Rosario (org.). **O homem barroco**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1995. p. 13-34.

KAPPL, Brigitte. **Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento**. Berlin: Gruyter, 2006.

LAFERL, Christopher. Die Blüte der Kolonialliteratur (1640–1750). *In*: RÖSSNER, Michael (ed.). **Lateinamerikanische Literaturgeschichte**. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2007. p. 55-104.

LAUSBERG, Heinrich. **Handbuch der literarischen Rhetorik**: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Berlin: Verlag, 1990.

LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**. Tradução de Marcos de Castro. São Paulo: Editora Record, 1998.

LEÃO, Ângela Vaz. Estudo Introdutório. *In*: AFONSO X. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**. Antologia, tradução e comentários de Ângela Vaz Leão. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2011. p. 19-31.

LEDESMA, Alonso de. **Conceptos espirituales de Alonso de Ledesma, natural de Segovia, dirigidos a nuestra Señora de la Fuencisla**. Madrid: Imprensa Real, 1603.

LEONARDI, Claudio (ed.). **La letteratura francescana**. Milano: Mondadori, 2004. v. 1.

LIVRO das aves. Edição de A.G. Cunha *et al.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro: Ministério da Cultura, 1965.

LLULL, Ramon. **Llibre de contemplació en Déu**: escrit a Mallorca, & transladat d'arabic en romanç vulgar devers MCCLXXIJ. Edição de M. Obrador y Bennassar. Palma de Malloca: Comissió Editora Lulliana, 1906. t. 1.

LLULL, Ramon. **Rims**: Logica del Gatzel, Lo pecat d'Adam, C noms de Deus, Hores de Nostra Dona, Plant de la Verge, Desconort, Cant de Ramon, Dictat de Ramon i Coment. Palma de Malloca: Comissió Editora Lulliana, 1936.

LÓPEZ, Enrique Martínez. Poesía religiosa de Manuel Botelho de Oliveira. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. XXXV, n. 68, p. 303-327, maio/ago. 1969.

LÚLIO, Raimundo. **Doutrina para crianças**. Tradução de Ricardo da Costa. Vitória: Grupo de Pesquisas Medievais da Ufes, 2010.

LÚLIO, Raimundo. **Poemas de Ramon Llull**. Tradução de Ricardo da Costa e Tatyana Nunes Lemos. Vitória: Angelicvm: CEMOrOc, 2009.

MARINO, Giovan Battista. **Adone**, a cura di Emilio Russo. Milão: BUR, 2013.

MARNOTO, Rita. **O petrarquismo português do Cancioneiro Geral a Camões**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.

MARNOTO, Rita. Petrarquismo. *In*: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (ed.). **Dicionário de Luís de Camões**. Lisboa: Leya, 2011. p. 65-68.

MARQUES, Xavier. Manoel Botelho de Oliveira. *In*: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnasso**: a ilha da Maré. Rio de Janeiro: Álvaro Pinto Editor, 1932. p. 11-24.

MARTINI, Alessandro. Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento. **Lettere Italiane**, Firenze, v. 33, n. 4, p. 529-548, out./dez. 1981.

MATORELL, Joanot. **Tirant lo blanc**. Tradução de Cláudio Giordano. Cotia-SP: Ateliê, 2004.

MATOS, Gregório de. Sonetos. *In*: TOPA, Francisco. **Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos** 1999. Tese (Doutorado em literatura brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 1999. v. 2. p. 37-554.

MINOIS, Georges. **Histoire du Moyên Age**. Paris: Perrin, 2016.

MOLINARI, Carla. Torquato Tasso e il “parlar disgiunto”. *In*: **Tasso, Tiziano e i pittori del “parlar disgiunto”**, a cura di Andrea Emiliani e Gianni Venturi. Venezia: Marsilio. p. 25-29.

MONTEMAYOR, Jorge de. **Segundo cancionero spiritual de lorge de Monte Mayor dirigido al muy magnífico señor Ierónimo de Salamanca**. Anvers: Iuan Latio, 1558.

MOREIRA, Zenóbia Collares. **A poesia meneirista portuguesa**. Natal: Edufrn, 1999.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. *In*: MELLO E SOUSA, Laura (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 1. p. 155-220.

MOURA, Vasco Graça Moura. Sôbolos rios que vão. *In*: MARNOTO, Rita. **Comentário a Camões**. Lisboa: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos: Centre d'Études Lusophones, 2016. v. 3. p. 13-41.

NEWTON, Isaac. **Isaac Newton's *Philosophiae naturalis principia mathematica***. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. Edición crítica. In: RODRIGUES MOURA, Enrique. **Relaciones literarias entre la Península Ibérica y Brasil: estudio y edición crítica de la obra poética de Manoel Botelho de Oliveira**. 2007. Tese de doutoramento (Doutorado em Filologia Românica) – Facultad de Filologia Românica, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007. t. 2. p. 15-671.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Lyra sacra**. Leitura paleográfica de Heitor Martins. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso**. Organização e estudo crítico de Ivan Teixeira. Cotia: Ateliê Editorial, 2005b.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Poesia completa: Música do Parnasso, Lira Sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

ORTEGA VILLOSLADA, Antonio. Llibre de contemplació en Déu. In: BUTIÑÁ JIMÉNEZ, Julia (ed.). **Los mundos de Ramón Llull**. Madrid: UNED, 2012. p. xxv-xxxvii.

OSUNA, Inmaculada. Manifestaciones de la perspectiva burlesca en la fiesta religiosa barroca: algunos ejemplos granadinos del siglo XVII. **RILCE**, Navarra, v. 21.1, p. 109-147, 2005.

PETRARCA, Francesco. **As rimas**. Tradução de Vasco Graça Moura. Chiado: Bertrand Editora, 2003.

PETRARCA, Francesco. **Cancioneiro**. Tradução de José Clemente Pozenato. Cotia: Ateliê Editorial: Editora da Unicamp, 2014.

PETRARCA, Francesco. **Canzoniere**. Edizione commentata a cura di Marco Santagata. Milão: Mondadori, 2019.

PHOTIUS. **Bibliothèque**. Texte établi par René Henry. Paris: Les Belles Lettres, 1967. t. 5.

PILETTI, Nelson. **História da educação no Brasil**. São Paulo: Ática, 2006.

PINELLI, Antonio. **La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola i licenza**. Roma: Einaudi, 1993.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 1973.

PLATÃO. **Leis**, seguido de Epínomis. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

PLATUS, Hieronymus. **Del bene de lo stato de religiosi libri tre**. Venezia: Francesco de Franceschi, 1593.

POSTILHÃO de Apolo. *In*: DIEZ, Felipe Antonio Fernández. **Postilhão de Apolo**: edição e estudo. 2015. Tese (Doutorado em Filologia Românica). Universidade da Coruña, La Coruña, 2015. p. i-408.

QUEVEDO, Francisco de. La primera y más disimulada persecución de los judíos contra Cristo Jesús y contra la Iglesia, em favor de la sinagoga. *In*: QUEVEDO, Francisco de. **Obras completas en prosa**. Edición de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso. Barcelona: Castalia, 2018. v. 7. p. 5-40.

QUEVEDO, Francisco de. **Obras completas em verso**. Edición de Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1967.

QUINTILIANO. **Instituição oratória**. Tradução de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. t. 4.

ROCHA, André Crabbé. **Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711): um poeta, dois continentes, quatro idiomas. *In*: CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 50., 2001, Varsóvia. **Actas** [...], 2001, p. 366-384.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. **Relaciones literarias entre la Península Ibérica y Brasil: estudio y edición crítica de la obra poética de Manoel Botelho de Oliveira**. t. I. 2007. Tese (Doutorado em Filologia Românica) – Facultad de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007a.

ROJO, Carmen Gaitán. **Maneirismo**: el arte después de la perfección. Ciudad de México: Museo Nacional de San Carlos, 2014.

ROMERO, Sílvio. **História da litteratura brasileira**. Rio de Janeiro: Garnier, 1888. t. 1.

RONCIÈRE, Charles de la. A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença. *In*: DUBY, Georges (ed.). **História da vida privada**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. v. 2. p. 163-310.

ROSALES, Luis. **El sentimiento del desengaño en la poesia barroca**. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1966.

RUBIN, Miri. **Mother of God**: A history of the Virgin Mary. London: Yale University Press, 2009.

RUSSO, Emilio. Introduzione. *In*: MARINO, Giovan Battista. **Adone**, a cura di Emilio Russo. Milano: BUR, 2013. p. 5-82.

RUSSO, Emilio. Sul barocco letterario in Italia: giudizi, revisioni, distinzioni. **Les Dossiers du Grihl**, Paris, n. 2, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5223>. Acesso em 15 jul. 2021.

SÁ DE MIRANDA, Francisco. **Poesias**, editadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle: Max Niemayer, 1885.

SENA, Jorge de. A poesia de Camões – ensaio de revelação da dialética camoniana. *In*: SENA, Jorge de. **Trinta anos de Camões (1948-1978)**. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 15-39.

SEVERYNS, A. **Recherches sur la Chrestomathia de Proclo**. Paris: Librairie Droz, 1938. v. 1.

SILVEIRA, Idelfonso (ed.); REIS, Orlando dos (ed.). **Escritos de São Francisco de Assis**. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUZA, Claudio de. Botelho de Oliveira. *In*: SOUZA, Claudio de. **Nosso primeiro comediógrafo**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1934. p. 467-473.

STEGNANO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

STIGLIANI, Tommaso. **Dello occhiale**: opera defensiva. Veneza: Pietro Carampello, 1627.

TAPIÉ, Victor-Lucien. De la Renaissance au Classicisme. *In*: STAGE INTERNATIONAL DE TOURS: Renaissance – Maniérisme – Baroque, 11., Tours, 1972. **Actes** [...]. Paris: J. Vrin, 1972. p. 259-288.

TASSO, Torquato. **Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico**, a cura di Luigi Puma. Bari: Laterza, 1964.

TASSO, Torquato. **Gerusalemme liberata**, a cura di L. Caretti, Milano. Firenze: Mondadori, 1988.

TASSO, Torquato. **Lettere poetiche**, a cura di Carla Molinari. Roma: Fondazione Pietro Bembo, 1995.

TASSO, Torquato. **O Godfredo ou Jerusalém libertada**: poema heroico composto no idioma toscano por Torquato Tasso, príncipe dos poetas italianos, traduzido na língua portuguesa e oferecido ao sereníssimo senhor Cosmo III, Gran-Duque da Toscana por André Rodrigues Mattos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1859.

TASSO, Torquato. **Rime**, a cura di Bruno Basile. Torino: Einaudi, 2004.

TIGERSTEDT, E. N. Observations on the reception of the aristotelian *Poetics* in the latin west. **Studies in the Renaissance**. Cambridge, v. 15, p. 7-24, 1968.

TOSCANELLA, Orazio. **La retorica di M. Tullio Cicerone a Gaio Herennio, ridotta in alberii, com tanto ordine, et com essempli così chiari, & ben collocati, che ciascuno potrà da se com mirabile facilità appenderla**. Venezia: Ludovico de Gli Avanzi, 1562.

VARAZZE, Jacopo da. **Legenda áurea**: vida de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VEGA, Lope de. Soneto. *In*: WILLIAMS JR., Sidney James. **A critical edition of the Siglo de oro, en las silvas de Erifile**. 1966. Tese (Doutorado em língua e literatura) – University of North Carolina at Chapel Hill, 1966. p. 6.

VEGA, Lope de. **Obras poéticas**. Edición de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1989. v. 1.

VERGILIUS. **Aeneis**. Edição de Gian Biagio Conte. Berlin: De Gruyter, 2019.

VIEIRA, Antônio. Sermão da sexagésima. *In*: VIEIRA, Antônio. **Sermões I**. São Paulo: Loyola, 2014. p. 13-32.

VILLEGAS, Alonso. **Flos sanctorum nuevo y historia general de la vida y hechos de Iesu Christo, dios y señor nuestro y de todos los sanctos que reza, y haze fiesta la Yglesia Catholica**. Veneza: Felix Valgrisio et Ángel Taván, 1588.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: 34, 2016.

VITALE, Maurizio. Il “parlar disgiunto” nella Gerusalemme liberata di Torquato Tasso. *In*: **Filosofia, storia, letteratura**: scritti in onore di Fulvio Tessitore, a cura di Andrea Emiliani e Gianni Venturi. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2007. p. 59-62.

WEBER, Robert; GRYSON, Roger. **Biblia sacra iuxta vulgatam versionem**. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

WEST, Martin Litchfield. **Indo-european poetry and myth**. New York: Oxford University Press, 2007.

WEST, Martin Litchfield. **The epic cycle**: a commentary of lost Troy epics. New York: Oxford University Press, 2013.