

SÉRGIO AUGUSTO KALIL

A CONSTITUIÇÃO DE BOTELHO DE OLIVEIRA:

As leituras de À Ilha da Maré

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para o Título de Mestre em Teoria e História Literária.

Professor orientador: Dr. Alcir Pécora

CAMPINAS
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

K124c Kalil, Sérgio Augusto.
A constituição de Botelho de Oliveira: as leituras de À Ilha da Maré / Sérgio Augusto Kalil. -- Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador : Antonio Alcir Bernárdez Pécora.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Botelho de Oliveira, Manuel, 1636-1711 - Crítica e interpretação
2. Literatura Brasileira – Séc. XVIII – História e crítica. 3. Poética. 4. Retórica. I. Pécora, Alcir. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

hb/iel

Título em inglês: The constitution of Botelho de Oliveira: a study on the readings of À Ilha da Maré.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Botelho de Oliveira, Manuel, 1636-1711 - Criticism and interpretation; Brazilian literature - 18th century – History and criticism; Poetics; Rhetoric.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora (orientador), Prof. Dr. João Adolfo Hansen e Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro. Suplentes: Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti e Profa. Dra. Bianca Fanelli Morganti.

Data da defesa: 07/04/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

À Gissele Chapanski, amor.

Agradecimentos

Agradeço, humildemente, pela confiança, pela motivação insuperável e pela orientação plena do professor Alcir que dispôs seu tempo, precioso, a este trabalho.

Agradeço, ainda, ao professor Alexandre Cordeiro e ao professor Paulo Franchetti pelas observações pertinentes realizadas durante o exame de qualificação.

Ao professor João Adolfo Hansen, pela constante contribuição.

Ao Júlio Paulo Calvo Marcondes, professor, amigo.

Agradeço, ainda, à Biblioteca do IEL – Unicamp e à do Ministério da Justiça – DF

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo fazer o levantamento dos juízos críticos sobre o poema *À Ilha da Maré*, analisando a situação histórica em que se instituem. As concepções retórico-poéticas e a política nacionalista determinante para a formação dos letrados do século XIX são postas em evidência como fundamento de interpretações que simultaneamente denigrem a agudeza do poema e o entende como proto-nacionalista. A conseqüente permanência desses comentários sobre o poema realizados nos séculos XX e XXI é ainda demonstrada. As leituras moldadas pelas preceptivas seiscentistas que apresentam o poema como resultado da concepção de poesia vigente à época da enunciação é também objeto deste estudo. Essas leituras formatam a interpretação que observa o poema como objeto político e representante da arte mimética que determinava a composição no princípio século XVIII.

ABSTRACT

The present study aims at developing critical reasoning on the poem *À Ilha da Maré* by analyzing the historical context in which it is situated. The rhetorical-poetical concepts and the determined national policy to the formation of the nineteenth century scholars are put into evidence as the foundation of the interpretations simultaneously denigrates the sharpness of the poem and sees it as proto-nationalist. The consequent endurance of this sort of remarks about the poem, made between the twentieth and the twenty-first centuries, is still demonstrated. This research also focuses on the readings shaped by the seventeenth century preceptives which introduce the poem as a result of the concept of poetry at the time of its enunciation. These readings form the basis of an interpretation that observes the poem as a political object and a representative of the mimetic art that settled the composition in the beginning of the eighteenth century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO I – Os fundamentos da crítica romântica	05
1. As preceptivas oitocentistas.....	06
2. A influência de Verney, Freire e Mello.....	07
3. A formação política dos críticos românticos.....	19
3.1. A natureza como objeto.....	21
3.2. A Revista <i>Nitheroy</i>	24
3.3. Historiografia literária e o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro.....	26
CAPÍTULO II – O nacionalismo na moldura de jatobá – as leituras românticas.....	31
1. O dicionário e a referência – Barbosa Machado como fonte de Denis, Norberto e Ribeiro.....	31
2. Varnhagen e a primeira visão de <i>À Ilha da Maré</i>	37
3. Dois outros dicionários: os Silvas.....	40
4. Fernandes Pinheiro: Botelho como patriarca da Literatura Brasileira e a leitura estrangeira de <i>À Ilha da Maré</i>	44
5. Sílvia Romero: rei morto, rei posto.....	48
6. A reedição de <i>Música do Parnasso</i> e a permanência do juízo romântico.....	53
7. Uma possibilidade de mudança: A metáfora é o centro.....	58
8. Outros críticos.....	61
CAPÍTULO III - A moldura de carvalho – as novas edições de <i>Música do Parnasso</i> e as reflexões sobre <i>À Ilha da Maré</i>	63
1. Dois projetos editoriais.....	63
2. O tricentenário de <i>Música do Parnasso</i> e duas leituras moldadas pelas preceptivas.....	68
3. A leitura desconstrutivista.....	71

CAPÍTULO IV – Uma leitura do poema.....	77
1. O lugar do poema: A dedicatória de <i>Música do Parnasso</i> como índice do porvir.....	77
2. Da língua peregrina ou bárbara no catálogo do horto.....	87
3. A coisa elogiada – o gênero epidítico e a écfrase.....	91
4. Os modelos da tradição.....	103
5. As partes da parte do todo.....	109
5.1. Nas águas do entorno.....	110
5.2. As plantas da terra.....	111
5.3. A arquitetura religiosa.....	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	123

INTRODUÇÃO

A obra poética de Manuel Botelho de Oliveira goza de certas particularidades no que diz respeito à recepção pela crítica e pela historiografia literária. Conhecido como o primeiro brasileiro a publicar um livro de poesia e aclamado como “clássico” pela Academia Real de Ciências de Lisboa, Botelho foi autor mais referido que lido. No século XVIII, a *Bibliotheca Lusitana* (1752), de Barbosa Machado, lhe consagra um verbete restrito a indicar a biografia e a descrever o livro *Música do Parnasso* em sua divisão e idiomas nos quais foram escritas as composições. Quase um século depois, Varnhagen, no *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850), ao publicar um conjunto representativo de poemas extraído da *Música do Parnasso*, torna possível o acesso à obra. A partir de meados do século XIX, emerge o interesse pela produção poética de Botelho de Oliveira, e o poeta torna-se “o patriarca da literatura brasileira”¹ para parte da historiografia literária romântica. Dois motivos justificam este posicionamento: a representação da natureza brasileira sob a forma poética e a publicidade de sua obra.

Os primeiros literatos que abordaram a obra de Botelho o fizeram dotados de duas chaves de leitura, uma de formação neoclássica, outra moldada pela concepção historiográfica romântica, centrada na valorização da natureza brasileira. As lentes, manipuladas para a observação, reduziram a obra do poeta a fragmentos da Silva *À Ilha da Maré*. Sob essa perspectiva, nota-se que a primeira hermenêutica aplicada sobre a obra de Botelho não a ajustou às formas históricas em que o texto foi enunciado, motivo pelo qual a obra, excetuando *À Ilha da Maré*, foi essencialmente rejeitada pelo público letrado.

As inumeráveis histórias da Literatura Brasileira repetiram os preceitos analíticos românticos induzindo os leitores a perpetuar os juízos críticos elaborados em meados do século XIX. Coube, então, à crítica de vertente sociológica, capitaneada por Sílvio

¹ PINHEIRO, Cônego Fernandes. **Curso de literatura nacional**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1978. p. 178.

Romero, refutar os modelos analíticos românticos e os juízos sedimentados sobre alguns autores, o que o levou igualmente a desprezar Botelho.

A partir deste momento, uma polarização se instaurou em torno do poeta. De um lado, os que elogiaram Botelho como fundador da Literatura Brasileira; de outro, os que, mesmo citando-o, ignoraram seu interesse dentro da historiografia literária.

Os projetos editoriais que envolveram, ainda que indiretamente, o centenário da independência tornaram acessível a obra vernácula de Botelho. Embora fosse autor renomado entre os românticos, sua obra não havia sido reeditada. Até 1930, o acesso a sua poesia era feito por meio da quase inacessível primeira edição, ou pelos excertos presentes nas histórias e antologias literárias. A nova edição acentua o interesse pela obra de Botelho e diversos estudos são publicados em periódicos especializados. Entretanto, em vez de um movimento crítico diferenciado em relação ao que se concretizou no século XIX, houve a permanência dos juízos cristalizados até então. Mesmo nos anos cinquenta do século XX, quando da reedição do texto completo de *Música do Parnasso*, os pareceres críticos se perpetuaram nos moldes assinalados.

Mudanças substantivas passam a ocorrer, sobretudo, após o estudo de João Adolfo Hansen², nos anos 80, sobre a obra atribuída a Gregório de Matos. Nele o crítico investiga a composição poética a partir dos referenciais históricos vigentes à época do poeta e primordialmente a partir das preceptivas que determinavam as regras de elocução do período. Assim é estabelecido um novo paradigma crítico nos estudos sobre a poesia dos séculos XVII e XVIII que foi determinante para as leituras que Ivan Teixeira e Adma Muhana realizaram da obra de Botelho de Oliveira.

O presente trabalho visa a fazer levantamento dos juízos críticos sobre o poema *À Ilha da Maré*, analisando a situação histórica em que se instituem. Simultaneamente se observará a permanência e a alteração na postura interpretativa que se constituiu em torno do referido poema.

Na primeira parte, objetiva-se demonstrar como se formaram as opiniões sobre a obra de Manuel Botelho de Oliveira desde o século XIX até o princípio do século XXI,

² HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

em particular o lugar comum de Botelho como poeta fundador da Literatura Brasileira. Posteriormente, será analisada a mudança de perspectiva crítica, que permitiu que a obra de Botelho fosse observada a partir dos instrumentos que determinaram sua enunciação, rejeitando a subjetividade como elemento primordial da composição poética.

Na segunda parte, o texto procura fornecer uma leitura de *À Ilha da Maré* com base em seu posicionamento na hierarquia determinada pela ordem político-teológica vigente à época da enunciação.

CAPÍTULO I – Os fundamentos da crítica no século XIX

Se [as rimas] te parecem bem, terei o louvor por prêmio de meu trabalho; se te parecem mal, ficarei com a censura por castigo de minha confiança.³

Manuel Botelho de Oliveira – Prólogo ao leitor, em *Música do Parnasso*

O objetivo deste capítulo é demonstrar como se formou a visão da crítica do século XIX sobre o poema *À ilha da Maré* de Botelho de Oliveira. É imperioso observar, inicialmente, que a reação à poética aguda das preceptivas do século anterior tem consequências importantes na consolidação dessa visão.

Absorvida, a sua maneira, a doutrina dos preceptores setecentistas perpassa a totalidade do discurso de rejeição à agudeza exposto pelos críticos e historiadores do século XIX. Contudo, essa doutrina raramente é referida de maneira explícita.

Deve-se observar, ainda, que além da presença das preceptivas dos setecentos, os comentários elaborados no século XIX são, também, moldados pelas questões do nacionalismo político do período.

Diante disso, é necessário ter como pressuposto para se compreender os juízos de valor emitidos pela maioria dos críticos sobre a obra de Manuel Botelho de Oliveira, em meados do século XIX, que eles incorporam duas correntes que coexistem. A primeira formada pelas poéticas de Luís Antônio de Verney, Francisco José Freire e Francisco de Pina de Sá e de Mello, os três principais preceptores dos setecentos. A segunda constituída por um conjunto de discursos historiográficos e políticos que valorizam a natureza brasileira na obra do poeta.

³ OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa**. São Paulo: Martins Fontes. 2005. p. 14.

1. As preceptivas oitocentistas

A permanência de preceptivas retóricas setecentistas como ferramentas hermenêuticas de aproximação da produção poética dos séculos XVI e XVII entre os historiadores de literatura no século XIX é perceptível tanto nas seleções que compõem as antologias quanto nos juízos emitidos sobre os textos.

Essa permanência decorre de dois fatores: o primeiro, a manutenção dos modelos de ensino, e o segundo, a inexistência de ruptura com as estruturas político-sociais vigentes no período. Diante disso, mesmo temas essencialmente românticos como liberdade e nacionalidade, que poderiam estruturar um processo de segmentação com o passado colonial, são incorporados à ideologia oficial do Estado.

Antonio Candido sinalizou essa dualidade da crítica do século XIX, que se apropriava simultaneamente das preceptivas do século XVIII e do discurso romântico de vertente nacionalista. Para o crítico, devido a própria natureza “do espírito romântico”⁴, que era avessa a “traçar normas para um instrumento que lhe parecia vago, desprovido da soberania que lhe conferiam os clássicos”,⁵ não houve uma modificação substantiva na estrutura do verso romântico ante o modelo clássico com a conseqüente “aceitação das normas já comodamente existentes para a sua elaboração”.⁶ O resultado foi a permanência da retórica e da poética nos estudos literários românticos.

Assim, a crítica elaborada no século XIX está embasada nas preceptivas do século XVIII, as quais retomam as teorias poéticas antigas, as valorizadas no século XVI e XVII, e, em particular, aquelas de tradição horaciana relidas por Boileau.

Roberto Acízelo de Souza aponta a permanência da retórica e da poética como instrumentos de análise literária oitocentista ao lado da vertente historicista.

⁴ CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. Vol. II. pp. 344-345.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

Segundo ele:

(...) é preciso reconhecer (...) que, convivendo com o paradigma historicista hegemônico, a produção crítica orientou-se também por uma vertente de procedência clássica, que sobrevive aos triunfos do romantismo, prolongando a vigência de duas disciplinas antigas do discurso, a retórica e a poética.⁷

Essa permanência que molda parte do juízo crítico romântico é perceptível quando um crítico afirma que a literatura dos seiscentos e de parte dos setecentos está “aniquilada”,⁸ “corrompida”⁹ pela “fatal influência que a escola de Góngora exerceu”¹⁰.

2. A influência de Verney, Freire e Mello

O primeiro nome entre os letrados portugueses e brasileiros do século XVIII e XIX no âmbito da elaboração de um juízo crítico dado a partir de pressupostos retóricos é o do pedagogo português Luís Antônio de Verney. Com o objetivo de criticar a totalidade das instituições educacionais, dominadas pelos padres jesuítas, Verney publicou, em 1746, o *Verdadeiro Método de Estudar*.

Essa obra, moldada pela larga tradição epistolar pedagógica latina, traça as linhas genericamente ilustradas da reforma política posteriormente instituída pelo Marquês de Pombal e envolve temas como língua, medicina, direito, poesia, teologia, regulamentação dos estudos, etc.

O processo de sistematização do saber filiou Verney aos enciclopedistas. Antônio Salgado Júnior, editor do *Verdadeiro Método de Estudar* pela editora Sá da

⁷ SOUZA, Roberto Acízelo de. **O império da eloquência**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 26.

⁸ GARRET, Almeida. **História da língua e da literatura portuguesa – Quinta época - A restauração das letras em Portugal e no Brasil em meados do Século XVIII**. In: *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1963. p. 498.

⁹ Anônimo. **Revista da Sociedade Philomáthica**. N.º 2. p. 37. São Paulo: Tipografia do Novo Farol Paulistano, 1833. Edição fac-similada. São Paulo: Metal Leve, 1977.

¹⁰ PINHEIRO, Cônego Fernandes. **Curso de literatura nacional**. Rio de Janeiro. Livraria Editora Cátedra. 1978. p. 173.

Costa, e, posteriormente, Ivan Teixeira, no seu estudo sobre poesia neoclássica¹¹, além de associarem Verney ao empirismo inglês, fazem correlações entre o autor português e os enciclopedistas franceses e ingleses¹². Há de se salientar que esta correlação encontra respaldo antes no método enciclopédico de sistematização do conteúdo do que na presença de uma visão de mundo afastada do catolicismo. Segundo Pedro Calafate,

em Portugal, o Iluminismo foi mais permeável à influência italiana de um Muratori e de um Genovesi, por razões que se prendem com a presença de uma tradição intelectual cristã e católica, adversa aos princípios do deísmo e do materialismo que se vinha firmando tanto em Inglaterra como em França.¹³

Assim, a reforma educacional e política, proposta por Pombal, afirma primordialmente uma preocupação em determinar esferas de atuação do poder político e do poder religioso. Ao contrário, pois, do que ocorre em países como França, o Iluminismo português não figura uma perspectiva irreligiosa.

O *Verdadeiro Método de Estudar* está segmentado em dezesseis cartas, sendo a análise da poesia objeto da sétima. Para analisá-la, Verney cria uma sistemática expositiva cujo propósito é apresentar claramente suas idéias para um público que não possuía uma poética em língua portuguesa. Segundo Verney, tal ausência seria um dos principais motivos de, em Portugal, se praticar uma poesia tão afastada dos ideais clássicos adequados:

Digo, pois, que o estilo dos Poetas deste seu Reino e desta sua língua pouquíssimo me agrada, porque é totalmente contrário ao que fizeram os melhores modelos da

¹¹ TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999.

¹² Ivan Teixeira afirma que “o *Verdadeiro Método de Estudar* enquadra-se nesse movimento de compilação utilitária do saber, sem deixar de esboçar uma reforma polêmica na maneira de conceber a própria realidade de Portugal. Com efeito, tal livro procura situar a cultura portuguesa em frente aos progressos do pensamento europeu”. TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999. p 169.

¹³ CALAFATE, Pedro. **Metamorfoses da palavra**. Estudos sobre o pensamento português e brasileiro. Lisboa: INCM, 1998. p 142.

Antiguidade e ao que ensina a boa razão. A razão disto é porque os que se metem a compor não sabem que coisa é compor, onde, e quando muito são Versificadores, mas não Poetas. E disto não queira V.P. melhor prova que ver que nenhum até aqui se resolveu escrever uma boa Arte Poética portuguesa.¹⁴

Verney afirma que o poeta atua segundo duas faculdades essenciais: Engenho e Juízo. A primeira

consiste em saber unir idéias semelhantes, com prontidão e graça, para formar pinturas que agradem e elevem a imaginação; de sorte que não bastam que sejam semelhantes; é necessário que divirtam e arrebatem.¹⁵

Já o Juízo

é aquela faculdade da alma que pesa exatamente todas as idéias, separa umas das outras, não se deixa enganar da semelhança, e atribui a cada uma o que é seu. Isto pede uma exata meditação e prudência fundada.¹⁶

Com base nesses conceitos, Verney censura os poetas que escrevem exclusivamente em função do engenho.

E daqui vem que vemos frequentemente homens de imaginação fecunda e engenho vivo, sem um escrúpulo de juízo, antes comumente têm menos juízo os que têm mais engenho.¹⁷

Verney desenvolve seus estudos sobre o engenho por meio de uma classificação qualitativa: o engenho bom, o mau e o misto. O primeiro está fundado na semelhança

¹⁴ VERNEY, Luís Antonio. **Verdadeiro Método de Estudar**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1950. Vol. II. p. 201-203.

¹⁵ Ibidem. p. 207.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

de idéias que “diverte e eleva”.¹⁸ O segundo, na “semelhança de letras”,¹⁹ associada por Verney a procedimentos de ornamentação como anagramas, ecos e equívocos. A terceira modalidade, mista, se apropria ora da semelhança de idéias, ora da de palavras.

O cerne da crítica de Verney, em similitude com Freire, como se verá adiante, se sustenta no conceito de verdade. Para o pedagogo, um “conceito que não é justo, nem fundado sobre a natureza das coisas, não pode ser belo, porque o fundamento de todo o conceito engenhoso é a verdade”.²⁰

O conceito, tal como utilizado por Verney, pode ser compreendido com base nas proposições aristotélicas sobre a mimese. O pedagogo entende que a poesia é uma viva descrição das coisas que nela se tratam, sendo o fundamento da poesia a reprodução da natureza.

Antônio José Saraiva o sintetiza da seguinte maneira:

[Verney] Segue-os [numa referência de Saraiva à relação de Verney com Muratori, Boileau e Luzán] tomando como ponto de partida a teoria aristotélica da mimese, e sustenta que a poesia, como qualquer forma de arte, não passa de uma reprodução da natureza dentro das condições de um material artístico determinado, nomeadamente o material lingüístico: “a poesia é uma viva descrição das coisas que nela se tratam”.²¹

A poesia, portanto, decorre de uma plena adequação entre palavras e coisas. Para Verney, a poesia é boa se as palavras, por meio da razão, se aproximam, num processo quase descritivo e reconhecível de imediato pelo leitor do que seja o objeto da poesia. Devido, então, à influência das poéticas espanholas os poetas

¹⁸ Ibidem. p. 208.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem. p. 209.

²¹ SARAIVA, Antônio José. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1985. p. 615.

geralmente entendem que o compor bem consiste em dizer bem sutilezas, e a inventar coisas que a ninguém ocorressem, e com essa idéia produzem partos verdadeiramente monstruosos, e que eles mesmos, quando os examinam sem calor, desaprovam.²²

Nesta perspectiva, a poesia para Verney estaria condicionada ao plano lingüístico de denotação, implicando correlação entre palavras e coisas. Nos termos de Ivan Teixeira,

na poesia, a idéia de verdade surge como uma adequação ajuizada entre as palavras e as coisas. Em nome da verdade, a frase aproxima-se da denotação, sob o pretexto de clareza e simplicidade. (...) Adeptos da doutrina clássica de Boileau, Verney e Freire associavam o Belo à Verdade, tomando-a nesses casos, como equivalente do enunciado transparente e conciso, em ostensiva oposição ao fraseado seiscentista, sinônimo, segundo ambos, de falsidade e desequilíbrio.²³

Além da crítica central à poesia que valoriza o engenho, Verney aponta problemas específicos no âmbito das estruturas retóricas de composição. O preceptor afirma que os poetas dos séculos XVI e XVII, ao estudarem a poesia grega e romana, observaram somente aspectos negativos e que isso se tornou um problema não só para a poética dos seiscentos, mas também para os doutos do século XVIII, que têm de produzir uma ortopedia poética no gosto vigente.

Os homens daqueles séculos ignorantes [XVI e XVII] não observaram nos antigos o bom, mas o mau. Viram que neles se achavam vestígios de mau engenho, e esse foi o que abraçaram; de sorte que ainda hoje têm os doutos grande trabalho em desterrar isto da mente dos homens.²⁴

²² VERNEY, Luís Antonio. **Verdadeiro Método de Estudar**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1950. Vol. II. p. 204

²³ TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999. p 180.

²⁴ VERNEY, Luis Antonio. **Verdadeiro Método de Estudar**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1950. Vol. II. p. 210.

Os poemas elaborados sobre omissão e semelhança de letras, sílabas ou palavras, charadismo, anagramas, acrósticos, “engenhos mariolas tão infatigáveis”,²⁵ cronogramas, labirintos de letras são condenados pelo pedagogo. Soma-se a isso a crítica à agudeza, entendida pelo autor como “efeito do mau engenho e caracterizada por insípidas ridicularias”.²⁶

O arremate final da crítica à poesia praticada sob a influência das poéticas seiscentistas pode ser observado no comentário à obra de Baltazar Gracián, *Agudeza e arte de engenho*. Principal preceptiva da poesia ibérica seiscentista, a poética de Gracian está para ele condenada ao esquecimento devido ao fato de estimular os poetas a mudar a “natureza”²⁷ das coisas, entendida aqui como o objeto a ser imitado:

Lembro-me que o autor [Gracián], desejava, ao livro, a boa fortuna de cair em mãos de quem o entendesse. Pelos meus pecados, eu fui um dos que não se cansaram em entendê-lo; porque, logo entendi que o livro não merecia que se lesse. Querer ensinar a dizer graças e agudezas é o mesmo que querer ensinar a mudar a natureza: quem não é próprio para essas coisas, não as pode aprender.²⁸

Os juízos poéticos elaborados por Verney, que entendem a poesia aguda como efeito do mau engenho, serão corroborados por Francisco José Freire. As visões de ambos comporão o primeiro alicerce da crítica à poesia de Botelho de Oliveira realizada no século XIX e parte do XX.

A *Arte Poética* de Francisco José Freire, publicada em 1748, é o instrumento de maior envergadura no âmbito das poéticas em língua portuguesa do século XVIII. Dividida em três livros, segundo o modelo instaurado por Aristóteles, a poética de Freire aborda o fenômeno poético nos três gêneros antigos: o lírico, o trágico e o épico.

²⁵ Ibidem p. 225.

²⁶ Ibidem p. 235.

²⁷ TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 186.

²⁸ VERNEY, Luis Antonio. **Verdadeiro Método de Estudar**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1950. Vol. II. p. 234.

No primeiro livro, destinado à lírica, Freire opta pela tradição das poéticas miméticas. Emulando Aristóteles, em sua *Poética*, e Horácio em sua *Epístola aos Pisões*, destina os primeiros capítulos de sua obra à origem da poesia. O preceptor elabora inicialmente um breve histórico da poesia grega, romana e hebraica. Posteriormente, aborda a poesia vulgar e, a partir daí, discorre sobre essência e definição da poesia, sua finalidade - a instrução e o deleite, conforme Horácio -, o prazer propiciado por ela, a imitação e a verdade presente no texto poético, referida por Freire como verossimilhança.

Ao abordar a verdade na poesia, afirma que:

De duas espécies é o verdadeiro da natureza. Um é aquele verdadeiro, que, com efeito, é, ou foi: o outro é o que verossimilmente foi, e também podia, ou deveria ser, segundo as forças da natureza.²⁹

Entendida a natureza como o objeto a ser imitado, resta observar que Freire, da mesma forma que Verney, nutre uma forte preocupação sobre a relação entre as palavras e as coisas. O texto poético provoca deleite apenas se a representação estiver limitada pela verossimilhança. Sob essa expectativa, aquilo que rompe com o paradigma horaciano e institui associações consideradas vãs, fundadas em elementos externos e opostos, provoca aversão aos leitores. A tese de Horácio presente na *Epístola aos Pisões*³⁰ revela-se, assim, o fundamento das teorias de Verney e Freire na rejeição aos autores dos seiscentos que praticam a poética aguda, que, posteriormente, será adotada pelos letrados do século XIX.

Observe-se a importância atribuída à verossimilhança por Freire:

²⁹ FREIRE, Francisco Joseph. **Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico**. Lisboa: Oficina patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. p. 72

³⁰ Horácio categoricamente condena os ornatos discursivos tidos como deslocados e inúteis à composição poética. O verso que materializa esta idéia, na tradução de Dante Tringali, é: *Enfim, o que quer que pretendas seja, ao menos, simples e uno*. Em outra passagem o poeta enfatiza: *as coisas inventadas em busca do prazer estejam próximas da verdade, que a fábula não exija que se creia em tudo que ela queira, nem retire vivo, do ventre de Lâmia, o menino que ela almoçou*. HORÁCIO. **Epístola aos Pisões**. São Paulo: Musa, 1994. p. 27 e 34.

Para chegarmos, pois, com a matéria a causar maravilha e deleite é preciso representar os objetos (...) não como eles ordinariamente são, mas como verossimilmente podem ou deveriam ser na sua completa forma³¹.

Essa proposição de Freire, por certo, retoma, ainda, a consagrada passagem da *Poética* aristotélica na qual se estabelece a diferença entre a poesia e a história:

Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança.³²

A influência de Horácio é perceptível também nas constantes referências à relação entre poesia e pintura. Em sua *Epístola aos Pisões*, Horácio propõe que a poesia, assim como a pintura, em certos momentos deve ser observada de perto, em outros à distância. A percepção horaciana, sistematizada no verso *ut pictura poesis*³³, foi frequentemente reinterpretada no quinhentismo no sentido de que escrever era pintar com palavras.

Observe-se o fragmento em que Freire se refere ao objeto da poesia:

Ora isto, que o pintor faz com suas cores aos olhos exteriores do corpo, pode também por meio das imagens fazer o poeta aos olhos internos da alma. Ambos pintam, e ambos imitam os objetos (...).³⁴

A adesão às poéticas antigas não poderia deixar de conduzir Freire a emitir um juízo crítico sobre as artes dos seiscentos. Ele explica, inicialmente, o que se entende por conceito refinado:

³¹ FREIRE, op. cit. p. 66.

³² ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: INCM, 1994. p. 115.

³³ HORÁCIO. *Epístola aos Pisões*. São Paulo: Musa, 1994. p. 35.

³⁴ FREIRE, Francisco Joseph. *Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico*. Lisboa: Oficina patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. p. 31.

Chamamos conceito refinado e rebuscado àquele que custou grande estudo ao engenho, ou à fantasia para se descobrir, mostrando estas duas potências uma como ambição de achar razões extraordinárias, e remotas da comunhão idéia dos homens.³⁵

Não resta dúvida de que, em Freire, o conceito refinado e rebuscado decorre do esforço do poeta para encontrar uma relação entre idéias ou objetos que não guardam conexão aparente. Desta conjunção insólita de idéias emerge o raro que causa surpresa e agrado ao leitor, conforme ele mesmo expõe:

Muitos entendem ser indício de um entendimento vasto, e penetrante, ou ao menos de um feliz engenho, o descobrir as mais belas verdades internas, e as menos conhecidas razões das coisas. É certo, que não se enganam em crer esta doutrina; porque desse modo se consegue o deleitar com a novidade os ânimos dos leitores.³⁶

Contudo, a demanda exacerbada pelo raro, conduz o poeta ao ridículo. Neste momento, se instaura o cerne da crítica de Freire à poética cultivada nos séculos XVI e XVII e se nota que ela se assemelha à de Verney por ter como fulcro a desvalorização da agudeza que busca o que não pertence ao juízo comum, ainda que de poetas. Para Freire:

é certo que muitos poetas abusam deste conselho, e enganados com a aparência do que é bom, caem, por fugir do trivial, no extremo contrário, que é fazer com que seus conceitos fiquem muito engenhosos, e sutis, tudo precedido de afetarem novidade no ridículo. Escrupulizam de dizer um sentimento e razão que possa vir à imaginação de outros poetas, e como se não fosse belo, senão aquilo, que está remoto da comum idéia, que os homens fazem das coisas, formam com sutileza de engenhos e razões, e imagens tão estranhas, como desconhecidas dos verdadeiros poetas.³⁷

³⁵ Ibidem. p. 183.

³⁶ Ibidem. pp. 183 -184.

³⁷ Ibidem.

Freire reconhece, portanto, a qualidade poética proveniente dos pensamentos engenhosos. O que o preceptor não tolera são os “engenhos desenfreados [que] não contêm seriedade por serem demasiadamente sutis, e metafísicos.”³⁸ Diante dessa atitude dos poetas, a representação da natureza –exigência de Verney para se atribuir qualidade ao texto poético – “padece, e se ofende muito com eles vendo que os homens, desprezando as verdades internas, que ela subministra, só abraçam as razões inverossímeis, sofisticas e falsas.”³⁹ A afetação que atingiu os poetas setecentistas, entendida como “ornar com um estudo forçado, e formar conceitos fora dos limites do verossímil”⁴⁰, deve ser expurgada no século XVIII.

Freire, assim, se refere positivamente às “imagens intelectuais ou engenhosas”⁴¹, frutos do engenho entendido como “aquela virtude, e força ativa, com que o entendimento recolhe, une, e acha as semelhanças, as relações e as razões das coisas.”⁴² O preceptor enfatiza que “tanto mais serão belas estas imagens, quanto mais se forem buscar as semelhanças a objetos entre si remotos, e nobres, e quanto mais novas, e inspiradas forem, porque da novidade é que nasce a maravilha e o deleite.”⁴³ Contudo, Freire considera poeta verdadeiro aquele que constitui imagens limitadas à compreensão de todos. Nos termos do doutrinador, o que “está remoto na comum idéia”⁴⁴.

Para ilustrar suas teses, Freire faz referência a um poema espanhol⁴⁵, cuja autoria não é informada.

*Ven muerte tan escondida,
Que no te sienta venir,
Porque el placer del morir*

³⁸ Ibidem. p. 184.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem. p. 140.

⁴² Ibidem. p. 138.

⁴³ Ibidem. p. 140.

⁴⁴ Ibidem. p. 184.

⁴⁵ O poema é intitulado de *Canción Del Comendador Escrava. Cancionero General de Hernando Del Castilho*. Madrid: Editorial Castália. 2004. Vol. II. p. 472.

*No me torne a dar la vida.*⁴⁶

E, a partir do exemplo, censura o engenho desenfreado.

Eis aqui como este poeta para rogar à morte, que lhe tirasse a vida, usou da sutileza de um pensamento tão refinado e inverossímil, pois todos sabem, que o gosto que um indivíduo experimenta em morrer, não lhe pode conservar a vida, e muito menos ressuscitá-lo.⁴⁷

Desta forma, a busca pelo raro acarretaria o inverossímil, pois, para Freire, o uso das semelhanças, fundamento do engenho, não deve ser feito com a intenção de o poeta demonstrar habilidades de composição, mas sim de dar maior clareza ao que diz.

Tal pensamento está diretamente moldado pelas concepções de metáfora e clareza presentes no Livro III da *Retórica* de Aristóteles, que afirma ser

necessário usar metáforas provindas não de coisas muito afastadas, mas de coisas semelhantes e do mesmo gênero e da mesma espécie da do termo usado, designando assim algo que não tem designação, de forma que seja evidente que estão relacionadas.⁴⁸

Assim, a poética aguda, que manipula elementos absolutamente distantes para a composição das metáforas, é rejeitada. O exemplo marcante na obra de Freire está na crítica a Góngora.

Não há conceito mais falso, nem imagem mais inverossímil. Em que convém o Céu como Polifemo, e Polifemo com o Céu, para o 'Céu ser um celeste Polifemo', e 'Polifemo um humano Céu'? Tirou o poeta esta ilação, porque na linguagem das metáforas chama-se

⁴⁶ FREIRE, Francisco Joseph. **Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico**. Lisboa: Oficina patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. p. 185.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: INCM, 1994. p. 181.

ao ‘Sol olho do Céu’, e ao ‘olho Sol da cara’. Eis aqui como por falta de fundamentos, que temos alegado, se estraga a fantasia poética, e neste exemplo se vê como fica escura e remota toda a translação, que nasceu de outra.⁴⁹

Além da rejeição à agudeza, que será tema constante no aproveitamento que os autores do século XIX farão da obra de Freire, outro tema se destaca em suas considerações: a distinção entre imitação icástica e fantástica, que é bastante “confusa”⁵⁰ entre os doutrinadores. O preceptor entende que a representação de algo certo e ocorrido constitui a imitação icástica.⁵¹ Proposição essa semelhante à de Aristóteles para a história. O filósofo grego entendia que a diferença entre o historiador e o poeta não se dava pelo fato de um escrever em versos e o outro em prosa, mas sim por dizer um “as coisas que se sucederam (historiador) e outro (poeta) as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.”⁵²

Já a imitação fantástica consiste para Freire na representação do que é mais verossímil que verdadeiro. Desta forma, há prioridade da fantasia na invenção.

A importância desta distinção apresentada por Freire, também presente em Verney, que valoriza uma poética centrada na representação icástica, descritiva, é perceptível quando se observa a seleção da obra de Botelho realizada pelos historiadores do século XIX.

Outro autor do século XVIII significativo para a composição dos juízos oitocentistas sobre Botelho de Oliveira foi Francisco de Pina, de Sá e de Mello que publicou em 1756 a sua *Arte Poética* em consonância com as teses defendidas por Freire e Verney.

⁴⁹ FREIRE, Francisco Joseph. **Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico**. Lisboa: Oficina patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. p. 126.

⁵⁰ Ibidem. p. 35.

⁵¹ Saraiva vê a imitação icástica como descritiva e particularizante de uma coisa verdadeira e a fantástica como “captação imaginativa daquilo que é mais verossímil que verdadeiro”. SARAIVA. Antonio José. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto editora, 1985. p. 643.

⁵² ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: INCM, 1994. p. 115.

Escrita em versos, a *Arte Poética* de Mello ataca a poética aguda condenando-a por se compor “de palavras sem substância”⁵³ e “de frívola elegância”⁵⁴. Segundo Mello, tal modalidade poética não serve para “a cópia suave das paixões sensíveis”⁵⁵ ou para a elaboração das imagens claras na composição.

As proposições de Verney, Freire e Mello serão posteriormente retomadas nos pareceres emitidos pelos críticos do século XIX sobre a poesia dos seiscentos, resultando quase sempre em aversão ao estilo praticado no referido período.

No caso específico da obra de Manoel Botelho de Oliveira, munidos de um discurso de autoridade concedido pelos maiores preceptores da língua portuguesa do século XVIII, os primeiros estudos literários que se voltaram para ela foram unânimes em lhe negar valor poético. Somente a força do movimento nacionalista que se instaurava permitiu que a obra fosse referida – e bem mais referida que lida – durante o século XIX.

3. A formação política dos críticos românticos

À formação dada pelas preceptivas do século XVIII aos letrados portugueses e brasileiros, soma-se a matriz crítica de vertente romântica. Se aquela determina a vertente icástica que os poetas em suas composições devem respeitar, esta impõe a natureza da América como objeto a ser primordialmente representado pelos poetas e prosadores. Ambas, somadas, compõem os pressupostos teóricos que balizam o juízo analítico dos primeiros historiadores da Literatura Brasileira.

Essa coexistência de duas correntes aparentemente opostas é observada por Acízelo de Souza. Para ele, havia no Brasil, como em outros países, a permanência da poética e da retórica antigas enquanto instrumentos de interpretação literária:

⁵³ MELLO, Francisco de Pina, de Sá e de. **Arte poética**. Lisboa: INCM, 2005. p. 147.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem. p. 152.

No Brasil, a crítica literária segue a tendência mundial, tendo no historicismo o seu modelo orientador. No entanto, (...) convivendo com o paradigma historicista hegemônico, a produção crítica orientou-se também por uma vertente de procedência clássica, que sobrevive aos triunfos do romantismo (...)⁵⁶

A crítica romântica opera, portanto, sob dois paradigmas: a tradição retórica, já diluída em manuais ou ainda em salas de aula, e o modelo historicista de valorização das letras vinculadas ao ideário nacional, sobretudo as de ênfase paisagística.

Nesse sentido, a valorização da natureza no século XIX não se realiza somente a partir de categorias literárias, mas principalmente por meio de interesses políticos que a direcionam para a formação da nação.

Proclamada a independência, faltava fazer com que os brasileiros se identificassem como brasileiros, ou seja, que compusessem, em conformidade com o vocabulário político dos fins do século XVIII, uma nação.

No âmbito jurídico, identificar a nação era algo simples. A Constituição Política do Império do Brasil, outorgada em 1824, afirmava que a nação era composta por cidadãos brasileiros determinando-os segundo categorias de *jus soli* e *jus sanguini*. Contudo, o conceito de nação não é meramente jurídico. Ele requer, para sua plenitude, que outros fatores atuem simultaneamente para a composição de seu significado.

Zippelius aponta a necessidade da existência de uma “cultura comum” como elo entre os indivíduos:

A afinidade nacional não deriva, de forma alguma, exclusivamente, da ascendência comum e da conseqüente afinidade caracteriológica entre os indivíduos, mas, frequentemente, em maior medida, do fato de os Homens, no decurso da história, se terem constituído em comunidade cultural.⁵⁷

⁵⁶ SOUZA, Roberto Acízelo de. **O império da eloquência**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 26.

⁵⁷ ZIPPELIUS, Reinhold. **Teoria geral do Estado**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. p. 96.

A dimensão cultural é, portanto, elemento de extrema importância para identificar certos indivíduos como nacionais independentemente de categorias jurídico-políticas. Antony Giddens afirma que

com o surgimento do Estado-nação, os Estados passaram a ter uma unidade ordenada administrativamente e territorialmente, que eles não possuíam antes. Essa unidade não pode, entretanto, permanecer como puramente administrativa, porque a própria coordenação das diversas atividades pressupõe elementos de homogeneidade cultural.⁵⁸

Assim, uma nação recém criada como o Brasil necessitava de uma identidade que a diferenciasse e, portanto, a identificasse como singular frente aos outros Estados Nacionais e ao modelo cultural europeu vigente. A elite cultural brasileira passou a se articular em prol da constituição de um conjunto de paradigmas que fundamentasse a origem do país e justificasse o apego a ele.

Os esforços da elite voltaram-se para a construção da identidade nacional e também para a manutenção da integridade do Estado Nacional. No âmbito das artes e das ciências humanas, ela direcionou-se, primordialmente, para dois pontos: a necessidade de instaurar um discurso sobre a importância da representação da natureza americana e a mobilização da historiografia literária no processo de reconstrução utilitária do passado.

3.1. A natureza como objeto

A natureza como tema da literatura no romantismo não emerge originariamente enquanto preceito político. Ela passa a ser utilizada para fins políticos a partir do momento em que o ideário nacional se impõe como prerrogativa para a formação dos Estados. Nesse momento, a natureza de determinados países, que era visada como objeto de contemplação a ser representado por meio de impressões subjetivas e

⁵⁸ GIDDENS, Anthony. **The Nation-state and Violence**. Apud RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a idéia de nação**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 22.

originais - reveladoras, portanto, do gênio poético - passa a ser instrumento político formador da unidade cultural e nacional.

José Murilo de Carvalho mostrou que as elites foram responsáveis pela manutenção da integridade do território nacional⁵⁹. Esse fenômeno assume relevância na comparação entre os resultados políticos – centrados na unidade territorial – decorrentes do processo de emancipação das colônias espanholas e da portuguesa. Enquanto os quatro vice-reinos de Espanha se fragmentaram em dezoito estados nacionais, o Estado do Maranhão e o Estado do Brasil formaram um único estado nacional no século XIX. Segundo o historiador, as elites brasileiras detinham uma homogeneidade intelectual decorrente sobretudo de sua educação que se manifestava na esfera política. Classes abastadas do período colonial encaminhavam seus filhos, num primeiro momento, para a formação em Coimbra e, posteriormente, após a independência, para o Colégio Dom Pedro II e para as faculdades de Direito de Recife e São Paulo. O efeito homogeneizador da educação foi reforçado pela produção poética emergente que manifestava acentuado apego à pátria. Desta forma, a construção da ordem, para utilizar os termos de Carvalho, foi corroborada pelos escritores românticos⁶⁰ que propunham como tema de seus poemas a saudade da pátria ou a opulência da natureza brasileira. No entanto, esse tipo de reflexão sobre a natureza torna-se presente entre os letrados brasileiros a partir de uma vertente criada por estrangeiros e adotada inicialmente por brasileiros que se encontravam na Europa. Estão no primeiro caso as reflexões de Ferdinand Denis e de Almeida Garret. No segundo, as elaboradas pelo grupo fundador da revista *Nítheroy* que se encontrava em Paris na década de 30 do século XIX.

⁵⁹ CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Cap. I, II e III.

⁶⁰ Convém observar que Carvalho não aponta o elemento cultural como fator determinante da unidade nacional. Sua tese enfatiza a formação jurídica e médica como primordial para a composição da elite política e administrativa do Brasil, mas deixa de demonstrar a valorização efetivada por membros da elite na produção literária com foco nacionalista. Conforme: CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Capítulos I, II e III.

O francês Ferdinand Denis atuou de maneira decisiva na instauração do discurso que valorizava a natureza americana como tema a ser cantado pelos poetas brasileiros. Em seu *Resumo da história literária de Portugal seguido do resumo da história literária do Brasil*, publicado em francês no ano de 1826, escreveu que a flora nativa deve ser representada na literatura com total liberdade em relação às regras das representações imagéticas da arcádia.

A construção argumentativa de Denis sobre este tema merece destaque. Ele realiza uma comparação entre a natureza européia e a brasileira com a intenção de demonstrar que a natureza da América também pode e deve ser objeto de poesia, não mais sob a perspectiva universalizante como presente entre os poetas árcades⁶¹, mas sim sob a ótica particularizada pelas percepções subjetivas:

Na floresta virgem, experimenta o homem as mesmas impressões que nos bosques continuamente devastados pelo lenhador? Não têm mais força e liberdade os animais que vivem na campanha? Não arroja o oceano suas vagas contra um litoral mais impressionante? (...) Se os poetas dessas regiões [América] fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres.⁶²

Às reflexões de Denis, somam-se às de vários outros autores do período. Almeida Garret, na *História da língua e da literatura*, publicada originalmente em 1826, afirma:

Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado aos seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões de estilo,

⁶¹ Parte da crítica brasileira tem a tendência de identificar nos poetas árcades uma espécie de proto-nacionalismo literário pelo fato de eles, em específico Silva Alvarenga, retratarem a flora brasileira. Em perspectiva diversa, Sérgio Buarque de Holanda e Alcir Pécora, afirmam que a paisagem brasileira é absorvida nas predominantes convenções da poesia árcaica. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de Literatura Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 410 e PÉCORA, Alcir. **Máquina de Gêneros**. São Paulo: Edusp. 2001. p. 169.

⁶² DENIS, Ferdinand. **Resumo da história literária de Portugal seguido do resumo da história literária do Brasil**. In: **Historiadores e críticos do romantismo**. Org. Guilhermino César. São Paulo: Edusp, 1978. p. 37

do que neles aparece: a educação européia apagou-lhes o espírito nacional: parece que se receiam de se mostrar americanos.⁶³

Cabe aqui uma anotação: no texto de Garret o termo “nacionalismo” se vincula a uma ótica literária, na qual se refere antes de mais nada à representação da natureza. Considere-se ainda que Garret analisa autores do século XVIII e, diante da experiência política colonial, é anacrônico supor que autores como Durão, Gonzaga ou Basílio da Gama assumam a nação brasileira como tema, principalmente porque ela inexistia enquanto instituição política. Fato semelhante se observa na análise que Denis faz de *O Uruguai* de Basílio da Gama. Denis valoriza o poema setecentista “porque (ele se) reveste de caráter nacional, apesar de suas imperfeições”⁶⁴. Esse caráter nacional, frise-se, é restrito à representação da flora ou do índio.

3.2. A Revista *Nitheroy*

Visualizada inicialmente por estrangeiros, a natureza brasileira passa a ser objeto de reflexão também dos brasileiros. Nesse sentido o *Ensaio sobre a literatura do Brasil*, de Gonçalves Magalhães, publicado originalmente em 1836 na *Nitheroy*, *Revista Brasiliense*, impressa em Paris, assume importância emblemática, visto que a publicação circula amplamente entre os letrados que vivem no Brasil.

Neste momento, percebe-se que o nacionalismo não se limita mais à representação da natureza. Ele se torna um projeto político, que visa o desenvolvimento econômico do país, articulado pela elite intelectual. O nacionalismo político já estava presente nas teses de Denis, principalmente na correlação entre liberdade poética e liberdade política. Contudo, é a partir das reflexões elaboradas pelos membros da *Nitheroy* que o movimento se sedimenta entre os brasileiros.

⁶³ GARRET, Almeida. *História da língua e da literatura portuguesa – Quinta época - A restauração das letras em Portugal e no Brasil em meados do Século XVIII*. In. *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1963. p. 503.

⁶⁴ Ibidem. p. 57.

Desta forma, a revista assume importância política, econômica e cultural, visto que seus ensaios discorrem sobre temas voltados para o desenvolvimento nacional. Ricupero afirma que:

A idéia principal de Nitheroy é que, depois de realizada a independência política, deve-se recuperar o terreno que nos separa dos outros povos (...) Como país novo, o Brasil precisaria realizar progressos nos mais diversos campos, da economia às artes, passando pelas ciências, que nos aproximassem da civilização.⁶⁵

A busca pelo processo civilizador é plenamente manifesta no texto *Considerações econômicas sobre a escravidão*⁶⁶ de Torres Homem, o economista do grupo reunido em Paris. Para ele, a escravidão é elemento impeditivo do desenvolvimento econômico do Brasil, uma vez que ela limita a produção devido à impossibilidade do uso de máquinas e, em decorrência, impede a vinda de imigrantes europeus.

Magalhães, visualizando a arte como reflexo do desenvolvimento, salienta a importância de se representar a natureza americana, esquecida pelos autores que aqui viviam. Em tom agressivo, ele afirma que a “Poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma grega vestida à francesa”⁶⁷ e que “os poetas Brasileiros se deixaram levar pelos seus cânticos, e olvidaram as simples imagens de uma natureza virgem”⁶⁸.

A questão central do ensaio de Magalhães era justamente identificar a origem de um elemento propriamente nacional enquanto traço distintivo da poesia brasileira em relação à estrangeira. Segundo Paulo Franchetti, esse elemento, “só poderia provir da influência da natureza brasílica, da sua capacidade de moldar um temperamento nacional e de servir como fonte de inspiração para uma literatura própria.”⁶⁹

⁶⁵ RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a idéia de nação**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 16.

⁶⁶ **Nitheroy, Revista Brasiliense**. Paris, 1836. São Paulo: Biblioteca Academia Paulista de Letras, 1978. Vol. 9. pp. 81-82.

⁶⁷ Ibidem. p. 146

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ FRANCHETTI, Paulo. **Gonçalves Magalhães e o romantismo no Brasil**. São Paulo: Revista de Letras, 2006. n.º 46. p.118.

Magalhães aponta ainda a existência de um “instinto oculto” que, nos termos de Franchetti, significa “uma força que dirige o homem ‘a despeito da educação’, como uma força que impele à ação necessária, mesmo quando a prática social preconiza outra solução.”⁷⁰ Essa força oculta, gerada no ambiente natural:

do convívio com uma natureza específica, que molda um tipo de caráter único termina por se combinar com o sentimento cristão para combater o arcabouço mitológico greco-latino que sustentava a poesia anterior ao Romantismo. De modo que a constituição da literatura brasileira é descrita [no ensaio] como um processo simultâneo de conversão da musa antiga ao cristianismo e de reconhecimento da beleza específica da natureza brasileira.⁷¹

Percebe-se, então, que predominava entre os historiadores, críticos e autores românticos um discurso que enfatizava a necessidade de se representar a natureza com o fim específico de instituir no imaginário da sociedade brasileira um sentido de nacionalidade.

3.3. Historiografia literária e o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro

Consolidado o discurso que autorizava os poetas a abordar a natureza nativa como elemento poético em oposição à natureza convencional da Arcádia, faltava a ação da historiografia literária para que o nacionalismo literário se consubstanciasse.

Gonçalves Magalhães apontava, na revista *Nitheroy*, a necessidade de se verificar a origem da Literatura Brasileira, seu desenvolvimento, suas fases⁷², o que apenas seria sintetizado com a escrita de uma história da Literatura Brasileira. A busca pela origem da Literatura Brasileira decorria de uma preocupação específica: para Magalhães, a cultura era um condicionante do desenvolvimento econômico e político.

⁷⁰ Ibidem. p. 120.

⁷¹ FRANCHETTI, Paulo. **Gonçalves Magalhães e o romantismo no Brasil**. São Paulo: Revista de Letras, 2006. n.º 46. p. 121.

⁷² **Nitheroy, Revista Brasiliense**. Paris, 1836. São Paulo: Biblioteca Academia Paulista de Letras, 1978. Vol. 9. p. 135

Portanto, ao se traçar uma diretriz que permitisse a contemplação de uma tradição literária, talvez fosse possível engendrar estruturas para o desenvolvimento econômico. A percepção de Magalhães sobre a relação entre cultura e desenvolvimento encontrou respaldo no recém formado Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB).

Conforme o artigo 1.º de seu estatuto, o IHGB foi criado com o fim específico de “coligir, metodizar, publicar ou arquivar os documentos necessários para a História e Geografia do Brasil e assim também promover os conhecimentos destes dois ramos científicos, por meio do ensino público, logo que os cofres sociais o permitissem.” Esses objetivos estavam diretamente vinculados aos interesses da elite que o compunha e, por decorrência, do Estado independente que se formava. A primeira composição do IHGB é reveladora dessa relação. Segundo Ricupero⁷³, dos 27 membros que estiveram presentes na sessão de inauguração do IHGB, 22 ocuparam cargos de destaque no aparelho de Estado. Dez tornaram-se conselheiros de Estado, e seis, senadores.

Na primeira sessão ordinária de inauguração do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 01/12/1838, o cônego Januário da Cunha Barbosa apresentou três propostas, prontamente aceitas. O antologista, consciente da importância de um protetor político para o Instituto, propôs que de alguma forma o Imperador D. Pedro II fosse levado a aceitar tal título. Posteriormente, propôs que se estabelecesse a maneira mais própria para a troca de informações históricas entre os sócios nacionais e estrangeiros do Instituto, e, finalmente, sugeriu que na sessão seguinte se discutisse como escrever a história do Brasil segundo os critérios de épocas específicas⁷⁴.

Embora a preocupação dos membros do IHGB tenha recaído inicialmente sobre a história política, era evidente que a história literária em breve viria à tona, visto que as preocupações apresentadas por Magalhães sobre a origem da Literatura Brasileira na revista *Nitheroy* não eram desconhecidas dos membros do Instituto.

Januário da Cunha Barbosa, um dos fundadores do IHGB, já era conhecido pelos letrados brasileiros por nutrir interesse semelhante pela historiografia literária.

⁷³ RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a idéia de nação**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 115.

⁷⁴ IHGB. www.ihgb.org.br/ihgb24.php. Consultado em 29/04/2008.

Inspirado pelo *Parnasso lusitano*, organizado inicialmente por Garrett e publicado pelo editor Alliaud, na França, em 1826, o cônego editou o *Parnasso brasileiro, ou Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas*⁷⁵. Essa antologia, publicada em oito volumes entre os anos de 1829 e 1832, pode ser vista como um marco delineador do processo de construção de história da Literatura Brasileira centrado na retomada utilitária da literatura produzida entre os séculos XVI e XVIII.

Antonio Candido sinalizou esse momento de transição do apego às convenções universalizantes para a individualização nacionalista que estava impresso nas entrelinhas da antologia de Barbosa e que emergiria com pleno vigor nos anos subsequentes.

Reconhecer a tradição literária no Brasil significava dar carta genealógica aos jovens, amparando no passado as suas tentativas. Durante cerca de vinte anos veremos a elaboração de catálogos de nomes, rebuscados nos séculos anteriores, avidamente registrados dentre os contemporâneos, no afã de avolumar uma bagagem literária local. Foi uma espécie de criação retroativa da literatura brasileira, obedecendo às necessidades de afirmar a independência mental.⁷⁶

Nos anos 30 do século XIX, instaurava-se a gênese da história da Literatura Brasileira em simetria com a construção da própria história do Brasil. Repletos de concepções nacionalistas, os primeiros letrados do século XIX pinçaram, na produção literária brasileira, autores⁷⁷ e poemas que atendessem exclusivamente aos seus interesses. Qualquer poema que destacasse a flora nativa deveria ser louvado enquanto ícone de um instinto proto-nacionalista que aflorou em momentos e localidades específicas da antiga colônia. O fim evidente era associar o período colonial

⁷⁵ BARBOSA, Januário da Cunha. **Parnaso Brasileiro**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

⁷⁶ CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 303.

⁷⁷ VARNHAGEN, por exemplo, estabelece como critério seletivo para os autores que participam de sua antologia que eles tenham nascido em solo brasileiro. VARNHAGEN. Francisco Adolfo de. **Florilégio da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: ABL, 1946. Vol. I. p. 5.

à poesia árcade e a romântica à independência política e literária⁷⁸, mas sempre identificando neste processo manifestações, ainda que isoladas, que atendessem às expectativas do presente em consolidar uma linha evolutiva que fluía do passado colonial ao presente nacionalista, delineada pelo amor à terra. Diante disso, conforme afirma Alfredo Bosi, os autores do “passado colonial”⁷⁹ passaram a ser avaliados segundo sua “maior ou menor adesão a um processo de emancipação da colônia.”⁸⁰

É evidente que a leitura que tais críticos do século XIX propunham não corresponde ao que muitos outros autores do período imaginavam como foco do interesse literário romântico. A idéia de que os poetas deveriam simplesmente nomear, em catálogo literário, a flora e a fauna é redutora ante as múltiplas vertentes que os poetas do período adotam.

Karin Volobuef, ao abordar a percepção romântica da arte e da natureza afirma que:

a autonomia da arte conduz a concepção de que ela não visa à imitação ou a descrição da natureza: a arte deixa de ser mimética (...) seu intuito não é mais descrever com fidelidade a paisagem como objeto exterior e independente do indivíduo, mas por em relevo o que ela tem de misterioso e insondável.⁸¹

Contudo, ainda que vigente a idéia da natureza como ente, o que predominou na recepção do romantismo brasileiro entre os letrados do século XIX foi a concepção de que a boa poesia deveria representar paisagisticamente a natureza local.

⁷⁸ CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 303.

⁷⁹ BOSI, Alfredo. **Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária**. São Paulo: Revista Tereza, 2000, Vol. I. p. 13.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ VOLOBUEF, Karin. **Frestas e Arestas. A prosa de ficção no romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Unesp, 1997. p. 119.

CAPÍTULO II – O nacionalismo na moldura de jatobá

Consolidadas as duas fontes sobre as quais se estruturou o método crítico predominante no século XIX, vale observar a abordagem que a historiografia literária romântica fez da obra de Botelho de Oliveira e como as suas proposições se perpetuaram. Nota-se que, inicialmente, o poeta foi pouco lido pelos historiadores, que apenas faziam referências ao seu nome. Posteriormente, num processo contraditório, foi louvado, devido ao retrato da flora e da fauna do Brasil no poema *À Ilha da Maré*, e, simultaneamente, desprezado por ter utilizado uma poética aguda para elaborar seu texto canônico.

1. O dicionário e a referência – Barbosa Machado como fonte de Denis, Norberto e Ribeiro

Entre os críticos que fazem referência à obra de Botelho, se destaca, pelo ineditismo, Diogo Barbosa Machado. Acadêmico e bibliófilo, Machado reuniu informações sobre diversos autores em língua portuguesa as quais foram sistematizadas na *Bibliotheca Lusitana*, publicada em 1752. O verbete dedicado a Botelho é modelar para os primeiros críticos que se referem ao poeta:

MANOEL BOTELHO DE OLIVEIRA nasceu na Cidade da Bahia, Capital de América Portuguesa, no ano de 1636, filho de Antonio Álvares Botelho, Capitão de Infantaria paga, Fidalgo da Casa de Sua Majestade. Estudou na Universidade de Coimbra Jurisprudência Cesária exercitando na sua pátria a Advocacia de Causas Forenses por muitos anos com grande crédito de sua literatura. Foi Vereador do Senado de sua Pátria e Capitão Mor de uma das Comarcas dela. Teve grande instrução das Línguas Latina, Castelhana e Italiana como também da Poesia, metrificando com suavidade e cadência. Faleceu a 5 de Janeiro de 1711. Compôs: *Música do Parnasso* dividida em quatro coros

de rimas portuguesas, castelhanas, italianas e latinas com seu descante cômico reduzido em duas comédias. Lisboa, por Miguel Menescal 1705.⁸²

Machado, em conformidade com a proposta de um dicionário literário que visa a noticiar a existência de escritores e respectivas obras, aborda sucintamente a biografia do poeta, descreve a estrutura de *Música do Parnasso* enfatizando os quatro idiomas utilizados nas composições e aponta a oficina onde foi impresso o livro. Embora sintético, o verbete de Diogo Barbosa Machado se tornou verdadeiro paradigma para todos os críticos que falaram de Botelho e repetiram seus termos.

Nesse sentido, os comentários do brasilianista Ferdinand Denis são exemplares. Em seu *Resumo da história literária de Portugal seguido do resumo da história literária do Brasil*, publicado no ano de 1826, há breve referência biográfica e bibliográfica a respeito de Botelho de Oliveira:

Manuel Botelho de Oliveira, nascido por igual na antiga capital do Brasil, em 1636, voltou-se principalmente ao estudo das línguas, e publicou uma obra poética que bem atesta seus conhecimentos nesse particular, intitula-se *Música do Parnasso*, dividida em quatro coros de versos portugueses, espanhóis, italianos e latinos.⁸³

As observações de Denis não apresentam qualquer juízo explicitamente valorativo à obra de Botelho. Não se pode, porém, afirmar que a ausência desses juízos decorra do mero desinteresse de Denis pela poesia aguda setecentista. Se no plano da elaboração retórica a poesia de Botelho provocava desagrado, no âmbito temático específico do poema *À Ilha da Maré*, ela certamente interessaria a Denis, visto que ele salientou nas *Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo* – espécie de prefácio ao *Resumo* – a importância de os poetas irem “beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe(s) pertença”⁸⁴ e a natureza

⁸² MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana**. Lisboa: Oficina de Inácio Rodrigues, 1752. Tomo III.

⁸³ DENIS, Ferdinand. **Resumo da história literária do Brasil**. In: CESAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do romantismo**. São Paulo: Edusp, 1978. p. 42.

⁸⁴ Ibidem. p. 36.

do Brasil – “mais esplendorosa que a da Europa”⁸⁵ – é “muito favorável aos desenvolvimentos do gênio”⁸⁶.

É precisamente o que Antonio Candido destaca sobre a obra de Denis:

A exploração da natureza brasileira como fonte de novas emoções, e o desejo de abordar os temas brasileiros como matéria literária convergem para a obra de Ferdinand Denis, *Cenas da natureza nos trópicos*. (...) Neste livro encontra-se pela primeira vez um tratamento sistemático das imersões despertadas pela natureza do Brasil.⁸⁷

Diante disso, o poema *À Ilha da Maré* de Botelho poderia ter sido um grande referencial a ser apontado por Denis. A ausência de uma observação mais específica permite inferir que Denis provavelmente não teve contato com a obra do poeta e fez a citação de seus dados biográficos e bibliográficos por meio da leitura de Machado.

É também interessante notar que Denis reproduz quase literalmente Machado no que diz respeito ao fato de o poeta ter se dedicado profundamente ao estudo das línguas. Tema que será repetido até a exaustão pelos críticos literários posteriores⁸⁸.

A proposta de Denis limitava-se a orientar os poetas Brasileiros a tomarem a natureza e fixarem na sua poesia as “tradições respeitáveis”⁸⁹ dos “povos que exterminamos e que nos surpreendem por sua coragem”⁹⁰. Como resultado dessas proposições outros autores passaram a investigar a produção literária realizada no país em tempo anterior à independência política. O objetivo era identificar autores que

⁸⁵ Ibidem. p. 36.

⁸⁶ Ibidem. p. 37.

⁸⁷ CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 283.

⁸⁸ Exemplo curioso de referência ao uso de idiomas por parte de Botelho em suas composições está na obra de Schlichthorst, *O Rio de Janeiro como é (1824-1826)* publicada em Hannover, no ano de 1829. Nela, o mercenário e oficial do exército imperial brasileiro afirma fantasiosamente, ao discorrer sobre a Literatura Brasileira, que “Manuel Botelho de Oliveira e Salvador de Mesquita serviram-se em seus escritos, quase exclusivamente, da língua latina. SCHLICHTHORST. C. **O Rio de Janeiro como é (1824-1826)**. Brasília: Senado Federal, 2000. p.169.

⁸⁹ DENIS. Ferdinand. **Resumo da história literária do Brasil**. In CESAR. Guilhermino. **Historiadores e críticos do romantismo**. São Paulo: Edusp. 1978. p. 36.

⁹⁰ Ibidem.

pudessem demonstrar a originalidade literária capaz, por sua vez, de atestar, por reflexo, a autonomia intelectual do Brasil em relação à Europa.

A tese da autonomia da Literatura Brasileira encontrou em Joaquim Norberto de Sousa e Silva um dos seus mais rigorosos defensores. Para Norberto, mesmo sem a autonomia política, ou seja, mesmo nos tempos coloniais, já havia uma literatura, “se não legitimamente nacional, que raras o são, ao menos em parte”.⁹¹ A visão de uma literatura proto-nacional provém da constatação de que antes de haver uma nação já havia “historiadores que memorassem as glórias da pátria e poetas que celebravam as vitórias de seus concidadãos recomendando seus nomes e feitos à posteridade.”⁹² Diante disso, ele se relaciona, explicitamente, com a proposta romântica de reconhecer a existência de uma tradição literária para fomentar a literatura do presente e justificar a autonomia da Literatura Brasileira a partir de bases já estratificadas.

Os critérios utilizados por Norberto para incluir um autor no rol dos que formam as bases da Literatura Brasileira são os frequentemente utilizados pelos historiadores literários românticos: a referência a fatos históricos ou pessoas que de alguma forma contribuíram para a composição político-social do país, a representação da natureza correlacionada ao sentimento de afeição pela pátria.

Ao se analisar os escritos de Norberto, percebe-se que ele está escrevendo uma única obra: a História de Literatura Brasileira. Assim, o *Bosquejo da história da poesia brasileira*, publicado em 1841, os ensaios publicados na revista *Minerva Brasileira* em novembro e dezembro de 1843, a *Introdução ao Mosaico Poético*, de 1844, e, por fim, os ensaios publicados na *Revista Popular* entre outubro de 1859 e março de 1861 têm sempre como objeto a história da Literatura Brasileira. O que os diferencia é o grau de aprofundamento e o número de autores abordado nas reflexões que Norberto elabora no decorrer de quase vinte anos de atividade. Exemplo disso pode ser observado nas diversas referências e análises da obra de Botelho de Oliveira.

⁹¹ SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto. **Bosquejo da história da poesia brasileira**. Publicado originalmente em: **Modulações poéticas: precedidas de um bosquejo da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Tipografia Francesa, 1841. pp. 21-56. Apud SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto. **História da Literatura Brasileira e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zé Mário editor, 2002. p. 280.

⁹² Ibidem. p. 280.

No *Bosquejo da história da poesia brasileira*, de 1841, espécie de síntese histórica da poesia brasileira, Norberto enfatiza inicialmente os aspectos biográficos de Botelho, todos retirados da obra de Machado. Posteriormente, filia o poeta ao gongorismo e a partir daí, embasado em preceitos retórico-poéticos do século XVIII, afirma que Botelho escreve “barbarizando a índole do elegante idioma luso, inchando o estilo de ardidadas metáforas, acumuladas umas sobre as outras”.⁹³ Embora tenha tido contato com o livro *Música do Parnasso*, como se depreende da inserção no *Bosquejo* dos madrigais *Navegação amorosa* e *Pesca Amorosa*, Norberto não faz referência ao poema *À ilha da Maré*.

Dois anos depois, no segundo ensaio sobre a Literatura Brasileira publicado na revista *Minerva Brasileira*, Norberto ratifica, inclusive repetindo idéias e termos, o juízo apresentado no *Bosquejo*, agora em tom mais agressivo. Após ressaltar aspectos biográficos, Norberto cita longos trechos do prefácio de *Música do Parnasso* para encerrar enfatizando que, nos versos de Botelho, nada se encontra a não ser “um complexo de metáforas, de trocadilhos, de *concetti* e de equívocos estudados e mal traduzidos, cujo estilo fofo e alambicado cansa e enjoa.”⁹⁴ Norberto reproduz ainda fragmentos de sonetos e, na íntegra, o dedicado à morte do Padre Vieira. Contudo, não há qualquer indício de *À ilha a Maré*.

Quanto aos ensaios publicados na *Revista Popular* nos anos de 1859 e 1860, percebe-se que Norberto, embora faça diversas referências a Botelho, não procura modificar seu juízo. O poeta aparece como poliglota, vinculado ao maneirismo e ao gongorismo, ao período de decadência da literatura; enfim, nada de novo se acrescenta aos ensaios publicados há quase vinte anos. Contudo, a crítica de Norberto sobre a obra de Botelho será determinante para que ele seja visto sempre sob o signo de Góngora e permaneça, por duas décadas, como mera referência histórica no quadro da Poesia Brasileira.

⁹³ Ibidem. p. 287.

⁹⁴ SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto. **Minerva Brasiliense**. Rio de Janeiro. 1843. Ano I. Vol. II. pp. 76 – 82. Apud SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto. **História da Literatura Brasileira e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zé Mário Editor, 2002. p. 253.

As discussões sobre a nacionalidade da Literatura Brasileira abrangem ainda as reflexões do chileno radicado no Brasil, Santiago Nunes Ribeiro. No artigo *Da nacionalidade da Literatura Brasileira*, publicado na revista *Minerva Brasileira*, vol. I, em 1843, Ribeiro defende a tese da autonomia da Literatura Brasileira, desde o período colonial, em face da portuguesa ainda que ambas fossem escritas “na língua lusitana.”⁹⁵ Para ele, assim como para muitos dos românticos, a literatura era a expressão da “índole, do caráter, da inteligência social de um povo ou de uma época.”⁹⁶ Determinado o povo brasileiro por sua condição geográfica territorial e a conseqüente presença de instituições e costumes, a conclusão irrefutável era de que os brasileiros “também devem possuir uma literatura pátria.”⁹⁷ Dentre os autores nacionais referidos positivamente por Ribeiro destacam-se Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto, Magalhães, Porto Alegre. Dessa plêiade, Durão é o poeta que tem o maior conjunto de versos transcritos devido à “descrição viva e animada”⁹⁸ que faz da flora brasílica no Canto VII, est. 35.

A busca pela autonomia da Literatura Brasileira, dada a partir de critérios sócio-políticos, conduziria Ribeiro à leitura dos primeiros poetas que retrataram a natureza do Brasil, e Botelho seria, em conformidade com o espírito vigente, o poeta ideal. Contudo, a referência a Botelho se dá ao término do texto, quando Ribeiro propõe a divisão da Literatura Brasileira, nos moldes tradicionais vigentes no período, em três épocas. A primeira época em que “reina o pensamento da literatura espanhola da decadência”⁹⁹, tem Botelho de Oliveira como seu representante. A poesia do autor da *Música do Parnasso* é, a partir daí, entendida como mero reflexo da influência gongórica nas letras brasileiras.

⁹⁵ RIBEIRO, Santiago Nunes. **Da nacionalidade na Literatura Brasileira**. Apud COUTINHO, Afrânio. **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1974. p. 32.

⁹⁶ Ibidem. p. 36.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem. p. 58.

⁹⁹ Ibidem. p. 61.

2. Varnhagen e a primeira visão de *À Ilha da Maré*

Até o ano de 1850, portanto, o poema *À Ilha da Maré*, ao que parece, não havia sido referido pela historiografia literária. Coube a Francisco Adolfo de Varnhagen, ao publicar o *Florilégio da Poesia Brasileira*¹⁰⁰ em 1850, trazer a lume não só o poema como novas notas sobre a vida do poeta.

Para construir a biografia de Botelho, apresentada no *Florilégio* e repetida na *Revista de Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, vol. IX, p. 124-126, Varnhagen usa de procedimento semelhante ao de Manuel Pereira Rabelo na elaboração *da Vida do excelente poeta lírico, o Doutor Gregório de Mattos Guerra*. Inicialmente, salienta a genealogia e, posteriormente, a formação acadêmica em Coimbra. O retorno ao Brasil e a atividade profissional de advogado exercida na Bahia somada à vereança na câmara de Salvador recebem destaque. São, por fim, apontados o reconhecimento do poeta como “homem bom”¹⁰¹ e o “nobre porte”¹⁰² que “grangeou-lhe sempre consideração”¹⁰³ tanto entre os políticos como entre os demais membros da sociedade.

Além da biografia, um pouco diferenciada da de Denis e da de Barbosa Machado devido às consultas aos *Anais* dos arquivos públicos da Bahia, Varnhagen apresenta uma primeira seleta da poesia de Botelho de Oliveira. A perspectiva crítica para a elaboração da pequena antologia merece destaque:

Não fazemos aqui considerações críticas sobre as composições contidas na Música do Parnasso, pois terão elas melhor cabida noutro lugar. Limitemo-nos a sentir que o autor seguia a máxima de demorar as obras para bem as corrigir, com tanta exageração que se reservasse só a publicá-las, e provavelmente a corrigi-las de todo, na caducidade. Se os sons da Música não são desacordes e não dão a conhecer a um ouvido cansado, há

¹⁰⁰ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Florilégio da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: ABL, 1946. O termo “Florilégio” foi escolhido por Varnhagen em oposição a “Parnasso”. Segundo o autor, essa opção se justifica pelo fato de “estarmos um pouco em briga com a mitologia”. p. 4.

¹⁰¹ Ibidem. p.178.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

muitas poesias que indicam que as faculdades inventivas estavam atenuadas. Não, porém, as que escolhemos para a mostra.¹⁰⁴

Ao se observar os textos selecionados, nota-se que a diretriz intelectual que norteia o processo seletivo de Varnhagen está moldada pela imitação icástica tão aconselhada por Verney e Freire. A aversão à poética aguda, nos moldes traçados pelos preceptistas estudados, também é percebida na introdução que Varnhagen apresenta no início de sua antologia:

Botelho de Oliveira talvez nascesse poeta, e não lhe falta imaginação, como se conhece quando segue sua natural inspiração, nos momentos em que não quer ser demasiado culto, como então se dizia, e nós, hoje, diríamos contorcido.¹⁰⁵

A seleção de textos é iniciada com *À Ilha da Maré*. A escolha reflete duas idéias primordiais: o desejo romântico de vivenciar por meio da empatia os sentidos experimentados por Botelho de Oliveira frente à flora brasileira e a demanda por elos que correlacionassem o passado com o presente.

No que diz respeito ao liame entre passado e presente, deve-se considerar que a elite diretamente ligada ao IHGB tem por fim consolidar um ideário nacional sem que este manifeste ruptura com o passado colonial, dado o continuísmo político vivenciado após a independência do Brasil. A presença da casa Bragança no poder revelou um processo de continuidade e não de ruptura como a vivenciada por outros Estados americanos. Desta forma, a identidade nacional elaborada no ambiente do Império busca no passado signos que revelem o apego ao território nacional. A historiografia literária operou, portanto, segundo o princípio de reconstrução utilitária do passado ao apresentar ao presente – meados do século XIX – manifestações culturais, que ao materializar o liame passado presente, fortaleciam a identidade nacional por meio do

¹⁰⁴ Ibidem. p. 179.

¹⁰⁵ VARNHAGEN. Francisco Adolfo de. **Florilégio da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: ABL, 1946. p. 36.

processo de individualização. Essa era a proposta dos fundadores da historiografia literária, que emerge justamente no período de conformação política e ideológica do Estado Nacional. Jauss, na análise da vertente historiográfica literária européia, que pouco se diferencia da brasileira, assinalou de forma precisa o interesse dos patriarcas da história da literatura em compor a individualidade nacional. Para ele:

Os patriarcas da história da literatura tinham como meta suprema apresentar, por intermédio da história das obras literárias, a idéia da individualidade nacional a caminho de si mesma.¹⁰⁶

Tal procedimento desencadeou um verdadeiro recorte na produção cultural do Brasil colônia, dado que os letrados românticos, na intenção de construir o sentimento de nacionalidade¹⁰⁷, passaram a estruturar uma origem literária que atuasse como referendo para a produção contemporânea fomentando a idéia de continuísmo. Flora Sussekind sintetiza essas idéias:

E se os traços distintivos de tal singularidade literária são a descrição da natureza tropical, a seleção de heróis particularmente marcados por sinais de honradez, brasilidade, a reafirmação de uma unidade nacional, qualquer obra passada ou contemporânea que escapasse, em maior ou menor medida, a tal delimitação teleológica, seria excluída, sem maiores pesares.¹⁰⁸

A continuidade entre passado e presente manifesta na literatura encontrava respaldo na análise política de Varnhagen sobre a independência. Para ele a unidade nacional se perpetuara devido à presença da casa Bragança no poder:

¹⁰⁶ JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994. p. 5.

¹⁰⁷ Machado de Assis apontava, em 1873, a presença de um instinto de nacionalidade que vestia “com as cores do país” todas “as formas literárias”. ASSIS, Machado. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. Vol. III. p. 815.

¹⁰⁸ SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 17.

Não podemos deixar de acreditar que, sem a presença do herdeiro da Coroa, a Independência não houvera ainda talvez nesta época triunfado em todas as províncias, e menos ainda se teria levado a cabo esse movimento, organizando-se uma só nação unida e forte, pela união, desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul.¹⁰⁹

Embora tenha expressado juízo negativo sobre a poesia de Botelho, Varnhagen afirma que os poemas escolhidos para a antologia se distanciam do todo da obra por indicarem que as faculdades inventivas não estavam atenuadas. *À Ilha da Maré* é, então, publicada na íntegra após dois séculos. O Poder Judiciário, a morte de pessoas ilustres como o Padre Vieira, e seu irmão, Bernardo Vieira Ravasco, os males originados pelo ouro são os temas presentes nos outros poemas escolhidos para se dar uma amostra, à posteridade, da poesia realizada no período.

3. Dois outros dicionários: os Silvas

Entre as referências a Botelho, que emergem a partir de meados do século XIX, está o verbete do *Ensaio Biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses* de Costa e Silva, publicado em 1855. O autor ficou conhecido por ficcionalizar, segundo o molde romântico, a biografia de poeta quando ele era estudante em Coimbra e amigo de Gregório de Matos.

Em companhia de Gregório de Matos, [Botelho] percorria os freqüentes outeiros, que tinham lugar na cidade, e subúrbios, especialmente nos conventos de freiras, onde se faziam tais festividades.¹¹⁰

Costa e Silva louva também, na biografia que compõe sobre Botelho, a habilidade e o zelo com que exercia a profissão de advogado sem qualquer referência a

¹⁰⁹ Apud MAGNOLI, Demétrio. *O corpo da pátria*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997. p. 94.

¹¹⁰ SILVA, José Maria da Costa. *Ensaio Biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*. Lisboa: Imprensa Silvana, 1855. Tomo X, p. 69.

base documental. No que diz respeito aos poemas, Silva se diferencia um pouco dos comentários negativos que se formam em torno do poeta. Para ele os versos

em português são em geral bem fabricados, correntes e sonoros, as rimas fáceis, e o estilo poético; posto que às vezes se ressinta do cultismo castelhano, não deixam por isso de aproximar-se bastante aos dos bons escritores da escola italiana.¹¹¹

No que diz respeito aos temas abordados por Botelho, o crítico, consciente do tempo histórico em que escreve, enfatiza que

outro mérito, e não pequeno de Manuel Botelho de Oliveira, atento ao tempo em que escrevo, é certa porção de colorido americano, que tanto se faz desejar na maior parte dos poetas brasileiros, ainda nos de maior esfera.¹¹²

Antes de realizar a análise pontual de certas estrofes do poema *À Ilha da Maré*, que foi transcrito na íntegra, Costa e Silva afirma que ele é um dos “mais belos trechos das poesias lusitanas”¹¹³ e adequado para que se possa ver “os defeitos e belezas do estilo”¹¹⁴ do Botelho. Seus comentários revelam ainda a formação do crítico dada pelas preceptivas do século XVIII.

Ao comentar, por exemplo, a estrofe referente às cidras cultivadas na Ilha da Maré, ele afirma que:

cair de maduras as frutas sei eu muito bem o que quer dizer; mas caírem de belas, é para mim locução exótica e ininteligível, pois não sei como a beleza de um pomo possa ser a causa dele cair.¹¹⁵

¹¹¹ Ibidem. p. 70.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ibidem. p. 72.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem. p. 73.

Dessa forma, para Costa e Silva não pode haver correlação lógica entre beleza e queda do fruto. Observa-se, então, que neste comentário estão explícitas as proposições do preceptor de José Francisco Freire quanto ao uso de imagens que fogem do trivial quando afirma que os poetas

enganados com a aparência do que é bom, caem, por fugir do trivial, no extremo contrário, que é fazer com que seus conceitos fiquem muito engenhosos, e sutis, tudo precedido de afetarem novidade no ridículo.¹¹⁶

Costa e Silva, moldado em sua percepção, pelas preceptivas oitocentistas não compreende a construção aguda de Botelho que correlaciona a plenitude do fruto com sua queda:

As cidras amarelas
caindo estão de belas,
e como são inchadas, presumidas,
é bem que estejam pelo chão caídas.¹¹⁷

Na estrofe de Botelho, o verbo “cair” está posto em dois tempos verbais: o gerúndio e o particípio. Na primeira situação “estão caindo de belas” significa que as frutas entraram em determinado estado. A palavra “bela” é, portanto, correspondente de madura. O poeta entende que a fruta atinge o seu ápice não só quando sua coloração se manifesta plena, “amarela”, mas, também, o tamanho do fruto encontra o seu limite, antes de iniciar o processo de decomposição que pode ocorrer quando ele está ainda ligado à árvore. Observe-se que a cidra, como diversos outros frutos são descritos no tempo presente. Assim as cidras são “amarelas”, são “inchadas”, como plenas de suco,

¹¹⁶FREIRE, Francisco Joseph. **Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico**. Lisboa: Oficina patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. p. 183.

¹¹⁷ OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Poesia completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.130.

são “presumidas”, sinônimo de “soberbas”. A presença do tempo presente, como se verá adiante, é um dos elementos marcantes para o gênero que orienta a composição.

Diante disso, no universo botânico de Botelho, moldado pelas sutilezas do engenho que visa “fugir do trivial”, as cidras estão no chão, “caídas”, não porque deflagraram o processo de putrefação, mas sim devido à sua plenitude, ao seu peso atingido unicamente em face da fertilidade da terra, tema de todo o poema.

Outro comentário de Costa e Silva que merece destaque, diz respeito aos legumes. Para ele “é fórmula prosaica, expressão baixa, que por isso não devia encontrar-se em um poema, porém o ator é muito sujeito a estas negligências de estilo.”¹¹⁸

Percebe-se que o crítico considera os legumes matéria incompatível com a poesia, ao contrário dos frutos que já fazem parte da tradição poética. A matéria baixa, saliente-se, não seria autorizada pelas preceptivas do século XVIII que moldaram seu juízo, mas era plenamente adequada para as do século XVI e XVII, conforme se verá adiante na análise do poema.

A obra de Botelho foi também abordada por Inocêncio Silva¹¹⁹. Em suas considerações, ele retoma, em parte, o já conhecido texto de Diogo Barbosa Machado presente na *Bibliotheca Lusitana*, de 1752:

MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA, natural da cidade da Bahia, onde n. em 1636 e m. em 5 de Janeiro de 1711. Consta que estudara em Coimbra a jurisprudência. Vem dele uma breve notícia biográfica na Revista do Instituto, torno II da 2ª série (1847), pag. 124 a 126. Veja também o Ensaio biogr. crítico de Costa e Silva, tomo X, de pag. 67 a 83. Música do Parnasso dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas, italianas e latinas, com seu descante cômico reduzido em duas comédias. Lisboa, por Miguel Manescal 1703. 4.º de xii, 340 pag. Os versos deste poeta, com quanto escritos no gosto dominante do tempo, são menos evitados dos vícios do gongorismo do que

¹¹⁸ SILVA, José Maria da Costa. **Ensaio Biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses**. Lisboa: Imprensa Silvana, 1855. Tomo X, p. 80.

¹¹⁹ SILVA, Inocêncio F. da. **Dicionário Bibliográfico Português aplicáveis a Portugal e ao Brasil**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860. Tomo V, p. 381.

geralmente se observa nos seus contemporâneos. Distinguem-se por alguns rasgos de originalidade, e pelo colorido local; e a linguagem é pura, corrente e harmoniosa. Aparecem no mercado mui poucos exemplares.

Observe-se, contudo, que Inocêncio além de tecer alguns comentários sobre os “vícios do gongorismo” presentes nos poemas de Botelho aponta a presença do “colorido local”, revelado também por Costa e Silva que permitirá aos críticos posteriores, por meio do discurso de autoridade dicionarizado, vincularem o poeta ao nacionalismo literário.

Diante disso, caberá ao cônego Fernandes Pinheiro, anos depois, a leitura e o posicionamento de Botelho de Oliveira no cânone da Literatura Brasileira.

4. Fernandes Pinheiro: Botelho patriarca da Literatura Brasileira e a leitura estrangeira de *À Ilha da Maré*

O cônego Fernandes Pinheiro, professor de retórica, poética e literatura no Colégio Pedro II, é autor de uma das obras mais estudadas da Literatura Brasileira durante o século XIX: *Curso elementar de literatura nacional*,¹²⁰ publicado em 1862. O *Curso* reflete o espírito do IHGB, instituto do qual o clérigo era membro desde 1854, principalmente no que diz respeito à preocupação, presente entre os literatos e historiadores, de encontrar a gênese da Literatura Brasileira, o embrião em conformidade com o espírito nacionalista e segundo os preceitos teóricos da historiografia literária do século XIX.

Antonio Candido, ao analisar a crítica literária brasileira do século XIX, afirma que Fernandes Pinheiro não fez pesquisas que ultrapassassem o que já estava consolidado por outros letrados, nem procurou estabelecer um esquema orgânico da “evolução literária, como havia realizado Varnhagen”. Candido vê a obra de Pinheiro

¹²⁰ PINHEIRO, Cônego Fernandes. **Curso de literatura nacional**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1978. pp. 173-178.

como mera reprodução de comentários e “informações já estabelecidas sobre escritores portugueses e brasileiros – sobretudo os primeiros”.¹²¹

Os comentários de Antonio Candido são, em parte, pertinentes. Contudo, a análise pontuada de determinados autores realizada por Fernandes Pinheiro revela observações que não haviam sido elaboradas por outros letrados. Exemplo disso são os comentários sobre a obra de Botelho de Oliveira.

As referências a Botelho de Oliveira seguem, inicialmente, o modelo instaurado pelos verbetes dos dicionários de Barbosa Machado e de Inocêncio Silva, que implementa novos elementos biográficos, os quais são apresentados sem referência documental.

Moldado pelo ideário romântico que valorizava a natureza como núcleo temático a ser cantado pelos poetas, Pinheiro, associando poesia e artes plásticas, indica o poema *À Ilha da Maré*, como “belíssima pintura”¹²² e “um dos mais recomendáveis trechos da poesia nacional”,¹²³ enfim “verdadeiro estro patriótico”¹²⁴. A admiração pelo poema, conduz o crítico a finalizar seus comentários afirmando que Botelho é “patriarca da literatura brasileira, e um dos precursores dos Srs. Magalhães e Porto-Alegre”¹²⁵ já que “delicada pintura, com pincel rafaelesco, fez das frutas do Brasil”¹²⁶. Neste ato, cônego Pinheiro instaura e sedimenta, no âmbito da crítica literária, o mito de que Botelho de Oliveira introduziu na poesia de língua portuguesa o sentimento nacional e as cenas brasileiras.

A obra de Botelho, sobretudo o poema *À Ilha da Maré*, provoca em Pinheiro a contraditória expressão crítica que agrega simultaneamente aversão e valorização do poema, que decorre da permanência das preceptivas do século XVIII ao lado dos preceitos românticos de vertente nacionalista.

¹²¹ CANDIDO, Antonio. **O método crítico de Sílvio Romero**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. pp. 25-32.

¹²² PINHEIRO, Cônego Fernandes. **Curso de literatura nacional**. Rio de Janeiro: Livraria editora Cátedra, 1978.

¹²³ Ibidem. p. 174.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem. p. 178.

¹²⁶ Ibidem. p. 176.

Na continuidade da atividade pedagógica que permeia a obra, Pinheiro apresenta, então, fragmentos estrategicamente selecionados do poema *À ilha da Maré*:

Oferecendo alguns fragmentos dessa excelente produção de Botelho de Oliveira, desejamos mostrar que, apesar dos embaraços com que lutava, tendia a poesia brasileira a tomar uma fisionomia própria, aspirava um cunho de originalidade que ainda não pôde totalmente alcançar.¹²⁷

A análise de Pinheiro, embora reconhecesse valores que tornavam a obra de Botelho importante para a Literatura Brasileira que se escrevia, acabou por limitar *Música do Parnasso* ao poema *À Ilha da Maré*.

A construção do mito originário da Literatura Brasileira centrado no poema *À Ilha da Maré* de Botelho de Oliveira opera pela ação simultânea da historiografia nacional e da estrangeira. Enquanto o cônego Pinheiro apresentava seus estudos aos letrados brasileiros, Ferdinand Wolf publicava em 1863, em Viena, *O Brasil Literário – História da Literatura Brasileira*. Essa obra, estruturada aos moldes da historiografia literária do século XIX, visa a encontrar, em todo momento, manifestações nacionalistas nas composições literárias. Ante esse paradigma classificador, poetas como Gregório de Matos devem ter suas sátiras “melhor conhecidas” em face da sua “cor local”.¹²⁸ Tal critério se manifesta em outros poetas. Basílio da Gama, por exemplo, é louvado por Wolf devido ao seu “assunto patriótico”¹²⁹ tratado no poema *O Uruguai*. Nestes moldes, Botelho de Oliveira possui “um lugar honroso na literatura brasileira”¹³⁰ em decorrência do “profundo sentimento nacional que nela se respira, a sua cor local.”¹³¹

¹²⁷ Ibidem. p. 175.

¹²⁸ WOLF, Ferdinand. **O Brasil literário – História da Literatura Brasileira**. São Paulo: CEN, 1955. p 39.

¹²⁹ Ibidem. p. 90.

¹³⁰ Ibidem. p. 43.

¹³¹ Ibidem.

A importância de Botelho para a historiografia repercutiu ainda na Argentina por meio de Eduardo Perié¹³² com *A Literatura Brasileira nos tempos coloniais*. Nessa obra, que o historiador e editor argentino publicou, em Buenos Aires, no ano de 1885, Botelho de Oliveira é analisado pelas lentes do cônego Pinheiro, conforme o próprio autor enfatiza. Segundo Perié, Botelho “não se envergonhou, como diz Costa e Silva, de ser tido como americano”¹³³ e seus poemas “além da pureza da linguagem (...) tornaram-se também notáveis pelo profundo sentimento de americanismo (...) que se não pode extinguir, nem com a sua permanência na Europa”.¹³⁴ Ao abordar o motivo que levou Botelho a publicar a sua obra, o filtro crítico nacionalista faz com que Perié afirme: “publicou suas poesias mais por honra e glória de seu país do que pela sua própria.”¹³⁵ No que diz respeito ao poema *À Ilha da Maré*, Perié retoma os apontamentos de Pinheiro que enfatizam o caráter descritivo e plástico do poema ressaltando a ilha “esmaltada com amorável pintura dos nossos peixes, plantas, frutos, legumes e flores.”¹³⁶

Pelos dados apresentados, o nome de Botelho assumia a posição hierárquica e mítica de poeta fundador da Literatura Brasileira para historiografia literária escrita nos fins do século XIX. Esse posicionamento do poeta, se cristaliza na publicação do *Dicionário bibliográfico brasileiro* de Sacramento Blake¹³⁷. Publicado entre 1883 e 1902, pela Imprensa Nacional, o dicionário de Blake é a referência oficial para biografia e bibliografia dos autores brasileiros. Nele, Botelho é referido como “distinto literato e poeta”, um “notável talento”. Após a biografia, que não acrescenta nada ao que já é sabido, Blake retoma as idéias de Fernandes Pinheiro quanto à atribuição de paternidade da poesia brasileira a Botelho de Oliveira por seu *À Ilha da Maré*. Este ato,

¹³² PERIÉ, Eduardo. **A Literatura Brasileira nos tempos coloniais**. Buenos Aires: Eduardo Perié Editor, 1885.

¹³³ Ibidem. p. 374.

¹³⁴ Ibidem. p. 155.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem. p. 374.

¹³⁷ BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. **Diccionario bibliográfico brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. Vol. VI, p. 38.

chancelado de discurso de autoridade, indica definitivamente que as idéias do cônego Pinheiro estavam bem consolidadas nos fins do século XIX.

O mito de patriarca perdura por aproximadamente vinte e cinco anos, tempo suficiente para que repercuta entre os letrados brasileiros e estrangeiros, até a tentativa de ruptura instituída por Sílvio Romero na sua *História da Literatura Brasileira*¹³⁸, publicada em 1888.

5. Sílvio Romero: rei morto, rei posto

Sílvio Romero, ao abordar a poesia de Botelho de Oliveira, reproduz, num primeiro momento, a mesma biografia apresentada por Machado. Posteriormente, Romero a ataca ferozmente:

Em torno desse nome medíocre formou-se a lenda de haver sido o primeiro a introduzir em seus alambicados versos o sentimento nacional e as cenas brasileiras.¹³⁹

Deste fragmento contundente, infere-se que o mito de poeta fundador da nacionalidade atribuído a Botelho estava consolidado e fortemente vigente nos fins do século XIX. Coube a Romero a tentativa infrutífera de destruí-lo:

Quanto ao sentimento, parece-me que Botelho não foi portador de sentimento algum na poesia; quanto às cenas brasileiras, foram elas bem mal aproveitadas e desfiguradas pelos seus trocadilhos, gongorismos e ênfases.¹⁴⁰

As anotações de Romero, ainda que desvincilhadas dos preceitos nacionalistas, principalmente por rejeitá-los, estão imbuídas das proposições negativas à poética aguda praticada pelo poeta, conforme facilmente se detecta no vocabulário utilizado

¹³⁸ ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1960.

¹³⁹ Ibidem. p. 382.

¹⁴⁰ Ibidem. p. 383.

pelo crítico que é mera repetição de termos constantemente atribuídos à poética de Botelho.

Embora intensas, as observações de Romero, que tentava sacrificar o mito, não produziram o efeito esperado¹⁴¹. Tanto é verdade que, em 1912, José Veríssimo, em sua *História da Literatura Brasileira* afirma categoricamente que o poema *À Ilha da Maré* “graças ao seu pitoresco, à sua cor local e simplicidade, inicia na poesia brasileira o seu tocante sestro de cantar a terra natal”.¹⁴² Em outro ensaio sobre o poeta, Veríssimo desenvolve seus elogios *À Ilha da Maré* e repete a mesma tese da primazia nacionalista incorporada ao texto. Para ele o poema “é um sintoma, o primeiro, do brasileirismo, isto é, do amor, do apreço da terra e da vaidade das suas riquezas e dos seus bens, que devia ser uma das feições, talvez a principal, do nosso patriotismo, na literatura brasileira”¹⁴³.

Diversos críticos literários darão continuidade aos comentários do Cônego Fernandes Pinheiro, ainda que este não seja referido, como se suas percepções estivessem já internalizadas na inteligência crítica nacional. Operam simultaneamente as mesmas idéias: *À Ilha da Maré* é um poema importante por instituir reflexões sobre a natureza brasileira e é um poema escrito no estilo gongórico e nos múltiplos sinônimos que o designam. Exemplo disso está em Ronald de Carvalho. Na *Pequena História da Literatura Brasileira*, publicada originalmente em 1919, Carvalho auxilia a perpetuar o mito nativista em Botelho de Oliveira ao enfatizar que nele se “pretende descobrir uma

¹⁴¹ As teses de Romero encontram rara repercussão entre os críticos literários. Um partidário de Romero, exclusivamente quanto a Botelho, é Sodré. Na *História da Literatura Brasileira*, que publicou em 1938, afirmou ter razão Sílvio Romero nas suas críticas à obra de Botelho, principalmente no que diz respeito ao sentimento de nacionalidade. Para Sodré, o poeta não possuía um nacionalismo subjetivo, “era exterior” visto que “a pena queria pintar o Brasil, mas a alma era do cultismo espanhol ou português”. SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1960. p. 102.

¹⁴² VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 89.

¹⁴³ VERÍSSIMO, José. **Estudos de Literatura Brasileira**. Sexta série. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1977. p. 25.

das primeiras manifestações do nativismo brasileiro”¹⁴⁴, mas escrita com as “alegorias de mau gosto, as imagens despropositadas”¹⁴⁵.

A Academia Brasileira de Letras, no ano de 1922, em consonância com o espírito das comemorações do Centenário da Independência e cumprindo o seu papel de cultora “da língua e da literatura nacional”¹⁴⁶, passou a editar autores que eram considerados raros devido à ausência de edições. Por iniciativa de Afrânio Peixoto, a partir de 1923, autores como Gregório de Matos e Bento Teixeira receberam novas edições de suas obras. Neste projeto, veio a lume também, em 1930¹⁴⁷, a obra editada em língua portuguesa de Botelho de Oliveira.

A nova edição poderia ter desencadeado reflexões diferenciadas sobre o poeta, mas os críticos literários perpetuaram, com algumas particularidades, as discussões já existentes, acentuando sempre os tópicos do nacionalismo literário e da filiação do poeta ao gongorismo¹⁴⁸ presentes no poema *À Ilha da Maré*.

O acadêmico Xavier Marques, antecipando o lançamento da nova edição de *Música do Parnasso*, publicou um ensaio sobre Botelho de Oliveira. Nele, Marques ao abordar o poema *À Ilha da Maré* acentua que a crítica literária o toma “acertadamente por um dos instituidores do patriotismo literário do Brasil”¹⁴⁹ e enfatiza, ainda, que os seus versos são “tocados do colorido virginal da flora do trópico”¹⁵⁰, e que o poema

¹⁴⁴ CARVALHO, Ronald de. **Pequena História da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. p. 90.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Conforme o artigo 1.º do Estatuto da Academia Brasileira de Letras.

¹⁴⁷ Conforme indica Rodrigo Otávio no texto **Em torno de Botelho de Oliveira, Antônio José da Silva e Alexandre de Gusmão**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Letras, N.º 166, outubro de 1935.

¹⁴⁸ Exemplo disso pode ser observado na crítica de João Ribeiro. No ano de 1930, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, Ribeiro orientado na sua percepção crítica ainda por ecos românticos, ressaltou, ao comentar a edição da ABL, “o mau gosto seiscentista” presente nos poemas e afirmou ser *À Ilha da Maré* “um poemeto descritivo que pode ainda suportar a leitura”. RIBEIRO, João. **Crítica: Clássicos e românticos. Botelho de Oliveira**. Rio de Janeiro: ABL, 1952. Este texto foi originalmente publicado no *Jornal do Brasil* em 13/8/1930.

¹⁴⁹ MARQUES, Xavier. **Manoel Botelho de Oliveira**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Letras. Vol. XXVIII, setembro de 1928. p. 9. Observe-se que o mesmo texto é reproduzido na edição de *Música do Parnasso* da ABL.

¹⁵⁰ Ibidem. p. 9.

está, portanto, com “a inspiração liberta das fontes européias”¹⁵¹, como se a sonhada autonomia romântica da Literatura Brasileira em face da Literatura Européia estivesse consolidada em Botelho.

A valorização da flora presente no poema é ressaltada por Xavier Marques com base não só no caráter descritivo, mas principalmente no contraste que Botelho impõe entre a natureza do Brasil colônia e a conhecida do poeta na Europa. Além disso, a exploração sensitiva, que incide no âmbito palatal e olfativo, é também apontada como uma das qualidades do poema de Botelho.

A análise de Marques desperta interesse no momento em que ele passa a buscar diferenças entre o conceito de nacionalismo e nativismo literário. Segundo o crítico:

Todo o nacionalismo começa por um sentimento de admiração mais ou menos ingênua das coisas, das paisagens, dos aspectos físicos da terra natal. Este sentimento, antes registro ou memória das sensações, não é, ainda não pode ser nacionalismo; faltam-lhe os elementos morais e espirituais que só a existência da nação constituída e uma consciência coletiva autorizam a presumir. O que existe antes disso é terra, simples expressão geográfica, uma imagem concreta da pátria natural, de coisas preexistentes à idéia de nacionalidade.¹⁵²

Percebe-se, portanto, que, para Marques, o nacionalismo, enquanto elemento temático da literatura, está correlacionado diretamente com a tessitura política e cultural que alberga a produção. Assim, a ênfase em elementos da flora presentes na Bahia dos setecentos, tomando-se por base a data de edição do livro de Botelho, é expressão de “nativismo, embrião do nacionalismo”. Visando concluir seu raciocínio, o crítico, consciente do anacronismo que impera na historiografia literária e da confusão terminológica que trata nacionalismo e nativismo como expressões sinônimas, afirma:

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ibidem.

Nacionalismo propriamente não se deve buscar na obra de um brasileiro do século XVII, filho intelectual do ambiente europeu, de onde nos tornou formado, modelado pelo espírito universitário, humanista e aristocrata.¹⁵³

Não resta dúvida de que os apontamentos de Marques, ainda que delimitados às discussões que orbitavam a poesia de Botelho no século XIX e no princípio do XX, permitiriam que a crítica abandonasse a designação do poeta como primeiro nacionalista ou ainda como epicentro do nacionalismo literário. Contudo, as antologias e as críticas posteriores continuam a reafirmar tais teses.

As leituras da obra de Botelho elaboradas nos anos 30 em face da edição da ABL poderiam passar até despercebidas, caso não refletissem mais um tópico para inserir Botelho de Oliveira na História da Literatura Brasileira.

O teatrólogo e acadêmico Cláudio de Sousa, influenciado pelas irradiações da edição da ABL, passou a estudar a obra de Botelho de Oliveira. Voltando os olhos para a primeira edição da *Música do Parnasso*, Sousa concluiu que Botelho não era só o primeiro autor realmente brasileiro, primeiro poeta nacionalista, mas também o nosso primeiro comediógrafo. Diante disso, publicou seu estudo e uma nova edição da comédia *Hay amigo para amigo* junto com o texto *Botelho de Oliveira, nosso primeiro comediógrafo*¹⁵⁴, em 1932.

Neste texto, Sousa aborda rapidamente o poema *À Ilha da Maré* e reafirma as teses nacionalistas sempre vigentes. Posteriormente, focando o tema do artigo, Sousa afirma categoricamente que Anchieta tem o “título de fundador do nosso teatro”¹⁵⁵, mas Botelho é o “nosso primeiro comediógrafo”¹⁵⁶. Na esteira dos estudos sobre a obra dramática de Botelho de Oliveira, outra tese, absolutamente curiosa, foi revelada

¹⁵³ Ibidem. p. 13.

¹⁵⁴ SOUSA, Cláudio de. **Nosso primeiro comediógrafo**. Rio de Janeiro: Revista do IHGB, Vol. 165, 1932.

¹⁵⁵ Ibidem. p. 468.

¹⁵⁶ Ibidem. p. 473.

recentemente pelo pesquisador espanhol Enrique Rodrigues-Moura¹⁵⁷. Segundo Moura, o livro *Música do Parnasso* não é o primeiro livro editado por um brasileiro. Para ele a peça *Hay amigo para amigo* de Botelho de Oliveira, publicada em Coimbra em 1663, seria o primeiro livro de ficção editado de um brasileiro. Curiosidades à parte, resta Botelho sempre por primeiro.

Outras referências a Botelho ocorreram na década de trinta e quarenta. Todas elas sem expressividade. Rodrigo Otávio, por exemplo, retoma as referências à filiação negativa de Botelho à tradição espanhola de Gôngora e à preocupação em “pintar e exaltar as nossas coisas”¹⁵⁸. Nos anos quarenta, as referências a Botelho são parcas, mas o poema *À Ilha da Maré* continua a ser valorizado. Pedro Calmon, na *História da Literatura Baiana*, ressaltou o entusiasmo com que Botelho “celebrou a abundância do seu pomar, a riqueza da ilha feliz, a superioridade das frutas do Brasil comparadas às da Europa num guloso elogio da terra em que a intenção nativista se enfeita de ornatos oratórios.”¹⁵⁹

6. A reedição de *Música do Parnasso* e a permanência do juízo romântico

A reedição da *Música do Parnasso*, pelo Instituto Nacional do Livro, em 1953, trouxe à tona a possibilidade de contato com o texto integral, o que permitiu a gênese de novas leituras interpretativas. Somam-se a isso os estudos realizados por Afrânio Coutinho, publicados em *Aspectos da literatura barroca*, em 1951. Essa obra - síntese da recepção dos estudos de Wölfflin, Praz, Spitzer, d’Ors, Alonso, Hatzfeld, os quais não concebem as artes dos seiscentos e setecentos como decadente – permite à crítica brasileira se afastar de juízos negativos sobre a poesia aguda. Coutinho apresenta ao público brasileiro a produção artística e a crítica das tradições italiana, inglesa,

¹⁵⁷ MOURA, Enrique Rodrigues. **A primeira obra impressa de um brasileiro**. In: www.instituto-camoes.pt/encarte-ji/a-primeira-obra-impressa-de-um-brasileiro-3.html. Consultado em 15 de abril de 2008.

¹⁵⁸ OTÁVIO, Rodrigo. **Em torno de Botelho de Oliveira, Antônio José da Silva e Alexandre de Gusmão**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Letras, Vol. XLIX, outubro de 1935. p. 131.

¹⁵⁹ CALMON, Pedro. **História da literatura bahiana**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1949. p. 39

espanhola e francesa. Quanto à brasileira, Coutinho limita-se a apontar a presença de Antonio de Sá, Eusébio de Matos, Botelho de Oliveira sem maiores comentários.

Somente em 1974, Coutinho abordaria a obra de Botelho de Oliveira com maior especificidade. No texto *O Barroco Literário no Brasil*, o crítico retoma aspectos biográficos já conhecidos. Depois, ressalta o fato de Botelho ter escrito em quatro idiomas, não como ato exibicionista e sim como reflexo do “sincretismo cultural”¹⁶⁰. A influência de Góngora e o uso de “palavras incomuns como comparações” são ainda apontados. Quanto *À Ilha da Maré*, o crítico repete tudo que já foi dito. Botelho “aproveita exaltadamente os temas nativos, as frutas, os legumes, e peixes, a denotar pelo seu ufanismo, a preocupação de nativismo já então em voga entre os intelectuais”¹⁶¹.

Em simetria com os projetos dos anos 40 e 50 que visavam propiciar o conhecimento aprofundado das estruturas sócio-econômicas do Brasil, dentre os quais se destacaram a *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido e *Formação econômica do Brasil* de Celso Furtado, veio a lume em 1955 *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho. No esforço conjunto, mas não uniforme, de diversos autores, em realizar diversos estudos sobre a Literatura Brasileira, coube a Eugênio Gomes abordar a obra de Botelho de Oliveira.

No que tange especificamente ao poema *À Ilha da Maré*, o crítico o vincula inicialmente à literatura de expansão e de exaltação ufanista:

Aspectos significativos do Barroquismo literário brasileiro dos seiscentos (...) são as obras de exaltação ufanista da nova terra - coisas, homens e costumes (...) A tendência encontrou, sobretudo na prosa historiográfica e de conhecimento da terra, a realização mais adequada. Mas como expressões propriamente literárias do gênero, constituem exemplos bem representativos do gênero a obra de Manuel Botelho de Oliveira.¹⁶²

¹⁶⁰ COUTINHO, Afrânio. **Do Barroco**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. p. 288.

¹⁶¹ Ibidem. p. 289.

¹⁶² GOMES, Eugênio. **O mito do ufanismo**. In: **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2001. p. 126.

Na esteira da crítica já sedimentada e constantemente repetida em meados do século XX, Eugênio Gomes enfatiza o sentimento de apego de Botelho ao ambiente natal expresso no poema:

No conjunto de coros da *Música do Parnasso* somente a silva *À Ilha da Maré* representa legítimo flagrante do ambiente natal, em cuja fixação quis o autor revelar ostensivamente um sentimento brasileiro.¹⁶³

Na continuidade do raciocínio, ratifica a presença no poema de sentimento legitimamente brasileiro ao confrontar a vertente crítica que se opôs a considerar *À Ilha da Maré* fruto de nativismo. Vertente essa instaurada por Sílvio Romero e retomada nos anos 30 por Nelson Werneck Sodré, conforme já exposto.

É verdade que tal sentimento tem sido posto em dúvida, mas o fato de expressar-se em uma língua literária requintada não lhe altera profundamente a autenticidade por esse prisma.¹⁶⁴

Para ele, a singularidade do poema *À Ilha da Maré* está na manifestação sensível expressa no poema que revela a “impregnação sensual proveniente da atmosfera capitosa do Recôncavo Baiano”¹⁶⁵.

Eugênio Gomes, formado na tradição crítica do século XIX, acredita que a obra decorre das experiências subjetivas do poeta. Daí a valorização da vivência do poeta no espaço como elemento indutor para a composição poética. Essa vivência se consubstancia nos sentidos, primordialmente no paladar:

A revelação humana verdadeiramente notável da *Música do Parnasso* é a que se prepara nessa silva, onde o nativismo está caracterizado, sobretudo, pelo paladar.¹⁶⁶

¹⁶³ Ibidem. p. 143

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ibidem. p. 145.

A partir destas observações e tomando como ponto referencial o palato, explora o poema enfatizando os sabores dos alimentos como peixes e frutas.

A conclusão do ensaio de Eugênio Gomes sobre Botelho é, contudo, contraditória ao que afirmou. Após ressaltar o “sentimento brasileiro” do poeta o “nativismo caracterizado, sobretudo, pelo paladar” e questionar as arguições contrárias a Botelho, o crítico afirma:

Aparentemente o que há de nacional na silva *À Ilha da Maré* resume-se apenas em alguns vocábulos indígenas, que por si sós não revelam espírito de brasilidade, como se tem procurado salientar.¹⁶⁷

Diante destas proposições e considerando o título do ensaio *Mito do Ufanismo* - título absolutamente impróprio ao seu conteúdo, conforme notou Wilson Martins¹⁶⁸ e dado provavelmente por influência de Afrânio Peixoto¹⁶⁹ - a proposta de Eugênio seria a de questionar a vertente crítica que considera Botelho autor proto-nacionalista. Contudo, em efeito reverso, acentua as percepções já consagradas de poeta vinculado a sentimentos brasileiros.

As teses românticas se estendem a críticos vinculados às vanguardas dos anos cinqüenta, como Mário Faustino. No ensaio monográfico sobre a obra de Botelho publicado no *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*, em 1958, Faustino, que visava a demonstrar a evolução da poesia brasileira desde “os primeiros versos compostos aqui (ou alhures sobre temas brasileiros ou em terras portuguesas ou até mesmo espanholas),”¹⁷⁰ classificou a poética de Botelho de Oliveira como diluição, “imitação

¹⁶⁷ Ibidem. p. 148.

¹⁶⁸ MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1992. p. 265.

¹⁶⁹ Afrânio Peixoto na **Introdução à Literatura Brasileira**, publicada em 1955, vincula a produção letrada do século XVI e XVII à corrente ufanista. PEIXOTO, Afrânio. **Introdução à Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: EDIL, 1970. p. 79.

¹⁷⁰ FAUSTINO, Mário. **Poesia e experiência**. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1993. p. 17.

sem progresso em relação ao modelo original”¹⁷¹. É evidente aí o eco dos preceitos analíticos de Ezra Pound. Para Faustino, a “grande importância da obra desse poeta é histórica”, visto ser “o primeiro poeta nascido no Brasil a ver impressas suas obras, o primeiro poeta brasileiro verdadeiramente profissional e não boêmio” numa possível referência à mítica em torno de Gregório de Matos.

Posteriormente, Faustino afirma, tomando como base os prólogos de *Música do Parnasso*, que Botelho “foi de todos os nossos gongóricos, o melhor aparelhado para sê-lo, verdadeiro erudito pós-renascentista (...). Botelho é nosso primeiro *verse-maker* de vulto”.¹⁷² No que diz respeito ao poema *À Ilha da Maré*, Faustino o classifica como raro verso de circunstância na obra de Botelho em que como os “gongorismos de sempre, se espalha em elogios ufanistas às riquezas do Brasil, em particular as frutas da ilha”. As correlações com as *Soledades* de Gôngora, apontadas pela crítica¹⁷³, mas não desenvolvidas, são retomadas por Faustino que encerra seus comentários ao afirmar que *À Ilha da Maré* é:

um longo poema vazio e monótono em que as indicações se repetem sem adquirir a força da nomeação original característica da grande poesia substantiva. A não ser na temática e em algum vocabulário, mais uma vez, o poema é bem pouco brasileiro: um poeta português da época poderia ter escrito coisa bem semelhante celebrando as riquezas, por exemplo, da Ilha da Madeira.¹⁷⁴

Nota-se de imediato que Faustino alimenta a tendência da crítica brasileira de filiar o poema a uma vertente nacionalista ou excluí-lo desta categoria inserindo-o em outra que o vê como mera imitação dos autores espanhóis.

Na crítica de Faustino há um tópico que merece destaque. Ele correlaciona a poética de Botelho de Oliveira com a de Jorge de Lima. Tal apontamento decorre do

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Ibidem. p. 61 e 62.

¹⁷³ Vide, por exemplo, o ensaio de Eugênio Gomes. GOMES, Eugênio. **O mito do ufanismo**. In: **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2001. p. 144.

¹⁷⁴ Ibidem. p. 69.

fato de ser a poesia de ambos vinculada à “mesma família: para os quais a palavra, antes de ser uma fala é uma música, um ser virtual germinando e florescendo num espaço peculiar”¹⁷⁵. Aqui, mais uma vez, se ouve com nitidez a voz de Pound sobre a poesia melopáica.

7. Uma possibilidade de mudança: a metáfora é o centro

Em 1967, a editora Melhoramentos publicou, sob a supervisão de Péricles Eugênio da Silva Ramos, a *Antologia da Poesia Barroca*. Essa obra teve papel fundamental na recepção contemporânea da obra de Botelho de Oliveira, sobretudo porque, no prefácio que antecede a antologia, Ramos elabora uma reflexão, na esteira de Dámaso Alonso, sobre a metáfora e a posiciona como elemento primordial da poética aguda. Para ele,

a chave para entendermos o mais cerrado dos nossos gongóricos, a saber, Manuel Botelho de Oliveira, e depois deles vários dos esquecidos, é a mesma chave que abre Góngora, isto é, a utilização de uma palavra padrão, como “cristal”, para exprimir idéias da transparência ou de brancor: assim “cristal” surge em lugar de “água”, de “tez branca”.¹⁷⁶

A composição da metáfora para Góngora e, portanto, para Botelho, envolveria o “uso de símbolos puros”.¹⁷⁷ Assim a metáfora emerge sem a apresentação do termo referido: a “tez branca” não aparece no poema, ela é inferida pelo termo “cristal” que a representa.

No que diz respeito ao poema *À Ilha da Maré*, Ramos o destaca pela singularidade temática dos demais poemas de *Música do Parnasso* e posteriormente o filia à tradição que o vê como representante da uma poética “gabada por seu nativismo,

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Antologia da poesia barroca**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1967. p. 12.

¹⁷⁷ Ibidem. p. 10.

ou seja pela exaltação de frutos e legumes, que são colocados pelo poeta muito acima dos de Portugal”¹⁷⁸. Esta tradição, segundo Ramos, foi inaugurada no Brasil por Botelho e “deu origem a uma fila de trabalhos ufanistas, de Santa Maria Itaparica a Santa Rita Durão.”¹⁷⁹ Nas notas ao poema *À Ilha da Maré*, Ramos recopila as proposições de Eugênio Gomes que enfatizavam o “sentimento brasileiro” do poeta. Dessa forma, ainda que indiretamente, Ramos fortalece o coro dos que incluem Botelho na categoria de primeiro poeta proto-nacionalista.

A valorização da poesia de Botelho segue num contínuo no último quarto do século XX. Wilson Martins, na *História da Inteligência Brasileira*, publicada originariamente em 1976, observa que Botelho foi o instituidor de uma tradição literária no Brasil, visto que com sua obra o poeta revelou uma consciência de escritor profissional que respondia a uma “teoria literária muito determinada”¹⁸⁰. Assim, o crítico vê o poeta não como imitador, em sentido pejorativo, mas sim como interlocutor consciente das poéticas e preceptivas vigentes.

O poema *À Ilha da Maré* recebe acentuada atenção de Wilson Martins que o considera “falsa pastoral.”¹⁸¹ Esta proposição merece destaque, visto que nunca houve enquadramento do poema como pertencente ao gênero pastoral. Martins, ao que parece, visualiza nos versos elementos desse gênero, quiçá o *locus amoenus*, e, ao não encontrar outros caracterizadores comuns como pastores, a considera “falsa”. Para ele,

Música do Parnasso é, em conjunto, um livro de poesia lírica culterana, isto é, no fundo impessoal e anacional, no qual se encontra, por exceção, um poema cultista de celebração local.¹⁸²

¹⁷⁸ Ibidem. pp. 56-57.

¹⁷⁹ Ibidem. p. 57

¹⁸⁰ MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1992. p 260.

¹⁸¹ Ibidem. p. 260.

¹⁸² Ibidem. p. 265.

Desta proposição, Martins infere que a crítica literária que se volta para a análise sistemática da obra de Botelho, de Sílvio Romero a Eugênio Gomes, tem cometido “contra-senso”¹⁸³ na proposição do problema que envolve a incompatibilidade temática entre *À Ilha de Maré* e a outra parte da obra presente na *Música do Parnasso*. Ao olhar do crítico, o correto seria questionar o motivo que levou Botelho a escrever *À Ilha da Maré*, e não por que escreveu a outra parte da obra, que estava claramente inserida no sistema literário da época.

Eugênio Gomes afirmou, sem qualquer justificativa documental, que *À Ilha da Maré* foi a derradeira composição de *Música do Parnasso* provocada por “forças telúricas e cegas”¹⁸⁴ que revelaram ao poeta “a graça amanhecendo do Brasil”¹⁸⁵ num processo de “mera improvisação”¹⁸⁶ do poema. Martins discorda dessa tese, visto que há circunstâncias literárias a serem consideradas como motivadoras da elaboração do poema. A principal delas seria a publicação do livro *Frutas do Brasil*, do Frei Antônio do Rosário, em 1702, que foi lido, segundo Martins, para atender a uma “preocupação religiosa” do poeta. Veja-se:

É praticamente impossível que Botelho de Oliveira não tivesse lido o extraordinário volume da ‘nova e ascética monarquia’, que respondia além do mais as suas próprias preocupações religiosas do momento; assim ao contrário de Eugênio Gomes, penso que não se deve excluir, na gênese de *À Ilha da Maré*, a hipótese, se não da ‘mera improvisação’, pelo menos a da provocação circunstancial representada pelo volume de Frei Antônio do Rosário.¹⁸⁷

A percepção de Martins aponta para um drama religioso vivido por Botelho nos derradeiros anos de sua existência. Para chegar a esta conclusão é necessário pressupor que o conjunto de poemas religiosos designados de *Lira Sacra*, manuscrito

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ GOMES, Eugênio. **O mito do ufanismo**. In: **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2001. p. 144.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1992. p. 266.

datado de 1703, só é possível se e somente se o agente construtor do texto vivenciar efetivamente uma experiência que o motive a transpor a realidade fática para o universo da linguagem. Tal proposição, de um fundamento vivido para a poesia, sem dúvida, está embasada em preceitos críticos românticos.

Após estas considerações, Martins praticamente retoma o estudo crítico realizado por Soares Amora, publicado em 1966 nas *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, que associa *À Ilha da Maré* ao episódio da Ilha dos Amores do Canto IX de *Os Lusíadas*. Amora segmenta o poema em três partes, correspondendo a primeira à introdução - que explica o título do próprio poema e uma visão interna e externa da ilha - e à navegação marítima nas proximidades; a segunda à valorização dos frutos, legumes e peixes e a terceira parte, não referida por Martins, dedicada ao final do poema.

8. Outros críticos

Os movimentos da crítica literária em torno do poema *À Ilha da Maré* posteriores aos abordados reproduziram de forma insistente a polarização instaurada. De um lado, há os que veem Botelho como fundador do sentimento nacional na poesia brasileira, de outro, os que visualizam o poeta como dotado de um sentimento nacional não subjetivo, mas “exterior”.

Exemplo disso é o estudo de João Carlos Teixeira Gomes sobre *Gregório de Matos*¹⁸⁸. Nele, Gomes aborda a obra de Botelho e, sobretudo, *À Ilha da Maré* repetindo o paradigma romântico ao afirmar a filiação do poema de Botelho à tradição nativista. Para ele, Botelho, “patrioticamente”¹⁸⁹ enumerou “o que há de melhor na flora e na fauna nacional”¹⁹⁰ consagrando “uma autêntica salada de frutas tropical”¹⁹¹.

¹⁸⁸ GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o boca de brasa. Um estudo de plágio e criação intertextual**. Petrópolis. Vozes. 1985.

¹⁸⁹ Ibidem. p. 224.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ibidem.

Antologias poéticas e estudos acadêmicos recentes que incluem o poema *À Ilha da Maré*, ainda reproduzem os mesmos paradigmas do século XIX ao compreender o poema como consequência do espírito nacionalista do poeta.

Exemplo disso pode ser verificado no livro *A natureza na Literatura Brasileira* de Flávia Paula Carvalho, publicado em 2005. Para a autora, em *À Ilha de Maré*:

(...) torna-se clara a presença do espírito nacionalista. O poeta realmente tem a intenção de exaltar a pátria, e não de despertar o interesse de quem deveria ser o futuro colonizador. Ele escreve sobre a sua região natal, pela qual mostra o maior carinho (...).¹⁹²

Em sintonia com a tradição romântica, Milton Marques Júnior publicou, em 2006, o livro *Dois textos fundadores do nativismo brasileiro*. Pelo próprio título sabe-se que a obra de Botelho, mais uma vez, será ícone genético do instinto de nacionalidade instaurado pelo cônego Pinheiro e que se perpetua, insistentemente, na crítica literária, seja vinculada ao ambiente acadêmico, ou não. Nos termos de Milton, *À Ilha da maré* é um “poema que figura como um dos primeiros, se não o primeiro a exaltar as belezas e riquezas naturais do Brasil, sendo, pois, o iniciador de um nativismo literário que fez escola”¹⁹³.

Nota-se, portanto, na crítica e na historiografia dos séculos XIX, XX e XXI a presença da repetição ostensiva de dois atributos principais associados à obra de Botelho de Oliveira. O primeiro, negativo, determina que a obra foi construída de acordo com preceitos poéticos vigentes à época. Em contrapartida, o segundo, moldado por categoria analítica centrada no núcleo temático, valoriza um único poema do conjunto, interpretado como fundador do nativismo brasileiro.

¹⁹² CARVALHO, Flávia Paula. **A natureza na Literatura Brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2005. p. 38.

¹⁹³ JUNIOR, Milton Marques. **Dois textos fundadores do nativismo brasileiro**. João Pessoa: Zarinha Centro de Cultura, 2006. p. 12.

CAPÍTULO III - A moldura de carvalho

As leituras moldadas primordialmente pelas lentes nacionalistas passaram a ser questionadas quando a crítica literária começou a rever o interesse poético dos estilos agudo, cultos, dos séculos XVI e XVII, e, ao mesmo tempo, deixou de observar a obra de Botelho como imitação isolada de autores espanhóis e italianos e passou a inseri-lo num conjunto mimético em que a obra atende, também, a fins políticos.

1. Dois projetos editoriais

Nos anos 40, a editora José Olímpio planejou editar uma monumental *História da Literatura Brasileira*. Esse projeto envolvia autores do porte de Álvaro Lins, Gilberto Freire, Paulo Rónai. Sérgio Buarque de Holanda ficou responsável pelo volume *Literatura Colonial*.¹⁹⁴ O projeto não prosperou, e os manuscritos de Holanda permaneceram desconhecidos até que Antonio Candido os organizou a pedido da viúva do autor. Os textos vieram a lume em 1991 e revelaram diversas reflexões sobre a literatura produzida primordialmente no Brasil entre os séculos XVI e XVIII.

A poética de Botelho de Oliveira é objeto inicialmente do capítulo *Mito Americano*. Nele, Holanda aborda a história da Literatura Brasileira por meio das representações literárias elaboradas durante o período colonial e as influências da tradição greco-latina, portuguesa e italiana, primordialmente nas epopéias. Nesta linha analítica, o poema *À Ilha da Maré* é posto em destaque, visto que, segundo Holanda, é por meio dele que “a natureza brasileira, pela primeira vez, ganha de certo modo cidadania poética”¹⁹⁵. A proposição inicial de Holanda é circundada de ressalvas. Há de se salientar, por exemplo, a ausência de “originalidade”, já que o insulamento determinado no poema está presente em outros textos que serviram de modelo para a composição de Botelho, como *Soledades* de Gôngora ou *Cipre* de Marino, já tantas

¹⁹⁴ CANDIDO, Antonio. **Introdução**. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de literatura colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 9.

¹⁹⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de literatura colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 79.

vezes referidas na crítica do século XIX. Na perspectiva comparada, Holanda enfatiza que Gôngora e Marino criaram ambientes “adversos ao comum da experiência” sintetizados na tópica do *locus amoenus* da qual Botelho é tributário em *À ilha da Maré*:

Um *locus amoenus* é sempre e necessariamente um lugar de exceção, abrigado contra os aspectos mais penosos ou prosaicos da existência de todos os dias, e não deixará de sê-lo o jardim das delícias e horto de Pomona pintado por Botelho de Oliveira.¹⁹⁶

Holanda aponta ainda que embora seja o poema um “breve apodo do Brasil inteiro,”¹⁹⁷ na verdade “o sentimento que inspira os seu cantos é no fundo particularista e de uma espécie antes paroquial do que nacional.”¹⁹⁸

A leitura rápida das análises de Holanda poderia induzir o leitor a crer que o crítico vê Botelho como poeta fundador do proto-nacionalismo. Tal percepção, incompatível com a posição de Holanda, decorre da leitura e exegese precipitada de termos como “cidadania poética”. Neste caso, o sintagma deve ser interpretado como a possibilidade de se representar a natureza brasileira e não como ato de reconhecimento do poeta como criador de uma identidade nacional aos moldes desejados pela crítica romântica. Outro momento a ser observado envolve proposições como “sentimento que inspira seus cantos”, percepção “particularista”, comuns nas categorias analíticas românticas. Holanda informa que Botelho, assim como Santa Rita Durão, poderia dizer que “o animara a escrever o seu poema o amor à pátria, mas dando à palavra ‘pátria’, neste caso o sentido restritivo, de simples lugar de nascimento ou residência”. Daí a visão “particular” não como fruto de nacionalismo, e sim como manifestação paroquial entendida aqui como provinciana, restrita ao ambiente representado.

Esse sentido se coaduna com o uso do termo à época, tempo em que termo “pátria”, conforme se delineia em Bluteau, significa “a terra donde alguém he natural.”¹⁹⁹

¹⁹⁶ Ibidem. p. 80.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ibidem.

A segunda referência a Botelho de Oliveira nos *Capítulos da Literatura Colonial* se encontra no texto inacabado e sem título, ao qual posteriormente, em face de seu conteúdo propedêutico, Antonio Candido nomeou como *Panorama da Literatura Colonial*. Nesse diapasão, Botelho é referido segundo a perspectiva estrutural da historiografia tradicional: mínima biografia, poética em diversas línguas e vinculada ao estilo culto.

O poema *À Ilha da Maré* é referido no ensaio como elaborado em versos menos alambicados, termo presente entre os românticos para designar a poética seiscentista, se comparados aos demais outros presentes na *Música do Parnasso*. O tema do poema é para Holanda “as maravilhas agrestes da sua Ilha da Maré”, e ele seria ainda a fonte para a “fórmula topográfica e descritiva tão explorada pelos nossos poetas do século XVIII”. A tradição literária à qual estaria filiado o poema é restringida ao episódio da *Ilha dos Amores* de *Os Lusíadas*. Num segundo momento, Holanda aponta ainda que o poema de Botelho instaura, no Brasil, o modelo de representação da terra sob a perspectiva da grandiloquência. Aqui as terras brasileiras - envolvidas pela tópica do *locus amoenus* em que, segundo o modelo ovidiano *per se dabat omni tellus*²⁰⁰, a terra dá de tudo por si – sempre são favorecidas em detrimento de outras, como ocorre no momento em que Citéria (Afrodite) despreza Chipre (a ilha em que nasce) em prol da Ilha da Maré.

No ano de 1995, Luiz Roncari publicou - num projeto editorial voltado especificamente para estudantes do Ensino Médio em Literatura Brasileira – sua visão sobre a literatura produzida desde os primeiros cronistas até os últimos românticos. A obra, intitulada de *Literatura Brasileira*, é a materialização de um desejo: estudar em um livro que atendesse as expectativas do próprio autor quando adolescente. A obra visa assim a “procurar um caminho de iniciação ao estudo da Literatura Brasileira e mostrar como esse estudo pode trazer satisfação e enriquecimento pessoal.”²⁰¹ O autor acredita

¹⁹⁹ BLUTEAU, Rafael. **Dicionário da Língua Portuguesa**, composto pelo Padre D. Rafael Bluteau. Lisboa. Simão Thaddeo Ferreira. 1789.

²⁰⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visões do Paraíso**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1959. p. 204,

²⁰¹ RONCARI, Luiz. **Literatura Brasileira**. São Paulo: Edusp, 1995. p. 14.

também que o conhecimento da Literatura Brasileira pode “contribuir para o esclarecimento das relações que vivemos”.²⁰² O objetivo da obra se consubstancia, portanto, não na mera informação sobre a literatura aqui produzida, mas sim na formação do leitor enquanto sujeito que é capaz de interagir positivamente com os fenômenos sociais vigentes.

Roncari descarta as linhas historiográficas tradicionais. Assim a biografia de Botelho e o fato de ele ser o primeiro brasileiro a ter publicado um livro de poesia em quatro línguas são elementos ignorados pelo autor. A obra de Botelho aparece vinculada às representações do Brasil elaboradas no período colonial, mas não sob o viés descritivo da esfera cotidiana como em *Cultura e opulência no Brasil* do padre Antonil, e sim no âmbito das visões paradisíacas.

No que tange ao poema *À Ilha da Maré*, Roncari considera, em conformidade com os preceitos de uma interpretação literal, que a silva é uma pequena amostra condensada do resto do país dada por uma acentuada descrição da flora e da fauna nela presentes.

Neste processo descritivo, Botelho destaca as cores, sabores e odores revelando, assim, o forte apelo sensorial presente no poema que aponta para um Brasil mais sensual que real. Para Roncari, a ênfase sensitiva oculta uma realidade social experienciada no trabalho e na produção. Assim o poema que inicialmente era espelho do Brasil, torna-se visão fragmentada de realidade limitada. A exclusão da realidade político-social se justifica em face da forma poética escolhida. Segundo Roncari, caso Botelho almejasse retratar aspectos sociais de seu tempo ele teria utilizado a sátira. Tal afirmação, entretanto, deve ser observada com ressalva, visto que o poema de Botelho não retrata somente flora e fauna presentes na ilha. Há também que se considerar a proposição do poeta sobre as três capelas, o que por si só revela a forte presença

²⁰² Ibidem.

religiosa, e também o engenho que foi destruído durante as invasões holandesas, mas que “renasceu qual Fênix viva”²⁰³.

A análise de Roncari se distancia da crítica tradicional ao abordar o erotismo²⁰⁴ presente nas estrofes iniciais do poema de Botelho. Para o historiador, a ilha é “uma bela mulher em relação amorosa com Netuno” e o amor entre eles não é idealizado, mas consumado por meio do “contato físico e da penetração” dado pelo verbo “conhecer” que deve ser interpretado em conformidade com a acepção bíblica. O intenso e constante movimento das marés - alta, representada no poema por “maré de rosas”, e baixa, “maré morta” - é potencializado por meio da alternância métrica entre decassílabos e heptassílabos. Neste momento percebe-se que aspectos formais métricos acentuam o campo semântico do movimento da cópula amorosa. Deste constante relacionamento e em resposta aos galanteios e atos de amor de Netuno, “a ilha toma dele o nome (a palavra maré vem de mar)”²⁰⁵.

Da cíclica relação amorosa, provêm a “fecundidade descrita no restante do poema.”²⁰⁶ Dessa forma, a flora é proposta como “resultado fecundo da relação sexual-amorosa entre mar e ilha”²⁰⁷.

Outro aspecto a ser destacado na análise de Roncari diz respeito ao fato de a flora e a fauna presentes no poema de Botelho serem conhecidas por meio dos “aspectos estéticos, a beleza, a graça, e pelos aspectos sensíveis, como as cores, os sabores e os cheiros”. Desta forma de conhecimento, infere ele que a natureza é conhecida mais pelas suas qualidades (tangíveis) que, efetivamente, por seu significado. Assim a natureza não é apresentada por Botelho sob a ótica da alegoria como havia sido proposta pelo Frei Antônio do Rosário.

²⁰³ OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Poesia completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.136.

²⁰⁴ As imagens sensuais presentes nos versos iniciais de *À Ilha da Maré* foram já referidas por Manuel de Souza Pinto. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnasso**. Rio de Janeiro: ABL. 1930. p. 38. Contudo, o tema fora somente referido, e não desenvolvido como o faz Roncari.

²⁰⁵ RONCARI, Luiz. **Literatura Brasileira**. São Paulo: Edusp, 1995. p. 199.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Ibidem.

Ao término, Roncari aponta os aspectos comparativos presentes no poema entre a flora do Brasil e a da Europa. O “exagero”²⁰⁸ nas qualificações das “coisas da terra”²⁰⁹ é determinado pelo crítico como decorrência da valorização dos sentidos e também da poesia do período.

2. O tricentenário de *Música do Parnasso* e duas leituras moldadas pelas preceptivas

Nas comemorações do tricentenário da publicação de *Música do Parnasso*, Ivan Teixeira editou com o apoio do editor Plínio Martins Filho e do bibliófilo José Mindlin um fac-símile da primeira edição de Botelho de Oliveira. Constitui-se assim na terceira edição integral da obra do poeta, pois além da primeira, de 1705, só houve, até então, a de 1956, pelo Instituto Nacional do Livro.

Ivan Teixeira inaugura o volume com um vasto ensaio introdutório²¹⁰ que, embora voltado para a poesia lírica, inclui sólidas observações sobre a recepção do texto de Botelho e primordialmente do poema *À Ilha da Maré*. Pode-se afirmar que o estudo de Teixeira é inovador por mostrar de forma explícita como, para efetivar sua produção poética, Botelho torna-se “usuário ativo de uma poética cultural de seu tempo”²¹¹, entendida como a “base interdiscursiva pela produção dos saberes, dos valores e das convicções de uma dada comunidade em determinado tempo”²¹². Essa inserção é determinante para que a poesia de Botelho seja investigada a partir dos códigos poéticos vigentes no tempo em que ela foi elaborada, evitando, assim, que juízos anacrônicos se firmem. Botelho não é lido, portanto, como poeta original, busca incessante dos românticos, nem como imitador servil da tradição instituída por Gôngora,

²⁰⁸ Ibidem. p. 200.

²⁰⁹ Ibidem

²¹⁰ Conforme afirma o próprio autor, este ensaio é um aperfeiçoamento do texto **O engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira**, inicialmente publicado na Revista da USP, n.º 50 em 2001.

²¹¹ TEIXEIRA, Ivan. **A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira - 300 anos depois**. In: **Música do Parnasso**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 11.

²¹² Ibidem.

Camões ou Marino, mas sim como emulador de uma vertente poética na qual ele está inserido.

Segundo o crítico, “praticava-se a poesia como modalidade verbal de imitação, cadenciada pela métrica e especialmente ornada por tropos e figuras, que falam pelo poeta”.²¹³ Dessa forma é anulada qualquer modalidade de “eu psicológico” como fundamento do interesse da criação que comporá o paradigma do Romantismo e conclui-se que a composição em Botelho é regida por uma série de códigos que são manipulados pelo poeta em conformidade com o conceito de engenho. Nas palavras de seu principal formulador, o Conde Emanuele de Tesauro, entende-se o engenho como “a força com que o entendimento ou juízo acha, recolhe, une ou separa as propriedades dos conceitos, estabelecendo, portanto, relações de semelhança ou de diferença”²¹⁴. Assim, a poesia de Botelho passa a ser vinculada a uma concepção de “poesia como imitação de estilos, em que o estudo e o exercício convergem para o desenvolvimento de assuntos recomendados pela tradição”²¹⁵. Nestes termos, a tradição antiga está em constante diálogo com essa poesia, a qual, por sua vez, com ela compete. Tal competição ou emulação se dá em torno da produção da agudeza. Assim, aplicando tópicos conhecidas, compete ao poeta através das associações entre termos distantes “produzir o efeito da novidade”²¹⁶. Embasado em Tesauro e Francisco Leitão Ferreira, que com sua obra *Nova Arte de Conceitos* sistematizou as preceptivas seiscentistas européias em português, Teixeira, procura então demonstrar como os poemas de Botelho dialogavam com os códigos vigentes.

O ensaio centrado na análise da lírica amorosa, também aborda a recepção por parte dos críticos literários da obra da poética de Botelho. Teixeira observa que os críticos do século XIX, moldados por pressupostos românticos e nacionalistas, passaram a “desprestigiar a poesia de Botelho, sob o pretexto de que lhe faltam

²¹³ Ibidem. p. 17.

²¹⁴ Ibidem. p. 21.

²¹⁵ Ibidem. p. 24.

²¹⁶ Ibidem. pp. 32-33.

singularidade expressiva e integração com a realidade do país”²¹⁷. A obra do poeta, no crivo dos críticos e historiadores do século XX, “oscilou entre condenações sumárias, que praticamente proibiram a circulação do poeta, e comentários genéricos, que não revelam leitura pormenorizada de sua obra.”²¹⁸ Essa postura da crítica foi responsável pelas raras edições da obra do poeta, que teve seus poemas lidos frequentemente antes por meio de antologias do que pela totalidade do texto. Contudo, há exceções. Péricles Eugênio da Silva Ramos e Wilson Martins são apontados como responsáveis por realizar análises e antologias com notas capazes de desencadear a necessária reavaliação do poeta. Ensaaios e referências a Botelho em revistas especializadas, teses e em histórias literárias são ainda apontados por Teixeira como exemplos das novas análises da obra de Botelho, embora juízos tradicionais continuem a ser editados, conforme aponta o ensaísta no caso da *Iniciação à Literatura Brasileira: resumo para iniciantes*, de Antonio Candido, que afirma, à maneira da crítica do século XIX, ser o poeta “exemplo típico do falseamento”²¹⁹ e partidário de “pedantismo”²²⁰, cuja obra é dotada de palavra que roda “em falso, à procura do nada”²²¹.

O poema *À Ilha da Maré*, ainda que não seja tema específico do ensaio, é abordado por Teixeira, que demonstra que a “crítica romântica”²²² tomou como pressuposto para a análise de Botelho a existência de um “eu psicológico”.²²³ Moldados por este paradigma, leram a silva “como exceção nativista ou prenúncio de nacionalismo brasileiro”²²⁴. Para Teixeira, deve o poema ser compreendido a partir dos pressupostos históricos que tornaram possível a sua existência, ou, nos termos do ensaísta, da “poética cultural”²²⁵ vigente. Assim, o poema que se manifesta como elogio ao Brasil é, na verdade, elogio da parte, artifício retórico usado para “produzir a

²¹⁷ Ibidem. p. 34.

²¹⁸ Ibidem. p. 34

²¹⁹ Ibidem. p. 36.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Ibidem.

²²² Ibidem. p. 17.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ibidem. p 12.

apologia de todo o Império Português”²²⁶. Além disso, o poema dialoga com os modelos literários europeus, primordialmente Camões, inserindo-se antes no universo literário de seu tempo que atuando com prenúncio de um futuro desejado pelo presente romântico. O ensaísta encerra afirmando que embora vivesse no Brasil, Botelho pensava e escrevia como europeu.

Seguindo a linha traçada por Ivan Teixeira, Adma Muhana²²⁷ afirma que *À Ilha da Maré* está construído segundo a *descriptio* que visa por em evidência a totalidade daquilo que lhe é objeto. Segundo ela, a hipotipose, entendida como a descrição de uma cena com vivacidade em cores que provoca no leitor a sensação de que ele as presencia pessoalmente, é utilizada por Botelho no constante emprego do advérbio de lugar “aqui” para potencializar as qualidades do que é mostrado.

As orientações dadas pelas preceptivas – primordialmente por Quintiliano, que no Livro III das *Instituições Oratórias* determina como se deve elaborar a demonstração epidítica de um lugar - são apontadas por Muhana como guia seguido por Botelho para a disposição no poema. O relacionamento entre Netuno e a Ilha, já apontado por Roncari, é retomado para consolidar a fertilidade da terra. A descrição dos frutos é, segundo a autora, posta com clareza, visando provocar no leitor “afetos e deleites”²²⁸ sem qualquer intenção de provocar o *docere*, a educação. Assim, o poema não comporta uma função utilitária de informar o que realmente brota ou é cultivado na ilha, tornando, para a autora, estéreis as discussões sobre a existência ou não de figos, uvas e melões na ilha à época de Botelho.

3. Uma leitura “desconstrutivista”

Também Flávio Kothe revisitou a literatura elaborada entre os séculos XVI e XVIII para publicar o seu *Cânone Colonial*. A proposta do autor é demonstrar que o

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ MUHANA, Adma. **Introdução**. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2005.

²²⁸ Ibidem. p. LXXXI.

cânone literário dominante nas histórias da Literatura Brasileira e nas antologias está articulado para produzir uma manipulação ideológica. Assim, a seleção textual realizada por historiador ou antologista sempre atende a um fim desejado pela ideologia dominante. Ante esta constatação, faz-se necessária a releitura dos textos canonizados para que por meio da “desconstrução alegórica”²²⁹ se possa verificar o “conteúdo latente do discurso instituído nas obras consagradas”²³⁰. A intenção é revisitar os textos para separar os que ingressaram no cânone por meio de mera inserção estratégica – atendendo a interesses ideológicos e políticos – daquilo que ainda é capaz de sobreviver à releitura crítica. Nos termos de Kothe:

Só desconstruindo o gesto semântico da estrutura profunda do cânone dominante é que se percebe o sentido da manipulação ideológica articulada pelas obras, e por trechos antológicos das obras, que funcionam como signos de uma sentença jamais claramente formulada pela historiografia que é canonizada porque canoniza o cânone.²³¹

A historiografia, responsável pela consolidação do cânone, é proposta por Kothe como uma forma de totalitarismo, visto que, embora composta de uma vasta produção intelectual, ela tende a se figurar como “um todo fechado”²³². Desta forma, o cânone, constituído a partir da seleção historiográfica, “pretende ser a totalidade do consagrável”²³³ e por corolário a “sua leitura institucionalizada pretende ser totalizante”²³⁴. A resposta a esta sistemática implica uma releitura do cânone literário brasileiro que considere primordialmente “como fatores epistemológicos fundantes, as diferenças regionais, processos de ocultamento textual, contribuições e silêncios das minorias étnicas culturais, forças e tendência políticas presentes, padrões qualitativos internacionais, dependências culturais brasileiras e assim por diante”²³⁵.

²²⁹ KOTHE, Flávio. **O cânone colonial**. Brasília: UNB, 1997. p.13.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Ibidem. p. 12.

²³² Ibidem.

²³³ Ibidem. p. 15.

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ Ibidem. p. 73.

Moldado por estes pressupostos teóricos, Kothe passa a analisar textos como a *Carta* de Caminha, a poesia de Anchieta e de Gregório. A obra de Botelho posta em evidência pelo crítico restringe-se, especificamente e em conformidade com a proposta de reler o cânone, ao poema *À Ilha de Maré*.

Ao contrário da crítica que sempre correlacionou a silva e Botelho com o episódio da Ilha dos amores de Camões, Kothe aponta o episódio do gigante Adamastor como base para as três primeiras estrofes do poema, o que decorre, provavelmente, da resposta que, não explicitamente, tenta dar ao comentário crítico de Roncari. Como visto, este aponta o enlace amoroso entre Netuno e a Ilha como justificativa para a fertilidade da Ilha. Kothe afirma que Botelho retomou de forma infeliz o tema da petrificação ante o amor não correspondido e assim associou Adamastor a Netuno e Thetis à Ilha. Para Kothe, o cerne de Adamastor é a “a tragédia da paixão impossível, o trauma que leva à neurose, à petrificação do sujeito por frustração amorosa, exatamente o contrário do que o poeta (Botelho) procura demonstrar”²³⁶. O mesmo autor conclui: “ele (Botelho) não entendeu o tema”²³⁷. Segundo Kothe, “o importante no mitema original não é que a terra e o mar estejam em relação amorosa, no vai-e-vem das águas, como se fluxo e refluxo num braço de mar fossem o mesmo que o macho a penetrar a fêmea, mas que a relação amorosa seja convertida em coisa, em relação não humana”²³⁸.

As proposições de Kothe dificilmente podem ser tomadas como válidas, em primeiro lugar, porque a relação sexual apontada por Roncari entre Netuno e a Ilha vem a ser pressuposto lógico para justificar a fertilidade da terra, e, em segundo, porque em nenhum momento há insinuação por parte de Botelho de que o tema a ser tratado se enverede por tópicos de sofrimento por amor não correspondido.

Kothe acusa Botelho de elaborar versos banais e sugere, dentro da proposta de sua obra, que o único motivo para a presença do poema nas antologias escolares “é filiar literariamente o Brasil a Portugal, como uma imitação de Camões, como se a

²³⁶ Ibidem. p. 208.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Ibidem.

essência da brasilidade literária fosse derivada de Portugal”²³⁹. Esta proposição é no mínimo estranha ante as conclusões manifestas pelos críticos que associam Botelho a Camões, não pelo gigante Adamastor, mas pelo episódio da Ilha dos amores, visando especificamente a composição do *locus amoenus*.

Outro ponto enfatizado por Kothe é a natureza retratada por Botelho. O crítico salienta a presença de um corpo metafórico que correlaciona a poética de Botelho à tradição européia especialmente nos versos “*As plantas sempre nela reverdecem, / e nas folhas parecem / desterrando do Inverno os desfavores, / esmeraldas de abril em seus verdores*”, uma vez que não há “um equivalente ao inverno das regiões de frio rigoroso”²⁴⁰. Ainda no que diz respeito à natureza, Kothe relaciona a obra de Botelho à pintura holandesa de natureza morta, bem como ao procedimento firmado por Horácio – *ut pictura poesis* – para a composição do retrato da flora e da fauna presentes no poema. Diante disso, a visão nativista do poema estaria comprometida pela filiação ao modelo holandês de pintura.

A descrição que Botelho faz dos peixes, polvos e crustáceos é outro aspecto apresentado por Kothe. Para o crítico, eles existem no poema segundo um “critério básico: podem ser comidos”²⁴¹. O olhar de “glutão”, na expressão de Kothe, atua visando a produzir o discurso que a “oligarquia brasileira quer ouvir”²⁴², ou seja, que é possível viver no distante Brasil e, primordialmente, viver bem. Dessas observações, conclui que há um texto latente no poema *À Ilha da Maré*. Nele, Botelho está à margem da civilidade metropolitana por ele tão bem conhecida, contudo, para negar a condição de exilado, o poeta realiza a “exaltação utópica das coisas americanas”²⁴³.

No que respeito às interpretações que vêm no poema de Botelho manifestações nacionalistas, Kothe propõe inicialmente que o verbo “dar” presente à estrofe “*Tenho explicado as frutas e legumes, / que dão a Portugal muitos ciúmes; / tenho recopilado, / o que o Brasil contém para invejado*” indica antes os ciúmes que outros países sentirão

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Ibidem. p. 282.

²⁴¹ Ibidem. p. 286.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ibidem.

de Portugal por este possuir uma colônia tão fértil que os ciúmes que a metrópole sente da colônia. Capitão-mor de tropas portuguesas, formado em Coimbra, homem rico, Botelho é para Kothe o “protótipo do homem colonial, não um herói da independência”²⁴⁴. Ao término, o crítico afirma que Botelho, em *À Ilha da Maré*, exalta a posse portuguesa e, portanto, não pode ser visto como “defensor da independência e da soberania nacional”²⁴⁵ conforme tem “sido lido nas escolas brasileiras”²⁴⁶. Aqui, percebe-se que Kothe entende o poema como manifestação elogiosa da terra que pertence à metrópole e nunca como fruto do ufanismo nacionalista. Primordialmente porque Kothe vê Botelho de Oliveira filiado à tradição judaica. Para ele, “Oliveira, parece ser sobrenome de cristão-novo, não de lusitano de antiga cepa. A obra de Botelho de Oliveira seria, então, antes uma contribuição judaica à brasilianística, sem que tenha podido ou desejado elaborar o judaísmo no texto”.²⁴⁷ O judaísmo em Botelho será retomado posteriormente pela crítica, que verá também manifestações cabalísticas no poema *À Ilha da Maré*²⁴⁸.

²⁴⁴ Ibidem. p. 288.

²⁴⁵ Ibidem. p. 289.

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ Ibidem. p. 283.

²⁴⁸ MUHANA, Adma. **Introdução**. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. LXXXVI.

CAPÍTULO IV – Uma leitura do poema

Reveladas as leituras presentes na tradição crítica brasileira, pretende-se neste capítulo apresentar uma interpretação que inicialmente situa o poema na função política e social que ele exerce. Para tal, observa-se o livro *Música do Parnasso* como objeto dotado de sentido em sua totalidade. Assim, será estudada, num primeiro momento, a dedicatória do livro por se crer que ela determina a leitura do poema *À Ilha da Maré* como instrumento retórico-político. A linguagem utilizada na composição do poema é ainda analisada pelo viés das preceptivas vigentes à época da enunciação. A partir daí, será analisado o gênero em que se inclui o poema e também as prováveis fontes que determinaram a composição. Por fim, será tratada a possibilidade de relação entre o poema e os gabinetes de curiosidades.

1. O lugar do poema e a dedicatória de *Música do Parnasso* como índice do porvir

A horse, a horse. My kingdom for a horse!

Ricardo III, Shakespeare.

Nos estudos sobre a *Música do Parnasso*, a dedicatória é frequentemente referida, ora como índice da ação originária de Botelho de Oliveira na posição de primeiro “filho do Brasil” a fazer públicas suas rimas, ora como instrumento que demonstra a inserção da obra na tradição por meio da imitação a Marino, Lope, Camões. Tais proposições, embora imprescindíveis para centrar Botelho nas Letras do século XVII e XVIII, ao serem repetidas à exaustão pela crítica, ocultaram as práticas retóricas que inserem e posicionam Botelho e suas rimas na hierarquia social e política vigente à época.

Assim, torna-se essencial observar por meio do viés político e teológico a presença da estrutura hierárquica na qual Botelho está inserido para compor interpretações diversas das já realizadas. Visa-se, aqui, sobretudo demonstrar que a

dedicatória de *Música do Parnasso* pode ser vista como índice de leitura para os poemas do livro, especificamente, *À Ilha da Maré*.

Hespanha, no estudo histórico que faz dessa estrutura dos fins da Idade Média e princípio da Idade Moderna, afirma que:

o pensamento político e social medieval era dominado pela existência de uma ordem universal (cosmos), abrangendo os homens e as coisas, que orientava todas as criaturas para um objetivo último que o pensamento cristão identificava como o próprio criador.²⁴⁹

Essa ordem, determinada por uma unidade, implicava indispensabilidade de cada parte do todo. Assim, o poder, representado na imagem do corpo, era repartido, e a cada uma das partes competia uma função específica. À cabeça, além de representar “externamente a unidade do corpo”²⁵⁰, cabia estabelecer as regras e competências para que a harmonia entre os membros se perpetuasse. A cabeça atribuía, portanto, o foro, o direito, os privilégios às partes do corpo.

A estrutura política figurada na imagem do corpo pressupunha, então, que entre a cabeça e as mãos houvesse outros membros. Como explica Hespanha:

o governo deveria, portanto, ser mediato; deveria repousar na autonomia político-jurídica (*iurisdictio*) dos corpos sociais e respeitar a sua articulação natural (*coherentia, ordo, dispositio naturae*) – entre a cabeça e a mão deve existir o ombro e o braço, entre o soberano e os oficiais executivos, instâncias intermediárias.²⁵¹

A representação do corpo político-jurídico na imagem do corpo físico impunha hierarquia entre os membros que participavam da administração do Estado e os sujeitava, em conformidade com a posição que ocupavam, a seguir regras determinadas pelo direito.

²⁴⁹ HESPANHA, António Manuel. **O direito dos letrados no Império Português**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 29. A citação está também presente em HESPANHA, António Manuel. **As vésperas do Leviathan**. Coimbra: Almedina, 1994. p. 299

²⁵⁰ Ibidem. p. 31.

²⁵¹ HESPANHA, António Manuel. **As vésperas do Leviathan**. Coimbra: Almedina, 1994. p. 300.

Essa ordem reafirmada pela doutrina teológica e política contrarreformista encontrou em Suarez seu principal representante. Professor em Coimbra, o jesuíta estabeleceu a teoria do *pacto subjectionis*, o estatuto “jurídico da pessoa em Portugal e no Brasil”²⁵² que define a posição do sujeito dentro da hierarquia. Por meio desse pacto, o poder é alienado ao soberano que dele pode dispor em conformidade com a lei divina, lei natural e lei positiva, também hierarquicamente situadas²⁵³. Nos termos de Suarez “uma vez constituída a sociedade civil, a sujeição dos particulares ao poder público ou principado político é uma consequência da conservação da natureza humana.”²⁵⁴

A hierarquia vigente no Estado Português dos séculos XVI e XVII se amplia, primordialmente, em face do aumento da máquina estatal decorrente da expansão do Império e da necessidade de criação e especialização dos cargos burocráticos.²⁵⁵

Inseridos na hierarquia e conscientes de sua posição, aos letrados cabia a constante práxis dos hábitos da corte entre os quais se destacavam as manifestações políticas materializadas em empréstimos para os cofres públicos e as expressões simbólicas como “saberes discursos, iconografias”²⁵⁶. No caso de Botelho, é possível visualizar a sua ação política ao emprestar dinheiro para as obras da Casa da Moeda da Bahia, e consequentemente receber o posto de Capitão-Mor das ordenanças da Jacobina, bem como pela publicidade de obra.

As práticas artísticas – diretamente vinculadas à hierarquia que organiza o estatuto político, jurídico e social da colônia - são o “resultado de processos técnicos – lingüísticos, retórico-poéticos, bibliográficos - e doutrinários ou teológico-políticos de

²⁵² HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. São Paulo: Revista Teresa, 2002. Vol. III, p. 49.

²⁵³ SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 426.

²⁵⁴ SUAREZ, Francisco de. **Defensio fidei chatolicae adversus anglicanae sectae erres**. Coimbra. 1613. Apud ESPANHA, António Manuel. **O direito dos letrados no Império Português**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 470.

²⁵⁵ CREVELD, Martin van. **Ascensão e declínio do Estado**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 177-267 e HESPANHA, António Manuel. **As vésperas do Leviathan**. Coimbra: Almedina, 1994. p. 496.

²⁵⁶ HESPANHA, António Manuel. **O direito dos letrados no Império Português**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 342.

integração e subordinação de diversos e diferentes códigos culturais, europeus, orientais, africanos e indígenas, adaptados às circunstâncias locais e deformados como valores de uso específicos das adaptações”²⁵⁷. Em termos específicos, a produção realizada por letrados, como Botelho de Oliveira, é efetivada segundo os preceitos retóricos vigentes que implicam o uso de códigos amplamente reconhecidos, aceitos e utilizados por outros letrados.

As representações destes letrados não gozavam de autonomia estética – atribuída, sobretudo, a elas após o Iluminismo – e estavam vinculadas a fins políticos, orientados por uma perspectiva religiosa contrarreformista.²⁵⁸

O livro, enquanto instrumento inserido no ambiente da corte, atua, então, como extensão das manifestações políticas simbólicas. Para Norbert Elias, os livros eram formas que o homem da corte utilizava para se fazer representar como “instrumento direto da vida social”²⁵⁹. Diante disso, a dedicatória de *Música do Parnasso* cumpre função retoricamente programada que é percebida pelos destinatários.

Na *Retórica a Herenium*, atribuída a Cícero, o discurso preliminar é visto como instrumento que antecipa o tema aos receptores do discurso e lhes prepara o juízo:

A invenção é empregada nas seis partes do discurso: exórdio, narração, divisão, confirmação, refutação e conclusão. Exórdio é o começo do discurso, por meio do qual se dispõe o ânimo do ouvinte a ouvir.²⁶⁰

As proposições do retor quanto ao exórdio são sistematizadas pelo uso, e se repetem na tradição livresca dos séculos XVI a XVIII constituindo paratextos. Cayuela relata, em estudo monográfico, a importância da dedicatória ao afirmar que “la

²⁵⁷ HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. São Paulo: Revista Teresa, 2002. Vol. III. p. 40.

²⁵⁸ HANSEN, João Adolfo. **Artes seiscentistas e teologia política**. Em. *Arte sacra colonial*. Org. Percival Tirapeli. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 180.

²⁵⁹ ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p. 80.

²⁶⁰ CÍCERO. **Retórica a Herênio**. São Paulo: Hedra, 2005. p. 57.

dédicace, qui correspond pour sa part à la voix de l'écrivain, est également un espace narratif qui peut anteciper l'écriture du texte.”²⁶¹

No caso de Botelho de Oliveira, a dedicatória deve ser lida como índice para o gênero epidítico que perpassa uma multiplicidade de poemas presente na *Música do Parnasso*. Marcelo Moreira afirma que ela “é um elemento integrante do artefato bibliográfico-textual e que deve ser lida em consonância com os outros elementos constituintes do livro.”²⁶²

A dedicatória na tradição livresca pode estar inserida no corpo textual antecedendo as composições ou ainda incorporada no corpo poético como no caso de Camões que dedica *Os Lusíadas* (canto I 6 -18) ao Rei Dom Sebastião. O fim comumente atribuído às dedicatórias é obter proteção para as obras que se tornam públicas. Contudo, as dedicatórias não devem ser vistas isoladamente ante o prólogo ou o conjunto da obra. Elas são parte do todo, e, no caso do livro de Botelho, a dedicatória, além de indicar elementos para o conhecimento das práticas letradas no Brasil colônia, indica a inserção da obra em gênero específico orientando o leitor no seu entendimento. Percebe-se, portanto, que ela tem a função de discurso preliminar retoricamente convencionado.

Em *Música do Parnasso*, a dedicatória, vinculada à retórica epidítica, instrui o leitor sobre a modalidade poética presente nas composições e determina a posição do livro e dos poemas na hierarquia vigente mediante o elogio e a conseqüente proteção peticionada. Trata-se de função muito diversa da que almeja identificar no discurso preambular de *Música do Parnasso* manifestações coloniais inaugurais de composição poética, ou que considera o preâmbulo como mero indicativo das premissas miméticas.

A retórica epidítica tem por fim o elogio ou a censura²⁶³. Aqui, evidentemente, importa o elogio dos elementos da virtude considerados pelo retor: a justiça, a coragem,

²⁶¹ CAYUELA, Anne. *Le paratexte au siècle d'or*. Genève: Librairie Droz, 1996. p. 211.

²⁶² MOREIRA, Marcelo. *Ad parnasum: expansão, colonização e empresa civilizatória e lusa em Música do Parnasso*. São Paulo: Revista da USP, n.º 70. p. 143.

²⁶³ ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: INCM, 1998. pp. 56 e 75-80.

a temperança, a liberalidade, a magnanimidade, magnificência, a prudência²⁶⁴. Enquanto o elogio se vincula às virtudes, o encômio se refere às obras²⁶⁵.

Na dedicatória, o elogio mesclado com o encômio também solicita comumente a concessão de proteção, ante os riscos da publicidade do livro:

encolhido em minha desconfiança, e temeroso de minha insuficiência, me pareceu logo preciso valer-me de algum herói, que me atentasse em tão justo temor, e me segurasse em tão racional receio, para que nem a obra fosse alvo de calúnias, nem seu autor despojo de Zóilos, cuja malícia costuma tyranizar a ambos, mais por impulso da inveja, que por arbítrio da razão: para segurança, pois destes perigos solicito o amparo de Vossa Excelência²⁶⁶

O receio presente na petição está retoricamente convencionado pela tradição. O orador deve conquistar a benevolência e a docilidade dos ouvintes, informa Curtius²⁶⁷. Assim ele deve se colocar numa posição de submissão e humildade fazendo referência a suas deficiências e falta de preparo. Tal procedimento era absolutamente comum na tradição livresca dos séculos XVI a XVIII e pode ser visualizado, a título de exemplo, na dedicatória da *Phisolophia Antiga Poética* de Pinciano. Contudo, não se pode pensar que a falsa modéstia opera aqui unicamente para se obter o benefício do amparo.

A retórica epidítica volta-se para a valorização das virtudes ou ações de homens ilustres. Diante disso, o poeta, ao se posicionar na condição de inferioridade, eleva o objeto a ser elogiado ao patamar de superioridade. Saliente-se ainda que o elogio, condicionado pela prática política, não é mera bajulação²⁶⁸ em prol do amparo. Na

²⁶⁴ Ibidem. p. 76.

²⁶⁵ Ibidem. p. 79.

²⁶⁶ OLIVEIRA, Botelho de. **Poesia completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 7.

²⁶⁷ CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. São Paulo: Hucitec / EDUSP, 1996. p. 126.

²⁶⁸ TEIXEIRA informa que “em Portugal, o grande modelo desse tipo de composição são os Panegíricos de João de Barros, cuja leitura ensina que o elogio dos nobres, longe do conceito atual de simples bajulação, tinha a função não só de glorificar o merecimento da ação do elogiado, mas também de instruir os de mais baixa condição pela força do exemplo”. TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 70.

hierarquia vigente à época, o discurso de louvação demonstra ações a serem emuladas. Assim, ao compor o elogio, Botelho demonstra sua posição hierárquica e simultaneamente apresenta ao público as ações que devem ser emuladas para o bom funcionamento da máquina do Império Português.

O elogio em *Música do Parnasso* é destinado a Dom Nuno Álvares Pereira de Melo, vinculado por varonia à casa de Bragança, e detentor de uma multiplicidade soberba de títulos, dentre os quais se destaca primordialmente o de Duque da Cadaval e os títulos militares como General da Corte e Província da Estremadura junto à pessoa de Sua Majestade, Capitão Geral de Cavalaria e o jurídico de Presidente do Desembargo do Paço.

A construção de Dom Nuno segue o modelo convencionado e imposto pela retórica. Inicialmente a linhagem de sangue é posta em evidência, uma vez que, segundo Quintiliano²⁶⁹, as pessoas traziam em si as características de seus antepassados. Por conseguinte, em face da semelhança, poderiam agir em conformidade com as ações já realizadas pelos pais ou ancestrais. Diante disso, Botelho enfatiza os progenitores de Dom Nuno:

Vossa Excelência o é não menos na generosidade de seu ânimo, que na regalia de seu sangue, com cuja tinta trasladou em Vossa Excelência a natureza o exemplar das heróicas prendas de seus ilustríssimos progenitores, de quem como águia legítima não degenerou a Sua Soberania.²⁷⁰

Num segundo momento, Dom Nuno é valorado pela confiança que o Monarca nele deposita e, simultaneamente, suas habilidades políticas e a prudência são postas em evidência. A capacidade de gerenciar árduas tarefas de Estado delegadas pelo monarca é também ressaltada por meio da analogia estabelecida entre o nobre e Atlante:

²⁶⁹ QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. Vol. II. Livro V, X, 24. Cambridge: Loeb. 1985. p. 215.

²⁷⁰ OLIVEIRA, Botelho de. *Poesia completa: Música do Parnasso, lira sacra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 7.

À Vossa Excelência faz o nosso sereníssimo Monarca árbitro dos negócios mais árduos, e arquivo dos segredos mais íntimos, repartindo, ou descansando em generoso Atlante o grande peso de toda a esfera lusitana.²⁷¹

A benevolência de Dom Nuno, visualizada no apoio às viúvas e donzelas, associada à religiosidade, presente no cumprimento cristão de auxílio, são também apontadas para a composição do elogio:

Assim o experimentam tantas viúvas, a quem Vossa Excelência socorre compassivo, tantas donzelas a quem dota liberal, tantas mulheres que têm o título de visitadas, a quem se não visita sua pessoa, remedeia todos os meses sua munificência, sendo esta em Vossa Excelência tão fecunda, como o mostram outras muitas esmolos, que por sua mão faz, além das que em trigo, e dinheiro, todo o ano reparte por seu esmoler e pároco, que são dois contínuos aquedutos, pelos quais perenemente corre a fonte de sua liberalidade; a esta dá Vossa Excelência muito maiores realces, quando tão pia e profusamente a exercita com o sagrado, ornando e enriquecendo os templos, especialmente o em que foi batizado.²⁷²

A retidão de Dom Nuno ao atuar nos Tribunais, notadamente como Desembargador do Paço, sempre na defesa dos interesses do Reino também é posta em evidência para a construção do caráter perfeito a ser emulado.

O término do elogio aborda Dom Nuno como homem de armas. Evocado como descendente do “Marte Lusitano” - epíteto de seu ancestral, o condestável Nuno Álvares Pereira -, vinculado assim à mais alta nobreza de sangue, tem seus feitos beligerantes narrados em precisão de detalhes. O episódio referido é o do combate na região de Águeda, cidade próxima a Lisboa, em que o duque de Cadaval conduziu exemplarmente as tropas lusitanas contra o exército franco-espanhol durante a Guerra de Sucessão de Espanha e vendo-se “livre das balas do inimigo, especialmente de uma

²⁷¹ Ibidem. p. 8.

²⁷² Ibidem.

que lhe chamuscou a anca e cauda do cavalo, em que andava montado”²⁷³ mostrou ação heróica e virtude a serem emuladas.

Botelho lamenta não poder constituir maiores elogios devido a exiguidade de papel para comportar “a multiplicidade de tantos títulos”²⁷⁴. Assim encerra pedindo a Deus que guarde a “figura agigantada” de Dom Nuno para a “glória de Portugal”²⁷⁵.

A construção de Dom Nuno por Botelho de Oliveira corresponde ainda ao modelo ideal de cortesão preceituado por Baldassare Castiglione no *Livro do Cortesão*²⁷⁶. Segundo Castiglione, o cortesão deveria ter origem nobre para atestar suas qualidades. Ao lado disso, exige-se do perfeito cortesão formação intelectual em letras, artes, retórica. A experiência e habilidade para atuar nas diversas situações vivenciadas no ambiente da corte, incluindo habilidades políticas, são também demandas para a composição do perfeito cortesão. Castiglione salienta ainda a necessidade do verdadeiro cortesão ser um homem que conviva simultaneamente com as letras e as armas.

Censuro os franceses que consideram as letras capazes de prejudicar a profissão das armas, e considero que a ninguém convenha mais ser literato que o homem de guerra; e estas duas condições, concatenadas, uma ajudando a outra, o que é bastante conveniente, quero que estejam em nosso cortesão.²⁷⁷

O obra de Castiglione exerceu fascínio nas cortes européias e as diversas traduções²⁷⁸ para o espanhol, francês, alemão, latim, comprovam o interesse e a permanência do ideário preceituado também presente em Portugal na *Corte na aldeia* de Francisco Rodrigues Lobo. Esse modelo, evidentemente, era o ideal a ser emulado não só pelos leitores, mas sobretudo pelo próprio Botelho que se inseria, ainda que em grau hierárquico inferior, na mesma concepção de cortesão apontada por Castiglione.

²⁷³ Ibidem. p. 10.

²⁷⁴ Ibidem. p. 11.

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ CASTIGLIONE, Baldassare. **O cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

²⁷⁷ Idem. p. 70.

²⁷⁸ BURQUE, Peter. **As fortunas d’ O cortesão**. São Paulo: Unesp, 1997. pp. 77-78.

Botelho vinculava-se a uma família de fidalgos, foi letrado, exerceu cargos públicos – vereador e capitão-mor de Jacobina - conquistou título de nobreza e ainda lutou em diversas guerras contra mocambos²⁷⁹, emulando, assim, ao mesmo modelo de cortesão.

A presença do discurso preambular em *Música do Parnasso*, construído segundo regras convencionadas pela retórica e correspondendo ao ideário de cortesania ainda vigente no início do século XVIII, cumpre a função primordial de instruir o leitor a respeito da nobreza de caráter do mecenas, de seus feitos ilustres, e ainda de alertar o leitor sobre o gênero epidítico que estará presente em outras composições da obra. Os exemplos são fartos, mas o *Panegírico ao Excelentíssimo Senhor Marques de Marialva* é provavelmente o mais perfeito desta modalidade de representação na *Música do Parnasso*.

Precebe-se, então, que parte da obra de Botelho tem por objeto pessoas – vinculadas à nobreza, de importância religiosa ou intelectual - hierarquicamente dispostas no corpo político. O poema *À ilha da Maré* se enquadra também nesta perspectiva hierárquica, já que ele opera como instrumento de valorização das coisas que compõem parte do Reino Português. Ao apontar elementos que estão presentes na ilha, ressalta as qualidades do Brasil como parte do todo dispondo a Ilha na hierarquia política territorial do Império Português.

Posicionado o poema no corpo do Império, cabe agora a análise de seu corpo interno.

Os capítulos subsequentes abordarão a elocução e as matérias tratadas no poema.

²⁷⁹ Informações detalhadas em: PINTO, Manuel de Sousa Pinto. **Obras de Manuel Botelho de Oliveira**. Rio de Janeiro: ABL, 1929 e **BIBLOS: Enciclopédia verbo das literaturas de língua portuguesa**. Lisboa / São Paulo, 1995. v.3, p. 1270.

2. Da língua peregrina ou bárbara no catálogo do horto

A análise da crítica literária que se formou em torno do poema *À Ilha da Maré* revela que sua permanência se dá primordialmente ante o fascínio que o catálogo do horto produz nos receptores da enunciação do século XIX e XX.

O cônego Fernandes Pinheiro, eloqüente defensor de Botelho, ressalta, em meados do século XIX, não só a descrição que o poeta faz das frutas do Brasil, mas também das que foram transplantadas e provavelmente aclimatadas em Salvador na Quinta do Tanque, onde os jesuítas trabalhavam espécies vegetais trazidas do Oriente e da África.²⁸⁰ A partir dele, a poética de Botelho é reduzida, em muitos pareceres críticos, à descrição das frutas e dos legumes e à ênfase na fertilidade da terra.

A nomeação proposta por Botelho aos frutos do horto de Pomona implica uso de vocábulos indígenas como *caju*, *pitanga*, *pitomba*, *araçá*, *maracujá*, *ananás*, *mangava*, *macujé*, *mangará*, *cará*, *nhame*, *mandioca*, *beiju*, *aipim*. Esse uso foi interpretado pela crítica romântica como de expressão nacionalista, não só pelo fato de indicar o que pertencia originariamente à terra brasileira, como também por valorizar a língua tupi, posta em evidência pela literatura indianista de Alencar e de Gonçalves Dias.

A vertente nacionalista que moldou a recepção inicial de *À Ilha da Maré* sobrepôs-se à óptica das artes retóricas que regulavam a produção e a recepção das práticas letradas vigentes à época da enunciação. Nestas, o uso de vocábulos estrangeiros soava como estranho à linguagem poética praticada comumente em português, espanhol, italiano, mas ao mesmo tempo, evidenciavam o pleno uso das regras de composição.

Observados pelo viés da civilidade em oposição à incivilidade, aos índios caberiam os epítetos de bárbaros, canibais, nômades, poligâmicos, infiéis, ou seja, o que há de mais baixo no Império Português. O tupi enquanto idioma era objeto de juízo análogo ao que os portugueses tinham em relação aos índios. Botelho firma esta

²⁸⁰ HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. São Paulo: Revista Teresa, 2002. Vol. III. p. 32.

posição quando na dedicatória de *Música do Parnasso* lembra que a América foi “inculta habitação (...) de bárbaros índios”²⁸¹. Diante disso, a língua tupi, matéria baixa, era frequentemente utilizada nas composições do gênero satírico com o fim de denegrir sobretudo a origem do objeto da sátira, conforme se observa nos poemas atribuídos a Gregório de Matos. Observe-se o seguinte exemplo:

Aos principais da Bahia chamados os Caramurus

*Há cousa como ver um Paiaíá
Mui prezado de ser Caramuru,
Descendente de sangue de Tatu,
Cujo torpe idioma é cobé pá.*

*A linha feminina é carimá
Moqueca, pititinga, caruru
Mingau de puba, e vinho de caju
Pisado num pilão de Piraguá.*

*A masculina é um Aricobé
Cuja filha Cobé um branco Paí
Dormiu no promontório de Passé.*

*O Branco era um marau, que veio aqui,
Ela era uma Índia de Maré
Cobé pá, Aricobé, Cobé Paí.*²⁸²

O uso, portanto, do tupi em um poema que dignifica o Império Português é incomum e deve ser observado pela mediação das preceptivas vigentes que autorizavam o aproveitamento da matéria baixa para a composição de elocuções elevadas.

²⁸¹ OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 6.

²⁸² MATOS, Gregório de. **Obra Poética**. São Paulo: Record, 1992. p. 640.

Aristóteles afirma na sua *Poética*, ao abordar a elocução, que a poesia composta de vocábulos correntes é baixa, ao contrário da poesia elevada que se afasta da linguagem vulgar. Para Aristóteles,

qualidade essencial da elocução é a clareza sem baixeza. Claríssima mas baixa é a poesia constituída por vocábulos correntes (...) Pelo contrário, é elevada a poesia que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar. Por vocábulos peregrinos entendo as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral todas as que não são de uso corrente.²⁸³

Aristóteles aponta ainda a necessidade de o poeta não utilizar somente palavras estrangeiras ou metáforas evitando assim que suas composições sejam vistas como bárbaras, quando a linguagem predominante for estrangeira, ou enigmáticas, se formada só de metáforas.

Na tradição poética, outro apontamento sobre o uso da linguagem está na *Epístola aos Pisões*, de Horácio, muito difundida entre os séculos XVI e XVIII. Ao orientar os Pisões sobre o uso da linguagem nas composições poéticas, Horácio afirma que os vocábulos estrangeiros enriquecem a língua pátria e enfatiza ainda a licitude de o poeta utilizar novos vocábulos para as composições.

Por que sou visto com maus olhos, se posso fazer algumas aquisições, quando a língua de Catão e Ênio enriqueceu o idioma pátrio e divulgou novos nomes das coisas? Foi lícito e sempre será lícito por em circulação um vocábulo marcado pelo selo do presente.²⁸⁴

Ao interpretar a referida passagem da *Poética* de Aristóteles, Tesauro, em *// Cannocchiale Aristotelico*, preceptiva de suma importância para a poética aguda, afirma

²⁸³ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992. p. 113. 1458a, 22-35.

²⁸⁴ HORÁCIO. *Epístola aos Pisões*. São Paulo. Musa. 1994. p. 28.

que “un barbarismo gentilmente inserito, divien eleganza”²⁸⁵, ou seja, que o uso medido de um barbarismo reflete a agudeza do poeta.

Esta habilidade se acentua quando se nota que a língua bárbara, o tupi, presente no poema é baixíssima e jamais poderia ser utilizada em poema epidítico caso o uso não revelasse maior agudeza poética.

Tesauro, no *Tratado dos Ridículos* - parte do *Cannocchiale Aristotelico* em que se demonstra como a agudeza pode emergir das deformidades - afirma que uma das maneiras que o poeta tem de revelar a agudeza opera quando ele utiliza algo extraído da lama para a elaboração de uma composição elevada:

Ora, não debes ter nojo de filosofar sobre Matérias nojentas para colher quase da lama as gemas de uma Arte nobre; sendo o raio do intellecto humano semelhante ao do Sol, que tem o privilégio de fluir sempre limpo por sobre as imundícies. Também a mente humana participa da Divina e com a mesma Divindade habita nos pântanos e nas estrelas; e do mais sórdido lodo, fabricou a mais Divina das Criaturas Corpóreas.²⁸⁶

Botelho, ao utilizar termos em tupi, não atende, portanto, só ao verossímil, mas busca, sobretudo, demonstrar aos discretos sua agudeza.²⁸⁷ Daí, ser inviável, ante as proposições do gênero epidítico e das preceptivas que valorizam a agudeza, afirmar que o uso dos termos em tupi decorre de uma tentativa de comunicar, aos lusitanos contemporâneos da enunciação a presença de frutos ou legumes nativos. No gênero epidítico o orador não visa a que o público tome uma decisão ou ainda venha a ter o conhecimento de determinada matéria, mas, visa, sim, a que o receptor emita um juízo artístico sobre a composição.²⁸⁸ Enfatize-se, também, que os frutos e legumes presentes no poema de Botelho já eram conhecidos pelo público letrado da corte, por

²⁸⁵ TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico*. Savigliano: Editrice Artística Piemontese. 2000. p. 254.

²⁸⁶ TESAURO, Emanuele. *Tratado dos Ridículos*. Campinas: Unicamp, Cedeae-Referências, 1992. p. 33.

²⁸⁷ Em sentido contrário, a crítica italiana Luciana Picchio considera a silva de Botelho como verdadeira “ode aos alimentos locais” e salienta a inserção dos vocábulos indígenas como um momento singular de ruptura às vedações impostas por uma “musa aristocrática” valorizadora de uma linguagem poética. PICCHIO, Luciana S. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 105.

²⁸⁸ LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literária*. Madrid: Gredos, 1975. Vol. I, p. 213.

meio dos tratados descritivos que circulavam ali, e evidentemente, não eram novidade para os que se encontravam na colônia.

3. A coisa elogiada – o gênero epidítico e a écfrase

O gênero epidítico tem por fim o elogio. No caso de Botelho, em *À Ilha da Maré*, reduz-se o elogio do Império Português por meio de uma parte do todo, visto que a ilha é parte do território do Império.

O território, enquanto elemento físico de composição do Estado, é conceituado como espaço de exercício de poder soberano. Na definição de Kelsen o “Estado é uma ordem jurídica”²⁸⁹, e, assim sendo, o território é o espaço de validade da ordem jurídica estabelecida, ou, nos termos kelsianos, “é o espaço dentro do qual é permitido que os atos do Estado e, em especial, seus atos coercitivos sejam executados.”²⁹⁰

As proposições de Kelsen, embora moldadas no século XX, não são estranhas ao pensamento jurídico vigente no século XVI, que determinava a validade das leis em todo o reino²⁹¹ conquistado ou demarcado. Jean Bodin propõe que *la premiere marque du prince souverain, c’est la puissance de donner loy à tous en general, et à chacun en particulier*²⁹². Nesse sentido, sendo a ordem jurídica portuguesa – ordenações Manuelinas, e posteriormente, Filipinas – válida no Brasil, infere-se que ele seja parte territorial do todo. Vale lembrar que “demarcação” é o termo utilizado à época para especificar os limites territoriais, conforme se depreende da leitura das Bulas e Tratados que fixam as margens do Império Lusitano no Ocidente, na África e no Oriente.

Botelho reconhece de forma explícita essa relação entre parte e todo quando afirma que

Esta Ilha de Maré, ou de alegria,

²⁸⁹ KELSEN, Hans. **Teoria geral do Direito e do Estado**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 299.

²⁹⁰ Idem. p. 301.

²⁹¹ PORTUGAL. **Ordenações Manuelinas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. Livro I. Prólogo. p. III.

²⁹² BODIN, Jean. **Les six livres de la république**. Paris: Fayard, 1986. Livro. I. p. 306.

que é termo da Bahia,
tem quase tudo quanto o Brasil todo,
que de todo o Brasil é breve apodo;²⁹³

Portanto, quando se observa a ilha, a partir de uma perspectiva política e territorial, percebe-se que ela é parte do corpo do Império Português, onde se exerce a *iurisdictio*, e o poema *À Ilha da Maré* representa, por sinédoque, as coisas que compõem o todo. Essa proposição, por si só, coloca em xeque qualquer pretensão de compreender a representação poética de Botelho unicamente como proto-nacionalista ou nativista relacionada a anseios de independência política ou cultural.

O poema, inserido na proposta política e cultural do tempo da elocução, pode ser lido como representação que visa o elogio de parte do Império português. Para compor o elogio, Botelho faz uso do gênero epídítico que é essencialmente descritivo e opera em conformidade com as proposições retóricas convencionadas.

O gênero deve ser relacionado inicialmente com a forma poética, a silva, escolhida por Botelho. Essa forma tem sua origem na canção petrarquista que reagia contra as “reglas estrictas”²⁹⁴ que a moldavam. Na Espanha, onde se desenvolveu no século de ouro, a silva se caracterizou como a forma sem “límite en la combinacion métrica”²⁹⁵ ou “un assunto determinado”²⁹⁶. Diante disso, a silva é uma forma compatível com qualquer tema:

puede desarrollar un tema didáctico o servir para un canto triunfal; se usa para cantar tanto los temas tristes como los alegres, para el idilio, para obras de inspiración personal o para otras de imitación clásica.²⁹⁷

²⁹³ OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Poesia completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.136.

²⁹⁴ BAHER, Rudolf. **Manual de versificación española**. Madrid: Gredos, 1977. p. 381.

²⁹⁵ Ibidem. p. 380.

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ Ibidem.

Essa flexibilidade tornou a silva uma das formas poéticas mais utilizadas nos séculos XVII e XVIII conforme se pode visualizar tanto nas *Soledades* de Góngora como na *Gatomaquia* de Lope. A forma poética é, portanto, adequada ao objeto que será tratado.

Segundo Quintiliano, o elogio aos objetos está dividido em quatro grupos, segundo se fazem a deuses, homens, animais e coisas inanimadas.²⁹⁸ Entre os elementos inanimados está o *locus* elogiado por Botelho. Assim, tem-se, então, a descrição do *locus* primordialmente segundo sua espécie e utilidade.²⁹⁹ Dentro da espécie estão as *species in maritimis*, na qual se inclui a ilha. Na esfera da utilidade, visualiza-se a fertilidade do espaço.

A topografia³⁰⁰ realizada por Botelho está moldada inicialmente pela écfrase, que determina a descrição evidenciada das coisas ao ponto de fazer com que o receptor da enunciação sinta a presença física por meio de sensação visual dos objetos descritos. Na definição de Hermógenes, “a *ekphrasis* é um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez (*enargeia*) e que põe sob os olhos o que mostra.”³⁰¹

Essa sensação de estar diante da coisa descrita é amplificada no poema de Botelho pela inserção dos tempos verbais no presente do indicativo, segundo a convenção retórica referida em Quintiliano e adotada por Botelho. De acordo com o preceptor, a evidência é a descrição viva e detalhada de um objeto e o emprego do tempo presente a acentua³⁰². Observa-se, ainda, o uso de uma espécie de *translatio*

²⁹⁸ QUINTILIANO. **Institutio Oratoria**. Vol. I. Livro III, VII, 6. Cambridge: Loeb, 1985. p. 467.

²⁹⁹ Idem. Vol. I. Livro III, VII, 27. p. 479.

³⁰⁰ Termo entendido retoricamente como a descrição de um lugar (*loci descriptio*). Conforme LAUSBERG, Heinrich. **Manual de retórica literária**. Madrid: Gredos, 1975. Vol. II. p. 234.

³⁰¹ HERMÓGENES. **Progymnasmata**. Apud HANSEN. João Adolfo. **Categorias epidíticas da ekphrasis**. São Paulo: Revista USP, 2006. Vol. 71. p. 91.

³⁰² LAUSBERG, Heinrich. **Manual de retórica literária**. Madrid: Gredos, 1975. Vol. II. p. 224.

*temporum*³⁰³ quando Botelho presentifica todas as frutas e legumes, embora de estações diversas³⁰⁴, em um único tempo, o presente:

As frutas se produzem copiosas,
e **são** tão deleitosas,
que como junto ao mar o sítio **é** posto,
lhes **dá** salgado o mar o sal do gosto.³⁰⁵

Ou ainda,

De várias cores **são** os cajúos belos,
uns **são** vermelhos, outros amarelos,
e como vários **são** nas várias cores,
também se **mostram** vários nos sabores;³⁰⁶

Ao fazer uso desse procedimento, Botelho potencializa a presença dos frutos como se o leitor estivesse realmente diante deles.

O uso da evidência, perfeitamente percebido pelos leitores e ouvintes no século XVII, faz supor coisa distinta aos leitores do século XIX que a desconhecem e pensam a descrição presente no poema como fruto da empiria do poeta.

Segundo Hansen, “os objetos descritos nas *ekphrasis* (...) aparecem modelados segundo argumentos da invenção e preceitos elocutivos do gênero epidítico”³⁰⁷. Em outros termos, quando o poeta descreve um objeto em seu poema ele o faz não necessariamente a partir de sua experiência pessoal, do contato empírico com o objeto,

³⁰³ Idem. p. 231.

³⁰⁴ Fenômeno semelhante se observa na pintura holandesa de natureza morta que reproduz flores de estações diversas. “Os quadros de [de Bosschaert e outros pintores] mostram com frequência flores que brotam em diferentes estações do ano (...)”. Apud SLIVE, Seymour. **Pintura holandesa (1600-1800)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p. 279.

³⁰⁵ OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Poesia completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.129.

³⁰⁶ Ibidem. p. 131.

³⁰⁷ HANSEN, João Adolfo. **Categorias epidíticas da ekphrasis**. São Paulo: Revista USP, 2006. n.º 71. p. 88.

mas sim a partir de referências já consolidadas pela tradição. Na análise de *À Ilha da Maré* essa proposição se torna evidente ao se observar que Botelho ao descrever certas frutas opera segundo “o endoxon – a opinião verdadeira que os sábios ou a maioria deles têm da coisa”³⁰⁸. O objetivo do poeta, aqui, é ter a enunciação reconhecida pela memória dos receptores discretos e simultaneamente ser julgado pela sua agudeza. Assim, os figos descritos por Botelho, independentemente de existirem na ilha da Maré e serem absolutamente insossos, são doces não em decorrência da obrigatória degustação e constatação do sabor, mas porque a convenção determina que devem ser referidos desta forma quando a composição é marcada pelo elogio da terra que os produz. Conforme se verá adiante, em *À Ilha da Maré* ecoam, na descrição das frutas, Domingos Bracamonte, Frei Isidoro Barreira, Sórora Maria do Céu, todos autores que fazem uso da associação entre figo e doçura.

Sobral aponta que no século XVI a écfrase é revigorada com a publicação da *Antologia Grega*, em Veneza, no ano de 1506. Essa antologia foi compilada durante o século X de outros três manuscritos e trazia uma multiplicidade de epigramas que materializava a idéia de que “a obra de arte é meritória porque cria a ilusão de realidade”³⁰⁹. Divulgada, a *Antologia* fez com que essa modalidade de poesia se tornasse verdadeiro modelo a ser cultivado pelos poetas. Como consequência do interesse pelos autores presentes na antologia, ocorreu o resgate da obra do alexandrino Filóstrato, o Ancião, durante o princípio do século XVI.

A obra de Filóstrato é, sem dúvida, referência para a poética ecfrásica que se forma no século XVI. No livro *Imagens*³¹⁰, o poeta tece comentários sobre diversas obras que ornavam as salas de uma vila em que estava hospedado nas proximidades de Nápoles. As notas escritas que tinham como tema, ora a descrição de elementos compositivos dos quadros, ora as narrativas neles presentes acabaram por formatar o livro das *Imagens*, que, publicado, passou a ser emulado em seu modelo inicialmente

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ SOBRAL. Luís de Moura. **Pintura e poesia na época barroca**. Lisboa: Estampa, 1994. p. 36

³¹⁰ PHILOSTRATUS, Elder. **Imagines**. London: Harvard University Press, s.d..

por Marino, que compôs algo semelhante na obra *La galeria*, publicado originariamente em 1620.

La galeria, é composta de aproximadamente seiscentos poemas, que são verdadeiros madrigais-epigramas-ecfrásicos sobre as artes plásticas, envolvendo pintura, escultura³¹¹. A obra dividida em duas partes dedica a primeira à pintura e a segunda à escultura. Naquela, Marino descreve as obras de pintores que vão de Dürer, a Caravaggio e Rubens, mas sempre pensando em uma descrição que permita ao leitor conhecer o conteúdo do texto de forma autônoma em relação ao objeto descrito. Numa análise da obra de Marino, Hagstrum afirmou que, para o poeta, “o poema nunca deveria submeter-se à descrição. Tem de ser autônomo, estruturado pelo sentido e pelos tendões de sua própria agudeza”³¹².

A novidade se tornou tradição e, em Portugal, os letrados reunidos em torno da Quinta Academia dos Singulares colacionaram, em 1670, diversos poemas ecfrásicos sobre o quadro *Imaculada Conceição* de Bento Coelho da Silva. As práticas letradas se configuravam, neste caso, com a apresentação do assunto a ser desenvolvido: “Um quadro da Conceição em que ostentou a excelência da pintura o Apeles Lusitano B.C.D.S.”³¹³ Tal prática resultou em múltiplos epigramas, sonetos, odes, décimas, romances que descrevem o quadro ora em latim, ora em português.³¹⁴

Percebe-se de imediato que a relação entre pintura e poesia efetivamente se estreitou pela prática ecfrásica a qual encontrou, também, apoio na interpretação do *ut pictura poesis* horaciano realizada no período. Segundo a práxis vigente, contrariamente ao texto latino que propõe a dicotomia aproximação-afastamento para melhor se compreender um texto, a poesia passa a ser identificada com a pintura. Daí as referências à pintura como poesia muda e a poesia enquanto pintura que fala, em

³¹¹ FUMAROLI, Marc. *La galeria de Marino et la galeria de Farnèse*. Roma. 1988. Apud SOBRAL. Luís de Moura. *Pintura e poesia na época barroca*. Lisboa: Estampa, 1994. pp. 37 – 38.

³¹² HAGSTRUM, Jean H. *The sister arts*. Chicago. 1958. Apud SOBRAL. Luís de Moura. *Pintura e poesia na época barroca*. Lisboa: Estampa, 1994. p. 38.

³¹³ SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e poesia na época barroca*. Lisboa: Estampa, 1994. p. 191.

³¹⁴ Os poemas foram todos transcritos no livro de SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e poesia na época barroca*. Lisboa: Estampa, 1994. pp. 180 – 209. Salienta-se ainda que na mesma obra de Sobral encontra-se *Carmina Amicorum*, conjunto de poemas em homenagem a Benedito Coelho da Silva.

Manuel Pires da Almeida no tratado de *Poesia e pintura ou pintura e poesia* ³¹⁵ sempre mediado pela proposição do grego Simônides de Cós, via Plutarco³¹⁶, que afirmou ser “a pintura uma poesia silenciosa e a poesia uma pintura falante.”³¹⁷

Em Botelho, a descrição associada à pintura está explicitamente presente em diversos poemas de *Música do Parnasso*, em conformidade com o posicionamento dos poetas e preceptores. Exemplo marcante dessa relação é o poema *Pintura de uma dama conserveira*, romance IV, em que à moda de Arcimboldo, Botelho retrata a conserveira tendo como partes de seu rosto sempre um doce virtuoso:

No doce ofício Amarílis
Doce amor causando em mim,
Seja a pintura de doces;
Doce aveia corra aqui.

Capela de ovos se adverte
A cabeça em seu matiz,
Fios de ovos os seus fios,
Capela a cabeça vi.

A testa, que docemente
Ostenta brancuras mil,
Sendo manjar de Cupido,
Manjar branco a presumi.

Os olhos, que são de luzes
Primogênitos gentis,
São dois morgados de amor,
Donde alimentos pedi.

Fermosamente aguilenho

³¹⁵ ALMEIDA, Manuel Pires de. **Poesia e pintura ou pintura e poesia**. São Paulo: Edusp, 2002. p. 70.

³¹⁶ HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. São Paulo: Editora Atual, 1986. p. 23.

³¹⁷ Ibidem.

(Ai que nele me perdi!)
Bem feita lasca de alcorça
Parece o branco nariz.

Maçapão rosado vejo
Em seu rosto de carmim,
Nas maçãs o maçapão,
No rosto o rosado diz.

Entre os séculos da boca,
(Purpúrea inveja de Abril)
Em conserva de mil gostos
Partidas ginja comi.

Os brancos dentes, que exalam
Melhor cheiro que âmbar-gris,
Parecem brancas pastilhas
Em bolsinhas carmesins.

Com torneados candores
(Deixemos velhos marfins)
Toda feita diagargante
Vejo a garganta gentil.

Os sempre cândidos peitos,
Que escondem leite nutriz,
Se não são bolas de neve,
São bolos de leite, sim.

As mãos em palmas, e dedos,
Se em bolos falo, adverti.
Entre dois bolos de açúcar
Dez pedaços de alfenim.

Perdoai, Fábio, dizia,

Que no retrato, que fiz,
Fui Poeta de água doce
Quando no Pindo bebi.³¹⁸

Assim, os fios do cabelo são fios de ovos; a testa um manjar branco; o nariz, verdadeira lasca de alcorça; a boca, ginjas; as maçãs do rosto, maçapão; os peitos, bolos de leite; os dedos, dez pedaços de alfenim.

O poema *À Ilha da Maré* de Botelho também está diretamente relacionado com a poesia ecfrásica praticada na Europa dos fins do século XVI até meados do século XVIII.

Tal proposição facilmente se confirma ao se observar em *À Ilha da Maré* a presença da técnica de composição utilizada por Arcimboldo de retrato a partir de frutas e flores:

As plantas sempre nela reverdecem,
e nas folhas parecem,
desterrando do Inverno os desfavores,
esmeraldas de Abril em seus verdores,
e delas por adorno apetecido
faz a divina Flora seu vestido.³¹⁹

Na Ilha da Maré, a fertilidade é intensa e as folhas parecem “esmeraldas de abril”, metáfora convencionada para a primavera na Europa. Aqui é inevitável uma correlação entre a obra “Flora” de Arcimboldo, pintada em 1588, e a imagem presente na estrofe de Botelho. No quadro do milanês, a Flora é representada não só em seu corpo, mas também em sua indumentária por uma série de flores e folhas. Botelho retoma esta imagem ao fazer das plantas da ilha, em face de seu constante verdor, a veste de Flora.

³¹⁸ OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra.** São Paulo: Martins Fontes. 2005. p. 141.

³¹⁹ Ibidem. p. 129.

A presença dos frutos, legumes e animais, no poema de Botelho, que provoca a curiosidade dos europeus, não destoa das práticas letradas presentes à época, visto que uma leitura possível para o poema é o de representação verbal de um gabinete de curiosidades.

Os gabinetes de curiosidades, segundo Schlosser³²⁰, foram as bases dos museus modernos e refletiam a curiosidade humana e o conseqüente espírito pelo colecionismo.

Os gabinetes tiveram seu início nas igrejas que acumulavam não só os objetos sacros, mas também profanos como os ossos gigantes da catedral de San Esteban, o crocodilo preso ao teto na catedral de Sevilha e ainda o cofre atribuído ao Cid na Catedral de Burgos.³²¹

Devido à acumulação de riquezas e à busca de conhecimento, os nobres deram início à formação de suas coleções de maravilhas, moldadas por algumas diretrizes como a singularidade e a raridade das coisas.

Castiglione ao descrever a corte de Urbino em *O Cortesão*, acentua o ânimo colecionista do nobre ao buscar o raro para ornar seu palácio fazendo dele um verdadeiro gabinete:

e não só equipado com aquilo que comumente se usa, como prataria, adornos de quartos em riquíssimos drapeados de ouro, de seda e mais coisas semelhantes, mas como ornamentos acrescentou uma infinidade de estátuas antigas de mármore e bronze, pinturas assaz singulares, instrumentos musicais de todo o tipo; e não admitiu coisa alguma que não fosse raríssima e excelente.³²²

O raro se estendia na coleção de Urbino também aos livros de sua biblioteca:

³²⁰ SCHLOSSER, Julius von. **Las cámaras artísticas y maravillosas del renascimento tardío**. Madrid: Akal, 1988. p. 7-10.

³²¹ Ibidem. p. 27-29.

³²² CASTIGLIONE, Baltassare. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1977. p. 13-14.

Com imensas despesas, reuniu um grande número de magníficos e raros livros gregos, latinos e hebraicos, os quais guarneceu de ouro e prata.³²³

Durante a Renascença, a figura central na prática do colecionismo foi Jean de Berry, visto que a partir dele, conforme informa Adalgisa Lugli, essa prática é redefinida. A coleção de Berry não se constitui segundo o critério de acúmulo determinado pela ânsia de posse da totalidade das coisas, mas primordialmente em face do artifício de composição dos objetos:

La collezione di Jean de Berry non evidenzia per ora una volontà rappresentativa e totalizzante del tipo di quella che uniformerà i musei cinquecenteschi, che purê le devono tanto próprio nel senso dell'ideazione di un complesso di oggetti dilatado al massimo grado. I criteri di raccolta possono essere gli stessi: le valenze estetiche, l'artificio, la fabbrilità dell'oggetto, il tutto intrecciato con la curiosità e la meraviglia.³²⁴

As coleções que se formavam, ganhavam importância conforme a sofisticação e o grau de raridade dos objetos. Nesse sentido, a coleção do Arquiduque Fernando de Tirol (1520-1595), concentrada no castelo de Ambras, nas proximidades de Innsbruck, se destacou também entre aquelas que materializavam a curiosidade renascentista pela qualidade, quantidade e organização de suas peças.³²⁵ Disposta em dezesseis grandes armários de madeira pintados em cores diferentes, a coleção era segmentada primordialmente pela matéria dos objetos. O primeiro armário, por exemplo, continha cristais esmaltados, incrustados de ouro, em forma de animais. No quarto armário estava a coleção de instrumentos musicais antigos. No quinto, os relógios, instrumentos astronômicos, astrolábios, telescópios, peças típicas de qualquer gabinete. No nono, estavam as curiosidades ultramarinas como mosaicos feitos de plumas de colibri.

³²³ Ibidem. p. 14.

³²⁴ LUGLI, Adalgisa. **Naturalia et mirabilia**. Milano: Mazzotta, 2005. p.67.

³²⁵ SCHLOSSER, Julius von. **Las cámaras artísticas y maravillosas del renascimento tardío**. Madrid: Akal, 1988. p. 55-130.

O acervo do Arquiduque merece ser observado não só em decorrência do acervo, mas também por imprimir ordem às coleções classificando os objetos e os armazenando em setores distintos por meio dos armários.

O encontro da Europa com a América e o Oriente potencializou a curiosidade humana e acentuou o espírito dos colecionadores. Assim, conforme o trânsito entre os continentes se fixava, acentuava a demanda por objetos naturais e artificiais provindos dessas regiões.

Dentro desse espírito, o jesuíta Athanasius Kircher se destaca por realizar uma das coleções mais admiradas da Europa. A coleção reunida no Collegium Romanum, em Roma, no ano de 1651, era composta de objetos provenientes das mais diversas partes do mundo. Na obra *La China Illustrée*³²⁶, Kircher sintetiza de forma precisa o espírito colecionista e os tipos de objetos que compõem primordialmente um gabinete de curiosidades ao retratar costumes, arquitetura, tanto sacra quanto profana, além da flora e da fauna chinesa.

A partir dos descobrimentos, os colecionadores passaram a ampliar, em face da oferta de material, suas coleções no âmbito da *naturalia* em oposição à *artificialia*. A consequência dessa ampliação foi que os gabinetes de ciências naturais “sobresalem del antigo conglomerado cada vez con mayor nitidez e autonomía”³²⁷.

Os gabinetes de curiosidade buscavam ser o espelho do mundo. Sobretudo de um mundo que se revelava ao olhar europeu sob o signo do novo:

Na época das grandes descobertas, ele sugere que a realidade admirável de cada objeto colecionado se prolongue como périplo em que a imaginação rivaliza com a paixão do saber, da invenção e da arte.³²⁸

³²⁶ KIRCHER, Athanasius. **Itinerário del extasis o las imagenes de um saber universal**. Madrid: Ediciones Siruela, 1986. p. 159.

³²⁷ Ibidem. p. 212.

³²⁸ ADOUE, Francis. **Les cabinets de curiosité ou Le Voyage immobile**. Apud CAMARGO-MORO, Fernanda de. **O gabinete de curiosidades de Domenico Vandeli**. Rio de Janeiro: Editora Dantes, 2008. p. 19.

O fim das coleções era sempre o de “riunire una compionatura del mondo visibile, ma ordinando l’esistente entro schemi largamente comprensivi.”³²⁹

O poema *À Ilha da Maré* pode ser associado a um gabinete de curiosidades não só por seus objetos, mas também pela estrutura de organização. Observe-se que os elementos naturais estão dispostos de forma plenamente ordenada no poema de Botelho. Há uma segmentação inicial para a *animalia* marinha – peixes, polvos, lagostins, camarões e caranguejos. Encerrado o bloco, e na esteira do sistema de organização impresso pelo Arquiduque Fernando de Tirol, o poeta apresenta os vegetais, dividindo-os em frutas e legumes. As frutas são ainda separadas em cultivadas e próprias. É evidente, portanto, que as espécies animais e vegetais descritas no poema compõem a *naturalia* de um gabinete de curiosidades numa representação verbal.

É possível, pois, perceber que há múltiplos modelos fixados pela tradição que são utilizados por Botelho para compor *À ilha da Maré*.

4. Os modelos da tradição

As imagens de ilhas presentes na tradição greco-latina são aplicadas por Botelho para que o leitor tenha uma visão absoluta do espaço. Assim, a ilha não é descrita de uma única vez, mas sim por meio de dois momentos perfeitamente definidos. O primeiro permite ao receptor percebê-la como se estivesse se aproximando por mar. Daí a visão panorâmica decorrente das três primeiras estrofes.³³⁰

Jaz oblíqua forma e prolongada
a terra de Maré toda cercada
de Netuno, que tendo o amor constante,
lhe dá muitos abraços por amante,

³²⁹ LUGLI, Adalgisa. *Naturalia et mirabilia*. Milano: Mazzotta, 2005. p. 75.

³³⁰ A análise das três primeiras estrofes oferece a visão da ilha como se os leitores dela se aproximassem por barco. As referências mitológicas e a constante fecundação da Ilha por Netuno como motivo para a fertilidade da terra são observações realizadas por Roncari, conforme abordado no Capítulo III.

e botando-lhe os braços dentro dela
a pretende gozar, por ser mui bela.

Nesta assistência tanto a senhoreia,
e tanto a galanteia,
que, do mar, de Maré tem o apelido,
como quem preza o amor de seu querido:
e por gosto das prendas amorosas
fica maré de rosas,
e vivendo nas ânsias sucessivas,
são do amor marés vivas;
e se nas mortas menos a conhece,
maré de saudades lhe parece.³³¹

O segundo momento se instaura a partir da quarta estrofe, quando o receptor é conduzido para dentro da ilha e deste ponto passa a observar o mar, os pescadores, e posteriormente a flora nela presente.

Este modelo descritivo que envolve uma sequência de aproximação por mar de uma ilha, o desembarque e a circulação interna está presente em diversos textos. Na *Odisséia*, por exemplo, após vinte anos de navegação sem rumo certo, Ulisses retorna a Ítaca. Sua chegada envolve os momentos finais da viagem e se instaura por uma visão da ilha que tem como ponto de observação o barco que dela se aproxima. Homero conduz o olhar inicialmente para as pedras que assinalam o fim das águas, ato contínuo, leva o herói astucioso ao desembarque. A partir daí, tem-se a descrição da ilha com sua frondosa oliveira e as ânforas para o mel:

Quando se alçou no horizonte a mais lúcida estrela, que sempre
com sua luz anuncia a chegada da Aurora solícita,
aproximava-se da ilha o navio, que o mar percorria.
Na terra de Ítaca encontra-se um porto ao ancião dedicado,

³³¹ OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 127.

Forco, deidade do mar; promontórios, em cada um dos lados,
a pique se erguem e para o interior gradualmente descaem.
Servem de amparo eles dois contra as ondas, que os ventos levantam
do lado externo; e, assim. Dentro, sem uso de amarras, as naves
de boas toldam ancoram, depois de concluído o percurso.
No ponto extremo do porto, frondosa oliveira se alteia,
junto da qual uma gruta se afunda, sombrosa e agradável.
É dedicada esta às ninfas por todos chamadas Naiades.
Ânforas grandes se vêem no interior das crateras, de pedra,
dentro das quais as abelhas suas colméias fabricam,
bem como teares compridos, de pedra, também, onde as ninfas
Tecem seus mantos tingidos com púrpura, espanto dos olhos.³³²

Botelho emula não só o modelo homérico, mas também Camões quando a
esquadra lusitana se aproxima da Ilha dos Amores por mar:

De longe a Ilha viram, fresca e bela,
Que Vênus pelas ondas lha levava
(Bem como o vento leva branca vela)
Para onde a forte armada se enxergava;
Que, por que não passassem, sem que nela
Tomassem porto, como desejava,
Para onde as naus navegam a movia
A Acidália, que tudo, enfim, podia.³³³

Embora as aproximações entre Homero, Camões e Botelho sejam evidentes, há
um ponto a ser distinguido. Em Botelho, ao contrário do que se verifica nos épicos, não
há navegante. Assim, o receptor da enunciação é conduzido pelas mãos do poeta.
Esse procedimento acentua a hipotipose, visto que não se vê pelo olhar do outro – o
olhar dos navegantes – mas, sim, pelo olhar do leitor. Essa forma de olhar para as

³³² HOMERO. **Odisséia**. Canto XIII, 93 -108. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d. 3.^a Edição. pp. 195-196.

³³³ CAMÕES, Luís. **Os Lusíadas**. Canto IX, 52. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. p. 218.

coisas sem que um outro atue como filtro é determinada pela *evidentia*. Para Quintiliano a credibilidade da imagem decorre da sensação de que a coisa descrita está diante de olhos do poeta, transformando-o em testemunha ocular dos fatos postos em evidência.³³⁴

Aportados, os receptores passam a visualizar – como se fosse com seus próprios olhos - a ilha, tendo como ponto de referência seu espaço interno:

Vista por fora é pouco apetecida,
porque aos olhos por feia é parecida;
porém dentro habitada
é muito bela, muito desejada,
é como a concha tosca e deslustrosa,
que dentro cria a pérola fermosa.³³⁵

A estrofe posiciona o leitor no ponto em que ele ainda guarda na memória a imagem exterior da ilha dada pelas três primeiras estrofes e ao mesmo tempo contempla as primeiras percepções do espaço interno.

Na hermenêutica que associa a poesia à pintura, a proposição horaciana assume múltiplos contornos, sobretudo na categoria perto/longe. Assim o “vista por fora” seria a distância entre o observador e o objeto, vista por dentro implica aproximação entre observador e coisa observada. A aproximação está relacionada com o “*movere*”³³⁶ e quanto “mais próximo, mais o receptor será cativado.”³³⁷ Daí o poeta conduzir o leitor para o centro da ilha e a ordenada exposição dos elementos nela presentes.

Botelho, contudo, não permite que o seu leitor adentre a ilha de forma abrupta. Ele segue o modelo proposto por Ovídio nas *Metamorfoses*. Após perder Eurídice no

³³⁴ LAUSBERG, Heinrich. **Manual de retórica literária**. Madrid: Gredos, 1975. Vol. II, pp. 224 e 225.

³³⁵ OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 127.

³³⁶ HANSEN, João Adolfo. **Categorias epidíticas da ekphrasis**. São Paulo: Revista USP, 2006. n.º 71. p. 98. Idéia presente também em HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poiesis e verossimilhança na doutrina do conceito do Século XVII*. In: VÁRIOS AUTORES. **Para Segismundo Spina**. São Paulo: Edusp. 2005. p. 205.

³³⁷ HORÁCIO. **A arte poética**. São Paulo: Musa, 1994. p. 34.

Hades, Orfeu se dirige às montanhas de Ródope e de Hemo. Lá, não tem acesso ao bosque de pronto. O argonauta precisa inicialmente enfrentar uma colina. Ao chegar ao bosque, Orfeu percebe que não há árvores que lhe permitam gozar a sombra. Então, de posse da lira, toca e a música torna presentes múltiplas árvores, das avelaneiras às palmas, no episódio conhecido como o “catálogo das árvores”:

Havia ali uma colina, e sobre a colina uma extensão
Muitíssima plana, que um herboso prado coloria de verde.
O local não tinha sombra. Foi só quando aquele vate,
Filho de deuses, ali se sentou e tocou as sonoras cordas,
Que o local ganhou sombra. Não faltou a árvore da Caónia
Nem a mata das Helíades, ou o carvalho-alvar de altas ramas,
Nem as flexíveis tílias, nem a faia e o inupto loureiro,
Nem as delicadas aveleiras, ou o freixo útil para as lanças,
E o abeto-branco sem nós, e a azinheira encurvada de bolota,
E o plátano festivo, e o bordo ímpar pelas suas várias cores,
E os salgueiros que vivem nos rios, e o aquático lótus,
E o bruxo sempre verde, e as esbeltas tramagueiras,
E a murta bicolor, e o folhado de bagas azul escuro.
Também vós viestes, heras de pés retorcidos, com vinhas
As suas parras, e os ulmeiros por videiras cobertos,
E os freixos do monte e abetos, e o medronheiro carregado de frutos
Escarlates, e as flexíveis palmeiras, prêmios do vencedor,
E o pinheiro, de hirsuta copa arregaçada no topo tão caro³³⁸

A referência a Orfeu não é regida pelo acaso, visto que uma das vertentes do mito determina que ele é quem dá nome às coisas, assim como fez Botelho em *À Ilha da Maré* ao designar as frutas e legumes estranhos à linguagem poética.

Os outeiros aparecem ainda em outras fontes que compõem o referencial poético de Botelho. Veja-se, por exemplo, os outeiros que antecedem a entrada no *locus amoenus* da Ilha dos Amores, em *Os Lusíadas*, canto IX, 54.

³³⁸ OVÍDIO. **Metamorfoses**. Lisboa: Cotovia, 2007. Livro X, V. 86 – 103.

Botelho ao fazer uso dos outeiros em *À Ilha da Maré* opera com agudeza, visto que esses não estão presentes como meros elementos da topografia da ilha, mas compõem uma cena de reconhecimento da hierarquia, real ou presumida, no âmbito do corpo político:

Erguem-se nela outeiros
com soberbas de montes altaneiros,
que os vales por humildes desprezando,
as presunções do Mundo estão mostrando,
e querendo ser príncipes subidos,
ficam os vales a seus pés rendidos.³³⁹

Esta analogia, complexa ao olhar contemporâneo, era comum ao tempo de Botelho e pode ser visualizada exemplarmente na obra de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político Christiano*. Este livro, voltado à formação das virtudes cristãs dos príncipes em oposição ao maquiavelismo, tornou-se uma referência primordial na cultura política Ibérica. Na empresa XL, Fajardo afirma:

A los príncipes llaman montes las divinas Letras, y a los demás, collados y valles. Esta comparación comprende en sí muchas semejanzas entre ellos; porque los montes son príncipes de la tierra, por ser inmediatos al cielo y superiores a las demás obras de la Naturaleza, y también por la liberalidad con que sus generosas entrañas satisfacen con fuentes continuas a la sed de los campos y valles, vistiéndolos de hojas y flores, porque esta virtud es propia de los príncipes.³⁴⁰

Essa empresa tem como emblema um monte com a copa nevada que derrete aos poucos formando arroios que alimentam os vales. Segundo Fajardo, o príncipe deve ser como o monte e agir com prudência na distribuição de benefícios aos súditos,

³³⁹ OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.127.

³⁴⁰ FAJARDO, Diego Saavedra. **Empresas políticas**. Madrid: Cátedra, 1999. pp. 501 e 502.

“porque si son bien distribuídos, aunque toquen a pocos, dejan animados a muchos”³⁴¹. Para o doutrinador “conservar para emplear bien no es avaricia, sino previnida liberalidad”³⁴².

Tais proposições associadas ao poema permitem inferir que a estrofe é uma admoestação aos grandes do reino, os quais diante da riqueza presente na ilha da Maré, metáfora do Império, devem agir com prudência sobre as riquezas que dela podem ser extraídas. Simultaneamente a estrofe determina o posicionamento hierárquico, enfatizando que Botelho sabe a posição da coroa da nobreza e dos súditos na hierarquia.

As relações entre política e poética não se limitam, evidentemente, à admoestação. A própria concepção de Império como um todo formado por partes, vigente na doutrina política neotomista e materializada nas empresas de Fajardo está também presente em *À Ilha da Maré*. Para Fajardo “todas las obras de la Naturaleza se mantienen con la amistad y concordia. Y en faltando desfallecen y mueren, no siendo otra la causa de la muerte que la disonancia y discordia de las partes que mantenían la vida. Así, pues, sucede en las repúblicas: un consentimiento común las unió.”³⁴³ Botelho participa desta concepção política em seu poema ao afirmar que a ilha “de todo o Brasil é breve apodo”³⁴⁴ e que, portanto, é parte do Império Português.

5. As partes da parte do todo

Em *À Ilha da Maré*, Botelho desenvolve três temas que estão segmentados como verdadeiros blocos temáticos. O primeiro diz respeito ao mar. O segundo, às frutas e aos legumes; e o terceiro às construções presentes na ilha: o engenho destruído

³⁴¹ Ibidem. p. 504.

³⁴² Ibidem. p. 505.

³⁴³ Ibidem. p. 943.

³⁴⁴ OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 136.

durante a invasão holandesa e reconstruído “qual Fênix viva”³⁴⁵ e, depois, as capelas que foram erigidas na ilha.

5.1. Nas águas do entorno

A disposição seguida por Botelho está associada às descrições de Filóstrato. Ao descrever as ilhas que compõem um arquipélago em suas *Imagens*, Filóstrato encadeia uma seqüência de imagens como se o observador, posto como ouvinte da lição do mestre, após o convite, fosse conduzido por mar e pudesse observar do barco a ilha da qual se aproximam:

Would you like, my boy, to have as discourse about those islands just as if from a ship, as though we were sailing in and out among them in the spring-time, when Zephyrus makes the sea glad by breathing his own breeze upon it? But you must be willing to forget the land and to accept this as the sea, not roused and turbulent nor yet flat and calm, but a sea fit for sailing and as it were alive and breathing. Lo, we have embarked; for no doubt you agree? Answer for the boy “I agree, let us go sailing.”³⁴⁶

Filóstrato conduz o discípulo na viagem imaginária por diversas ilhas e em muitas delas há elementos que são apropriados por Botelho para a sua composição. Na segunda ilha, Filóstrato revela a presença de pescadores e de fazendeiros que comercializam frutas:

The adjoining island, which is flat and covered with a deep soil, is inhabited by both fishermen and farmers, who offer each other a market, the latter brining of the fruits of their husbandry, the former of the fish they have caught; and they have set up yonder a statue of Poseidon the Farmer with a plough and a yoke, crediting him with the fruits of the earth.”³⁴⁷

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ PHILOSTRATUS, Elder. *Imagines*. London: Harvard University Press, s.d. p. 195.

³⁴⁷ Ibidem. p. 197.

Os pescadores estão presentes, também, em Botelho e compõem o primeiro quadro com elemento humano no poema.

Os pobres pescadores em saveiros,
em canoas ligeiros,
fazem com tanto abalo
do trabalho marítimo regalo;
uns as redes estendem,
e vários peixes por pequenos prendem,³⁴⁸

A presença deles desencadeia, conforme o modelo de Gôngora,³⁴⁹ a fauna marinha que circunda a ilha e surge como primeiro elemento de sua riqueza.

retrógrados caranguejos,
que formam pés das bocas com festejos,
ostras, que alimentadas
estão nas pedras, onde são geradas,³⁵⁰

A descrição também aplica o modelo de *La Filomena* de Lope³⁵¹ que qualifica o movimento retrógrado dos caranguejos, *retrógrados cangrejos*³⁵², assim como a fixação dos mariscos nas pedras, *mariscos al peñasco*³⁵³.

5.2. As plantas da terra

Os fazendeiros de Filóstrato não encontram correspondente no poema de Botelho, mas sua presença se constitui implicitamente quando se observa que diversos

³⁴⁸ OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 128.

³⁴⁹ GONGORA, Luis de. **Soledades**. Madrid: Alianza Editorial, 1982. Soledade II, versos 81 a 111.

³⁵⁰ OLIVEIRA, Botelho. op. cit. p. 128.

³⁵¹ Apud ALONSO, Damaso. **Poesia espanhola**. Rio de Janeiro: INL, 1960. p 354.

³⁵² Ibidem.

³⁵³ Ibidem.

frutos são aclimatados, “porque tenha o Brasil por façanhas / Além das próprias frutas as estranhas”³⁵⁴.

O horto de Pomona cultivado por Botelho tem em Ovídio um dos seus modelos no que diz respeito à enumeração, a qual está presente também nas árvores de Filóstrato de uma das ilhas do livro das *Imagens*:

Nature in fashioning yonder mountains has made an island thickly grown and covered with forest, lofty cypress and fir and pine, oaks also and cedar; for the trees are painted each in its characteristic form.³⁵⁵

Contudo, ao se observar a descrição das frutas na obra de Botelho, percebe-se que o poeta mimetiza “propriedades das coisas segundo o *endoxon*”³⁵⁶, fazendo uso dos lugares retóricos vigentes entre os letrados. A título de exemplo, considerem-se os figos descritos no poema À Ilha da Maré.

Aqui não faltam figos,
e os solicitam pássaros amigos,
apetitosos de sua doce usura,
porque cria apetites a doçura;
e quando acaso os matam
porque os figos maltratam,
parecem mariposas, que embebidas
na chama alegre, vão perdendo as vidas.³⁵⁷

³⁵⁴ Ibidem.p.131.

³⁵⁵ PHILOSTRATUS, Elder. *Imagines*. London: Harvard University Press, s.d. p. 205.

³⁵⁶ Hansen define o *endoxon* como “a opinião verdadeira que os sábios ou a maioria deles têm da coisa”. In: HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. São Paulo: Revista USP, 2006. Vol. 71, p. 88.

³⁵⁷ OLIVEIRA, Botelho. *Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 130.

Duas propriedades dos frutos se destacam na estrofe do poema: a doçura e o fato de os pássaros os comerem, ambas diretamente relacionadas aos usos autorizados vinculados ao tema dos figos.

Fruta bíblica³⁵⁸, o figo é sempre referido como doce na tradição. O frei Isidoro Barreira esclarece no seu *Tratado das significações das Plantas, Flores e Frutos que se referem na sagrada Escritura* que “significa figueira doçura”³⁵⁹ e que “o significado de doçura que a figueira tem, é notório.”³⁶⁰

A poeta portuguesa Sórora Maria do Céu³⁶¹ em sua obra *Frutas Moralizadas* também enfatiza a doçura do figo e o fato de serem comidos pelas aves:

É o figo doçura,
E na gentileza se apura
(....)
São brandos e suaves,
E por tais perseguidos pelas aves.³⁶²

Os melões também têm suas propriedades dadas segundo os usos convencionados. Para Botelho:

Os melões celebrados
aqui tão docemente são gerados,
que cada qual tanto sabor alenta,
que são feitos de açúcar, e pimenta,
e como sabem bem com mil agrados,
bem se pode dizer que são letrados;
não falo em Valariça, nem Chamusca:

³⁵⁸ **Bíblia de Jerusalém.** Parábola da Figueira. Mt. 24, 32. São Paulo: Edições Paulinas. 1980.

³⁵⁹ BARREIRA, Frei Isidoro. **Tractado das significações das plantas, flores, e fructos que se referem na Sagrada Escripura: tiradas de divinas, & humanas letras, cõ suas breves considerações.** Lisboa: Pedro Craesbeeck impressor do Rei, 1622. p. 226 e 227.

³⁶⁰ Idem.

³⁶¹ CÉU, Sórora Mariana do. **Significações das frutas moralizadas em estilo singelo.** Apud HATHERLY, Ana. **O ladrão cristalino.** Lisboa: Edições Cosmos, 1977. p. 27.

³⁶² OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra.** São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 130.

porque todos ofusca
o gosto destes, que esta terra abona
como próprias delícias de Pomona.³⁶³

Sóror Maria do Céu também qualifica os melões como letrados:

É o grave melão sabedoria,
Pelas letras que cria³⁶⁴

Outro autor que relaciona as letras aos melões é o licenciado Domingos Pereira Bracamonte. No *Banquete que Apolo hizo a los embaxadores Del Rey de Portugal Don Ivan Quarto* - obra que retoma sob a forma de verso *A Natureza e a virtude dos Alimentos*³⁶⁵ de Cláudio Galeno - o melão é tema de um dos seus poemas:

Tenga el melon sabor,
Y el olor exquisito
Y del sabor e olor,
Arbitro siendo el gusto
Que non basta el ablarnos por escrito
Pero que absolvamos de delicto
Ni letras al melos
Ni barbas al letrado.³⁶⁶

Dos exemplos,³⁶⁷ fica evidenciado que Botelho não está refletindo a experiência pessoal como sujeito empírico dotado de individualidade psicológica, mas sim mimetizando as qualidades associáveis da *endoxa* ao fruto.

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ CÉU, Sóror Mariana do. op. cit. p. 28.

³⁶⁵ GALENO, Cláudio. **A Natureza e a virtude dos Alimentos**. Curitiba: UFPR, 1992. p. 68.

³⁶⁶ BRACAMONTE, Domingos Pereira. **Banquete que Apolo hizo a los embaxadores Del Rey de Portugal Don Ivan Quarto**. Lisboa: Lourenço de Amberes, 1642. pp. 17 e 18.

³⁶⁷ Há outros exemplos que podem ser apontados. Observe-se que Botelho fala que os bagos da Romã são rubis. Essa associação está presente em Camões, *Os Lusíadas*, canto IX, est. 59. Ao descrever a romã entre as frutas da Ilha dos Amores poeta afirma “Abre a romã, mostrando a rubicunda / Cor, com que tu, rubi, teu preço perdes.”

Exemplo disso pode ser visualizado, ainda, na referência às uvas presentes em *À Ilha da Maré*. Botelho afirma que a produção de uvas na ilha é quase milagrosa, visto que ocorre duas vezes por ano:

As uvas moscatéis são tão gostosas,
tão raras, tão mimosas;
que se Lisboa as vira, imaginara
que alguém dos seus pomares as furtara;
delas a produção por copiosa
parece milagrosa,
porque dando em um ano duas vezes,
geram dous partos, sempre, em doze meses.³⁶⁸

Tal proposição está também associada à tópica da fertilidade da terra, presente no poeta e historiador seiscentista espanhol Bartolomé Leonardo de Argensola que na epístola *Com tu licencia, Fabio, hoy me retiro* afirma:

Las uvas, que en abril como em octubre,
Precian su néctar, solidas y enteras,
Como el, aunque escondido, lo descubre³⁶⁹

Na análise da flora de *À Ilha da Maré*, emerge um problema. Nota-se que os frutos conhecidos na Europa são descritos segundo os referenciais poéticos vigentes à época do poeta. Contudo, os frutos e legumes próprios³⁷⁰ da terra, para usar os termos de Botelho, não seriam passíveis desse procedimento. Essa impossibilidade decorreria de se figurarem como novos objetos a serem representados e, por conseguinte, inexistirem referências na tradição poética que pudessem lhes ser aplicadas. Contudo, observa-se que as frutas e legumes da terra nominadas por Botelho são conhecidas

³⁶⁸ OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.130.

³⁶⁹ Apud ALONSO, Damaso. **Poesia espanhola**. Rio de Janeiro: INL, 1960. p. 357.

³⁷⁰ Ibidem. p. 131.

dos tratados descritivos e de outros textos realizados por religiosos e viajantes, e, por decorrência, são conhecidos do público letrado.³⁷¹

Botelho se apropria dos predicados atribuídos aos frutos e legumes presentes nos tratadistas, objetivando que seu público reconheça a apropriação e a agudeza do poeta na reordenação dos termos.

Observe-se, a título de exemplo, a descrição do caju:

De várias cores são os cajus belos,
uns são vermelhos, outros amarelos,
e como vários são nas várias cores,
também se mostram vários nos sabores;
e criam a castanha,
que é melhor que a de França, Itália, Espanha.³⁷²

Botelho aponta a coloração - vermelho e amarelo - como primeira qualidade sensível a ser destacada. Tal qualidade é comum na descrição do fruto e está presente na descrição que Gabriel Soares de Sousa faz dele:

Algumas árvores dão fruto vermelho e comprido, outras o dão da mesma cor e redondo. Há outra casta que dá o fruto da mesma feição, mas a partes vermelho e noutras de cor almecegada; há outras árvores que dão o fruto amarelo e comprido como peros del-rei,³⁷³

³⁷¹ Enfatize-se aqui que embora muitos dos tratados tenham sido publicados em tempos posteriores à vida do poeta, é certo que circularam na forma manuscrita tanto no Brasil quanto em Portugal. A título de exemplo, observe-se o caso da *História do Brasil* de Frei Vicente do Salvador que foi publicada em 1889 a partir de dois manuscritos que se encontram na Torre do Tombo ou da obra atribuída a Gregório de Matos. Conforme Maria Lêda de Oliveira na introdução à obra de frei Vicente do Salvador. SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Versal, 2008. pp. 12-30.

³⁷² OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.133.

³⁷³ SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil**. Rio de Janeiro: CEN, 1987. p. 187.

O padre Fernão Cardin também enfatiza o aspecto cromático ao descrever os cajus. Observe-se que para ele o caju, ou acaju conforme grafa, (...) He fruta mui formosa, e são alguns amarelos e outros vermelhos (...).³⁷⁴

A castanha abordada no poema de Botelho e comparada às da Europa é também tópico obrigatório ao se tratar do caju, aparecendo não só nos já referidos tratadistas como também na obra de Frei Vicente do Salvador. O religioso insinua, numa analogia curiosa, que “de pão lhes servem umas castanhas que vêm pegadas a esta fruta”³⁷⁵.

O ananás é objeto do mesmo procedimento adotado por Botelho para o caju:

Vereis os ananases,
que para rei das fruitas são capazes;
vestem-se de escarlata
com majestade grata,
que para ter do Império a gravidade
logram da c'roa verde a majestade;
mas quando têm a c'roa levantada
de picantes espinhos adornada,
nos mostram que entre Reis, entre Rainhas
não há c'roa no Mundo sem espinhas.
Este pomo celebra toda a gente,
é muito mais que o pêssego excelente,
pois lhe leva a vantagem gracioso
por maior, por mais doce, e mais cheiroso.³⁷⁶

O ananás é reconhecido por Gabriel Soares de Sousa, Claude de Abbeville, André Thevet, Rosário e outros tratadistas como o mais importante fruto por suas

³⁷⁴ CARDIM, Pe. Fernão. **Tratados da terra e da gente do Brasil**. Rio de Janeiro: CEN, 1978. p. 38.

³⁷⁵ SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. p. 66.

³⁷⁶ OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.130.

qualidades. Thevet, por exemplo, o considera “maravilhosamente excelente, não só por sua doçura, como por seu sabor.”³⁷⁷

A associação entre o abacaxi e a realeza provém de Antonio do Rosário que havia publicado o livro *Frutas do Brasil numa nova e ascética monarquia* em 1702. Nessa obra, Rosário traça analogias entre o ananás e Nossa Senhora a partir de uma percepção etimológica de ananás. Segundo Rosário “Ananás vale o mesmo que Anna nascitur”³⁷⁸ e, em face da corrupção da linguagem a que estão subordinados os termos, o nome ananás acabou por se fixar. Assim sendo, para Rosário por ser o ananás o fruto diretamente correlacionado com a Virgem ele “he rei dos pomos da América”³⁷⁹. Evidentemente, Botelho se apropria dessa imagem para iniciar a estrofe dedicada ao abacaxi.

Quanto à coloração associada à fruta, deve-se observar o *Tratado descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Sousa, que propõe uma sequência cromática para descrevê-lo. Para ele o fruto é “muito vermelho, o qual assim como vai crescendo, vai perdendo a cor e fazendo-se verde; e como vai amadurecendo, se vai fazendo amarelo”³⁸⁰. Botelho se apropria engenhosamente dessa série combinando-a com a sua forma e obtendo nova associação com a condição de nobreza da cor escarlate, supõe vestes majestosas, e do verde, posto na coroa de espinhos, a atribuição de “rei das frutas”.

No que diz respeito à doçura, observe-se que Frei Cristóvão de Lisboa, em sua descrição na *História dos animais e árvores do Maranhão*, considera o ananás como “a melhor fruta desta terra, quando está maduro cheira de muito longe (...) e se come todo e parece comer açúcar”³⁸¹.

³⁷⁷ THEVET, Fr. André. **Singularidades da França Antártica**. São Paulo: CEN, 1944. p. 280.

³⁷⁸ ROSÁRIO, Fr. Antonio. **Frutas do Brasil numa nova e ascética monarquia consagrada à Santíssima do Rosário**. Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional, 2008. p. 20.

³⁷⁹ Idem. p. 46.

³⁸⁰ SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil**. Rio de Janeiro: CEN, 1987. p. 201.

³⁸¹ LISBOA, Frei Cristóvão de. **História dos animais e árvores do Maranhão**. Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, 1967. p. 105.

O fruto é “muito odorífero”³⁸² para Claude de Abbeville, na *História da missão dos padres capuchinos na ilha do Maranhão*; e, para Gabriel Soares de Sousa, quando “é maduro conhece-se pelo cheiro”³⁸³.

Diante do exposto, resta claro que Botelho, ao se apropriar das qualidades atribuídas às frutas pelos tratadistas, faz uso do conhecimento aceito, conforme determinam as regras de composição da arte mimética vigentes à época. Na ausência de obras dos autores da antiguidade ou de referenciais poéticos realizados, os textos dos tratadistas se constituem como autoridades a serem imitadas e aplicadas às frutas do Brasil, entendido este como parte do Império Português.

5.3. A arquitetura religiosa

A descrição topográfica, por sua vez, constrói uma analogia com o sagrado. Assim, o poema enumera três espaços concêntricos na ilha: um primeiro círculo determinado pela fauna marinha que a circunda; um segundo, que se presentifica no horto; e o terceiro, consubstanciado em Deus e figurado pela presença das três capelas.

A primeira das capelas é dedicada a Nossa Senhora das Neves e, supostamente erigida em 1552, se perpetua no tempo devido à ausência de madeira nas vigas de sustentação do telhado. O arquiteto que a projetou optou por construir uma abóbada com as telhas encaixadas no extradorso. Daí a referência de Botelho, “que de abóbada forte se levanta”.

Segundo a tradição, no século V, um nobre romano, sem filhos e que não sabia como dispor de sua fortuna, viu em sonho a imagem da Virgem que lhe disse “Edificar-me-eis uma basílica na colina de Roma que amanhã aparecerá coberta de neve.”³⁸⁴ Quando acordou, soube que havia nevado sobre um monte em pleno mês de agosto,

³⁸² ABBEVILLE, Claude d'. *História da missão dos padres capuchinos na ilha do Maranhão*. São Paulo: Martins, 1945. p. 177.

³⁸³ SOUSA, Gabriel Soares de. op. cit. p.187.

³⁸⁴ MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 349.

verão europeu. Ao se dirigir para lá, o nobre encontrou o Papa Libério I que havia recebido o mesmo sinal. Diante disso, o nobre resolveu construir uma igreja, hoje Basílica de Santa Maria Maior, dedicada a Nossa Senhora e que foi designada de “das Neves” dando início à devoção. Botelho sintetiza a lenda nos versos de À Ilha da Maré:

da Senhora das Neves se apelida,
renovando a piedade esclarecida,
quando em devoto sonho se viu posto
o nevado candor no mês de agosto.³⁸⁵

É importante lembrar que a construção da Igreja dedicada à Nossa Senhora das Neves em Roma se dá em tempo posterior ao Concílio de Éfeso, 431, em que se declara o dogma da Maternidade Divina, reafirmado na Contra-reforma.

A segunda capela é dedicada São Francisco Xavier, jesuíta que pregou o evangelho no oriente, visando à conversão das almas e fez seu “glorioso trânsito”³⁸⁶ após ter freqüentado os mais ignotos lugares.

Xavier, que foi em sacro alento
glória da Igreja, do Japão portento.³⁸⁷

A terceira é dedicada a Nossa Senhora Imaculada da Conceição que no processo de restauração portuguesa foi aclamada padroeira do Reino. Segundo Frei Elói Piva:

Aos 25 de março de 1646, evocando o gesto fundador do reino e encabeçando um movimento de profunda exaltação mariana, o restaurador, com o nome de Dom João IV,

³⁸⁵ OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 136.

³⁸⁶ GONÇALVES, Pe. Sebastião. **Primeira Parte da História dos religiosos da Companhia de Jesus**. Coimbra: Atlântida, 1957. p. 418.

³⁸⁷ Ibidem.

proclama a Virgem Imaculada como padroeira e protetora do reino, de suas possessões de além-mar e, portanto de todos os seus habitantes no reinado de Dom João IV. Os representantes do reino, a Universidade de Coimbra e outras instituições aderem à consagração e são instadas a eleger Maria, na adjetivação de Imaculada, como padroeira.³⁸⁸

O Monarca, no mesmo ano, determinou que todo estudante formado em Coimbra deveria jurar defender a Virgem.³⁸⁹ Como bacharel da Universidade e leal súdito, Botelho a perpetuou em seu poema.

As capelas não se encontram no poema por acaso ou mera citação. Suas presenças são representações do louvor que se faz ao Império Português e relacionam religião e política. A primeira delas, Nossa Senhora das Neves representa a força da construção do Império no Ocidente. Já a de São Francisco Xavier simboliza a extensão do Império para o Oriente. A dedicada a Nossa Senhora da Conceição, como padroeira de Portugal, atesta a presença do poder político e religioso da Metrópole na Colônia e a respectiva unidade do Império. Como símbolo, representa a fertilidade associada à concepção do Cristo, daí o nome Conceição, de concepção, e a referência à lua, na iconologia³⁹⁰, ligada à Virgem “mais formosa / sem manchas Lua”³⁹¹, Imaculada, que em seus ciclos manifesta o infinito nascer, crescer, morrer.

³⁸⁸ PIVA, Frei Eloi Dionísio. A imaculada na piedade popular luso-brasileira. In: COSTA, Frei Sandro Roberto da. Org. **Imaculada, Maria do povo, Maria de Deus**. São Paulo: Vozes, 2004. p.180.

³⁸⁹ <http://www.arqnet.pt/dicionario/nsconcpad.html>. Consulta em 12/06/2009.

³⁹⁰ MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 152.

³⁹¹ OLIVEIRA, Botelho. **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 136.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBEVILLE, Claude d'. **História da missão dos padres capuchinos na ilha do Maranhão**. São Paulo: Martins, 1945.
- ADOUE, Francis. *Lês cabinets de curiosité ou Le Voyage immobile*. Apud CAMARGO-MORO, Fernanda de. **O gabinete de curiosidades de Domenico Vandeli**. Rio de Janeiro: Editora dantes, 2008.
- ALMEIDA, Manuel Pires de. **Poesia e pintura ou pintura e poesia**. São Paulo: Edusp, 2002.
- ALONSO, Damaso. **Poesia espanhola**. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- Anônimo. **Revista da Sociedade Philomáthica**. N.º 2. p. 37. São Paulo: Tipografia do Novo Farol Paulistano, 1833. Edição fac-similada. São Paulo: Metal Leve, 1977.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: INCM, 1994.
- _____. **Retórica**. Lisboa: INCM, 1998.
- ASSIS, Machado. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. Vol. III.
- BAHER, Rudolf. **Manual de versificación española**. Madrid: Gredos, 1977.
- BARBOSA, Januário da Cunha. **Parnaso Brasileiro**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- BARREIRA, Frei Isidoro. **Tractado das significações das plantas, flores, e fructos que se referem na Sagrada Escripura: tiradas de divinas, & humanas letras, cõ suas breves considerações**. Lisboa: Pedro Craesbeeck impressor do Rei, 1622.
- Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas. 1980.
- BIBLOS**: Enciclopédia verbo das literaturas de língua portuguesa. Lisboa / São Paulo, 1995. v.3
- BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. **Diccionario bibliographico brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. Vol. VI.
- BLUTEAU, Rafael. **Dicionário da Língua portugueza, composto pelo Padre D. Rafael Bluteau**. Lisboa. Simão Thaddeo Ferreira. 1789.
- BODIN, Jean. **Les six livres de la république**. Paris: Fayard, 1986.

- BOSI, Alfredo. **Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária**. São Paulo: Revista Tereza, 2000, Vol. I.
- BRACAMONTE, Domingos Pereira. **Banquete que Apolo hizo a los embaxadores Del Rey de Portugal Don Ivan Quarto**. Lisboa: Lourenço de Amberes, 1642.
- BURQUE, Peter. **As fortunas d' O cortesão**. São Paulo: Unesp, 1997.
- CALAFATE, Pedro. **Metamorfoses da palavra. Estudos sobre o pensamento português e brasileiro**. Lisboa: INCM, 1998.
- CALMON, Pedro. **História da literatura bahiana**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1949.
- CAMÕES, Luís. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. **Introdução**. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de literatura colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. **O método crítico de Sílvia Romero**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARDIM, Pe. Fernão. **Tratados da terra e da gente do Brasil**. Rio de Janeiro: CEN, 1978.
- CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARVALHO, Ronald de. **Pequena História da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CARVALHO, Flávia Paula. **A natureza na Literatura Brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2005.
- CASTIGLIONE, Baldassare. **O cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CAYUELA, Anne. **Le paratexte au siècle d'or**. Genève: Librairie Droz, 1996.
- CESAR, Guilhermino (org). **Historiadores e críticos do romantismo**. São Paulo: Edusp, 1978.
- CÉU, Sórora Mariana do. **Significações das frutas moralizadas em estilo singelo**. Apud HATHERLY, Ana. **O ladrão cristalino**. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.
- CÍCERO. **Retórica a Herênio**. São Paulo: Hedra, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2001.

- _____. **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Ed Americana, 1974.
- _____. **Do Barroco**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- CREVELD, Martin van. **Ascensão e declínio do Estado**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. São Paulo: Hucitec / EDUSP, 1996.
- DENIS, Ferdinand. **Resumo da história literária de Portugal seguido do resumo da história literária do Brasil**. In: **Historiadores e críticos do romantismo**. Org. Guilhermino César. São Paulo: Edusp. 1978.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- FAJARDO, Diego Saavedra. **Empresas políticas**. Madrid: Cátedra, 1999.
- FAUSTINO, Mário. **Poesia e experiência**. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1993.
- FRANCHETTI, Paulo. **Gonçalves Magalhães e o romantismo no Brasil**. São Paulo: Revista de Letras, 2006. n.º 46.
- FREIRE, Francisco Joseph. **Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico**. Lisboa: Oficina patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.
- FUMAROLI, Marc. **La galeria de Marino et la galeria de Farnèse**. Roma. 1988. Apud SOBRAL. Luís de Moura. **Pintura e poesia na época barroca**. Lisboa: Estampa, 1994.
- GALENO, Cláudio. **A Natureza e a virtude dos Alimentos**. Curitiba: UFPR, 1992.
- GONGORA, Luis de. **Soledades**. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- GARRET, Almeida. **Obras de Almeida Garrett**. Porto: Lello & Irmãos editores, 1963.
- GIDDENS, Anthony. **O Estado-Nação e a violência**. São Paulo: Edusp, 2008.
- GOMES, Eugênio. **O mito do ufanismo**. In COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2001.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o boca de brasa. Um estudo de plágio e criação intertextual**. Petrópolis. Vozes. 1985.

- GONÇALVES, Pe. Sebastião. **Primeira Parte da História dos religiosos da Companhia de Jesus**. Coimbra: Atlântida, 1957.
- HAGSTRUM, Jean H. **The sister arts**. Chicago. 1958. Apud SOBRAL. Luis de Moura. **Pintura e poesia na época barroca**. Lisboa: Estampa, 1994.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. São Paulo: Editora Atual, 1986.
- _____. **A sátira e o engenho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Artes seiscentistas e teologia política**. In *Arte sacra colonial*. Org. Percival Tirapeli. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.
- _____. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. São Paulo: Revista Teresa, 2002. Vol. III.
- _____. **Categorias epidíticas da ekphrasis**. São Paulo: Revista USP, 2006. N.º 71.
- HATHERLY, Ana. **O ladrão cristalino**. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.
- HESPANHA, António Manuel. **As vésperas do Leviathan**. Coimbra: Almedina, 1994.
- _____. **O direito dos letrados no Império Português**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos da Literatura Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. **Visões do Paraíso**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1959.
- HORÁCIO. **Epístola aos Pisões**. São Paulo: Musa, 1994.
- HERMÓGENES. **Progymnasmata**. Apud HANSEN. João Adolfo. **Categorias epidíticas da ekphrasis**. São Paulo: Revista USP, 2006. Vol. 71.
- HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d. 3ª Edição.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- JUNIOR, Milton Marques. **Dois textos fundadores do nativismo brasileiro**. João Pessoa: Zarinha Centro de Cultura, 2006.
- KELSEN, Hans. **Teoria geral do Direito e do Estado**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- KIRCHER, Athanasius. **Itinerário del extasis o las imagenes de um saber universal**. Madrid: Ediciones Siruela, 1986.
- KOTHE, Flávio. **O cânone colonial**. Brasília: UNB, 1997.
- LAUSBERG, Heinrich. **Manual de retórica literária**. Madrid: Gredos, 1975.
- LISBOA, Frei Cristóvão de. **História dos animais e árvores do Maranhão**. Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, 1967.
- LUGLI, Adalgisa. **Naturalia et mirabilia**. Milano: Mazzotta, 2005.
- MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana**. Lisboa: Oficina de Inácio Rodrigues. 1752.
- MAGNOLI, Demétrio. **O corpo da pátria**. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- MARQUES, Xavier. **Manoel Botelho de Oliveira**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Letras. Vol. XXVIII, setembro de 1928.
- MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1992.
- MATOS, Gregório de. **Obra Poética**. São Paulo: Record, 1992.
- MELLO, Francisco de Pina, de Sá e de. **Arte poética**. Lisboa: INCM, 2005.
- MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MOREIRA, Marcelo. **Ad parnasum: expansão, colonização e empresa civilizatória e lusa em Música do Parnasso**. São Paulo: Revista da USP, N.º 70.
- MOURA, Enrique Rodrigues. **A primeira obra impressa de um brasileiro**. Apurado em www.instituto-camoes.pt/encarte-ij/a-primeira-obra-impressa-de-um-brasileiro-3.html. Consultado em 15 de abril de 2008.
- MUHANA, Adma. **Introdução**. In **Poesia Completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2005.
- Nitheroy, Revista Brasiliense**. Paris 1836. São Paulo: Biblioteca Academia Paulista de Letras, 1978. Vol. 9.
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnasso**. Rio de Janeiro: ABL. 1930.
- _____. **Música do Parnasso**. São Paulo, Atelie editorial, 2005.

- _____. **Música do Parnasso**. Rio de Janeiro, INL, 1953.
- _____. **Poesia completa: Música do Parnasso, lira sacra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- OTÁVIO, Rodrigo. **Em torno de Botelho de Oliveira, Antônio José da Silva e Alexandre de Gusmão**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Letras, Vol. XLIX, outubro de 1935.
- OVIDIO. **Metamorfoses**. Lisboa: Cotovia, 2007.
- _____. **Metamorphoseon**. Paris: Garnier, 1953.
- PÉCORA, Alcir. **Máquina de Gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001.
- PEIXOTO, Afrânio. **Introdução à Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: EDIL, 1970.
- PERIÉ, Eduardo. **A Literatura Brasileira nos tempos coloniais**. Buenos Aires: Eduardo Perié editor, 1885.
- PHILOSTRATUS, Elder; PHILOSTRATUS, Callistratus, Younger. **Images**. London: Loeb Classical Library.
- PICCHIO, Luciana S. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PINHEIRO, Cônego Fernandes. **Curso de literatura nacional**. Rio de Janeiro: Livraria editora Cátedra, 1978.
- PINTO, Manuel de Sousa Pinto. **Obras de Manuel Botelho de Oliveira**. Rio de Janeiro: ABL, 1929.
- PIVA, Frei Eloi Dionísio. **A imaculada na piedade popular luso-brasileira**. In: COSTA, Frei Sandro Roberto da. Org. **Imaculada, Maria do povo, Maria de Deus**. São Paulo: Vozes, 2004.
- PORTUGAL. **Ordenações Manuelinas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. Livro I.
- QUINTILIANO. **Institutio Oratoria**. Vol. II. Cambridge: Loeb, 1985.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Antologia da poesia barroca**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1967.

- RIBEIRO, João. **Critica: Clássicos e românticos. Botelho de Oliveira.** Rio de Janeiro: ABL, 1952.
- RIBEIRO, Santiago Nunes. **Da nacionalidade na Literatura Brasileira.** Apud COUTINHO, Afrânio. **Caminhos do pensamento crítico.** Rio de Janeiro: Ed Americana, 1974.
- RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a idéia de nação.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RONCARI, Luiz. **Literatura Brasileira.** São Paulo: Edusp, 1995.
- ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1960.
- ROSÁRIO, Fr. Antonio. **Frutas do Brasil numa nova e ascética monarquia consagrada à Santíssima do Rosário.** Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional, 2008.
- SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil.** Rio de Janeiro: Versal, 2008.
- SARAIVA, Antônio José. **História da literatura portuguesa.** Porto: Porto Editora, 1985.
- SCHLICHTHORST, C. **O Rio de Janeiro como é (1824-1826).** Brasília: Senado Federal, 2000.
- SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA, Inocêncio F. da. **Dicionário Bibliográfico Português aplicáveis a Portugal e ao Brasil.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.
- SILVA, José Maria da Costa. **Ensaio Biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses.** Lisboa: Imprensa Silvana, 1855.
- SLIVE, Seymour. **Pintura holandesa (1600-1800).** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- SOBRAL, Luis de Moura. **Pintura e poesia na época barroca.** Lisboa: Estampa, 1994.
- SCHLOSSER, Julius von. **Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío.** Madrid: Akal, 1988.

- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1960.
- SOUSA, Cláudio de. **Nosso primeiro comediógrafo**. Rio de Janeiro: Revista do IHGB, Vol 165, 1932.
- SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil**. Rio de Janeiro: CEN, 1987.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. **O império da eloquência**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.
- SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto. **História da Literatura Brasileira e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zé Mário editor, 2002.
- SUAREZ, Francisco de. **Defensio fidei chatolicae adversus anglicanae sectae errres**. Coimbra. 1613. Apud HESPANHA. António Manuel. **O direito dos letrados no Império Português**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.
- SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999.
- TESAURO, Emanuele. **Il Cannocchiale Aristotelico**. Savigliano: Editrice Artística Piemontese. 2000.
- TESAURO, Emanuele. **Tratado dos Ridículos**. Campinas: Unicamp, Ceda-Referências, 1992.
- THEVET, Fr. André. **Singularidades da França Antártica**. São Paulo: CEN, 1944.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Florilégio da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: ABL, 1946.