UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Daniella Bibi Paez Coelho

AS LUZES E OS SONS MADRIGALESCOS DE UM BOTELHO *INNAMORATO*

Santa Maria, RS
2018

Daniella Bibi Paez Coelho

AS LUZES E OS SONS MADRIGALESCOS DE UM BOTELHO *INNAMORATO*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Marcus De Martini

Santa Maria, RS
2018

Coelho, Daniella Bibi Paez
As luzes e os sons madrigalescos de um Botelho innamorato / Daniella Bibi Paez Coelho.- 2018.
179 p.; 30 cm

Orientador: Marcus De Martini
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2018

1. poesia de agudeza 2. madrigais 3. Botelho de Oliveira I. De Martini, Marcus II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Daniella Bibi Paez Coelho

AS LUZES E OS SONS MADRIGALESCOS DE UM BOTELHO *INNAMORATO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras.**

Aprovado em 1º de março de 2018:

Marcus De Martini, Dr. (UFSM)
(Presidente-Orientador)

Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho

Maria do Socorro Fernandes Carvalho, Dr.ª (UNIFESP) - Videoconferência

Santa Maria, RS
2018

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela concessão da bolsa de estudos;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, em especial à secretária Fabrícia Iansen, pela solicitude;

Ao professor orientador Marcus De Martini, pela oportunidade;

À professora Adma Muhana, que compôs a banca de qualificação desta dissertação, contribuindo significativamente para a finalização deste trabalho;

À professora Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, pelas correções pontuais e preciosas sugestões;

Ao professor Lawrence Flores Pereira, que me acompanhou e incentivou desde o início da graduação, exemplo de gentileza e competência;

Ao professor Yuri Brunello, pelo interesse em meu trabalho;

Ao professor Enrique Rodrigues-Moura, por se disponibilizar em meu auxílio;

Ao bibliotecário da Biblioteca Pública de Évora, Vicente Vivaldo Fino, pela solicitude e sincera amizade;

Ao amigo Pedro Teixeira da Mota, por me colocar à disposição sua biblioteca e seu tempo;

Ao amigo e companheiro distante de um percurso acadêmico próximo Leonardo Zuccaro, pelas discussões botelhianas e não só. *Ora tocca a te*!

À professora Sílvia Carneiro Lobato Paraense, pelo Norte.

RESUMO

AS LUZES E OS SONS MADRIGALESCOS DE UM BOTELHO *INNAMORATO*

AUTORA: Daniella Bibi Paez Coelho
ORIENTADOR: Prof. Dr. Marcus De Martini

Este trabalho tem como objetivo apresentar um panorama analítico dos vinte e três madrigais em língua portuguesa, constantes na obra multilíngue **Musica do Parnasso** (1705), de Manuel Botelho de Oliveira (Salvador, 1636-1711), sob o ponto de vista da construção aguda. Para tal, no primeiro capítulo, apresentamos um breve excurso biográfico e a apreciação das obras e da fortuna crítica do autor, apresentando e comentando o prólogo de uma obra manuscrita, até então inédita, **Jardim historial de conceituosas flores** (1704), o que atualiza sua própria bibliografia. No segundo capítulo, discutimos alguns pontos teóricos fundamentais para o estudo do *corpus* em questão: a difícil definição dos gêneros líricos e o primado da temática amorosa; a relação da poesia com a retórica; a prática do engenho e da agudeza; o caso específico do madrigal nos tratados de poesia da época e sua relação com a música. No terceiro capítulo, procedemos: a um comentário geral sobre os quarenta e oito madrigais (em português, castelhano e italiano) compostos pelo autor, apresentando-lhes semelhanças elocutórias; à análise dos vinte e três madrigais em língua portuguesa, divididos em eixos semânticos, enfatizando-lhes os procedimentos retóricos, a fim de extrair as luzes metafóricas e os sons dos madrigais botelhianos e deles apresentar um panorama. Outrossim, uma vez que em **Musica do Parnasso** muitos poemas são em louvor a Anarda e dessa amada ficcional celebram a beleza e o rigores, propomos, ainda, a tese de que dela compõem uma *etopeia*, ou seja, um retrato físico e moral, e, visto que os madrigais analisados integram esse louvor, dessa tese fazem-se igualmente comprovação.

Palavras-chave: Poesia de agudeza. Madrigal. Botelho de Oliveira.

ABSTRACT

THE MADRIGAL LIGHTS AND SOUNDS OF A *BOTELHO INNAMORATO*

AUTHOR: Daniella Bibi Paez Coelho
ADVISOR: Prof. Dr. Marcus De Martini

This work aims to present an analytical panorama of the twenty-three madrigals in Portuguese language, constant in the multilingual work **Musica do Parnasso** (1705), by Manuel Botelho de Oliveira (Salvador, 1636-1711), under the point of view of the acute construction. For this, in the first chapter we present a brief biographical excursus and the appreciation of the work and the critical fortune of the author, letting know and commenting the prologue of a manuscript work, until then unpublished, **Jardim historial de conceituosas flores** (1704), which updates his own bibliography. In the second chapter, we discuss some fundamental theoretical points for the study of *corpus* in question: the difficult definition of the lyrical genres and the primacy of the loving themes; the relation of poetry with rhetoric; the practice of *engenho* and *agudeza*; the specific case of madrigal in the treatises of poetry of the time and its relation with music. In the third chapter, we weave a general comment about the forty-eight madrigals (in Portuguese, Castilian and Italian) composed by the author, presenting elocutory similarities, and we proceed to the analysis of twenty-three madrigals in Portuguese language, divided in semantic axes, emphasizing the rhetorical procedures, in order to extract the metaphorical lights and the sounds of the madrigals by Botelho and from them present a panorama. Likewise, once that in **Musica do Parnasso** many poems are in honor to Anarda and from this fictional beloved celebrate the beauty and the rigors, we propose, also, the thesis that from her composes an *etopeia*, that is, a physical and moral portrait, and, since the madrigals analyzed integrate this honor, from this thesis make equally proof.

keywords: Acuteness poem. Madrigal. Botelho de Oliveira.

SUMÁRIO

ADENTRANDO O PARNASO BOTELHIANO

Em lira profana e lira sacra modulou-se a pena poética de Manuel Botelho de Oliveira (Salvador, 1636 - 1711), em um momento em que a poesia se constituía como fértil terreno para o florescimento de cultas e eloquentes flores, plantadas por jardineiros hábeis na manipulação dos instrumentos de que dispunham e rigorosos na técnica da dosagem harmônica entre cores e perfumes e sons. Tratar da poesia "seiscentista", também referida como "barroca", "cultista", "conceptista", ou, ainda, "aguda", como o faremos aqui, é embrenhar-se em tortuosas trilhas de metáforas que se desdobram e por vezes apontam para caminhos opostos. Porém, longe de ser uma excrescência do ramo poético, foi essa uma complexa tendência na história literária, da prática do *engenho* e da *agudeza*, que, no Brasil, ao lado do conterrâneo Gregório de Matos, e, talvez mais do que este, teve em Manuel Botelho de Oliveira um grande cultor.

Foi Botelho de Oliveira, não apenas o "primeiro filho do Brasil", em suas próprias palavras, na Dedicatória de sua obra máxima, *Musica do Parnasso,* a ter um livro de poesia impresso, mas quiçá o poeta local que mais atendeu aos preceitos regentes da composição poética de seu tempo, pautada na observância das regras estipuladas por preceptivas, tratados e manuais, fundamentados no princípio da imitação dos modelos de excelência, as *auctoritates*, cujo imperativo de qualidade era a formulação poética fundamentada na primazia da metáfora[1]. O célebre verso do italiano Giambattista Marino (1569 - 1625), "È del poeta il fin la meraviglia"[2], encerra em si, como uma concisa arte poética, essa tendência que fertiliza a poesia do Seiscentos: a "*meraviglia*", o estupor, que Marino defende ser a finalidade do poeta, é fruto justamente do engenho, "dote che, secondo la sua definizione canonica, consiste nell´avvicinare cose tra loro distanti, con una sorta di corto circuito recante un incremento di conoscenza e il diletto derivato dalla sorpresa". (BATTISTINI, 1997, pp. 479 e 497).

O poeta engenhoso era aquele que lograva formular conceitos, transpostos em metáforas, em cuja "disparidade entre os elementos comparados" evidenciava-se a agudeza, a qual, em termos gerais, era "sempre o vivo resultado de operações

---

[1] Os novos preceitos são desenvolvidos nas preceptivas poéticas seiscentistas, cujos exponentes são, na Itália, Tesauro e Peregrini e, na Espanha, Gracián.
[2] "É do poeta o fim a maravilha", verso em construção hiperbática, "A maravilha é o fim do poeta".

do entendimento" (TEIXEIRA, 2001, p. 185). Compunha-se para um público igualmente agudo, em um refinado jogo de fruição, no qual ao destinatário cabia "refazer o processo de construção da agudeza" (HANSEN, 2000, p. 323). Com novas formas, novos parâmetros, todavia atendendo à prerrogativa da imitação, que, desde a Antiguidade guiou o fazer poético, no século XVII cultiva-se a poesia em língua moderna, de onde despontava um novo modelo de excelência: italiana de Marino e Tasso, espanhola de Góngora e Quevedo. A emergência de novos gêneros fazia-se sentir na diversidade testemunhada pelas antologias poéticas da época, que davam a conhecer o melhor da produção contemporânea, ao mesmo tempo em que consagravam novas *auctoritates*.

Assistimos, nesse momento, a uma verdadeira eclosão de diferentes gêneros de poemas, os quais, reformulando gregos e latinos, ou imitando contemporâneos, e tendo em Petrarca o grande exponente lírico em língua vulgar, floresceram abundantemente no Quinhentos e no Seiscentos e versaram sobretudo sobre o amor. Nesse sentido, não obstante as discussões teóricas, em tratados, preceptivas e artes poéticas, buscassem acompanhar e atualizar tal evolução, a definição dos gêneros poéticos não era unívoca, e, portanto, o poeta seiscentista gozava de certa liberdade compositiva, embora sempre regulada pelo imperativo do decoro, adequando o estilo elocutório ao gênero e à matéria selecionados.

Foi integrado a essa vertente que floresceu o poeta, e autointitulado fidalgo, Manuel Botelho de Oliveira, cuja complexa obra, porém, por muito tempo foi avaliada pela crítica brasileira como "fria, cerebral, mecânica, artificial e ridícula", visto que "Seu estilo e matéria são interpretados como consequência da frivolidade do espírito barroco" (TEIXEIRA, 2005, p. 34). Todavia, foi nessa vertente que Botelho de Oliveira compôs, como sinal de seu engenho, uma obra magistral em quatro línguas (*Musica do Parnasso*, de 1705, em que constam composições em português, castelhano, italiano e latim) e em quase todas as formas poéticas vigentes na época. E é nessa vertente, portanto, que sua poesia deve ser lida, fruída e valorada.

Como teremos ocasião de assinalar, a história da publicação e recepção da obra botelhiana no Brasil é repleta de lacunas e passos em falso. Tendo a poesia de seu tempo sido estigmatizada desde o Arcadismo como poesia de mau gosto, muito tempo passou até que fosse relida na clave justa. De fato, é com o trabalho de Afrânio Coutinho, *Aspectos da Literatura Barroca*, na década de 1950, que se retoma o interesse pela produção literária colonial. A partir de então, diferentes

abordagens resultaram em diferentes apreciações. O maior exemplo encontra-se no ano de 1989, que dá luz à publicação de duas obras de grande impacto no cenário da crítica literária brasileira, com diferentes metodologias para o estudo de uma mesma poesia, a de Gregório de Matos: *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, em que Haroldo de Campos promove uma verdadeira libertação de fantasmas poéticos (não apenas coloniais, mas inclusive românticos[3]), e defende não a simples inserção do poeta no cânone nacional, mas toda uma reavaliação de autores que, na concepção do prestigiado crítico Antonio Candido, não integram o quadro da literatura brasileira[4]; e *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII,* fruto da tese de doutoramento de João Adolfo Hansen, que propõe uma nova abordagem de estudos para a poesia seiscentista no Brasil, pautada justamente na observância ao sistema regente das práticas artísticas daquele momento, contra cujo rótulo posteriormente empregado, "poesia barroca", colocar-se-á o autor, interpretando "barroco" como um termo vicioso, que carrega a visão anacrônica avessa à agudeza e ao engenho vigentes à época[5].

Ao resgate de Gregório de Matos seguiram-se a abolição de outros escravizados pela visão nativista e a reavaliação de suas obras. Trezentos anos após a primeira publicação de *Musica do Parnasso* (1705), sua obra capital, no ano

---

[3] Haroldo de Campos, junto ao irmão Augusto de Campos, é o grande responsável pela *Revisão de Sousândrade*, título autoexplicativo de seu livro, que, em 1966, trouxe à discussão crítica a obra até então apagada do poeta romântico Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade.

[4] Antonio Candido (1969) entende, seguindo Wolf, que a literatura brasileira tem início com as arcádias, quando brota na consciência dos autores um sentimento nacionalista (pp. 77-79). Muitos críticos seguiram a tese de Candido, o que resultou no apagamento, omissão, ou, nas palavras de Campos, no "sequestro" de muitos autores do período anterior às arcádias, ausentes ou espectralmente aludidos nos manuais de história literária brasileira, e, consequentemente, pouco estudados. Como teremos ocasião de ratificar, Botelho de Oliveira, inclusive citado na obra de Campos, insere-se nesse contexto.

[5] Com os esforços de revalorização da literatura chamada "barroca", a discussão assume, para Hansen, outro viés, de combate à utilização do termo "barroco" em literatura. Cf. "Barroco, Neobarroco e outras ruínas" (2001). O termo é proposto com a intenção de compreender o fenômeno artístico a partir de suas peculiaridades, no pioneiro esforço de Heinrich Wölfflin, no final do século XIX, depois do que se inicia uma sequência de estudos sobre a produção artística da época, passando para a defesa de "uma espécie de Pan-Barroco" de Eugeni D´Ors, a vinculação do "Barroco à Contra-Reforma" de Werner Weisbach, e a distinção entre "Maneirismo e Barroco", com Arnold Hauser e Weisbach (HATZFELD, 2002, p. 16). Segundo Hatzfeld (2002), o "Barroco" "fica definitivamente estabelecido como fenômeno estilístico, com uma riqueza de exemplos convincentes para todas as artes do desenho, na maior parte dos países europeus, no século XVII." (id., ibid.). Por sua vez, Hansen (2006b), postula que a visão pejorativa em relação ao período literário que elevou ao máximo a utilização das metáforas como índice de excelência poética faz-se presente justamente no próprio termo que consagrou esse tipo de poesia, visto que "Barroco" é comumente sinônimo de "'excesso', 'deformação', 'ruptura', 'angústia', 'acúmulo', 'jogo de palavras', 'hermetismo', 'mau gosto', 'afetação'" (p.172).

de 2005 é a vez de Manuel Botelho de Oliveira ser agraciado: Ivan Teixeira organiza e introduz uma edição fac-similar de *Musica do Parnasso*, que é considerado o primeiro livro de poesia impresso do Brasil, e Adma Muhana assina uma edição da *Poesia completa*[6], acompanhada de amplo estudo introdutório sobre o autor e sua obra, além da tradução das rimas castelhanas e latinas.

Entretanto, como veremos, metade da obra completa de Manuel Botelho de Oliveira, especificamente a prosa religiosa, mantém-se ainda manuscrita. Muito trabalho há ainda a ser empreendido. Com o intuito de contribuir para os estudos sobre o autor, na linha de análise da poesia seiscentista de autores como Hansen, Pécora, Teixeira, Muhana, Carvalho, Lachat, entre outros, que entende a produção da época como poesia de imitação dos modelos, estritamente regrada pelas preceptivas e ligada a uma prática social, propomos um estudo analítico dos vinte e três madrigais em louvor a Anarda, constantes no "Primeiro Coro de Rimas Portuguesas" de *Musica do Parnasso,* centrando-nos nos recursos da construção elocutória, a fim de avaliar o "engenho" e a "agudeza" nos madrigalescos versos de Botelho.

Para tal, partimos da consideração de que Botelho de Oliveira seguiu modelos retórico-poéticos em voga, de onde extraiu os conceitos dos gêneros que imitou. Nesse sentido, não obstante a multiplicidade de conceitos, a qual se impõe como grande desafio no estudo da poesia do Seiscentos, "é preciso, todavia, pensar as particularidades do gênero em que o poema foi escrito, dos modelos que o texto emulou, do autor que o compôs e das condições de sua produção e recepção" (CARVALHO, 2014, p.100), uma vez que "impunha-se a todas as práticas artísticas a normatividade retórica, que pressupõe a imitação regrada de modelos, ou seja, a repetição" (HANSEN, 2002, p.29). Nessa esteira, consideraremos os principais componentes retóricos observados na poesia lírica da época, em modo geral, e, posteriormente, deter-nos-emos no caso específico do madrigal.

Sendo assim, haja vista que Botelho compôs sonetos, madrigais, décimas, canções, romances, um dos desafios deste trabalho será igualmente delinear o padrão de composição dos seus madrigais (se há), os possíveis critérios pelos quais denominou-os "madrigais", em uma época em que não havia definição precisa para

[6] A edição, por ter como escopo apresentar apenas a poesia de Botelho, não reproduz o descante cômico presente em *Musica do Parnasso*, composto de duas comédias em castelhano, mas, por outro lado, reúne os versos de outra obra, *Lyra Sacra*, cuja única publicação datava do já relativamente longínquo 1971.

as formas ditas “líricas”. Para tal, traçaremos um breve panorama histórico desse gênero até então. Uma vez que o madrigal é uma forma poética inserida na tradição musical, trataremos da relação entre poesia e música, que, desde o título *Musica do Parnasso*[7], marca a poesia de Botelho. Por outro lado, sendo a agudeza centrada na composição metafórica, e esta *tropo* de natureza predominantemente visual, teceremos comentários acerca da relação entre poesia e pintura, matéria assaz discutida no Seiscentos.

Isto posto, uma vez que os madrigais se concentram na figura da amada botelhiana, por nome Anarda, tanto sua beleza quanto seu comportamento, propomos a tese de que os poemas que a celebram compõem um breve retrato físico e moral dela, do que a análise dos madrigais servirá como comprovação. Sendo assim, em um dos gêneros de sua pena profana, logrou Botelho a *meraviglia* com seus madrigais amorosos em língua portuguesa? Quais os recursos retóricos, traços musicais e pictóricos desses poemas podem definir o madrigal botelhiano[8]?

Buscando responder a essas questões, no primeiro capítulo, “Manuel Botelho, o senhor de engenhos”, apresentaremos um quadro panorâmico da vida, obra e fortuna crítica de Manuel Botelho de Oliveira, fidalgo advogado e poeta, referindo a alguns acontecimentos importantes, a partir das informações presentes nos autores que lhe estudaram. Em relação à sua obra, inicialmente trataremos dos imperativos das práticas poéticas da época que guiaram a composição lírica de Botelho, como a imitação de modelos, o plurilinguismo como sinal de engenho, a composição em praticamente todos os gêneros poéticos vigentes. Elencaremos as principais edições de suas obras, e sumariamente deter-nos-emos nos prólogos das duas obras de prosa religiosa, ainda inéditas em livro[9], cujas transcrições apresentamos, a fim de evidenciar a natureza distinta em relação à poesia. Realizaremos uma breve apreciação dos principais estudos sobre o autor, para, finalmente, passarmos a uma sumária apresentação de seu *capolavoro*, *Musica do Parnasso*, em que constam os madrigais.

---

[7] Alusão, aliás, presente não só em *Musica do Parnasso*, e em sua divisão em Coros, mas também no título de outra obra *Lyra Sacra*. Como comenta Teixeira (2001), com tal atitude “o poeta definiu a poesia como modalidade de *canto*” (p. 187).

[8] O madrigal, como veremos, é uma forma poemática irregular, cada época ou, poder-se-ia dizer, cada poeta formulou madrigais à sua maneira, imitando os modelos de excelência.

[9] Tratam-se dos manuscritos *Conçeitos spirituais* (1706) e *Jardim historial de conceituosas flores* (1704), este por nós descoberto em pesquisa na Biblioteca Pública de Évora.

No segundo capítulo, “A cornija e as cordas”, discutiremos o lugar da “lírica” no Seiscentos, sua relação com a retórica, sobretudo com o gênero epidítico; comentaremos os gêneros poéticos mais cultivados na época e a primazia da temática amorosa. Outrossim, apresentaremos brevemente os principais conceitos das preceptivas seiscentistas, tais como “engenho” e “agudeza”. Por fim, trataremos sucintamente da relação da lírica com a pintura e a música, as técnicas de composição que contemplam o aspecto visual e o aspecto sonoro, confluentes no madrigal, e deste traçaremos a tradição e a evolução enquanto forma poemática, mencionando tanto autores quanto a discussão dos gêneros entre os principais preceptistas.

No terceiro capítulo, “As luzes da amada e as notas do poeta”, procederemos à análise dos vinte e três madrigais em língua portuguesa, os quais, nas palavras do próprio Botelho, são “em louvor a Anarda”, antes do que comentaremos sua disposição no interior de *Musica do Parnasso*. A análise deter-se-á minuciosamente na estrutura, matéria e artifícios retóricos dos poemas, contemplando sobretudo a cadeia metafórica e sonora dos madrigais botelhianos em língua portuguesa, contemplando eventualmente os outros madrigais, em castelhano e italiano, em que se observam semelhantes construções, bem como outros gêneros em *Musica do Parnasso*.

Em “Deixando o Parnaso botelhiano”, realizaremos as considerações finais, retomando em sucintas palavras os tópicos principais dos capítulos anteriores e respondendo pontualmente às questões colocadas ao longo do estudo.

Já adentrando o universo seiscentista, emulemos algumas palavras de Haroldo de Campos (1989): “Não que Botelho seja poeta de porte; [...] está [...] aquém da altitude criativa gregoriana. Mas é sem dúvida significativo, naquilo de melhor que tem a oferecer” (p. 100). As supressões, entre colchetes, são ressalvas que fazemos às palavras do crítico. Não que estejamos compactuando com o “politicamente correto” em vigor atualmente, pelo contrário, após todo o encorajamento de Haroldo de Campos, encontramo-nos em um momento em que já se poderia arriscar outra apreciação de Botelho; ou melhor seria *riscar* os *excessos* da ainda *muy* moderna tinta do próprio crítico, ao analisarmos, como ele próprio propõe, “sua vocação para o engenhoso e para o lúdico, e o malabarismo artesanal” (id.; ibid.)? Reconhecimentos à parte, após a canonização de Gregório de Matos,

cabe a nós, “não alérgico[s] aos jogos de linguagem do barroco” (sempre H. de Campos, id.; ibid.), exumarmos madrigais para lhes extrair a cor e as notas ainda hoje frescas de um Botelho engenhosamente *innamorato*.

Antes disso, uma ressalva: este trabalho pretende analisar a dicção madrigalesca botelhiana em língua portuguesa, concentrando-se na técnica de construção metafórica e sonora, sem a preocupação, contudo, de apontar-lhes a influência direta dos modelos, ponto já tão bem trabalhado por estudiosos do poeta, como veremos a seguir (ALMEIDA, 1975, BERNUCCI, 1997, VIANNA, 2001, TEIXEIRA, 2005, MUHANA, 2005). Nesse sentido, visamos a compor um repertório analítico, em que se destaque seu caráter de “poesia cuja elegância poética (eufonia, ritmo, musicalidade) transporta na doçura do metro ensinamentos assim suavizados”, como sensivelmente aponta Muhana (2011, p. 39). Sendo o madrigal uma das formas poéticas cuja relação com a música faz-se mais estreita, pretendemos analisar ostensivamente, nos madrigais, a presença de aspectos que, até então, foram apenas aludidos por outros estudiosos do poeta, mas que restam ainda esparsos e vagos: a elegância, a elocução ornada, a musicalidade. Tais características são capitais para a produção poética de Botelho, haja vista o próprio vocabulário que flerta com a dimensão musical, no título da obra, na própria divisão em Coros. Vejamos – e ouçamos, então, o quanto a beleza de Anarda, não obstante seus rigores, fez-se música à pena de Botelho e como este retratou-a finamente em língua portuguesa.

1 MANUEL BOTELHO, O SENHOR DE ENGENHOS

No presente capítulo, propomos um panorama sobre a vida de Manuel Botelho de Oliveira, o homem, o poeta, sua obra e a fortuna crítica desta. Para tal, utilizamo-nos dos principais estudos sobre ele, que nos servirão como fonte e ponto de partida para outras questões discutidas posteriormente. Da mesma maneira, procedemos a uma apreciação geral dos estudos sobre o autor, visando a compor o panorama crítico de sua obra. Outrossim, neste capítulo, apresentamos o prefácio de outra obra inédita e manuscrita, atualizando, portanto, a própria bibliografia de Manuel Botelho de Oliveira.

1.1 O SENHOR

Sobre a vida de Manuel Botelho de Oliveira, a escassez de documentos é fato que se reitera nas palavras de praticamente todos os estudiosos que do poeta se ocuparam (CARMELINA, 1975; RIBEIRO, 1992; VIANNA, 2001; TEIXEIRA, 2001; 2005; RODRIGUES-MOURA, 2005; MUHANA, 2005). De datas e fatos importantes, temos a constante de que nasce em Salvador em 1636 e ali morre em 1711. Em 1657, como todo fidalgo da época, parte para Portugal a instruir-se em jurisprudência, em Coimbra (MUHANA, 2005, pp XI-XII). Retorna à “América Portuguesa” cerca de oito anos depois e dá início a uma participação bastante expressiva no cenário político local (MUHANA, 2005; TEIXEIRA, 2005).

Como poeta, compõe, sobretudo, versos amorosos, encomiásticos e religiosos, em que, respectivamente, retrata sua dama indiferente, louva personagens históricas e celebra temas cristãos. Nesse recorte, já se faz vislumbrar a função que a poesia assume na produção de Botelho, como ponto de fusão de práticas sociais: deleitar, com versos suaves a serem recitados nas cortes; elogiar os altos escalões do Império, que asseguravam a coesão do Estado; e instruir na doutrina cristã, ao lado dos pregadores[10].

Teixeira (2001) supõe que os poemas de Botelho tenham tido “circulação manuscrita e oral, conforme o padrão dominante na sociedade seiscentista da Bahia” (p. 181). O fato de a grande obra de Botelho de Oliveira, escrita em quatro

[10] A respeito dessas constantes, posteriormente realizaremos uma comparação entre os prefácios das quatro obras, nos quais Botelho de Oliveira, em observância às regras retóricas, evidencia a finalidade a que cada obra serve, no tom adequado a cada situação.

línguas, ter sido publicada em edição impressa, em Coimbra, não apenas reflete, mas de fato se deve ao prestígio social do poeta fidalgo, sua "participação na autoridade" [11] (MOREIRA, 2006, p.142). Botelho de Oliveira assina *Musica do Parnasso* como "Capitam Mor Manoel Botelho de Oliveyra, Fidalgo da Caza de sua Magestade" e dedica-a ao Duque do Cadaval, configurando a obra, segundo Moreira, como "um elemento integrante do artefato bibliográfico-textual" (id., p. 143) e que, como veremos a seguir, acaba por se impor como um dos documentos comumente considerados na reconstrução da trajetória de sua vida.

As escassas informações biográficas de Manuel Botelho de Oliveira das quais dispomos[12] encontram-se sobretudo em documentos políticos, como atas e registros da Câmara de Salvador (MUHANA, 2005, pp. XIII - XVI). De caráter mais específico, encontram-se menções sobre sua vida e obra em dicionários, catálogos, tratados e compêndios de literatura (TEIXEIRA, 2005, pp. 80 - 87). A partir dessas pistas, traçaremos um breve perfil desse senhor, tendo como fonte os principais autores que se ocuparam do poeta fidalgo.

Um dos primeiros trabalhos de que se tem notícia sobre o poeta baiano é de um autor estrangeiro. Enrique Martínez-Lopes, em 1969, debruça-se sobre duas obras até então inéditas, a partir das quais analisa a "Poesía religiosa de Manuel Botelho de Oliveira", título de seu estudo. Tratam-se da *Lyra Sacra*, publicada dois anos depois, e de *Conçeitos espirituais*, que ainda hoje aguarda publicação impressa. Posto que pouco comente sobre a biografia de Botelho de Oliveira, é Martínez-Lopes (1969) quem pela primeira vez alude ao fato de o poeta ter sido um "senhor de engenho": "La alusión a lo brasileño no vuelve a surgir sino en los sonetos 107 e y 108[13], por los cuales sabemos que el autor poseía dos ingenios de azúcar, uno en Tararipe y outro en Jacomirím." (p. 307, em nota de rodapé).

Provavelmente o primeiro grande estudo – e ainda hoje uma das grandes referências - sobre a poesia de Botelho de Oliveira é a tese da professora Carmelina

---

[11] A respeito desse ponto, Vianna (2001) afirma sobre a liberação da obra para publicação que "A curta expressão 'Vistas as informações' poderia significar que o texto de Botelho de Oliveira não fora lido, mas fora liberado por já se saber do seu conteúdo, ou por ter a alta autoridade a quem fora ofertada a obra ter dispensado a leitura da mesma. " (p. 32).

[12] De fato, Enriques-Moura realizou um verdadeiro garimpo em busca de informações sobre Botelho de Oliveira, resultando em uma contundente tese de doutorado, à qual, infelizmente, não tivemos acesso.

[13] Os sonetos são, respectivamente, "A capela da transfiguração que fez o autor no seu engenho de Tarapipe" e "A capela que fez o autor da Invocação N. Sra das Brotas no seu engenho de Jacomirim.".

Rodrigues de Almeida, datada de 1975, e intitulada “O marinismo em Botelho de Oliveira”. Nesta obra, sobre a biografia do poeta, a autora limita-se a dois parágrafos:

> Muito pouco sabemos sobre sua atividade forense, são escassos os documentos até hoje encontrados. Esperemos que seja possível um esclarecimento futuro sobre o papel que representou na sociedade da qual fazia parte. É até de se estranhar que seu nome, sem dúvida ilustre no meio em que viveu, não só porque era magistrado e literato, mas sobretudo porque possuía um rico engenho, apareça tão raramente nos documentos da época. E, se a tradição não deve ser desprezada como fonte histórica, até hoje na Ilha de Maré, há um trecho de praia chamada “O Botelho”, onde ainda se vêem restos de um antigo engenho que, sem muito fantasiar, poderia ser identificado como o pertencente à família do poeta.
> Viveu, pois, e morreu o nosso jurista poeta plenamente integrado na sociedade do seu tempo, mostrando os sólidos alicerces de uma cultura adquirida na terra de seus imediatos antepassados e apontando para ela a semente pequenina da valorização estética das longínquas paragens que o viram nascer. (ALMEIDA, 1975, pp. 11-12).

Como podemos notar, da vida de Botelho de Oliveira, Almeida sublinha que a escassez de documentos não faz jus à sua importância social, de um “nome ilustre”, visto que desempenha três papeis: “magistrado”, “literato” e, como já apontara Martínez-Lopez, “senhor de engenho”. Todavia, diferentemente de Martínez-Lopez, que se utiliza de dois poemas como pistas biográficas, Almeida dá um testemunho ocular, com a alusão a “restos de um antigo engenho”, em uma região cujo nome lembra um dos sobrenomes do autor. A autora ainda menciona, neste trecho, um importante aspecto, o da integração do poeta no meio social, que, como veremos melhor na sequência, auxilia na compreensão de certos elementos da própria composição literária.

Em 1995, João Inácio Ribeiro assina a segunda tese sobre Botelho de Oliveira, dessa vez dissertando sobre sua poesia latina. Infelizmente não tivemos acesso ao seu estudo completo, senão a um breve artigo em que apresenta alguns processos linguísticos do Coro de Rimas Latinas.

Em 2001, outra tese, de Marlene Machado Zica Vianna, fornece dados biográficos sobre o autor, que são relacionados a elementos de sua obra. Primeiramente, Vianna (2001) refere-se a Botelho como “homem de largas posses” (p. 53), “homem tão bem estabelecido socialmente, fidalgo do rei” (p. 55) para, após, comentar-lhe a “consciência profissional do poeta seiscentista” (p. 75), além de justificar-lhe o plurilinguismo por questões de formação pessoal:

> Compor o autor de *Música do Parnaso* em latim explica-se, também, pela própria biografia: o **menino baiano** estudou com os jesuítas, aos quais estavam entregues as letras e a poesia. Indo estudar em Coimbra, **o jovem**

> exercitou-se nas línguas e letras latinas, italianas e espanholas. (p. 84, grifos nossos).

Como veremos posteriormente, o plurilinguismo, aqui justificado pela formação erudita do "jovem", relaciona-se a uma prática comum da época, como já aponta Vianna, da instrução de brasileiros de família nobre em solo português.

Certamente o trabalho biográfico mais completo sobre o poeta baiano encontra-se na tese de Enrique Rodrigues-Moura, intitulada "Relaciones literarias entre la Península Ibérica y Brasil: estudio y edición crítica de la obra poética de Manoel Botelho de Oliveira (1636-1711)", de 2007. Rodrigues-Moura empreendeu uma atenta e minuciosa investigação de cunho filológico da vida e da obra do autor, pesquisando em arquivos espanhóis, portugueses e brasileiros, dos quais decanta novas conclusões. Infelizmente não tivemos acesso à sua tese integral, disponível apenas em cópia física, na Biblioteca de Madri. Entretanto, dois artigos que nos fazem vislumbrar o amplo fôlego de seu estudo prestam novas informações sobre Botelho. Do seu percurso investigativo, comenta o autor, em tom testemunhal:

> He podido recopilar casi **cien documentos** relativos a la vida de Botelho de Oliveira, de los cuales **por lo menos un tercio son inéditos,** pero respecto al año 1676 su biografía presenta un vacío informativo, pues el último documento anterior a dicha fecha es una prueba de curso de Coimbra (julio de 1665) y el siguiente posterior es un acta de la Cámara Municipal de Salvador de Bahía (26 de marzo de 1683). Así, al día de **hoy se desconoce qué hizo o dónde vivió Botelho de Oliveira durante un generoso espacio de tiempo que supera con creces los 17 años.** (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 562, em nota de rodapé, grifos nossos).

Rodrigues-Moura parece levar a cabo o augúrio de Carmelina Almeida, "Esperemos que seja possível um esclarecimento futuro sobre o papel que representou na sociedade da qual fazia parte" (1975, p. 11). Como podemos conferir no excerto supracitado em destaque, o estudioso teve acesso a documentos sobre o poeta, inéditos até então, mas, ainda assim, faz coro ao diagnóstico da escassez de informações sobre Botelho de Oliveira, ao verificar a lacuna em relação a mais de "generosos" dezessete anos.

Um interessante aspecto de Botelho ao qual, segundo Rodrigues-Moura (2008), os críticos brasileiros não se referem, ou até mesmo desconhecem, mas que se faz relevante frente à expressiva composição de temática religiosa do autor, é "su relación con el ámbito cultural judio, *cristão-novo*, para ser más exactos." (p. 109). Nisso, o crítico chama a atenção para o próprio sobrenome de Botelho. Em Portugal, afirma, "los apellidos de árboles, especialmente frutales (Oliveira, Pereira, Pinheiro,

Carvalho) son considerados por el vulgo de origen judio, luego propios de cristianos nuevos.” (id., p. 110). De qualquer modo, em sua investigação, declara não dispor de documentos que possam comprovar categoricamente a condição de cristão novo de Botelho. Tal questão, todavia, assume relevância em se tratando de um meio em que a posição de cristão-novo ou cristão-velho influenciava no acesso a certos postos da sociedade. Nesse sentido, Rodrigues-Moura relaciona os privilégios de que gozou o “abogado e poeta” à ausência de comprovação de sua condição de “marrano”. O primeiro casamento[14], com uma filha de cristão-novo poderia agir como uma mácula, o que fora afastado com o segundo casamento, com uma descendente de cristãos-velhos[15].

Seguindo a trilha biográfica, na Introdução da edição de *Musica do Parnasso,* de 2005, intitulada “A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira - 300 anos depois”, texto expandido de seu ensaio, “O engenhoso fidalgo”, de 2001, Ivan Teixeira realiza um importante estudo sobre o contexto histórico, em especial, sobre Botelho de Oliveira como integrante e participante desse contexto, buscando redimensionar a obra do poeta baiano, ao lhe analisar questões estilísticas sob o ponto de vista das práticas sociais da época. Especificamente em relação à vida do poeta engenhoso, Teixeira (2005) elenca em ordem cronológica os documentos em que é citado, sendo que:

> O primeiro consiste em pequeno verbete no tomo III da biblioteca Lusitana, de Diogo Barbosa Machado, editada em Lisboa em 1752, de onde se extrairiam os primeiros dados para a formulação do discurso biográfico do poeta. (p. 80).

Os dados, além das datas de nascimento e morte, filiação, formação acadêmica, também revelam um Botelho “destacado como magistrado”[16], detentor de um “domínio de diversas línguas e grande aptidão para a harmonia do verso” (id.,

---

[14] Como se pode notar, é igualmente Rodrigues-Moura quem nos informa o estado civil de Botelho de Oliveira.

[15] Uma vez que para o presente estudo tais questões não são de capital importância, limitamo-nos a apenas mencioná-las, visto que seriam de suma relevância para um estudo das obras de temática religiosa, presentes, aliás, em três dos quatro livros de Botelho. Sobre a temática religiosa, afirmam Saraiva e Lopes (1975) que “a produção literária mais abundante em Portugal neste período é certamente a de propaganda e edificação religiosa” (p. 545). De fato, tal questão, sobretudo devido ao ineditismo das duas obras em prosa religiosa de Botelho, continua como uma lacuna nos estudos sobre o autor. Ao analisar a poesia lírica e satírica seiscentista em Portugal, Carvalho (2007) afirma que “Há uma presença maciça de poemas de temática religiosa, a chamada ‘poesia divina’ ou ‘*a lo divino’*, gênero poético que circulava na península Ibérica desde meados do século XVI. ” (p. 37).

[16] A respeito de sua participação profissional, Luciana Stegagno-Picchio (1997) defende outra opinião, de que “embora dedicando-se à agiotagem, sempre se acobertará sob a capa da respeitabilidade advocatícia.” (p.103). Na Introdução da *Poesia completa*, Muhana (2005) mencionará o fato de Botelho realmente figurar em vários documentos como “credor de dinheiro a juros” (p. XIII).

p. 81). O crítico concentra-se sobremaneira em rica explanação do contexto histórico do poeta para aprofundar a leitura de certos aspectos de sua poesia. Para isso, segue a linha de análise que João Adolfo Hansen aplicara à obra satírica de Gregório de Matos. Hansen analisa as diferentes práticas sociais na Bahia do século XVII, as quais integravam o funcionamento do "Corpo Místico do Estado"[17] e que por ele era regido. O estudioso de Gregório de Matos afirma que todas as práticas sociais estavam interligadas e serviam à finalidade do "bem comum", para o qual:

> Difundiam-se então, como modelo para toda a sociedade nas formas da etiqueta de Corte, da educação jesuítica, dos castigos exemplares, da censura e repressão do Santo Ofício da Inquisição, da erudição das humanidades e da arte da conversão aguda. (HANSEN, 2002, pp. 29-30).

O poeta e o advogado, por exemplo, seguiam um mesmo modelo de conduta e eram igualmente responsáveis pela manutenção do *status quo* social, cada um no desempenho específico de sua função. Fortemente reguladas, as relações pautavam-se em convenções compartilhada por todos, dentro da noção de "bem comum" (id., 26-28). No caso do poeta, este compunha tendo em mente a ocasião em que sua poesia seria recitada, e o público ao qual se dirigiria. Segundo Hansen (2002):

> "Público" era, no caso, a totalidade mística do corpo político figurada nas representações como 'bem comum' do Estado. Incluído nela, cada destinatário produzido pela representação devia reconhecer sua posição subordinada. (p. 29).

É sob este prisma que se explicam, segundo Teixeira (2001), "os poemas encomiásticos" de Botelho de Oliveira, os quais devem ser lidos como "manifestação do desejo de integração social, pois celebram a virtude civil, particularizada no rei, em homens de gênio e em agentes da nobreza, das letras, do clero e das armas. " (p. 196). O "público" de Botelho era composto por homens, como ele, "conscientes" de sua função, para utilizar a já mencionada expressão de Vianna (2001), "consciência profissional do poeta seiscentista" (p. 75), e equivalente, na perspectiva de Teixeira (2001), à força motriz "do desejo de integração social". Tal "consciência",

---

[17] Sobre esse ponto, explica Hansen (1989) que "A metáfora teológico-política do 'corpo do Estado' corresponde ao terceiro modo da unidade dos corpos exposta por Santo Tomás em seu comentário do Livro V da *Metafísica*, de Aristóteles: unidade de integração, que não exclui a multiplicidade atual e potencial. Partes de um todo, os membros do corpo são instrumentos de um princípio superior, a alma. Por analogia de proporção, o corpo humano é termo de comparação com o *corpus Ecclesiae mysticum*: a transferência metafórica é efetuada pelo termo *caput*, "cabeça". Sede da razão, a cabeça está para o corpo assim como Deus está para o mundo. Politicamente, o Rei está no reino, assim como a cabeça no corpo: razão dos membros, o Rei os dirige em função de sua integração harmônica. " (p. 81).

por sua, vez, provinha, segundo Teixeira, da observação dos preceitos horacianos de que “a arte deve se empenhar na busca da utilidade, do prazer e dos afetos persuasivos, sendo certo que o poeta privilegiou a noção de prazer, por meio do encantamento dos sentidos e da diversão do intelecto.” (id., p. 198).

Portanto, o primeiro filho do Brasil que fez pública a suavidade do metro[18], de acordo com Teixeira, “manifesta a convicção de que dessa atividade [poética] resulta o aprimoramento intelectual da pessoa, que é luzimento da sociedade, pois sendo exercício do entendimento, a poesia é também agente de civilização.” (id., p. 200). O crítico faz questão de ressaltar o caráter pedagógico, sem desconsiderar o aspecto lúdico em Botelho de Oliveira, duas constantes nas práticas poéticas da época, como melhor veremos posteriormente, e que, como já mencionado, confluem-se, em última análise, para o sucesso da própria finalidade poética de, respectivamente, “instruir” e “deleitar”, seguindo a finalidade retórica que a guiava.

Por sua vez, Adma Muhana (2005), em prefácio à edição de *Poesia Completa*, retoma a face de Botelho como um senhor de engenho. A autora apresenta-nos Botelho de Oliveira como um nome presente em Atas e documentos da Câmara, à semelhança do que fizera Hansen[19] em relação a Gregório de Matos, na obra já mencionada. Afirma Muhana (2005) que “O período da vida de Botelho de Oliveira mais bem documentado é aquele relativo à sua vereança na Câmara de Salvador, ou Senado da Câmara. ” (p. XIII). A fim de retratar-lhe a figura política, a autora procede ao levantamento de documentos, cujas informações, eventualmente, relaciona com elementos constantes na sua obra poética. É aventada igualmente a possibilidade de haver, na ilha de Maré física, o tal engenho da família de Botelho (pp. XIX-XX), já aludido por Almeida (1975). Assim como Teixeira, Muhana (2005) entende os poemas panegíricos como um índice da vida social de Botelho, sua relação com personagens históricas e, portanto, seu relevo social:

---

[18] Paráfrase da já célebre frase de Botelho de Oliveira na Dedicatória: “[...] me resolvi expor à publicidade de todos, para **ao menos** ser o primeiro filho do Brasil que faça pública a suavidade do metro” (OLIVEIRA, 2005b, p.7, grifos nossos). Como veremos a seguir, na análise dos prólogos das obras botelhianas, aqui o poeta formula a justificativa de sua obra a partir do *topos* retórico da “falsa modéstia”, a fim de captar a benevolência do público.

[19] Com a diferença essencial de que Hansen não procurou o nome de Gregório de Matos como personagem histórico em tais documentos, mas se centrou nos assuntos destes, para cotejá-los com a matéria satirizada pelo “Boca do Inferno”, como afirma logo no parágrafo inicial: “Contemporâneas da sátira atribuível a Gregório de Matos e Guerra, as Atas da Câmara e as Cartas do Senado registram intervenções da Câmara da Cidade do Salvador, Bahia de Todos os Santos do Estado do Brasil, em questões do lugar”, intervenções que considera “estratégicas na constituição do referencial deste trabalho” (HANSEN, 1989, p. 71).

> [...] esses poemas demonstram sua convivência com a elite reinol, dela fazendo parte não só como proprietário de engenhos e membro da governação da terra, tanto na sua vertente militar como legislativa, mas como seu vate, produtor de artefatos poéticos e provedor de instituições do Estado e religiosas. (p. XXXI).

Até aqui, constatamos que há certa tendência em se utilizarem elementos da poesia botelhiana a fim de se reforçarem informações biográficas, cujas fontes documentais mostram-se insuficientes para um quadro completo do "senhor" Botelho de Oliveira, o homem, advogado, participante ativo de questões políticas da Bahia do Seiscentos que se fez também poeta e prosador de temática religiosa. Destarte, Manuel Botelho de Oliveira, que em *Musica do Parnasso* apresenta-se como fidalgo, poeta da corte, no presente estudo, interessa-nos mais como *poeta* de engenho do que *senhor* de engenho. É dessa máscara que trataremos a seguir.

1.2 O ENGENHO

As primeiras expressões artísticas locais estão umbilicalmente ligadas às da pátria colonizadora, e seu contato com a Europa passava necessariamente pelos filtros da Coroa portuguesa. A prática poética, que integrava as práticas sociais regidas por parâmetros de decoro, em geral, não era senão uma extensão da produção da Metrópole. Ao passo que nasciam os filhos d´aqui, que passaram a ser algo de lá, os artistas desta América Portuguesa começaram paulatinamente a esboçar toques locais[20], embora não ainda a "cor" como enxerga Antonio Candido, em pinceladas que se deixam vislumbrar, na adaptação dos modelos poéticos que imitavam.

De fato, a partir do Romantismo, o ideal de nação refletiu-se não apenas em um dos eixos temáticos da literatura local, o indianismo, como também na visão crítico-literária da época: avaliavam-se as obras anteriores com um *cannochiale* nativista. Segundo Pécora (2001), os estudos mais difundidos sobre a produção da época colonial do Brasil portam a mácula da visão romântica, de matriz neoclássica, repugnante ao "excesso" e "afetação" do chamado "Barroco", e, por isso, pouco valor atribuem a essa literatura, mencionando apenas algumas obras ou autores, e

[20] Exemplos disso são a composição de *Uraguai*, épico nacional, *Prosopopeia* de Bento Teixeira, as sátiras de Gregório de Matos que criticavam questões locais, e, como comentaremos posteriormente, o próprio Botelho de Oliveira em sua célebre silva "À Ilha de Maré", em seu catálogo de frutas locais. Todavia, como defenderemos a seguir, esses elementos não servem como índice de um sentimento nativista, leitura esta anacrônica, fruto de um afã romântico.

destes ocupam-se mais como precursores das letras brasileiras, apontando-lhes, ainda, quando possível, indícios de uma primitiva "consciência brasileira"[21] (p. 26).

Tal postura condenou por longo período a produção de Manuel Botelho de Oliveira e limitou-a frente à sua complexidade, ao avaliá-la sob um ponto de vista anacrônico e reducionista. A produção poética do Seiscentos, todavia, decorria necessariamente da imitação dos modelos de excelência, como postula Carvalho (2007): "Os autores seiscentistas concebem a imitação a partir da autoridade (*auctoritas*)[22] dos melhores antigos, oradores e poetas, sendo autoridade definida como a excelência de um gênero." (p. 102), atendendo às finalidades retóricas do discurso: *docere* (instruir), *delectare* (deleitar) e *movere* (mover os afetos)[23]. É tendo em vista essa normativa que Botelho de Oliveira elenca seus modelos, na Dedicatória de *Musica do Parnasso*, de Homero a Camões, uma vez que à época a imitação de vários autores, e, consequentemente, de diversos estilos, era considerada em termos de qualidade (id., p. 148). Com o prestígio da literatura em língua moderna, passou-se não apenas a imitar os modelos em estilo e temática, mas a se compor na língua destes. Diferentemente do caso de José de Anchieta, cujo plurilinguismo respondia à sua peculiar condição que somava sua origem espanhola, seu vínculo com Portugal e sua missão catequética[24], Botelho de Oliveira compôs em quatro línguas, como signo de erudição, e expressão de agudeza[25]. De

---

[21] Portugal, por sua vez, passava, no século XVII, por um longo processo de restauração, visto que de 1580 a 1640 esteve sob o domínio espanhol depois do que teve de lentamente restaurar sua autonomia nacional (AMORA, 2008, pp. 137-142). Nas palavras de Teófilo Braga (1984): Fenômeno moral e histórico, após o período de 1580 a 1598, quando de Filipe II, "o Castelhanismo asfixiante e absorvente veio acordar-nos o sentimento da pátria, a aspiração da independência nacional [...] o que se reflete vivamente na elaboração literária dos *Seiscentistas*. [...] Houve uma luta do sentimento nacional contra a imposição da língua castelhana sustentada pelas esplêndidas obras da Literatura espanhola. [...] O predomínio da língua castelhana apagou desastradamente as Literaturas da Galiza, de Aragão, de Valência; salvou-se a Literatura portuguesa pela reação dos espíritos cultos *Seiscentistas* apoiando a expressão do sentimento nacional pela revivescência dos modelos clássicos quinhentistas " (p. 7).

[22] Conforme Lausberg (1967), "A *auctoritas* é o uso linguístico, considerado como norma, de autores de reconhecido valor (Clássicos), ou seja, uma determinação da *consuetudo*, orientada històricamente para a tradição literária." (p. 120).

[23] Nesse sentido, Lachat (2014a) afirma que "No século XVII, aliás, muito se discute acerca dos três ofícios do discurso, *movere*, *delectare* e *docere*, em particular, sobre as relações dos dois últimos. " (p. 56). No capítulo seguinte voltaremos a essas questões.

[24] Comenta Azevedo Filho (1988) sobre o plurilinguismo de Anchieta: "autor de considerável obra literária em quatro idiomas: o espanhol, que era a sua língua materna; o português, que era a língua da colonização; o tupi, que era a língua dos índios da costa brasileira; e o latim, que aperfeiçoou no Colégio das Artes, de Coimbra, mas sem qualquer compromisso ideológico com o mundo antigo, por força de sua formação religiosa. " (p. 49).

[25] Parte da crítica não enxergou no plurilinguismo do poeta fidalgo senão como "una fingida erudición", "manía" (BERNUCCI, 1997, p. 76), ou, como bem constatado por Vianna (2001), como forma de pedantismo, intenção de reproduzir valores europeus, entre outros (pp. 95-101). Vale

fato, dos poetas que arrolou em seu prólogo, apenas na língua de Homero nosso fidalgo não poetou. Em relação à prática do plurilinguismo, postula Bernucci (1997) que:

> Dando un passo más allá de las unívocas soluciones empleadas en el siglo XVI, la centuria siguinte observara no sólo poemas enteros escritos em lenguas extranjeras sino la articulación mixta de tres y hasta cuatro idiomas en un solo poema barroco [...] (p. 91).

Botelho não mesclava línguas no interior de um mesmo poema, mas formulava por vezes a mesma temática, uma mesma imagem, em mais de uma língua[26]. Além disso, no caso do nosso poeta, o plurilinguismo fora cultivado de maneira, digamos, programática, visto que organizou *Música do Parnaso* em diferentes "Coros", não pelo critério temático, senão pela dicção linguística (poderíamos, inclusive, nesse sentido, afirmar que seria um critério sonoro). A expressiva presença da língua castelhana, que ombreia com a portuguesa, pode, e em geral é justificada pelo fato de ser a língua dos grandes modelos líricos e dramáticos de então - para não mencionar o próprio contexto histórico português, que até poucas décadas antes ainda estava sob o jugo espanhol. Quanto às suas composições em português, afirma o autor, em um movimento que visa à *captatio benevolentiae*[27], que, embora não esteja à altura do "insigne Camões", que lhe valesse ao menos o fato de "ser o primeiro filho do Brasil que faça pública a suavidade do metro" (OLIVEIRA, 2005b, p. 7). Correspondente a apenas cinco por cento da obra, a composição em italiano e latim "bastava", portanto, para "que se desse a conhecer em poucos versos" (id., p. 14), evidenciando tanto sua erudição quanto seu engenho.

---

mencionar a interessante relação entre o plurilinguismo, no caso, especificamente em Anchieta, e o "espírito sincrético" da cultura brasileira, relação esta formulada por Afrânio Coutinho (1983): "Anchieta foi o primeiro a revelar esse espírito sincrético, ao adotar o plurilinguismo, dando partida à mistura linguística, que viria a caracterizar a evolução do vernáculo no Brasil, pela incorporação da contribuição indígena e negra ao português. " (p. 19). Coutinho aplicará a mesma interpretação no caso de Botelho de Oliveira: "Botelho é um lírico, utilizando-se de quatro idiomas em sua obra [...], exemplo do sincretismo cultural, que, ao lado do racial e do religioso, viria a ser uma das características da alma brasileira [...]" (id.,ibid.,p. 24). Em outro momento, Coutinho, sobre o plurilinguismo botelhiano afirmara que era uma "preocupação do letrado em **exibir-se** pela 'multiplicidade das línguas'. " (1968, p. 271, grifo nosso).

[26] Exemplo disso são diferentes poemas em diferentes línguas, mas que apresentam o mesmo título, como veremos posteriormente, nas análises. Ponto interessante, ainda, é o fato de que todos os títulos dos poemas de *Musica do Parnasso* são em português, mesmo os escritos em outra língua, à exceção apenas do "Colloquium elegiacum", em latim.

[27] *Topos* retórico presente na parte inicial do dircurso, "que deve atrair a atenção, a boa aceitação e a benevolência do juiz para a causa partidária defendida no discurso" (Lausberg, 1967, p. 92). No caso do Prólogo de Botelho, são empregados termos que expressam a "falsa modéstia" do poeta, que, a fim de conquistar o afeto do público, coloca-se como inferior aos demais - neste recorte, os demais são justamente as *auctoritates*.

Além do plurilinguismo, a composição em diversos gêneros era igualmente prática comum no Seiscentos e espelhava, segundo Carvalho (2007), a variedade da própria matéria poética: “matéria tão diversa e em tons assim variados leva à profusão de gêneros e subgêneros poéticos, que vão desde convencionais redondilhas, motes e glosas até intrincados sonetos e décimas mordazes.” (p. 37). Botelho de Oliveira seguiu essa tendência e produziu liricamente: sonetos, madrigais, décimas, redondilhas, romances, oitavas, canções, silvas (apenas duas, “À Ilha de Maré” e, em *Lyra Sacra,* “À Assunção da Senhora”), epigramas (latinos), e “outras”.

Feitas essas considerações iniciais, passemos a uma revisão das obras de Manuel Botelho de Oliveira: suas edições e prólogos, os quais evidenciam seu caráter de poeta e prosador atento ao decoro, e sua, utilizando mais uma vez o termo de Vianna (2001), “consciência profissional *de* poeta seiscentista”.

A produção literária de Botelho de Oliveira limita-se a duas obras impressas, uma em vida, *Musica do Parnasso,* de 1705*,* e outra póstuma, *Lyra sacra,* de 1971, e outras duas obras manuscritas, ambas em prosa e de temática religiosa, que se encontram na Biblioteca Pública de Évora: *Conçeitos spirituais, Authorizados com os Lugares da Escritura Sagrada, sobre os dez mandamentos da Ley de Deus, sobre os sete peccados mortais, sobre os quatro Nouissimos do Homem, Escrittos por Manoel Botelho de Oliveyra, fidalgo da Caza de Mag.de,* de 1706, e *Jardim historial de conceituosas flores, plantado por Manuel Botelho de Oliveira*[28], constante no catálogo da Biblioteca Pública de Évora, com a seguinte descrição: “Autographo, escripto em 1704. É um bello extracto historico do Velho Testamento.”. Esta obra, até então, não fora mencionada em nenhum estudo sobre Botelho, ao menos a que se teve acesso[29], apenas aludida por Heitor Martins (1983), na obra *Do Barroco a Guimarães Rosa*[30]*.*

---

[28] O manuscrito encontra-se sob a cota CV, 1-20 d.,1 vol., In 4.º 203 fls.

[29] Na própria ficha de retirada do manuscrito não constava nenhuma consulta.

[30] Para defender a tese de que Félix de Azevedo fora o primeiro crítico literário brasileiro, Martins (1983) faz a ressalva de que “os pequenos prefácios que Manuel Botelho de Oliveira escreveu para a *Música do Parnasso*, a *Lyra Sacra* e o *Jardim Historial de Conceituosas Flores*” não contariam como obras críticas, assim como o *Sermão da Sexagésima*, do Padre Vieira, “por estarem fora do gênero propriamente dito” (p. 11). Nada mais sobre o manuscrito é dito. Martins, porém, transcreve um poema encomiástico, dedicado ao próprio “capitão Félix de Azevedo da Cunha” atribuído a Botelho de Oliveira, constante em um “pequeno folheto intitulado *Patrocínio empenhado*” (id., p. 12), de autoria de Azevedo, contemporâneo de Botelho, com quem, segundo ainda afirma, “mantivera relações” (id., p. 19). Agradecemos ao prof. Rodrigues-Moura a indicação dessa obra de Heitor

Cronologicamente, dispomos, até então, das seguintes edições impressas[31] das obras de Manuel Botelho de Oliveira, sendo a primeira obra impressa em Portugal, e todas as outras de editoras brasileiras:

- *Musica do Parnasso* – edição *princeps*, 1705;
- *Musica do Parnasso – À Ilha da Maré* [Coro de Rimas Portuguesas] – organização Afrânio Peixoto, 1929;
- *Musica do Parnasso* [edição completa], organização de Antenor Nascentes, em 2 tomos, 1953 [posteriormente reeditada em versão de bolso];
- *Lyra Sacra* – leitura paleográfica de Heitor Martins, 1967;
- *Hay amigo per amigo*[32], 1973; integrante da "Coleção Dramaturgia brasileira";
- *Música do Parnaso* [versão *fac similar*] – organização e prefácio de Ivan Teixeira, 2005;
- *Poesia completa* [*Musica do Parnasso*, com tradução do "Terceiro Coro de Rimas latinas", e *Lyra sacra*] – organização e prefácio de Adma Muhana, 2005.

A grande obra de Botelho, e a única publicada em vida, *Musica do Parnasso*, de 1705, provavelmente fora organizada pelo próprio autor em conjunto com o editor e a publicação responde ao seu desiderato de inaugurar as musas "Nesta América, inculta" (OLIVEIRA, 2005b, p. 6). Como se pode conferir na listagem acima, a obra apenas seria republicada integralmente quase 250 anos depois, em uma edição organizada e prefaciada pelo professor Antenor Nascentes, no ano de 1953. Em 1929, apenas "seus versos 'portuguezes' [que] são também estrangeiros para nós como os outros" (PEIXOTO, 1929, p. 9) são publicados, já com o devido destaque ao poema "À Ilha de Maré"[33], cujo título, inclusive, integra o título do livro. Nesta

---

Martins sobre o *Jardim Historial*, provavelmente o único crítico a mencionar o manuscrito, porém, sem tecer nenhum outro comentário, o que não nos revela se chegou a ter acesso a ele.

[31] Optamos por informar nas Referências Bibliográficas os detalhes das edições, pois a intenção aqui é de elencar a publicação das obras e o ano, apenas como um panorama.

[32]A referida edição não é acompanhada de nenhuma introdução, a não ser uma nota, assinada por Felinto Rodrigues Neto, que, a contar pelo tom e pelo conteúdo, trata-se de uma nota genérica constante em toda a Coleção. Não há, nessa nota, sequer menção ao nome de Botelho de Oliveira, mas um elogio ao "teatro brasileiro", cujas raízes, com o "jovem apóstolo do Cristianismo" (p. VII), Anchieta, são evocadas, como fundamento das "glórias do passado" (id.; ibid.) que a Coleção pretende celebrar. O texto, em espanhol, é reproduzido, sem nenhum comentário e sem tradução. Não havendo nenhuma menção a esta publicação, nos críticos de Botelho, jaz este livro como um mistério (ou seria melhor *fantasma*?) em sua história literária.

[33] Poema tradicionalmente presente nas antologias de literatura brasileira, como veremos adiante, valorizado pela leitura de viés romântico que nele viu sinais de um pretenso nacionalismo do poeta, avaliação incongruente se pensarmos que à época não se tratava nem de nação, nem sequer de "Brasil".

edição, por outro lado, são três os prefácios, assinados pelo professor e crítico Afrânio Peixoto, o membro da Academia Brasileira de Letras Xavier Marques e o professor da Universidade de Lisboa Manoel de Souza Pinto, em uma verdadeira celebração do poeta brasileiro.

Em 2005, quando do aniversário de três séculos de sua primeira publicação, é lançada uma versão *fac-similar* de *Musica do Parnasso*, acompanhada por estudo introdutório de Ivan Teixeira. Na mesma ocasião, a professora Adma Muhana lança *Poesia completa*, reunindo a produção lírica de Botelho, constante em *Musica do Parnasso* (com a exclusão das duas comédias e um apêndice com a tradução dos poemas latinos) e em *Lyra Sacra*. Esta, por sua vez, teve seu lançamento apenas em 1971, fruto da leitura paleográfica de Heitor Martins[34]. Constitui-se *Lyra Sacra* de cento e cinquenta e três poemas líricos de temática predominantemente religiosa, dos quais seis (os últimos romances da obra) são em castelhano.

Uma questão curiosa é que, não obstante *Musica do Parnasso* seja considerada a primeira obra impressa da poesia brasileira, não foi, entretanto, a primeira obra impressa do poeta baiano, ou melhor, de sua face 'comediógrafo'. É o que defende Rodrigues-Moura (2005), ao afirmar que a comédia "Hay amigo para amigo", que integra o descante cômico de *Musica do Parnasso*, havia sido publicada em 1663, em Coimbra. Após extensa investigação, em 2009, conclui Rodrigues-Moura que:

> Concluindo e voltando ao duvidoso valor literário das precedências bibliográficas, podemos continuar a dizer que Manoel Botelho de Oliveira é o primeiro autor nascido em território pertencente ao atual Brasil que teve a sorte de ver impressa uma obra literária da sua autoria. Mas a obra que lhe permite ostentar essa dignidade bibliográfica não é, como se pensava, a coletânea *Música do Parnaso* (1705), e sim a comédia de capa e espada intitulada *Hay amigo para amigo* (1663), escrita em Castelhano e publicada em Coimbra, durante os seus anos de estudante universitário. (p. 38).

Almeida Prado (1992) já se ocupara da faceta de comediógrafo de Botelho, afirmando que "tal peça, entre as poucas até então escritas no Brasil, foi a primeira a sair editada em livro" (p. 7) e fazendo questão de assinalar esse fato por questões de "marcos iniciais" literários. Como listado acima, a comédia igualmente recebeu

[34] Na "Nota introdutória", Martins (1971) realiza um elogio ao poeta, afirmando que "Entre os inúmeros inéditos da literatura colonial brasileira (obras de Sebastião da Rocha Pitta, Bernardo Vieira Ravasco, Gregório de Matos, Antônio José da Silva, Domingos Caldas Barbosa, Academia dos Felizes, e outros tantos!) talvez nenhum seja tão importante quanto a *Lyra Sacra*, de Manuel Botelho de Oliveira." (p. 7).

publicação individual na edição de 1973, em uma coleção intitulada “Dramaturgia brasileira”.

Teixeira (2005), ao elencar documentos que informam aspectos biográficos do autor, afirma que “A última e mais importante frase do discurso biográfico de Botelho de Oliveira talvez devesse ser escrita a partir dos próprios poemas de *Música do Parnaso*.” (p. 86). Sendo assim, declara que:

> [...] o poeta partilhava do conceito de poesia como trabalho de arte, em que paciência e estudo conduzem ao desenvolvimento de matérias consensuais que não dependerão da psicologia do artista, mas da contínua integração do engenho pessoal com as formas impessoais da história da poesia. (TEIXEIRA, 2005, pp. 86-87).

Tomando a proposta de Teixeira, passemos a uma análise de uma possível intenção (sem sentido psicologizante, como bem adverte o crítico), mas índice da “consciência profissional” de Botelho de Oliveira, a partir dos quatro prefácios que elaborou. Uma obra de poesia lírica amorosa e encomiástica (acompanhada de um adendo dramático) outra de lírica religiosa e duas obras de prosa religiosa.

No já mais que exumado prólogo (ou dedicatória) de *Musica do Parnasso*, apontaram os críticos (PEIXOTO, S.A., 1999[35]; VIANNA, 2001; TEIXEIRA, 2005; MUHANA, 2005, 2011; MOREIRA[36], 2006) que Botelho segue os procedimentos retóricos e dedica sua obra “ao Senhor D. Nuno Álvares Pereira de Melo, Duque do Cadaval”, pedindo proteção ao soberano, “solicito o amparo de vossa excelência”, em atitude de modéstia, “já que o não sou em merecer outros maiores créditos na Poesia”, “temeroso de minha insuficiência”, a fim de captar a benevolência do público; citou poetas antigos e contemporâneos, celebrando sua excelência, “o insigne Homero”, “o delicioso Marino”, “o culto Góngora”, “ o vastíssimo Lope”, entre outros. Do Prólogo de *Musica do Parnasso*, o que nos interessa em particular são as expressões que emprega para se referir propriamente à poesia: “suavidade do seu canto”, “discreto entretenimento”, “luzes para os entendimentos”, “rimas”, “suavidade

---

[35] Diferentemente dos outros autores citados, Peixoto (1999), em sua obra **A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao Simbolismo**, realiza uma leitura anacrônica do Prólogo de *Musica do Parnasso,* dentro da tendência da crítica romântica já discutida, inclusive lamentando o caráter encomiástico da dedicatória: “**Pena** que dentro de sua dedicatória, Botelho de Oliveira não se tenha detido mais tempo neste aspecto [sobre a citação de ser ‘o primeiro filho do Brasil]. Logo a seguir, o que vemos são **eternas bajulações** e os **indefectíveis elogios** a D. Nuno Álvares Pereira de Melo. ” (p. 39, grifos nossos). De fato, seguindo a proposta, que, aliás, pode ser depreendida do próprio título, a obra de Peixoto busca rastrear índices de uma “consciência criadora”, encontrando em Bento Teixeira, Gregório de Matos e Botelho de Oliveira, “o que de melhor houve em nossa poesia barroca”, “ainda que muitas vezes seguidores servis de uma tradição que os cerceava.” (p.41).

[36] Trabalho analítico sobre o caráter panegírico da dedicatória de *Musica do Parnasso*: “O louvor ao Marquês de Marialva: Um estudo sobre o panegírico” (2010/2011).

do metro". Nesse sentido, pode-se depreender que Botelho concebe poesia como dom concedido pelas Musas, enfatizando-lhe o caráter musical, aliás, evidenciado no título da obra, responsável pelo deleite tanto dos ouvidos quanto dos "entendimentos".

Pertinente aqui mencionar que Botelho não alude ao fato de que, ao fazer eco às Musas "Nesta América, inculta habitação antigamente de bárbaros índios", ele não apenas se dispõe como instrumento para refleti-las em língua portuguesa, já nobilitada "com a elegante consonância de seus metros" por Camões, Jorge Monte-Maior e Pereira de Castro, mas também, à exceção apenas da língua de Homero, reproduz a dicção das línguas das demais *auctoritates*, os poetas não só mencionados, mas celebrados. Sua modéstia não lhe permitiria afirmar que "Sì che fui undicesimo tra cottanto senno"...

No prólogo de *Lyra Sacra*[37], em cujo título novamente transparece a relação entre música e poesia, define a obra como "parto poético"[38], fruto da "ociosidade, ou para melhor dizer, da mais útil ocupação" (labor poético como fruto do ócio, mas de utilidade), que "sai à luz do berço do Brasil, para os olhos de Europa". Ao expressar o augúrio de que "será bem recebido" (em tom exortativo, desiderativo) pelos "corações devotos" tanto como pelos "entendimentos doutos", Botelho explicita a finalidade do *docere* (instruir) e *delectare* (deleitar) de sua obra. O deleite é suscitado pela "doçura do metro" (organização rítmica, doçura no sentido gustativo aliada ao caráter sonoro, culminando em uma construção sinestésica) que suaviza "o mantimento espiritual", a matéria religiosa, em metáfora alimentar, a qual se destina à instrução.

O caráter pedagógico justifica a obra, que, em sendo agradável, pode instruir deleitando, uma vez diagnosticada a "depravada (a) natureza humana" em relutância com a palavra divina, deve oferecer as "viandas celestiais" (novamente metáfora alimentar para o conteúdo religioso) temperadas pela "elegância poética". Botelho vincula a poesia com o sagrado e adverte a imprescindibilidade do "conhecimento da sagrada escritura" para captar a agudeza de sua composição, ou seja, "entender o conceito". Encerra o prólogo comentando a feitura da obra, cuja finalidade, de "que fosse menos fastidiosa a leitura, e mais suave o entretenimento.", justifica a inserção

---

[37] Na edição de Adma Muhana, 2005, pp.251- 252.

[38] Expressão que ecoa a abertura do tratado do preceptista italiano Emanuele Tesauro (1663), *Cannocchiale Aristotelico*: "Un **divin Parto** dell´Ingegno [...]. Questa è l´Arguttezza [...]" (p. 1, grifo nosso).

de versos “jocosos”, referidos como “viandas” que aguçam o “apetite”, porque, assim, “diversidade do estilo” acrescentaria um certo “tempero” à matéria, indiciando o engenho do poeta. Botelho quer literalmente – ou melhor, metaforicamente, atrair pelo estômago[39] a fé dos cristãos, para assim instruí-los na doutrina. Encontramos neste prólogo a modalização da expressão do prólogo de *Musica do Parnasso*, “suavidade do metro”, que aqui é “doçura do metro”; todavia, ambas estão no mesmo registro semântico e de acordo com a expressão de “elegância poética”. A poesia, até aqui, é, como vimos, expressão de refinamento, independentemente da matéria.

As duas obras publicadas respondem à produção em verso de Botelho. As outras duas, em prosa, são comentários ou vulgarizações das escrituras sagradas. Nessas obras, Botelho de Oliveira assume outro *ethos*[40], não mais o de “enamorado” e lúdico, mas o de pregador. Nos prólogos de *Conçeitos spirituais* e *Jardim Historial de conceituosas flores,* a modéstia, enquanto regra retórica, intensifica-se pelo tom próprio da humildade cristã. Da perspectiva do “pecador”, o *ethos* assume a missão de levar a palavra de Deus aos ouvidos do vulgo, com a finalidade de instruir, não mais agradar, e o esforço é de torná-la acessível, não “apetecida”. Ao mesmo tempo, o elogio ao soberano, a dedicatória que encontramos em *Musica do Parnasso* é, aqui, ao pai da Palavra, ao “Rei do Mundo”.

Em *Conçeitos spirituais,* a seção “Ao leitor”[41], aqui transcrita da versão manuscrita[42], consta de apenas duas páginas e apresenta uma formulação bem mais simples do que a Dedicatória da grande obra botelhiana:

> São tantos os livros spirituais, que parece inutil o trabalho deste, porem havendo no ceo muitas estrellas, e no campo flores muytas, nem aquellas perdem a estimação, nem estas, o agrado, e a palavra de Deus, quanto mais semeada, dá mais copiosos fructos, e as virtudes quanto maiz planctadas nos ouvidos, se transplantão melhor nos coraçõis. Principalmente que este Livro, pelo trabalho com que está composto, tem sua singularidade porque authorizar os conceitos com os Lugares da

[39] As metáforas alimentares compõem uma das tópicas, como aponta Curtius (2013, pp. 183 -186) e, segundo Hatherly (1997), “sempre tiveram um grande peso, quer nos textos sagrados quer nos profanos, e muito particularmente nos textos *a lo divino*” (p. 53). Destarte, ratifica-se a utilização adequada, no prólogo de uma obra de cunho religioso, de um recurso estilístico que está de acordo com a prática de autores religiosos. Mas não só, é a mesma Hatherly que cita o poeta baiano como exemplo de utilização de uma metáfora alimentar com a finalidade de expressar o prazer, algo luxurioso, em seu poema “Pintura de uma Dama Conserveira”, destilando toda sua doçura. Mais uma vez Botelho demonstra o decoro com que adequava a elocução à finalidade e o teor de cada obra.

[40] Segundo Muhana (1997), “Poeticamente, éthos é o caráter atribuído pelo poema a um personagem consoante o que ele diz [...]” (p.124)

[41] Cópia digitalizada em anexo.

[42] Mantendo a grafia original, apenas dispondo por extenso as abreviaturas.

> escritura Sagrada, é empenho tão difícil, que pella difficuldade delle faz admirável a traça
> Bem sei que alguãs autoridades (ainda poucas) não tem o sentido proprio com que se accomodão, porem para o intento difficultozo, basta que se possão allegar no sentido gramatical, principalmente não sendo contra os dictames da fé, nem contra os preçeitos da Igreja, e em tudo quanto digo me someto, como filho obediente della, porque neste livrinho não quero outra couza, mais que a honra de Deus e a devoção das almas.
> Vale [assinatura]

Botelho serve-se do *topos* da falsa modéstia, em expressões como "parece inutil o trabalho deste" e "neste livrinho"; alude ao esforço do engenho, em "pelo trabalho com que está composto", "é empenho tão difícil" e "intento difficultozo", embora, como já mencionamos, não seja o caráter de poeta engenhoso que se sustente aqui, senão o de "filho obediente" e desejoso pela "honra de Deus e a devoção das almas". A metáfora da palavra de Deus como semente que dá frutos já foi ouvida em outras vozes, basta nos lembrarmos do Padre Antônio Vieira. O Proêmio da obra, subsequente à seção transcrita, é apresentado em forma bilíngue, à direita português e à esquerda latim. Na abertura, em primeira pessoa, o tom confessional incorpora o *ethos* do homem ciente de sua natureza dúplice: "Nasci / me criastes **na fé***",* "Sendo antes na natureza filho **da ira**" (p.3, grifos nossos). Botelho de Oliveira comenta os Dez mandamentos, mencionando exemplos diretos da Bíblia, trata dos sete pecados mortais, e encerra com o "Tratado dos Quatro Novíssimos do Homem", o que caracteriza a obra como vulgarização das escrituras sagradas, bastante comum à época. Na elocução, modula-se o tom, ora confessional[43], ora censurador, algo parenético, e a pessoa gramatical, ora o "nós" inclusivo, ora o "vós", em que se destaca do público ao qual se dirige.

Nessa obra, o *ethos* incorpora os valores cristãos, censurando os prazeres sensuais que são celebrados jocosamente na lírica de *Musica do Parnasso*. São exemplos disso excertos como: "Os que são christãos devem crucificar sua carne com os vícios, e concupiscência" (p. 30 *retro*) e o imperativo "Cazate pois homem incontinente, que não he bom estarez só sem molher propria" (p. 32 – frente e verso). Da mesma forma, a beleza e a fermosura, que na obra multilíngue enobrecem a natureza feminina, aqui representam a perfeição de Deus: "Ah Senhor, como sois bello pera ser amado! / Oh como é admirável vossa fermosura a meus

[43] Encerra-se o Prólogo com: "E pera que se veja Senhor quam bom e suave é o vosso spirito em todos os homens, Irei discorrendo em vossos preceitos e nos meus peccados, para que naquelles considere, que a nossa carga [p. 10-retro] é leve e o jugo suave: E nos peccados conheça, que não há mayor carga pera a vida. Nem maior inquietação pera a alma. " (p. 11).

olhos!" (p. 13). A exaltação da beleza física é inclusive motivo de repreensão: "Pois adoraz o simulacro da fermosura como statua dourada de tua idolatria?" (p. 35 retro); "Aonde veráz reduzida em pó essa fermosura" (p. 37). O tratamento em relação ao amor assume o tom cristão, não é o carnal, mas o incondicional: "Também deste amor vosso, nace o amor do próximo; " (p. 14). O *ethos*, inserindo-se em um discurso de tom parenético, censura os prazeres, os quais, como matéria dos poemas de *Musica do Parnasso*, eram em geral celebrados: "E no acto conjugal se deve mais atender ao dezejo da prole que ao stimulo do dezejo" (p. 33). Tais diferenças corroboram a adequação da matéria ao discurso, do que Manuel Botelho de Oliveira era plenamente ciente, e que exercia em sinal de decoro.

Obra de natureza semelhante a *Conçeitos spirituais*, a saber, prosa de temática religiosa, dialogando com textos bíblicos, o simpático *Jardim Historial de conceituosas*[44] *flores* (plantado por Manuel Botelho de Oliveira), encontra-se na Biblioteca Pública de Évora, sob o Cod. CV 1-20 d. É um autógrafo, sem capa, datado de 1704. O *Jardim* que Botelho oferece, e que até então não havia sido visitado, é dividido em capítulos que seguem a ordem dos livros do Antigo Testamento e conta brevemente as histórias neles contidas: "Gênesis"; "Exodo"; "Numeri"; "Deutoronimii"; "Josué"; "Judicii"; "Ruth"; "Regum 1º"; "Regum 2º; "Lib. Regum 3º" e "Regum 4º". Sendo a primeira vez que se dá a conhecer esta obra assinada[45] pelo poeta fidalgo, julgamos uma boa ocasião para, igualmente, transcrever-lhe o prólogo.[46]

Prólogo ao Leitor[47]

> Offereço este livro aos olhos do mundo deduzido das noticias da Sagrada Hystoria, a qual tomei por assumpto, pera authorizar a obra, e por isso os Pregadores se valem da escritura em Portugues idioma, pera poderem formar os conceitos predicativos, e nem por isso se pode dizer que a tresladaõ ou vulgarisaõ. Tambem a propus em stillo Historico, pera ser mais apetecida a leitura deste, e o fez tão compendiozo, que não propor-lo mais que a substancia dos Capitulos da Escritura, pera mostrar que o meu intento não foi traduzirla nem vulgarisala, e foi so de descobrir com algua novidade os conceitos e sentenças que pella narração della concebeo

[44] Transcrevemos o título tal como consta no Catálogo da Biblioteca Pública de Évora. Todavia, aí o vocábulo "conceituosas" foi atualizado para a grafia moderna, pois, como se verá na transcrição, Botelho manuscreve "conceituozas". Em anexo as páginas digitalizadas, em que se observa a mesma assinatura constante em *Conçeitos spirituais*. Agradecemos a colaboração da prof.ª Adma Muhana, na revisão da transcrição deste prólogo.

[45] Embora não conste no autógrafo o nome de Manuel Botelho de Oliveira, cotejando os dois manuscritos constatamos a semelhança entre as grafias e a presença da mesma assinatura e rubrica em ambos os manuscritos do autor.

[46] Optamos por manter a grafia original.

[47] Cópia digitalizada em anexo.

> minha curiosidade pera parir meu discurso. Prin [nova página]. Principalmente que com os exemplos da Historia Sagrada como de verdadeira Mestra ficão os documentos melhor percebidos, e as novidades melhor estudadas!
>
> Muitos escreveram em modo Hystorico, porem tão difusos que perdem sagrado pelo desconcerto: outros tão lacônicos que confundem entendimento por falta de noticias: outros tão cultos, que fazem ocultos seus conceitos: outros tão levantados nas palavras que desprezam a lingoa materna e adulterandoa com Latinas vozes, fica em duvida se o parto é portugues, ou Latino. Não digo isto por dectratar os escritos alheos, e por isso não declaro os escritores que devo venerar, ou por mais entendidos, ou por primeiros.
>
> Neste livro fis particular estudo.
>
> [nova página] De que não fizesse prolixa a narraçao, por mal ocasionar o fastio, nem fosse tão breve que se fizesse escura, nem tão elegante na cultura, que parecesse affectada ou impropria, e por isso me não quis valer de alguns vocábulos Latinos por não introduzir na legítima locução bastardos idiomas se bem considerada com atenção a Lingoa Portuguesa estando hoje em tão relevante forma que não hé necessário mendigar vozes alheas, quem pode sustentarla do proprio cabedal das suas.
>
> Intitulei este Livro Jardim historial de conceituozas Flores, porque da mesma historia se deduzam os conceitos com tal ordem que os podem colher como flores de entendimento, sem os disabores da Digressão, que fazem fastidiosa a leitura, antes, se unem com tal agrado que o mesmo conceito pareçe parte da Historia. Se [fim da página]
>
> [nova página] Se leres com atenção acharás na elegancia do stillo a recreação do entendimento, na moralidade da sentença, a direcção da vida, na Potestade do Rey, o acerto da Polytica, na inconstancia da fé, o suplicio da perfidia. E finalmente verás tresplantado em cultura breve, do largo campo da escritura sagrada, o jardim que te offereço, porque com os exemplos da Lei escrita, floreção os documentos da lei da graça. Vale! Bahia 19 de Fevereiro de 1704.

De modo semelhante ao que consta no prólogo de *Lyra Sacra*, que “sai à luz do berço do Brasil, para os olhos de Europa”, Botelho oferece esse *Jardim* “aos olhos do mundo”. Em *Musica do Parnasso*, o autor cita nomes de poetas, enquanto aqui se preocupa em mencionar a fonte fidedigna, “pera authorizar a obra”, ou seja, o Antigo Testamento. A primeira questão é a concepção de que, por mais que sejam histórias, o que comunica não pode ser recebido como ficção, são as palavras da “verdadeira Mestra”, e, assim, o estilo histórico justifica-se pela observância ao *delectare*: tornar “apetecida a leitura”, provocar o “agrado”. O trabalho engenhoso está presente e é explicitado, “descobrir com algua novidade os **conceitos** e **sentenças** que pella narração della concebes minha curiosidade pera parir meu discurso” (assim como em *Lyra Sacra*, a imagem de parto poético; grifos nossos); “Neste Livro fis particular **estudo**”; “se deduzam os **conceitos**” (a agudeza como característica também do destinatário, grifos nossos), “recreação do **entendimento**” (*delectare,* em construção semelhante a “luzes do entendimento”, de *Lyra Sacra,* grifo nosso). A metáfora da palavra sagrada como semente aqui se amplia no

“campo da escritura sagrada”, que se torna, finalmente, “jardim”. Como veremos no próximo capítulo, a metáfora ligada a flores é comum para se referir à elocução lírica, mas aqui faz a relação da beleza, do perfume e de todo o imaginário em torno do plano floral com as palavras divinas, que são ofertadas aos ouvidos e igualmente aos olhos do cristão.

Há espaço para menção ao estilo da escritura. Um dos pontos marcantes é a valorização da língua portuguesa, que culmina em um tom repreensivo: “outros tão levantados nas palavras que desprezam a lingoa materna e adulterandoa com Latinas vozes, fica em duvida se o parto é portugues, ou Latino.”. Mais uma vez se contrastam duas posturas: o plurilíngue, sinal de engenho poético, que visa sobretudo ao *delectare*, em *Musica do Parnasso*, e o defensor do “Portugues idioma”, visando à clareza das palavras, dentro da noção de *puritas*[48] e *perspicuitas* retóricas, cuja finalidade está para o *movere.* Nesse sentido, o plurilinguismo não encontra razão de ser: “me não quis valer de alguns vocábulos Latinos por não introduzir na legítima locução bastardos idiomas”. O elogio ao idioma português continua, na passagem “se bem considerada com atenção a Lingoa Portuguesa estando hoje em tão relevante forma que não hé necessário mendigar vozes alheas, quem pode sustentarla do proprio cabedal das suas.”. Todos esses excertos ratificam a finalidade, de, como *Conçeitos spirituais*, ser uma obra de vulgarização das sagradas escrituras.

Tratando dos discursos preambulares de obras portuguesas do século XVII, sustenta Carvalho (2004) que:

> [...] os prólogos desempenham importante papel. São, de modo geral, justificativas que o autor ou uma *persona* qualificada dá à edição pública da obra. Escritos em forma de pequenas **cartas ao leitor**, alegam como causa final da publicação dos livros de poesia o **proveito pela difusão da doutrina**, a **glorificação da honra do autor** ou a oferta do **deleite** pela divulgação dada à obra, e não raro acusam as três finalidades. (p. 4, grifos nossos).

A partir da análise dos prólogos, ou seja, das próprias palavras de Botelho de Oliveira, encontramos as características destacadas na citação acima, características próprias de um autor seiscentista, atento às regras retóricas, sobretudo em relação à observação ao decoro, da adequação do estilo à matéria.

---

[48] A *puritas* é a virtude elocutória da “pureza linguística e idiomática” (LAUSBERG, 1967, p.115), ao passo que a *perspicuitas* “consiste na compreensibilidade intelectual do discurso”, que garante a credibilidade, pois “só aquilo, que é compreendido, pode ser crível” (id., pp. 126-127). No contexto da prosa religiosa, que se propõe à instrução do público, a *perspicuitas* é uma qualidade essencial da qual depende o poder de persuasão do discurso.

Botelho assume, nos prólogos de *Musica do Parnasso* e *Lyra Sacra*, um *ethos* que valoriza o labor engenhoso, o jogo das palavras, a utilização das tópicas, e entende a poesia como prática aguda, regrada e tramada em uma sólida tradição. Por outro lado, nas obras *Conçeitos spirituais* e *Jardim historial*, assume o *ethos* de cristão, estilisticamente mais comedido, prosaico, de devoto apaixonado. Todavia, um aspecto perpassa todos os discursos preambulares das quatro obras: a composição regrada retoricamente, como todo texto de apresentação seiscentista, os quais, conforme Carvalho (2004), "testemunham não apenas a exposição pública da obra, mas também o ato de sua publicação, seus efeitos sobre os leitores e as circunstâncias em que o livro está sendo publicado. " (p.1).

Isso posto, passemos a uma breve apreciação da fortuna crítica: a obra de Botelho de Oliveira na voz analítica de homens fora do seu tempo.

1.3 O DONO DA ILHA E O REGENTE DE MADRIGAIS

Longe de ser conhecido por sua produção de cunho religioso, visto que *Lyra Sacra* fora publicada apenas em 1971 e as outras duas obras jazem ainda inéditas, Botelho de Oliveira figura na história da literatura brasileira sobretudo como o "dono" de "À Ilha de Maré". Uma vez que a primeira vertente da crítica literária brasileira seguia preceitos românticos, reproduziram-se duas tendências, nos manuais de literatura brasileira: ou de associar a obra de Botelho ao mau gosto da época ou de detectar traços de uma proto-consciência nativista, na silva "À Ilha de Maré" (BERNUCCI, 1997), que lhe rendeu lugar de prestígio em detrimento de todos os outros poemas botelhianos. É este, consequentemente, o poema praticamente onipresente em antologias e manuais de literatura[49], e, portanto, mais representativo do perfil de Botelho na história literária brasileira.

---

[49] Segundo Kalil (2010), o poema "À Ilha da Maré" teria aparecido pela primeira vez em 1850, no *Florilégio da Poesia Brasileira* de Francisco Adolfo de Varnhagen (pp. 37-38), a partir do qual seguiu-se uma tendência de mencionar este como poema representativo de Botelho de Oliveira; todavia, pelo critério romântico de índice de sentimento nacionalista. Nesse sentido, procedendo a uma pesquisa em antologias e manuais de literatura brasileira do século XX, de fato constatamos a presença predominante da silva. São exemplos, cronologicamente, de alguns manuais: em *Pequena história da literatura brasileira*, com os nada simpáticos epítetos de "defeitos peculiares à literatura do século XVII", "alegorias de mau gosto", "sentimento postiço", Ronald de Carvalho (1955) declara, sobre a obra de Botelho de Oliveira: "É de regra, entretanto, **salvar-se** de todos os seus versos o poemeto descritivos A Ilha da Maré [...] onde pretendem descobrir uma das primeiras manifestações do nativismo nas nossas letras. " (p. 7, grifo nosso). Bosi (1975) cita outros poemas, e, ao fim, afirma que "Costuma-se lembrar de Botelho de Oliveira o poemeto A Ilha da Maré - Termo desta Cidade da Bahia [...] O critério nativista privilegiou êsses versos [...] Mas um critério formal rigoroso não chegaria por certo às mesmas conclusões. " (p. 46). Fujyama (1982) chega a relacionar a descrição da silva

Quanto à escolha desse poema como o *capolavoro* de Botelho, tanto Teixeira (2005) quanto Muhana (2005) estão de acordo de que se justifica pela avidez romântica em detectar índices nacionalistas em escritores do período colonial brasileiro. Sendo assim, o critério adotado não responde à qualidade intrínseca do poema, e, portanto, muito menos representa o poeta em sua complexidade, mas se depreende de uma visão anacrônica de rastreio de algo como um ufanismo nacional. Sob a perspectiva de ambos os críticos, com a qual nos colocamos em consonância, faz-se equivocado ler referências ou até mesmo desejo de exaltação de uma pretensa "cultura brasileira", sendo a justificativa mais apropriada a simples adaptação ao contexto local (MUHANA, 2005, pp. LXXVIII - LXXXVII). Nesse sentido, podemos retornar ao Prefácio da obra, na menção a esta "América, inculta habitação antigamente de bárbaro índios" (OLIVEIRA, 1705/2005b, p.6), cuja referência, longe de significar ânsias por independência, age como um elogio que se estende a Portugal, na figura do marquês a quem dedica a obra, em um gesto retórico de louvor, típico do discurso laudatório e encomiástico das dedicatórias (MOREIRA, 2010/2011, p. 184).

---

com as crônicas de viagem: "Nas Rimas Portuguesas, inclui-se, além das composições menores, o poemeto À Ilha de Maré, **seu trabalho mais conhecido**, onde o autor se revela cronista em verso, aproximando-se dos escritores informativos [...]" (p. 32, grifos nossos). Abdalla Jr. e Campedelli (1990) mencionam Botelho, ou melhor, "À Ilha de maré" apenas para tratar do poema "Descrição da ilha de Itaparica", de frei Manuel de Santa Maria, o qual, segundo os autores, "segue o nativismo pitoresco de 'À ilha da maré' [...]" (p. 24). Em relação às antologias, em *Antologia dos poetas brasileiros da Fase colonial* (1953), Buarque de Hollanda apresenta do poeta um romance, uma redondilha, uma décima, três sonetos e "À Ilha da Maré". Por sua vez, a *Poesia Barroca* de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967) foca-se nas principais características de Botelho, nos termos "lirismo chistoso", "elemento caricato"e "nativismo" (pp. 56-57), e que se fariam evidentes nos dezessete poemas elencados, dentre eles, "À Ilha de Maré", na qual enxerga "paixão nativista". Nesta antologia, em uma das raras vezes, consta um madrigal: "Ver, e Amar". Na *Antologia da poesia do período barroco*, da portuguesa Natália Correia (1982), Botelho de Oliveira figura como "o mais puro representante do gongorismo no Brasil [...], *rigoroso, elegante*, atingindo uma densidade verbal que não só o singulariza no contexto barroco como o distingue entre os mais hábeis pesquisadores do melhor ouro culteranista. " (p. 225, grifos nossos). Nesse sentido, Correia rompe com a tendência e reproduz cinco sonetos, três décimas e três romances em língua portuguesa, sem sequer fazer menção a "À Ilha de Maré". No mesmo sentido, Nadiá Paulo Ferreira, em sua *Poesia Barroca – Antologia do século XVII em língua portuguesa*, de 2000, apresenta de Botelho três poemas, sem a presença da silva. Já na edição de 2006, de o *Cancioneiro da poesia Barroca em língua portuguesa*, da mesma autora, todavia, Botelho de Oliveira não encontra mais espaço. Uma das mais recentes antologias de poesia do período colonial, de 2008, é *Raízes*, de Ivan Teixeira, em que retorna a nossa silva, mas despida do critério anacrônico de afã nacionalista. A título de curiosidade, há ainda uma obra de 1962, *O conceito e a imagem na poesia brasileira*, do imortal Humberto de Campos, espécie de glossário em que apresenta versos de vários autores. O próprio Campos caracteriza sua obra como uma "obra de paciência", visto que realizou uma exaustiva pesquisa em vários poetas, do século XVI ao XX, selecionando passagens em que recorressem vocábulos e imagens. Botelho de Oliveira marca presença cinco vezes, três com "À Ilha de Maré" e dois com "Soneto em esdrúxulo".

Segundo Teixeira (2005), na introdução de sua edição de *Musica do Parnasso*, “a crítica romântica leu o famoso poemeto ‘À Ilha de Maré’ como exceção nativista ou prenúncio de nacionalismo brasileiro”[50], justamente “desconsiderando que o elogio da parte se impunha como artifício para produzir a apologia do todo do Império Português.” (p.17).

Seguindo esse viés, em sua dissertação de mestrado, Sérgio Augusto Kalil (2010) realiza uma análise ostensiva das leituras de “A Ilha de Maré”, oferecendo um quadro dessa crítica de matriz romântica, que predominou desde o século XIX, sobre a interpretação do poema botelhiano. Feito esse levantamento, o autor propõe “uma interpretação que inicialmente situa o poema na função política e social que ele exerce”, entendendo-o primeiramente como parte da obra, *Musica do Parnasso*, fazendo, assim, relação direta com a dedicatória, que age como chave de leitura do poema, o qual é lido, portanto, como “instrumento retórico-político” (p. 77). Outrossim, Kalil lê a silva a partir das considerações do gênero poético, regulado pelas preceptivas da época, esclarecendo, assim, ponto a ponto as referências no poema contidas.

Entretanto, embora tenha se tornado ponto recorrente na crítica, nem só de “À Ilha de Maré” viveu nosso poeta. Como já apontado, o primeiro grande trabalho sobre a obra de Botelho de Oliveira trata da influência do napolitano Giambattista Marino na sua obra. Almeida (1975) realiza um panorama da poesia e da fortuna crítica do poeta italiano e dispõe em contraste versos inteiros do poeta baiano, apontando equivalentes na poesia de Marino. Seu trabalho centra-se expressivamente na explicitação de vocábulos, rimas e expressões presentes em Marino e em Botelho, realizando a análise de todo o “Terceiro Coro de rimas italianas” (do qual apresenta ainda uma tradução), em que a influência do italiano

[50] No mesmo sentido, Pécora (2001), ao analisar poemas de Silva Alvarenga, aponta os equívocos de leitura nas obras do Arcadismo, fruto da visão romântica, que via nesta escola o retorno ao “bom gosto”, após a afetação barroca, e, anacronicamente, traços de exaltação da “cor local”. No esforço de adequar o método ao objeto, o autor afirma que, de fato “não são ainda muitos os estudiosos que admitem o anacronismo patente de se insistir em buscar nesses versos índices precoces de sentimento nacional revolucionário ou, como reza o léxico em questão, de ‘brasilidade’.” (p.195). Passados mais de quinze anos dessa afirmação, ainda hoje encontramos trabalhos que respaldam a visão anacrônica, a exemplo da dissertação de mestrado de Daniel de Assis Furtado, defendida em 2017, cujo título já indicia tal postura: “Manuel Botelho de Oliveira: a estética barroca, o nativismo e o mito do Brasil” (UNESP), e cujo objeto de estudo é justamente a “famigerada” silva. Tendo sido publicado recentemente, não tivemos tempo hábil para realizar uma apreciação da dissertação, limitando-nos apenas a mencioná-la.

faz-se mais sensível. A partir disso, procede ao rastreamento em outros poemas, em português e em castelhano, das pistas marinistas que Botelho deixara.

Em um dos raros momentos de menção à *Lyra Sacra*, aliás, antes mesmo de sua publicação, Martinez-Lopez faz uma apreciação da poesia religiosa desta obra, seguindo a tendência de apontar-lhe os modelos:

> Creio innecesario encarecer la importancia de estos escritos para los estudiosos de las letras brasileñas. Los dos, por su tema y estilo, muestran uma dimensión tan em certo modo insospechada en el autor de *Música do Parnaso*, que sin tenerlos en cuenta no se podría hacer una apropriada estimación del perfil literario de Manuel Botelho de Oliveira. (MARTÌNEZ-LÓPEZ, 1969, p. 304).

No mesmo sentido, Bernucci (1997), para quem "los versos dedicados 'À Ilha de Maré, (que) en realidade non son los mejores de su producción poética" (p. 75), analisa o que chama "Disfraces gongorinos en Manuel Botelho de Oliveira"[51], defendendo o fato de que o poeta fidalgo era "uno de los más originales y completos escritores del Brasil colonial" (p. 92).

Vianna (2001), em sua tese, realiza uma verdadeira sondagem dos "Temas, formas, linguagem" em *Musica do Parnasso*. É o trabalho mais completo até então de que dispomos da elocução lírica botelhiana (além do que a autora também considera o descante cômico, apontando influências do teatro espanhol). Vianna (2001) propõe três eixos temáticos da lírica do poeta: amor, circunstâncias e transitoriedade. O capítulo 6 - "Sonetos e madrigais: uma teoria do amor" - resulta de uma interessante leitura da temática amorosa, e, embora se centre predominantemente nos sonetos, remetendo-se a apenas alguns madrigais, alguns pontos nos serão válidos para a nossa proposta de análise.

Um dos mais recentes estudos sobre Botelho de Oliveira, e que lança uma nova perspectiva sobre sua obra, é assinado pelo professor Yuri Brunello[52] e intitula-se, em clara relação intertextual com a obra de Haroldo de Campos, "O sequestro do Barroco italiano: Botelho e a tradução oculta de Padre Spada" (2016). A tese

---

[51] Título do ensaio, publicado em 1997, em *Cuadernos Hispanoamericanos*, cuja Introdução, aliás, é assinada por Haroldo de Campos, que menciona Botelho de Oliveira, como "otro poeta importante de nuestro período seiscentista, el **exagerado** Botelho de Oliveira" (CAMPOS, H., 1997, p. 8, grifo nosso). Anos depois, em 2003, em uma conferência sobre Giuseppe Ungaretti, o mesmo Haroldo de Campos, ao tratar do intercâmbio entre a poesia brasileira e a italiana, arrola cronologicamente os poetas brasileiros que compuseram em italiano, e relembra a importância de Botelho de Oliveira. Seu juízo sobre o poeta sofre leve alteração, pois caracteriza sua poesia "extremamente requintada, artesanalmente sofisticada" (CAMPOS, 2003, p. 21), e declara, por fim, que "um dos primeiros poetas brasileiros de importância era também poeta de língua italiana." (id., p. 22).

[52] Professor da UFC, onde coordena atualmente uma linha de pesquisa em andamento, intitulada "Manuel Botelho de Oliveira e a 'Nova Grécia': a apropriação brasileira da Itália da Modernidade".

defendida por Brunello vai de certa forma de encontro ao erudito trabalho comparativo realizado por Almeida (1975). Para Brunello, contrariamente ao que se costumou repetir na crítica de Botelho, este não foi leitor direto de Marino, mas teve contato com sua obra a partir de um manual italiano, inclusive citado pelo preceptista português José Freire[53], manual este denominado *Giardino de gli Epitteti, Traslati & Aggiunti Poetici Italiani* de Giambattista Spada e publicado em 1648. Brunello (2016) inclusive aponta inconsistências na análise de Almeida, sendo categórico ao afirmar que:

> [...] à distância de décadas [...] a maioria das comprovações textuais direcionadas a demonstrar uma influência direta de Marino sobre Botelho são pouco persuasivas, muitas vezes forçadas, muitas vezes artificiosas. (p. 111).

Para o autor, o avanço nos estudos de investigação, sobretudo filológica, permitiriam hoje melhor precisar as possíveis influências diretas do autor, no que ele chama de "exegese global da poesia de Botelho à luz da interpretação Botelho-Spada-Marino" (p. 116). Sob essa perspectiva, o fato de Botelho ter tido ou não acesso a determinadas obras, influenciaria na avaliação crítica de sua obra, em especial nos estudos que se debruçam sobre as fontes ou modelos do poeta.

Além desses autores que se ocuparam mais longamente de Botelho de Oliveira, restam ainda alguns trabalhos solitários, sobretudo artigos[54]. A partir dessas considerações, podemos concluir que os estudos e/ou considerações sobre a obra Botelho de Oliveira passaram, até aqui, por certas tendências: um primeiro momento de elogio predominante à silva "À Ilha de Maré", em que foram vislumbrados índices nativistas, e que fez sombra a todos os outros poemas refutados pela pretensa artificialidade e mau gosto; em um segundo momento, os

---

[53] Conhecido como "Candido Lusitano", sua arte poética é uma das mais expressivas no âmbito português, e, embora seja posterior a Botelho, será considerada no quadro das preceptivas que apresentaremos no capítulo seguinte.

[54] A título de exemplo, temos os artigos: "Um soneto castelhano de Manuel Botelho de Oliveira", (2003/2004) e "Madrigais em castelhano em Botelho" (análise de dois madrigais), ambos de Navarro Miranda, um dos poucos trabalhos sobre a poesia em língua espanhola de Botelho; "Nacimiento de Anarda: el retrato femenino a través del gongorismo en la lírica de Botelho de Oliveira", de Palomoque (2011), análise de sua face dramaturga: "A dimensão do descante cômico" (2005), de Zica Vianna, retirado de sua tese sobre *Musica do Parnasso*, e a dissertação de mestrado "O gênero misto nas comédias de Manuel Botelho de Oliveira" (2011), de Wagner José Maurício Costa, que ainda lhe rende o artigo "Recepção do teatro de Manuel Botelho de Oliveira" (2013), que trata da ausência de comentário sobre as peças botelhianas na crítica teatral brasileira, devido à aversão romântica pela linguagem seiscentista; análise da Dedicatória de *Musica do Parnasso*, "O louvor ao marquês de Marialva" (2010/2011), de Marcello Moreira, em que evidencia o caráter programático da dedicatória ao marquês português, de acordo com as regras de um discurso laudatório, que busca a proteção do mecenas.

possíveis modelos imitados pelo poeta, a então ainda não angustiosa “influência”: “marinismo” (direto ou não), “disfarces gongóricos”, e, num terceiro momento, questões pontuais do estilo botelhiano em poemas específicos[55] ou excertos.

Para encerrar este capítulo de apresentação do autor e sua obra, passemos a uma breve e pontual apresentação de *Musica do Parnasso* e, por fim, do nosso objeto de análise: a produção madrigalesca do “Primeiro Coro de Rimas Portuguesas”.

Musica do Parnasso é dividida em Quatro Coros[56], por critério linguístico: “Primeiro Coro de Rimas Portuguesas em versos amoroso de Anarda” (seguido dos “Versos vários que pertencem ao Primeiro Coro das Rimas portuguesa escritos a vários assuntos”) , “Segundo Coro de Rimas Castelhanas em versos amorosos da mesma Anarda” (seguido dos “Versos vários que pertencem ao Segundo Coro das Rimas castelhanas, escritos a vários assuntos”), “Terceiro Coro das Rimas Italianas” e “Quarto Coro das Rimas Latinas”, além do “Descante Cômico”, em que constam as peças “Hay amigo para amigo” e “Amor, engaños y celos”. Em relação à distribuição dos poemas, temos:

- No “Primeiro Coro das Rimas Portuguesas”: quarenta e quatro sonetos, vinte e três madrigais, doze décimas, três redondilhas, oito romances, vinte e cinco oitavas, vinte e seis canções e uma silva, totalizando cento e quarenta e seis poemas;

- No “Segundo Coro das Rimas Castelhanas”: vinte sonetos, quatro canções, dezoito madrigais, seis décimas, vinte e dois romances, totalizando setenta poemas;

- No “Terceiro Coro das Rimas Italianas”: seis sonetos e sete madrigais, totalizando treze poemas;

- No “Quarto Coro das Rimas Latinas”: um poema em versos heroicos, seis epigramas, um colóquio elegíaco, totalizando oito poemas;

---

[55] Além de ser o poema mais presente nos manuais e histórias da literatura em que figura Botelho de Oliveira, a famigerada silva “À Ilha de Maré” rendeu, ainda, mais recentemente, estudo de amplo fôlego de Ivan Teixeira “Maré, Ilha de Botelho: Fundamento histórico e retórico” (2012), além da tese já mencionada, “A constituição de Botelho de Oliveira” (2010), de Sérgio Augusto Kalil, bem como subcapítulo exclusivo de análise retórica na Introdução da *Poesia Completa* (2005), realizado por Adma Muhana.

[56] Segundo Luciana Stegagno Picchio (1997), o “título cultista” de *Musica do Parnasso* e a “justaposição das partes” tornam “evidente o decalque das Obras métricas de Francisco Manuel de Melo, o príncipe dos poetas barrocos portugueses.” (p. 103). Para a historiadora e crítica italiana, Botelho teria imitado igualmente a construção dos “textos numa precisa estrutura ‘coral’.” (id., 104). Por outro lado, defende Brunello (2016), ao menos para o título de *Lyra Sacra*, a imitação direta do título de uma antologia marinista, “La lira” (p. 115).

-O “Descante comico [é] reduzido em duas comedias”: Hay amigo para amigo, comedia famosa, y nueva e Amor, engaños, y zelos, comedia nueva.

Botelho, primeiro poeta dessa “América inculta” a ter uma obra impressa, primeiro “comediógrafo” a publicar, provavelmente primeiro também a escrever em italiano, talvez tenha sido igualmente o primeiro poeta local a cultivar madrigais. Constam, ao todo, em *Musica do Parnasso*, quarenta e oito madrigais, todos inseridos na temática amorosa, vinte e três em português, dezoito em castelhano e sete em italiano. Como já ressaltado, para Botelho de Oliveira poesia é composição regrada por e espelho de uma construção engenhosa. Outrossim, o poeta faz questão de se autodenominar “fidalgo”[57], o que, para os parâmetros europeus da época, era signo de virtude. Como já vimos, o papel do poeta adequava-se a todas as outras práticas sociais, incorporando e reproduzindo as regras do “Corpo Místico do Estado”. Sendo assim, “Do ponto de vista da prática social, a imitação poética é exercício de distinção cortesã, herança requintada das disciplinas humanas de sujeitos ‘graves e de talento´” (CARVALHO, 2007, p. 165).

O madrigal, que, como veremos, integra também o universo musical da corte, na adaptação musical, configura-se como um dos gêneros índices do requinte do gosto da época. Buscando uma apreciação dos madrigais em língua portuguesa do nosso pretenso poeta europeu, nosso fidalgo “sem corte”, analisaremos se são seus madrigais portugueses índice de agudeza, na construção tanto sonora, quanto visual, em suma, se poderiam pertencer à “boa poesia” a que se refere Maria Aparecida Ribeiro (1990):

> É verdade que, na Música do Parnaso (1705), livro no qual a famosa silva [À Ilha de Maré] aparece entre o coro das rimas portuguesas, **há boa poesia** – tão boa que seu autor figurou no Catálogo dos Livros Que Se Devem Ler, publicado pela Real Academia das Ciências (1799). **Mas não é desta boa poesia que se costuma falar:** preocupados com a marca da brasilidade, os nossos estudiosos como que **recusaram o lado europeu de Botelho**, sob a alegação de que rosas, açucenas e cravos, a fonte das lágrimas de Coimbra e a rainha Maria Sofia Isabel não nos dizem respeito. (p.17, grifos nossos).

Sendo assim, analisaremos os madrigais do ponto de vista retórico, o qual fundamentava as perceptivas poéticas seiscentistas, e, por conseguinte, as práticas poéticas. Para tal, demos início a algumas discussões teóricas que justificarão e

---

[57] No *Vocabulario Portuguez & latino [...]* de Raphael Bluteau, de 1728, os verbetes esclarecem os dois tipos de “fidalguia”: a de sangue, ou seja, nobreza herdada, e a “nobreza de ânimo”, que se refere a “gente de mayor calidade”, que atende aos desígnios elevados (Vol. 4, pp. 107-108). É neste tipo de fidalguia que Botelho de Oliveira se insere, como homem de postura digna e nobre.

embasarão nossa análise crítica, adentrando o universo das normas retóricas, que moldavam a cornija e temperavam as cordas da produção poética, em que damas indiferentes eram pintadas e cantadas, na celebração de sua beleza.

2 A CORNIJA E AS CORDAS

Neste capítulo, apresentaremos os fundamentos teóricos que sustentarão a análise dos madrigais botelhianos em língua portuguesa. Iniciaremos com a discussão da noção de gênero lírico no Seiscentos e da primazia da temática amorosa; passaremos a uma breve apresentação de algumas das noções capitais que norteavam a produção seiscentista, a soberania da metáfora, e sua construção a partir das categorias aristotélicas; posteriormente, trataremos da relação da lírica com a pintura e a música, que se deixam entrever nas técnicas de composição poética, sobretudo na metáfora e nos recursos sonoros, para, finalmente, expor o caso específico do Madrigal.

2.1 LÍRICA, GÊNERO EPIDÍTICO. AMOR, TEMA LÍRICO

Poesia, assim como a prosa, desde a Antiguidade até pelo menos a Idade Média, era "compreendida[s] dentro do conceito de 'discurso'" (CURTIUS, 2013, p. 198), e, portanto, regulada pela Retórica, a "arte do discurso em geral" (LAUSBERG, 1976, p. 75). A partir do Quinhentos, a questão torna-se mais complexa, sobretudo devido à emergência dos novos gêneros poéticos em língua moderna: "No século XVI, o debate das especificidades do discurso em prosa e da poesia é proposto pela preceptiva muito em função da imitação nas novas línguas europeias, e segundo alguns temas recorrentes" (CARVALHO, 2014, p. 94). A "imitação nas novas línguas europeias" promove igualmente novas formas poéticas, em sua maioria englobadas dentro da vaga noção de gênero "lírico", o qual, até então, não gozava de um estatuto teórico contundente, tal como a épica e o drama:

> Conhecido o que é a tragédia, a comédia e a epopéia, e os conceitos que elas encerram, no século XVI cada poema encontrou sua inserção num dos gêneros poéticos, ou foi deles excluídos, em termos de aproximação ou distanciamento do paradigma aristotélico, A maior proximidade configurando a perfeição, a maior distância, a aberração, e não outra coisa. No século seguinte, para o que não fora designado por Aristóteles, novos termos e conceitos puderam ser encontrados (MUHANA, 1997, pp. 22-23).

É a partir da difusão de sonetos, madrigais e outras formas caudatárias do petrarquismo que as preceptivas poéticas passam a contemplá-los e a propor alguma normatização; todavia, dada a profusão de modelos, não havia uma definição precisa desses gêneros poéticos, aos quais, por exemplo, Boileau

(1674/1979), em sua arte poética, denominará “genres mineurs”[58], justamente em oposição aos “grandes poemas”, épicos. Sobre esse ponto, afirma Muhana (1997), “os preceptistas quinhentistas adotam plenamente a classificação aristotélica – tragédia, épica comédia- havendo ainda os que identificam as chamadas espécies menores da poesia”, que remetem à Antiguidade Clássica, como “a sátira, a mímica, a écloga, a elegia, o epigrama e o apólogo”, ao lado de espécies medievais “romances, vilancicos, grosas, sonetos, sermontesios, tercetos, madrigais, liras, balhatas, canções, estâncias, ecos, labirintos, seladas”, sendo que algumas, segundo a autora, “já nem sabemos que especificidades teriam” (p.23). Essas “espécies menores de poesia” estão para o que se classificaria sob o nome genérico de “lírica”. Em relação ao Seiscentos:

> A poesia lírica é de difícil definição no século XVII, pois não conta com uma preceptiva poética específica e unívoca. **Os preceitos que se referem à lírica estão dispersos em tratados** poéticos e retóricos quinhentistas e seiscentistas, configurando uma escassez normativa bastante diversa da consistente preceptiva que trata da epopeia, da tragédia e da comédia. Se são escassas as normas do gênero lírico, **os poemas ditos “líricos” abundam na produção poética dos séculos XVI e XVII** que, vale salientar, é pautada justamente por procedimentos retóricos e poéticos. (LACHAT, 2014b, p. 27, grifos nossos).

Para compreender o fenômeno da poesia dita “lírica” no Seiscentos, faz-se necessário empreitar um estudo à semelhança de um quebra-cabeças, visto que há um descompasso, como aponta Lachat, entre a crescente produção lírica e a escassa sistematização desses diferentes gêneros poéticos.

A história “dos poemas ditos ‘líricos’” é uma história de definição por exclusão. Como lembra Carvalho (2013), em Platão, os poemas que posteriormente serão classificados como “líricos” pareciam pertencer mais ao campo da música (p. 116); a exemplo da poética aristotélica, em que há apenas citação de espécies como “o ditirambo, os nomos, o canto coral”, mas não a proposição normativa destas (id., p. 114). Com Horácio funda-se “com o cânone grego, a poesia lírica em Roma”, e é em Quintiliano, quando ocorre a “retorização da poética” ou “poetização da retórica”, que se constata ao emprego do adjetivo *lyricus*, tendência que se seguirá até o século XVIII; todavia, “lírico” é utilizado como adjetivo, não denominando o gênero propriamente (id., pp.117-126). Nesse contexto, os poemas considerados líricos foram os que mais se mesclaram, configurando-se, segundo a autora, como

[58] A saber: o idílio, a elegia, a ode, o soneto, o epigrama, o rondó, a balada, o madrigal, a sátira, o vaudeville e a canção. Em Boileau, “Pequenos” contrapõe- se aos “grandes gêneros”, a tragédia, a comédia e a epopeia (BERRETINI, 1979, pp. 10-11).

“gêneros mistos”, justamente por não seguirem nem receberem normatização definitiva (id., p. 124).

A título de exemplo, Vega (2004), ao proceder a um levantamento das poéticas do século XVI, constata que a noção de “lírico” na maioria desses tratados era a de poemas breves, dispersos, vários. Logo, não havia um critério de classificação, senão a indicação a respeito da extensão textual, da ausência de relação de uns com outros, da temática variada. Não havendo unidade entre os tipos de poemas, da mesma forma os críticos não dispunham de um termo que lhes definisse: “no les concedió un nombre único, quizá por no percibirlos de manera unitária.”[59] (p. 15). O termo “lírico”, explica a autora, era utilizado neste momento para textos antigos, considerando-se a etimologia, poemas acompanhados por um instrumento – embora não apenas a lira. Os demais poemas, modernos, canções, madrigais, sonetos, eram tratados em geral por “coisas várias”[60], “obras soltas”, e, segundo Vega, recebiam uma definição de natureza negativa: até o começo do século XVIII, foram qualificados em face daquilo que não eram. Outrossim, a denominação de “esparsos”, “fragmentários”, “soltos”, de “estilo vário”, ou, ainda, em clara oposição à epopeia, “breves”, estaria relacionada, conforme Vega (2004), ao título da obra petrarquista, tanto em italiano, *Rime sparse*, quanto em latim, *Rerum vulgarium fragmenta,* dada a grande influência do poeta na lírica de então (pp.13 – 17).

Foi precisamente com o amante de Laura que gêneros como (sobretudo) o soneto, a balada, o madrigal, passaram a ser cultivados e assaz apreciados. Mais do que isso, a noção de “lírica” como o gênero literário por excelência de temática amorosa muito se deve ao florentino, visto que o fenômeno Petrarca, observado nos séculos XV e XVI, transforma-se em “modello di lirismo, inventore dei mitologemi dell´amore infelice e dell´inquietudine spirituale” (GALLI, 2012, pp.7-8). Laura é o auge de uma tradição de damas indiferentes, que, nos trovadores, como peça do jogo amoroso, davam ensejo para que o “amant sincère” pudesse responder poeticamente, conjugando “désir et créativité” (ROSENBERG; TISCHLER, 1995,

[59] Neste caso em específico trata da poética de Trissino, da qual parte, em percurso cronológico, para elencar outras que seguiam a mesma tendência, a saber: de Scaliger, Castelvetro, Denores, Pinciano. Em relação a Castelvetro, afirma Brandão (2014), é dele “uma das mais importantes obras do renascimento italiano”, a *Poetica d´Aristotile vulgarizzata e sposta*, desempenhando o autor o papel “decisivo no sentido de ‘recriar a Poética aristotélica.” (p. 2).

[60] Interessante notar que, dentre as antologias consultadas por Carvalho (2014), para seu trabalho sobre a poesia de agudeza em Portugal, encontram-se títulos como “Rimas várias”, “Varias poesias” e “Poesias várias sacras e profanas” (p. 36), o que se coloca consonante ao comentário de Vega.

p.10), dentro da noção de *fin amor*[61]; já no *dolce stil novo,* a dama representava o intelecto, “la filosofia nella sua bella apparenza” (DE SANCTIS, 2015, p. 119); em Dante, a mulher abstrata “materializa-se” em um nome, Beatrice, recebe matiz cristão, e torna-se a “angeletta scesa dal cielo” (id., p. 132). Em Petrarca, por sua vez, a amada, agora Laura, “è il corpo [...] non come la bella faccia della sapienza, ma come corpo, che gli scalda l´immaginazione.” (id., p. 333).

Não é somente nos gêneros poéticos, mas também no tratamento da temática que o florentino influenciará a produção poética que lhe foi posterior. É o amor, de veio petrarquista, enquanto sentimento contraditório, que mais agitará as penas dos líricos do Quinhentos e do Seiscentos[62]. Todavia, longe de ser expressão de “subjetividade”[63], não obstante versasse sobre afetos, paixões, sentimentos, a poesia no Seiscentos era uma construção retórica, como todo discurso. Afirma Muhana (1997):

> Sabido pelas artes retórica e poética que há três estilos de dizer (humilde, medíocre e grave), três gêneros de discurso (judiciário, deliberativo e demonstrativo) e três espécies imitativas (cômica, trágica e éoica) e que cada um detém seu próprio verossímil, as poéticas investigam qual combinação de particulares eles comportam. (p. 55).

Para lermos a poesia a que nos propomos, portanto, é na Retórica que encontramos a chave inicial. Sendo assim, façamos primeiramente uma breve exposição da organização da disciplina retórica, a fim de procedermos às

---

[61] Acerca do *fin amor*, “amor cortês”, explana Auerbach (1970): “a canção do trovador (*troubadour*) a implorar a graça da dama a quem adora, de quem é escravo, que o torna desditoso sem poder abalar-lhe a fidelidade, tornou-se o gênero clássico da lírica cortês, que se disseminou pela Europa toda;[...] que faz do amor uma adoração quase mística da mulher” (p. 119).

[62] Com Petrarca, “È la prima volta che la letteratura volgare ha per oggetto un tema così esclusivo e vasto: un animo mosso dai propri vizi – la lussuria, ma anche l´accidia e la vanagloria – e agitato dal richiamo della ragione e della fede.” (GALLI, 2012, p. 13).

[63]Sobre a diferença entre expressão de “subjetividade” e “individualidade” na poesia lírico-amorosa a partir de Petrarca, uma tese recente faz-se assaz interessante: em *Lyric in the Renaissance*, Ulrich Langer (2015) defende que, em um momento em que a Retórica era, como vimos, a grande chave de composição dos textos, Petrarca forja, por outro lado, um *ethos* que expõe situações pessoais; porém, longe de ser um *topos* retórico, que visa ao convencimento, ao criar uma falsa aproximação com o ouvinte, em Petrarca, há, de fato, a expressão de uma forma individual, de um *pathos* exacerbado, visto que se utiliza de uma linguagem expressiva, não para se aproximar, mas, ao contrário, para se distanciar dos outros homens. Portanto, o exemplo pessoal de Petrarca não é um simples artifício retórico utilizado para mover os afetos, mas cria um efeito de singularidade do poeta (LANGER, 2005, pp. 25-28). Esse aspecto emotivo do poeta florentino, segundo Langer (2015), resultaria de seu próprio estilo humanista, que atribuía carga afetiva aos antigos, a qual não existia. Tal gesto, afirma o autor, dada a importância de Petrarca no universo poético, repercutiu posteriormente na própria postura anacrônica de leitura que se disseminou no Romantismo (p. 28), a qual, como já mencionamos, foi, em última análise, responsável pelos equívocos na avaliação da poesia seiscentista.

especificidades da poesia lírica entendida como gênero retórico, tal como ocorria no Seiscentos.

Segundo Curtius (2013), "compreende a retórica cinco partes": *inventio*[64], *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*. (p. 106). Por outro lado, de acordo com Reboul (1998), "Na época romana, à ação será acrescentada a memória", logo, temos, segundo a divisão aristotélica, a *inventio* como o ato de "compreender o assunto e reunir todos os argumentos que possam servir", a *dispositio* como o ato de "pô-los em ordem", a *elocutio* como o ato de "redigir o discurso o melhor possível", enquanto que, na *actio*, é a vez de "exercitar-se proferindo-o." (p. 44).[65]

Aristóteles é o primeiro a sistematizar em uma obra a disciplina retórica. Dividida em três livros, o "Livro I" apresenta os três tipos de discurso: deliberativo, judiciário e epidítico, centrando-se na figura do orador, dentro da noção de *ethos*, "caráter", e apresentando fórmulas de composição do discurso; no "Livro II", trata das "paixões", *pathe*, que são movidas durante o discurso, tais como a ira, a amizade, a vergonha; no "Livro III", Aristóteles apresenta questões estruturais e estilísticas do discurso, o *logos*, a matéria linguística, enquanto som e imagem. Como veremos mais adiante, este último livro é um dos grandes fundamentos das poéticas seiscentistas.

Em relação às finalidades de cada um dos três tipos de discurso, postula Aristóteles: "Numa deliberação, aconselha-se ou desaconselha-se [...]. Uma ação judiciária comporta a acusação e a defesa [...]. O gênero demonstrativo[66] comporta duas partes: o elogio e a censura." (2005, p. 39). Conforme Lausberg (1967), diferentemente dos gêneros judicial e deliberativo, o epidítico (ou demonstrativo) "considera a intenção de alterar a situação [...] como dada na própria intenção do

---

[64] Os termos em latim justificam-se pela tradição que remonta a Quintiliano. Embora Aristóteles tenha-o precedido na organização do sistema retórico, Curtius (op. Cit.) afirma que a obra *Institutio Oratoria* fora a "exposição de retórica mais extensa e mais influente" (p. 104), enquanto que, "Para a história da retórica, porém, o livro de Aristóteles, muito pouco lido, não logrou tanto êxito como a longa série de manuais de retórica, iniciada com de Anaximedes por volta de 340." (p. 103). Outra obra latina importante citada por Curtius é a *Rhetorica ad Herennium*, de grande influência na Idade Média e na Renascença (id., ibid.), que reforça a convenção dos termos latinos no âmbito retórico. Embora seja obra apócrifa, foi tradicionalmente atribuída a Cícero.

[65] No Seiscentos, conforme Muhana (2002), alguns retóricos entenderão "como partes essenciais das artes somente duas: a invenção e a elocução, do lado da poesia [...]" sendo, portanto, a *dispositio* subordinada à *inventio* ou à *elocutio* (pp. 38-39).

[66] "Demonstrativo" é sinônimo de "epidítico", ou, ainda, "epidídico".

orador[67], que pretende confirmar uma situação pressuposta como constante (*res certa*) atribuindo-lhe um valor (louvando ou censurando).” (p. 84). Tendo Aristóteles tratado especificamente do discurso poético na sua *Poética*, entende-se que:

> O elo fundamental entre as artes retórica e poética residiu na definição de gênero demonstrativo ou epidítico, cujo fim é fazer o elogio do belo pelo louvor das virtudes ou censura dos vícios. (CARVALHO, 2007, p. 118).

Ocorre que, tornando à nossa discussão inicial, as preceptivas poéticas seiscentistas beberam tanto das poéticas antigas quanto das retóricas. Embora a obra aristotélica tenha estado relativamente ausente durante a Idade Média[68], é seu pensamento que dá base à *Arte Poética* de Horácio[69], a qual, por sua vez, consta como a “única pragmática da poesia autorizada até os anos finais do século XV”, quando Aristóteles é literalmente resgatado[70] (MUHANA, 2002, pp. 11-14).

Como vimos anteriormente, é do gênero epidítico a finalidade de elogiar o belo, louvando-lhe as virtudes ou censurando-lhe os vícios. Segundo a acepção aristotélica, “O belo é o que, sendo preferível por si, é digno de louvor, ou o que, sendo bom, é agradável pelo fato de ser bom. Se o belo corresponde a esta definição, a virtude é necessariamente bela. ” (ARISTÓTELES, 2005, p. 60). O elogio, é, portanto, “um discurso que mostra em todo seu esplendor a grandeza de uma virtude”, e o panegírico, ou encômio, “tem por objeto as ações”, mas pode também exaltar os autores dessas obras, “porque os atos são os sinais das disposições da alma” (id., p. 64). Nesse sentido, esclarece Hansen (2006c) que:

> [...] se deve fazer o encômio de ações e suas circunstâncias e o elogio de virtudes e seus graus, segundo o que é *endoxon*[71], mas também [que] o

---

[67] Por sua vez, o judicial e o deliberativo “visam uma alteração da situação, que vai realizar-se de maneira pragmática (*i. e*, no decorrer exterior e socialmente relevante, dos acontecimentos).” (LAUSBERG, 1967, p. 84).

[68] Segundo Spina (1967), a poética aristotélica foi “Esquecida durante vários séculos”, e, “Enquanto as idéias de Platão sobre a poesia e a respeito de Homero são frequentemente mencionadas e discutidas pelos teóricos da Antiguidade, o livro de Aristóteles aparece citado três ou quatro vezes no intervalo de seis séculos. ” (pp. 47-48).

[69] Sobre esse ponto, ainda afirma Curtius (2013) que: “Escassas mostras dos escritos originais nos são acessíveis, mas seu conteúdo conservou-se na *Arte poética* de Horácio. [...] Depois de Horácio, não há mais nenhum poema didático romano sobre poética, visto que, depois do fim do século I, emudecem todos os “grandes” gêneros da literatura romana: a tragédia com Sêneca, a epopeia com Estácio, Valério Flaco e Sílio, a história com Tácito [...]. O conceito de uma poética com disciplina autônoma perde-se no Ocidente por um milênio e só ressurge, episodicamente, por volta de 1150, com a obra *De Divisione Philosophiae* de Cominicus Gundissalinus” (p. 197).

[70] Spina (1967) afirma que “É a Itália o berço das investigações filológicas e das discussões teóricas à volta da *Poética* de Aristóteles, que resultaram na construção do grande edifício clássico. A estética clássica elaborada ao longo do século XVI na Itália por uma legião de teóricos e comentadores tem seu fundamento no pequenino código aristotélico, cuja importância se impôs soberanamente sobre a *Epistula ad Pisones* do lírico latino.” (p. 48).

[71] Conforme Hansen (2006c), *endoxon* é “a opinião verdadeira que os sábios ou a maioria deles têm da coisa” (p. 88).

> encômio pode ser feito ironicamente, como *parádoxon encomion,* quando se aplica a vícios e viciosos. (p. 95).

Para Aristóteles, deve-se elogiar a virtude, pois é bela e agradável aos ouvidos, e, por outro lado, censurar os vícios. Todavia, é possível elogiar "vícios e viciosos": sendo os "vícios fracos", provocarão o "riso sem dor", ao passo que os "vícios fortes" provocarão o "horror e a dor" (HANSEN, 2006c, p. 95). A ação de provocar riso ou horror relaciona-se ao plano do *pathos*, às paixões que são despertadas pelas palavras e, por isso, estas devem revelar conceitos engenhosamente articulados na *inventio*, de modo que toquem a emoção, predispondo o público à finalidade intencionada. Como vimos, é na *Retórica* que o filósofo grego sistematiza tais noções, enquanto que em sua *Poética*, ao tratar da tragédia, menciona os efeitos patéticos, de "pena ou temor"[72], decorrentes do caráter de imitação da peça, e que é apreendido pelo público. De qualquer modo, o fato de agradar ou espantar o destinatário encontra espaço em ambas as obras aristotélicas, do que se depreende o papel de relevo que o *pathos* desempenha para o sucesso do discurso, seja este poético ou não.

Em sua *Poética*, Horácio afirma que "Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida." (2014, p. 65). É dessa citação que será extraído o célebre preceito horaciano, de *instruir deleitando* (*prodesse et delectare*), que norteia, não apenas a prática poética, mas a artística em geral, pois, como veremos adiante, também a pintura e a música atendiam a pressupostos retóricos. Da mesma forma, é a poética horaciana, como já mencionado, a detentora do pensamento aristotélico a que o medievo teve acesso. A partir do século XVI, conforme Carvalho (2014),

> [...] intenso debate se propagou [...], entre pensadores, licenciados e acadêmicos de toda a Europa, mormente italianos, **em torno aos *fins* de deleite e instrução da poesia**. Mas também em torno aos *meios*: as potências das palavras e suas **relações com outras artes**, como as contendas obtidas pela similaridade com a pintura, ou **o caráter misto do modo de enunciação dos poemas líricos;** e mais em torno às causas ou razões pelas quais os homens são fazedores de poesia: por propensão

[72] A noção de "catarse", que decorre dos sentimentos de "pena ou temor", também traduzido para o português como "terror e piedade", é uma das grandes questões aristotélicas discutidas até hoje. Sobre esse ponto, comenta Muhana (1997), que "Na tragédia, os efeitos sobre os ouvintes e os espectadores irrompem da felicidade ou da infelicidade sucedidas aos personagens, porque, para a tragédia, é a boa ou má ventura final de tais personagens que provoca a catarse – a qual, por sua vez, é a ação do poema sobre o espectador ou leitor, fim último do poema trágico." (112). Cf. op. Cit, pp. 141-145. Limitamo-nos a apenas mencionar o par de emoções a que Aristóteles se refere, a fim de aproximá-lo ao efeito de "riso" e "horror" decorrente da articulação do discurso retórico, e devido à sua influência na 'teoria dos afetos' a que faremos referência posteriormente.

> natural ao gosto, além das causas materiais e formais da imitação. (p. 94, grifos nossos).

A produção poética em novas línguas e em novos gêneros, como dito anteriormente, reclamou lugar na sistematização poética a qual, desde Aristóteles, prestigiou os "grandes poemas" em detrimento dos "menores". Frente a esse fenômeno, coube aos estudiosos forjar o lugar desses gêneros dentro do sistema poético-retórico até então em voga. Conforme excerto supracitado, a partir do século XVI, assiste-se a esse esforço em especial tratando-se da poesia lírica, configurada como "mista"[73].

Retomando o estudo de Lachat (2014b), que constata a escassez de tratados que se debruçam sobre os poemas líricos, dentre esses, sobressai-se o do italiano Pomponio Torelli (1575), segundo o qual a finalidade da lírica é a de "purgar o ânimo dos mesmos **afetos que se imitam**" e "que o poeta lírico, com relação aos modos empregados para imitar, é livre, embora utilize, mais frequentemente, o narrativo" (p. 45, grifos nossos). Encontra-se, como aponta Lachat, nesse preceptista italiano, uma interessante concepção de lírica[74], que se relaciona diretamente ao *pathos*[75], equivalente aos "afetos"[76], não enquanto expressão subjetiva do poeta, mas como uma convenção poética, que se reproduz via imitação dos modelos, as *auctoritates*.

Se o poeta é "livre" para utilizar o modo mimético, tal liberdade parece igualmente incidir sobre a temática e a métrica desse gênero "misto"[77], entendido,

---

[73] O termo faz-nos remeter aos "modos platônicos" de enunciação. N´*A República* (Livro II, 2001) Platão trata dos três "modos" da Poesia: quando o Poeta fala em nome de outro (modo imitativo), em nome de si (modo dramático), ou mescla ambos (modo narrativo), aludindo, respectivamente, ao drama, aos poemas jâmbicos e ditirâmbicos e à épica. Este não é senão um dos critérios do tripé proposto por Aristóteles em sua *Poética*, dos meios, modos e objetos de imitação poética. Da mesma forma, a questão do gênero "misto" aqui discutida não se limita apenas a este ponto.

[74] Ritrovato (2015), que também estuda as preceptivas italianas, porém interessado especificamente no estatuto do madrigal, postula que, para Torelli, "Aristotele non intese mai parlare della lirica" (p. 23). Em seu *Trattato della Poesia Lirica*, de fato Torelli se esforça para, de certa forma, cobrir a lacuna deixada pelo grego, definindo a lírica como "immitatione di costumi et affetti diversi, fatta con diversa sorte di versi, congionti in un tempo con l´harmonia de i versi e ritmo de i piedi, **per purgar gli animi** da gli istessi affetti. " (1575, p. 602, grifos nossos).

[75] Nesse mesmo sentido, Carvalho comenta que, para Tasso, os conceitos líricos são "revestidos pelos afetos, correspondentes, segundo Tasso, da ação dos heróis" (p. 213). Torelli, segundo Lachat (2014b), parece estar de acordo com esse ponto, "Uma primeira particularidade da lírica é ser ela uma imitação de afetos e costumes, e não de ações, como a cômica, a trágica e a épica. " (p. 41).

[76] De acordo com Lausberg (1967), "Distinguem-se dois graus de afectos: *ethos* ["o grau mais suave", que busca delectare] e *pathos* ["o grau mais violento", que busca o *movere*, próprio "à tragédia e certas poesias narrativas", "reside no *genus sublime"*]. (pp. 105-106).

[77] Chamamos a atenção para esse ponto, pois, como veremos posteriormente, na análise a que procedemos das preceptivas, a noção de madrigal era ampla, tal como os outros gêneros mistos, e não raros os comentários que asseguravam larga margem ao desiderato do poeta na composição madrigalesca. "Como o poeta achar melhor" é a tendência da norma preceptiva em relação à estrutura do madrigal - evidentemente, chamando à causa a observância do decoro poético.

segundo Carvalho (2013), como “o antagonista da convenção, um coadjuvante da composição discursiva que acabou por ofuscar a norma, assumindo seu lugar na maior parte dos gêneros poéticos praticados no Seiscentos.” (p. 113). Enquanto o objeto da épica e da tragédia é definido, desde Aristóteles, pela “imitação metrificada de seres superiores” (ARISTÓTELES, 2005, p.24), a poesia dita “lírica” apresenta-se como um gênero de esquiva definição: seja por matéria, seja por metro, o critério não é unívoco[78]. Analisando a poética de Torquato Tasso, o qual figurou não apenas como *auctoritas* lírica, mas também como teórico, conclui Lachat (2014b) que:

> [...] a matéria lírica não é determinada, **podendo o poeta lírico versar sobre qualquer matéria que lhe ocorra**, mas sempre com os conceitos que lhe são próprios, não comuns ao trágico e ao épico, e é dessa variedade de conceitos que se deriva a variedade de estilos que há entre o épico e o lírico. Por isso, a especificidade da poesia lírica não está na doçura do “número”, da distinção das palavras, na vagueza e no esplendor da elocução, na pintura das metáforas e de outras figuras: **o que caracteriza a lírica, na verdade, é a suavidade, a graça, a amenidade dos conceitos, qualidades essas das quais dependem aquelas outras.** (p. 41, grifos nossos).

A ausência de definição conduz à caracterização dos diversos gêneros (ou subgêneros, formas, espécies) “líricos”, no âmbito do estilo “medíocre” ou “mediano”, a partir da noção retórica, que “identifica nos discursos uma aparência ou semblante de baixo, medíocre ou elevado[79], coordenados com os *oficcia*[80] do orador em relação ao seu auditório” (MUHANA, 2002, p. 222). Nesse contexto, a finalidade predominante do estilo medíocre concentrou-se no *delectare*. Para tal, como consta na citação supracitada em destaque, o deleite era assegurado, em geral, pelo aspecto suave, gracioso e ameno dos conceitos e da matéria. Tais elementos integram a parte retórica da “elocução”, que, como já vimos anteriormente, está para o Livro III da *Retórica* aristotélica, e que, segundo Curtius (2013):

> Trata da escolha e reunião das palavras, da teoria das três espécies de estilo e, finalmente, das figuras retóricas. A esta última parte dedicam-se às vezes compêndios especiais. Em todos domina a ideia de que o discurso

---

[78] Afirma Spina (1982) que “Dentre os gêneros poéticos, **é o lírico aquele que admite maior número de modalidades estruturais:** a lírica, ligada como está às condições emotivas das coletividades nos grupos primitivos, e ao mundo interior do poeta nos grupos civilizados, assume uma variedade imensa de tipos morfológicos. ” (p. 61, grifos nossos).

[79] Durante a Idade Média, tratou-se dos *genera elocutionis* a partir de um sistema denominado *rota Vergilli*, no qual se atribuem três classes de assuntos “às três obras principais de Virgílio e seus respectivos pormenores característicos.” (LAUSBERG, 1967, p. 271) São eles o *genus humile*, o *genus sublime* e o *genus medium*, o qual “tem o *ornatus* **gracioso** porque quer **deleitar**.” (id., p. 272, grifos nossos) e, na citação de Muhana, correspondem, respectivamente, ao baixo, elevado e medíocre.

[80] Os “ofícios” do orador, frente aos ouvintes, ou seja, “*docere, delectare* e *movere*.” (MUHANA, 2002, p. 33).

> deve ser 'ornado'. [...] [O *ornatus* de Quintiliano] foi, até parte do século XVIII, a grande aspiração de quem escreve. (p. 110).

O estilo medíocre, ou médio ou, ainda, na acepção de Quintilano, "florido", tem por grande finalidade sobretudo o *delectare*. (id., ibid.). Conforme Teixeira (1999), "A poética antiga costumava associar os estilos literários às estações do ano; e estas às fases da vida humana", de onde surgiu "a divisão do estilo poético em maduro e florido, associados ao outono e à primavera." (p. 246), e, por conseguinte, o estilo "florido agradaria mais aos gostos juvenis." (p. 247). Ocorre que os poemas de estilo médio estão para os ditos "líricos", "de forma que, com base na imagem do estilo 'florido', flores e jardins[81] tornaram-se signos da amenidade e deleitação líricas." (CARVALHO, 2007, p. 193). No Seiscentos, uma vez que a imitação dos modelos observava a adequação da dicção poética, a "lírica" em geral, entendida como estilo médio, identificava-se, assim, pela:

> [...] elocução mediana que se caracteriza pela suavidade de versos que **propiciam o deleite como efeito no leitor**, **pela musicalidade do ritmo, pela clareza e variedade das sentenças e pelo uso de figuras de brevidade,** entre as quais, precisamente, as agudezas, as quais por tudo isso ocupam lugar destacado no gênero lírico. (MUHANA, 2007, p. 11, grifos nossos).

Como vimos, o "gênero lírico" não apresenta definição, todavia, é possível observar certas tendências recorrentes nos poemas que em geral assim são classificados. Das várias formas líricas que foram cultivadas no Seiscentos, como aponta Muhana, as características elocutórias desses poemas tendem em geral para a "suavidade de versos", "musicalidade do ritmo", em clara relação com o aspecto musical, sensível, dos afetos, bem como "sentenças", "figuras de brevidade", ligadas ao aspecto visual. Como afirma a autora, a finalidade dessa elocução é, segundo acepção de Quintiliano, o deleite, em sobreposição à instrução.

Lembra ainda Martins (2000) que, tanto na *Retórica* quanto na *Poética*, a clareza e a metáfora são valorizadas por Aristóteles (pp.18-19). Posteriormente, sobretudo o legado do Livro III da Retórica far-se-á presente nos diversos comentários de retóricos sobre os "fenômenos da expressão" até que "O estudo da elocução chegará a sobrepor-se ao das demais partes da Retórica, [...] ficando ela **confinada às figuras do discurso** [...] quando não aos **tropos**." (MARTINS, N., 2000, p. 19, grifos nossos). Nesse sentido, afirma Hansen (1995) que "Os seiscentistas deslocam a conceituação da metáfora, que passa de simples **tropo** ou

[81] Curiosamente Botelho de Oliveira, como vimos, intitula *Jardim Historial* sua obra em prosa religiosa.

ornato para a base da invenção, como '*gran Madre di tutte le Argutezze*'" (p. 202, grifos nossos).

O ornato, relacionado à beleza, está de acordo com o discurso retórico que privilegia o belo, portanto, o gênero epidítico. No Seiscentos, o grande ornato é a metáfora, que passou a ser o centro de toda a poesia, para não dizer a sua própria razão de ser. Segundo Lausberg (1967)[82], propriamente:

> O *ornatus* corresponde à necessidade, que todos o homem (tanto sujeito falante, como ouvinte) sente, de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral. Deste modo, o *ornatus*, com a sua intenção criadora, atinge o domínio das artes elevadas. (p. 138).

Portanto, poesia, no Seiscentos, respondia ao gênero epidítico e poesia lírica estava para o estilo médio, ornada, suave, de temática variada, embora o amor tenha sido, ou melhor, continuado a ser, o grande tema. Amor que justamente suscitaria no âmbito da lírica a "sobrevalorização do deleite em detrimento do ensinamento" (LACHAT, 2014a, p. 56). O deleite estaria tanto para o reconhecimento das agudezas, por parte do destinatário, quanto para a beleza dos versos, o prazer decantado dos sons e das imagens evocadas.

Para entendermos melhor como as preceptivas seiscentistas arranjavam os ensinamentos retóricos e poéticos, passemos ao próximo tópico, em que discutiremos alguns dos conceitos mais importantes que guiavam a prática da época, e que serão pertinentes para a análise dos madrigais de nosso engenhoso Botelho – e igualmente para avaliarmos o grau de agudeza de sua pena-palheta madrigalesca.

2. 2 DAS FLORES AGUDAS SEM ESPINHOS

Carvalho (2007), procedendo a uma ostensiva análise de poemas, tanto antologizados quanto manuscritos e inéditos, defende que a correta perspectiva para o tratamento da poesia em Portugal, no século XVII, é considerá-la como poesia "de agudeza" (pp. 30-31). Como já vimos, o estado da arte das discussões atuais da poesia dita "barroca" passa pela proposta de análise instrumentalizada pelas mesmas ferramentas, retóricas, de que os poetas dispunham para a composição. Uma vez que, conforme Hansen (2000), "nas sociedades de Corte do século XVII, a

[82] Henrich Lausberg é responsável por uma concisa sistematização da disciplina retórica de que nos serviremos como instrumento de análise para os madrigais.

agudeza era um dispositivo político que conferia distinção" tanto ao poeta quanto ao público destinatário (p.323), o próprio trabalho crítico dessas obras deve se configurar como um exercício atual de reconhecimento dessa agudeza. Portanto, uma vez que compreendamos a poesia da época como imitação de modelos, e que reconheçamos os preceitos que regram tal prática, aproximamo-nos do universo desses homens que, como poetas, eram abençoados pela "*gran Madre"*. Nesse sentido, Carvalho (2007), analisando a poesia seiscentista portuguesa, postula que:

> A modalidade crítica dos estudos retóricos preconiza que o estudo da poesia deve implicar não apenas a **produção do discurso poético em si**, mas também **as causas e efeitos de sua construção**, na conformidade ainda das circunstâncias de sua emissão e recepção públicas. [...] A abordagem retórica da poesia portuguesa do século XVII justifica-se assim, antes de tudo, por uma **necessidade de método de análise**. (p. 20, grifos nossos).

A autora postula que o estudo da poesia seiscentista deve considerá-la sobremaneira como prática regulada pela retórica. Recapitulando, de acordo com a retórica: há três tipos de discursos a partir de suas finalidades, que seriam as "causas" a que a autora se refere no excerto supracitado em destaque, estando a poesia inserido no gênero epidítico; há três dimensões que constroem o discurso: o *ethos,* o *logos* e o *pathos* (este preveria "os efeitos de sua construção", nas palavras de Carvalho); há quatro estágios do discurso: *inventio, dispositivo, elocutio*, ("a produção do discurso poético em si"), *e a actio,* ("circunstâncias de sua emissão e recepção públicas"). No âmbito da poesia, o poeta assumia um *ethos*, a partir do qual adequava o estilo elocutório à matéria, atitude que indicava sua observância ao decoro poético.

A proposta de estudar a poesia seiscentista como "poesia de agudeza", tal como era entendida e praticada na época, atenta para o fato de que esta era sustentada pela construção metafórica e pela finalidade do discurso, a qual, em um coeficiente resultante das preceptivas, "pode-se resumir em 'proveito' e 'maravilha'" (id., p. 277). Do mesmo modo, aliás, na apresentação da obra de Carvalho, Muhana (2007) postula que para os estudiosos dessa poesia:

> Reconhecer a agudeza como procedimento construtor das poesias seiscentistas, assim fornece-lhes **uma chave a elas contemporânea**, **fundamento para a compreensão** de tanta dessa produção poética, ainda hoje mal estudada. (p. 10, grifos nossos).

De fato, as noções relacionadas à agudeza compõem, no Seiscentos, o "assunto que a moda literária tornava atual" e são a base das duas primeiras obras

preceptistas mais influentes da época, *Delle acutezze* [...] do italiano Matteo Peregrini, e *Arte de Ingenio* (posteriormente *Agudeza y Arte de Ingenio*), do espanhol Baltasar Gracián (SARAIVA, 1980, pp. 125-127). O termo em si confunde-se com outros igualmente empregados, tais como "conceito, concetto, concepto, conceito engenhoso, argúcia, argutezza, acutezza, wit, Witz, pointe, entimema e silogismo retórico" (HANSEN, 2000, p. 319). De acordo com Saraiva (1980), a noção de "agudeza" em Peregrini e em Gracián se assemelha, no sentido de ser definida a partir de três elementos, da seguinte forma:

> Por meio do *Artificio*, o *Ingegno* estabelece entre dois termos ou *estremi*[83] certa conformidade, *Acconcezza*. As diversas partes da *Acutezza* constituem um único corpo, cuja unidade não está no pensamento, mas no 'dizer' (*detto*). E esta *acconcezza* entre os termos que constituem a *acutezza* é comparável à relação das proporções que está na origem da música ou que caracteriza a beleza corporal. (p. 128).

Conforme Hansen (2000), Gracián, um dos grandes preceptistas do Seiscentos, classifica três tipos de agudeza: de conceito, de palavra verbal e de ação, e afirma que, segundo o espanhol, "A agudeza que resulta da comparação de conceitos é a mais perfeita." (p. 318). Na comparação de conceitos, o "autor discreto" constrói a metáfora, ou, "quando metáfora continuada, uma alegoria." (id., ibid.). Uma vez que a agudeza resulta de uma operação dialética, como análise, e de uma operação retórica, como elocução, *tropo* ou figura, os preceptistas do século XVII costumam chamá-la de "ornato dialético". Quando é hermética, como ocorre na poesia magnífica de Góngora, torna-se "ornato dialético enigmático" (id., p. 318). Noção complexa que apresenta variações de autor para autor, conforme Teixeira (1999), Gracián "queixa-se de que os antigos não tenham definido a agudeza", porém, "o próprio Gracián não a define com clareza, mas oferece infinito exemplário e intermináveis comentários." (p. 241).

Visto que nossa intenção não é de discutir as diversas acepções do termo, mas tratar da poesia de um autor que se vinculava à produção portuguesa do Seiscentos, entendemos que a produção de Botelho de Oliveira insere-se na perspectiva proposta por Carvalho, portanto, "poesia de agudeza", em detrimento da anacrônica "poesia barroca", ou, ainda, a vaga "poesia seiscentista". Sendo assim, é

---

[83] Saraiva utiliza as expressões em italiano, pois parte de Peregrini, para, posteriormente, proceder à comparação das mesmas noções em Gracián, chegando à conclusão de que "o ensinamento dos dois autores, pelo menos na aparência é o mesmo" (p. 130). Todavia, o crítico apresentará diferenças na concepção filosófica e estética de cada autor, que não nos cabe discutir neste trabalho, visto que a intenção é apenas apresentar sumariamente a noção que norteava a composição seiscentista, sem, contudo, problematizar-lhe as nuanças.

a partir da perspectiva da autora, de que “agudeza é a conformidade entre o conceito dos argumentos e a perfeição das virtudes elocutivas realizadas no individual de cada poema” (2014, p. 95), que avaliaremos os madrigais botelhianos.

Ocorre que a agudeza anda *pari passu* com o engenho. Como já mencionado, ambos os termos estão presentes no título da grande poética de Gracián, e, segundo Curtius (2013), para entender o ingenio de Gracián[84], devemos voltar a Quintiliano, para quem “O *ingenium* pertence também ao domínio da *inventio*”, e está para a capacidade do poeta de encontrar relações agudas entre os conceitos. Nesse movimento, adverte Curtius, “o dom da engenhosa invenção degenera em defeito, se não estiver unido ao discernimento. O *ingenium* e o *iudicium* podem, pois, entrar em contradição.” (id., p. 367). Portanto, o engenho deve estar de acordo com o juízo do poeta, com o risco de a contradição levar à afetação, justamente à falta de decoro.

A seleção dos conceitos de cada gênero poético é um movimento disciplinado pelo juízo. Os poemas líricos tendiam para os conceitos amenos, dentro do estilo mediano. Porém, conforme Lachat (2014b), a noção de “conceito” igualmente se mostra como ponto de conflito entre os preceptistas seiscentistas. A discussão entre o valor dos conceitos mais engenhosos marca a postura crítica que pendulou do apreço da criação de metáforas sobre metáforas, até o repúdio a este estilo, cujo modelo máximo era o espanhol Góngora.

No Seiscentos, com o imperativo da agudeza, e a prática da construção engenhosa, as “convenções aceitavam reformas, amplificações e conciliações de naturezas muito diversas, ajuntando preceitos de diversa origem e fundindo seus gêneros entre si.” (CARVALHO, 2013, p.131). Como já discutimos anteriormente, os poemas líricos são marcados pelo caráter de flexibilidade tanto estrutural quanto temática. Nesse sentido, as primeiras preceptivas ocuparam-se da definição de agudeza justamente “para combater os abusos de alguns escritores e uma corrupção crescente no estilo” (SARAIVA, 1980, p. 127). Contudo, a prática da agudeza inevitavelmente resultou na crescente diversificação de formas poéticas, o “gênero misto” a que Carvalho se refere. Afirma a autora que “As agudezas dos achados da composição poética chancelavam a mescla bem sucedida de versos,

[84] De acordo com Curtius (2013), a “originalidade de Gracián consiste precisamente em ter sido ele o primeiro e único a declarar insuficiente o sistema da retórica antiga e a completá-lo com uma nova disciplina, para a qual reclama desenvolvimento sistemático” (p. 369).

argumentos, matérias, lugares, ritmos, sonoridades e de todos os ornatos." (CARVALHO, 2013, p. 119).

Esse pendular entre a observância das regras e a busca pela novidade inventiva caracteriza o descompasso a que Lachat apontara, em relação à grande produção de poemas "líricos" e a ausência de sua normatização nas preceptivas poético-retóricas. Concernente aos ditames retóricos, afirma Curtius (2013) que "Seu sistema, engenhosamente edificado, tornou-se o denominador comum, a teoria e o acervo das formas na literatura". A esses acervos das formas, dá-se o nome de *topoi*, "clichês de emprego universal na literatura", em latim *loci communes*, que "foi objeto de tratados especiais" na Antiguidade (pp.108-109). De fato, segundo o filólogo[85], "No antigo sistema da retórica, a tópica é o celeiro de provisões." (id., p. 119), e, no processo de agudeza, conforme Saraiva (1980), utiliza-se "tropos ou figuras" da retórica com os quais se constróem os conceitos (pp. 130-131).

Sendo assim, a poesia, como prática social, configurava-se como um complexo dentro do qual os poetas dispunham de "tópicas, formas e gêneros armazenados como uma memória coletiva de usos autorizados", e, posto que "Os poetas sempre buscam a novidade da elocução engenhosa [...] as tópicas com que trabalham fazem parte do todo social objetivo." (HANSEN, 2000, p. 324). Entre norma e liberdade, os poetas enriqueciam o campo lírico, partindo de matérias e conceitos comuns a cada gênero, os quais eram transformados a partir do engenho individual que lograva a criação de agudezas, cujo fundamento, segundo Hansen, era sempre a metáfora (id., 321).

Na obra de um dos mais importantes e influentes preceptistas da época, Conde Emanuele Tesauro, os conceitos de engenho e agudeza estavam intimamente ligados à utilização de metáforas, a partir das dez categorias aristotélicas: substância, quantidade, qualidade, relação, ação, paixão, situação, tempo, lugar e hábito. As metáforas seiscentistas, partindo de um conceito de base, fertilizavam a matéria, que poderia ser banal: o essencial não era a matéria em si,

---

[85] Um dos estudos mais importantes de que dispomos sobre os *topoi* é justamente o capítulo "Tópica" de *Literatura europeia e Idade média latina*, em que Curtius elenca os seguintes lugares comuns da literatura ocidental: discurso de consolação; tópica histórica; falsa modéstia; tópica exordial (ineditismo; dedicatória; obrigação em se comunicar um saber; evitar a preguiça); tópica do remate (encerramento abrupto); invocação à natureza; o mundo às avessas (*Adynata*); Menino e ancião (deus menino); anciã e menina (matrona, salvadora) (2013, pp. 119-150). Tais elementos, quando utilizados, serão apontados nas análises dos madrigais botelhianos.

mas a capacidade engenhosa em construir novos percursos metafóricos, partindo-se de lugares comuns. Para isso:

> A aplicação das dez categorias aristotélicas a um tema determinado permite inventar dez definições ilustradas ou conceitos básicos, como disse; ao mesmo tempo, a versatilidade do autor encontra, **para cada um dos conceitos obtidos, uma metáfora adequada,** a cada vez mais semanticamente distante, **para produzir o espanto**. [...] O espanto pode ser intensificado, pois a **combinação das categorias**, que traduz cada uma das dez metáforas iniciais por outras semanticamente mais distantes, produz formulações agudíssimas. (HANSEN, 2000, p. 328).

A agudeza seiscentista resultava, portanto, da capacidade, do engenho do poeta em conciliar conceitos, à primeira vista distantes, em metáforas, a partir de um elemento de analogia, dentro das categorias aristotélicas, a fim de se despertar a "*meraviglia*", nas palavras de Marino, ou, como consta na citação, "o espanto", na admiração de belos versos floridos. A prática visava, como já mencionamos reiteradamente, sobretudo ao deleite, na fruição dos versos, aludidos comumente como "flores". Flores cujo jardim que compunham, como vimos, para a crítica avessa à agudeza, não significou senão espinhos, construções tortuosas e sem sentido.

Por todas essas questões, retornamos à proposta de leitura e apreciação da poesia seiscentista, e, nesse movimento, da produzida por Botelho de Oliveira, não como "barroca", mas como "poesia de agudeza", na acepção de Carvalho (2007). A fim de nos aproximarmos do nosso objeto de análise, madrigais escritos em língua portuguesa, passemos agora à discussão de dois elementos característicos desse gênero poético, a natureza visual da metáfora, e a potencialidade sonora, combinação que aproxima a poesia das artes pictórica e musical.

2. 3 DAS PALAVRAS QUE PINTAM E CANTAM

A relação da poesia com a pintura é comentada desde Aristóteles, na referência à técnica de pintores como modelares para a técnica poética. Muhana (2002) apresenta as seis passagens na *Poética* em que o filósofo grego, "o qual é a base de toda preceptiva acerca da arte da poesia e da pintura" (p. 16), realiza as aproximações entre as duas artes. A autora, assim, discute como cada paralelo ecoou nessas preceptivas, a ponto de existirem obras, como a que apresenta[86], nas quais a poesia é vista como "*sorella*" (adaptando o termo de Marino para a relação

[86] A obra apresentada por Muhana intitula-se *Poesia, e Pintura, ou Pintura e Poesia*, um tratado poético do português Manuel Pires de Almeida, que alude diretamente à passagem da poética horaciana.

da poesia com a música) da pintura, haja vista que ambas partilham de um núcleo comum: são artes imitativas, que observam a noção de decoro, dependem do conhecimento técnico, visam a um efeito e uma finalidade (MUHANA, 2002, p. 13).

Horácio, que, como já vimos, foi o grande modelo das preceptivas poéticas, através do qual se garantiu a manutenção das ideias aristotélicas, inicia sua *Poética*, exortando os Pisões, a quem se dirigia:

> Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, **bem parecido com um quadro assim seria um livro** onde se fantasiassem formas sem consistências, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno. (2014, p. 55, grifos nossos).

A célebre abertura da poética horaciana exemplifica um caso de falta de decoro na arte, que gera uma imagem monstruosa e cria um efeito cômico, o que vale tanto para a pintura quanto para a poesia. Em outro momento, o latino de fato afirmará que o "Princípio e fonte da arte de escrever é o bom senso." (HORÁCIO, 2014, p. 64). O bom senso, *iudicium*, como já vimos, está justamente na base de todas as práticas sociais do Seiscentos e garante o exercício do decoro. O que mais nos interessa desse excerto supracitado é a relação da poesia com a pintura, que se encerra em outra célebre passagem da poética horaciana: "poesia é como pintura" (id., p. 65), no original "*ut pictura poesis*", que se tornou um verdadeiro preceito: "Como uma doutrina da proporção decorosa dos efeitos das obras, o *ut pictura poesis* fundamenta-lhes a apreciação como ponderação do juízo[87]." (HANSEN, 1995, p. 204).

Desde Aristóteles há a preocupação em relação ao efeito que as metáforas criam, a partir do conceito base. Nesse sentido, sobressai-se o caráter visual da metáfora; a visão é o sentido mais evocado nesse artifício, o que justifica, portanto, a aproximação da poesia com a pintura. Mas, utilizando os termos aristotélicos, os meios através dos quais a poesia constrói sua arte não são os mesmos da pintura: palavras aquela, cores esta. Por outro lado, as palavras, detendo o poder de representação dos elementos da realidade, logram produzir imagens mentais, que, na pintura, são realizadas com cores e formas, e, a partir de artifícios elocutórios, permite-se ao poeta atingir altos graus de vivacidade visual, tocando o ouvinte/leitor

[87] Como já vimos anteriormente, segundo Curtius, era imprescindível a observância do *iudicium*, o "bom senso" nas palavras de Horácio ou "juízo" em Hansen, para que o *ingenio* não incorresse em deformidades e tornasse, assim, a obra indecorosa.

de forma semelhante à da experiência do expectador. Conforme Cícero, e a já citada *Rethorica ad Herennium*, esclarece Hansen (2000) que:

> [...] o discurso ilustre ou brilhante é obtido pelo uso das palavras escolhidas (*delecta*), de metáforas (*traslata*), de hipérboles (*supralata*) e de sinônimos (*duplicata*). Tais palavras produzem a ***evidentia* ou a visualização imaginosa da matéria tratada no discurso**. De novo, Aristóteles: para estimular o *pathos* em si mesmo e nos ouvintes, o orador que pretende qualificar determinado assunto produz representações chamadas *phantasiai* (Retórica, I, 3, 1358 b), retomando Aristóteles e Cícero, Quintiliano escreve, na *Institutio oratoria* 6,2,29, que as imagens fantásticas são produzidas pelo engenho e que este é cultivado com o exercício da imitação das *auctoritates* dos vários gêneros. **A figura das fantasias é a *evidentia***, como disse, feita como descrição detalhada de um objeto por meio da enumeração ornada de suas particularidades reais ou fantásticas. **Na representação do século XVII, a *evidentia* é preferencialmente aguda.** (p. 320, grifos nossos).

Afirma Teixeira (1999) que a "poesia podia imitar tanto o universal quanto o particular", dividindo-se em imitação, respectivamente, "fantástica" ou "icástica", sendo a imitação fantástica, a qual "tende para algo possível mas não verificado, dando prioridade para à fantasia na criação do possível ou provável", própria da poesia (p. 249)[88]. Como um quadro que dá a ver o objeto, as palavras poéticas criam o efeito de pôr frente aos olhos a matéria imaginada, evidenciando-lhe, tornando "o fingido" em "verdadeiro" (HANSEN, 2000, p. 334) e agradando pela agudeza das relações que as metáforas estabelecem, tendo em mente que a "metáfora é o próprio fundamento da agudeza" (id., p. 321).

Adentramos no âmbito de uma técnica específica que, através de palavras, cria o efeito de expor uma imagem de tal forma, com tal vivacidade, que pareça estar "à frente dos olhos" do ouvinte. Termo que em sua origem grega denota tanto "escrever" quanto "pintar", a *ekphrasis* é apresentada por Hansen (2006c) como um dos artifícios da literatura antiga que esclarece a construção aguda de muitos textos, os quais, anacronicamente, são analisados sob as categorias de narração e descrição, uma vez que, até pelo menos a segunda metade do século XVIII, a descrição integrava a narração como artifício da *amplificatio*[89] (HANSEN, 2006c, p. 90). Nesse sentido, afirma o estudioso que "A ekphrasis é *falsa fictio*, pois narra o

---

[88] É longa a discussão sobre a noção de imitação. Limitamo-nos a resumir alguns aspectos que se fazem imprescindíveis para o recorte do trabalho.

[89] Hansen apresenta a evolução do termo, sob diferentes abordagens, afirmando que atualmente o termo passou a designar "qualquer efeito visual", em qualquer área do conhecimento. Em seu estudo, o autor concentra-se em "proêmios de romances gregos antigos e textos de Luciano de Samósata e Filóstrato de Lemnos", cujos excertos analisa, a fim de comprovar o fato de que as *ekhpraseis* criavam enunciativamente objetos ficcionais, que eram introduzidos por um comentário do tipo testemunhal, em que geralmente, em primeira pessoa, o narrador afirmava ter visto o objeto que, então, passava a descrever.

que não é", e, nesse processo puramente mimético, "o narrador define como intérprete (exégetes) da interpretação que o pintor fez de sua matéria", ou seja, as palavras geram a existência de um objeto ficcional "sob os olhos incorporais da mente" (p. 93), ou "olhos do intelecto" (p. 94) do ouvinte, tal como se ele mesmo estivesse à frente desse objeto. Na relação entre poesia e pintura, a *ekphrasis* coloca-se como técnica de enunciação que, evidenciando o caráter visual da matéria, logra, através da seleção linguística, *léxis*, clara e precisa, o efeito de *enargeia*, vivacidade, e *evidentia*, que, nas palavras já citadas de Hansen (2000, p. 320), é "feita como descrição detalhada de um objeto por meio de enumeração ornada de suas particularidades reais ou fantásticas.".

Ocorre que, na acepção de poesia "aguda", o valor do poeta pautava-se no equilíbrio estabelecido entre os conceitos que aproximana na *inventio* (como vimos, seja por semelhança, seja por dessemelhança), visando à coerência do processo analógico, a qual, todavia, nos poemas mais agudos, poderia, sob a perspectiva da construção visual, criar imagens absurdas. A aversão do Setecentos em relação às metáforas agudas do Seiscentos justifica-se exatamente pela desconsideração do engenho poético, que assegurava a coerência interna do poema. Atentavam eles para o "quadro final" de acúmulo dos elementos postos em analogia, que, como veremos acontecer nos madrigais de Botelho, podem, de fato, chegar a imagens "monstruosas"[90], porém, não era a construção *lógica* da imagem que interessava no Seiscentos, mas, antes, a estrutura básica *analógica*. Transcuraram igualmente os setecentistas que se tratavam por vezes de composições lúdicas, fruto de exercícios intelectivos que deleitavam o público justamente pelo desafio da decifração das agudezas:

> No século XVII, principalmente em certos gêneros de peças pequenas, como sonetos líricos e composições pastorais e elegíacas, o *ut pictura* programa a obscuridade tendencialmente hermética, que exige exame de perto, repetidas vezes – o que se esclarece como prática histórica, supõe-se, quando se leva em conta que **o destinatário preferencial dramatizado nessas composições é o cortesão, agudo, discreto e prudente, capaz de entender a obscuridade programática como engenho que o diferencia hierarquicamente de um público vulgar,** codificado institucionalmente como movido pela preferência por outros gêneros, de estilo familiar, baixo ou sórdido. (HANSEN, 1995, p. 212).

[90] Sobre o resultado de uma visualização grotesca, Hatherly apresenta um belo estudo em sua obra *Ladrão cristalino*, em que compara o resultado visual de poemas portugueses a quadros do pintor italiano Arcimboldo.

Sendo, como já mencionado, o ofício do poeta lírico sobretudo o de deleitar um público que era tão instruído quanto ele, a poesia seiscentista produziu peças em que o caráter lúdico sobressaía-se, pelo simples gosto das construções engenhosas, que davam cor a temáticas por vezes banais, ou até mesmo à primeira vista inadequadas para a poesia. Exemplo disso são poemas presentes na *Fenix Renascida*, cujos títulos indiciam a matéria, muitas vezes algo cômica[91]: "A hum rouxinol cantando na gaiola" (Vol. II, p. 79), "A hum mosquito" (Vol. III, pp. 318-321), "A huma dama, que chorando limpou as lágrimas com os cabellos, que estava penteando à vista de seu amante" (Vol. IV, p. 317), "A F. dandolhe hum bolo podre, o qual comido lhe causou uma desenteria" (Vol. IV, p. 267). Embora aparentemente estranhos, mesmo para o nosso gosto mais moderno, a presença desses poemas em uma antologia como a *Fenix Renascida* testemunha o gosto pelas agudezas elocutórias, que davam cor a situações banais ou insólitas.

O caráter lúdico também pode estar na elocução, no jogo de palavras, e, muitas vezes, no jogo de sonoridade entre os vocábulos, outro aspecto da agudeza. No Seiscentos, a relação da poesia com a música se fará sentir muitas vezes exatamente nas agudezas sonoras, que culminam em verdadeiros malabarismos acústicos. Segundo Curtius (2013):

> O jogo acústico, isto é, os jogos de palavras no sentido estrito ("figuras de sons"), e especialmente a *annominatio* ou paranomásia, tão popular em toda a Idade Média e ainda em Dante, são também produtos intelectuais e podem, por isso, integrar-se na teoria conceptista. (p. 372).

Sob esse prisma, a elocução lírica mostrava-se repleta de artifícios retóricos que privilegiavam o aspecto sonoro. Conflui nos poemas seiscentistas uma gama de "figuras de sons", nas palavras de Curtius, previstas pela Retórica, tais como equívocos, antanáclase, além das tradicionais rimas, de todas as qualidades, internas, externas, toantes, consonantes, e assonâncias e aliterações, que criam o estofo sonoro a partir do qual as imagens são transmitidas, sendo as palavras o veículo para a intelecção. E, como afirma Muhana (2002), o "prazer do inteligível" é o grande objetivo da arte desde sempre (2002, p. 28).

---

[91] Como teremos ocasião de assinalar, em Botelho de Oliveira o lúdico não atinge o cômico, na intenção deliberada de provocar o riso. Todavia, há algumas construções em que, na expansão da cadeia metafórica, do efeito final poderia, anacronicamente, depreender-se certo grau de comicidade. Porém, não passa de estranhamento, o qual, por sua vez, conduz justamente à finalidade, ao efeito de *meraviglia* e deleite. Desse modo, como elocução altamente elaborada pelo engenho, todo o movimento dos poemas de Botelho é passo medido, e o tom de estranhamento é, portanto, programático.

A imitação do verossímil, daquilo que não necessariamente é, mas poderia ter sido, concede certa liberdade ao poeta, de fingir, embora sempre regrado pelo decoro (id., pp. 27-28). Sendo assim, os poemas líricos, ou melhor, mistos, versavam sobre sentimentos e emoções ou retratavam circunstâncias que, visando ao deleite, comunicava às paixões, de forma amena:

> [...] lírica no século XVII significa, de antemão, poesia de amenidade e sonoridade, dedicada à imitação das paixões; do ponto de vista formal, trata-se de verso marcado pela sonoridade, pela alteração entre sílabas longas e breves [...] (CARVALHO, 2007, p. 175).

A "imitação das paixões" a que se refere a autora está para uma prática que nasce no berço da música e que vai ecoar na poesia: a "teoria degli affetti", a qual, a partir do Humanismo, retoma a "più antica teoria dell´*ethos* musicale, cioè di un rapporto diretto tra musica e animo umano", e estende-se até o Romantismo, "delineando una specie di retorica della nuova musica e individuando gli strumenti tecnico-linguistici atti a suscitare i corrispondenti sentimenti o emozioni nell´ascoltatore, e quindi a significarli." (FUBINI, 1983/84, p. 163). Sendo assim, a presença da retórica faz-se sentir igualmente no âmbito musical:

> O grande impacto do "pensamento retórico clássico" na cultura européia deu-se a partir do advento do Humanismo Renascentista, tornando-se uma das bases do currículo educacional das escolas e universidades da época e, conseqüentemente, determinando uma nova atitude composicional, tanto na música sacra quanto secular, que levou a novos estilos e formas musicais, **sendo o madrigal e a ópera os mais notórios**. A associação da música com os princípios da retórica constitui, talvez, **o traço mais marcante do racionalismo musical barroco, modelando o pensamento teórico e estético do período,** e definindo o pensamento musical seja quanto ao estilo, forma, expressão, métodos composicionais e performance. (VERSOLATO; KERR, 2008, p. 65, grifos nossos).

Nessa vertente, em relação ao "pensamento teórico e estético do período", temos a grande obra[92] de referência do jesuíta alemão Kircher[93], que denomina "*musica pathetica*"[94] justamente a música cuja tendência é a de mover afetos, o *pathos* aristotélico, irmanando claramente poesia e música no ventre retórico.

---

[92] Escrita em 1650, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*. A partir do século XVI, com abordagem tanto científica quanto filosófica, a teoria dos afetos cada vez mais buscou a relação da música com a psique humana, "laicizando" a música, até então de predominância religiosa (FUBINI, 1983/84, p. 163). Culmina na construção operística: "Il maggior esempio della realizzazione in musica degli 'affetti' esasperati è l´opera, in cui la musica diviene davvero uno strumento per raggiungere il fine drammatico." (id., p. 164).

[93] Athanasius Kircher (1602-1680), foi um jesuíta que cultivou diversos interesses, sendo conhecido por algumas invenções um tanto excêntricas e por ter influenciado diversas personagens, entre artistas e cientistas. Sobre sua vida, cf. *A Man of Misconceptions: The Life of an Eccentric in an Age of Change*, uma biografia assinada por John Glassie (2012).

[94]"*Musica pathetica*", termo presente em Descartes e Kircher, em obras praticamente simultâneas (respectivamente *Les passsions de l´âme*, 1649, e *Musurgia Universalis*, 1650), derivado do grego

Interessantemente, Carvalho (2013), ao analisar os poemas líricos, “mistos”, lança a hipótese de que, para os gregos, tais composições não dispunham de normatização, como a epopeia e a tragédia, provavelmente por estarem mais ligadas à arte musical:

> [...] a nebulosa sobre a existência de uma poesia ‘musical’ ou ‘musicada’ antes do domínio da harmonia nas reflexões helênicas platônicas, [que] teriam assim reservado à lírica apenas um lugar complementar no nicho próprio da arte da música (p. 116).

Em um movimento semelhante, assistimos, no Seiscentos, à emergência d´“as espécies mistas de poesia e pintura (hieróglifos, enigmas, empresas e emblemas)” (MUHANA, 2002, p. 46).

A relação da poesia com a música no século XVII torna-se assaz complexa, visto que a poesia, que visa ao “prazer do inteligível”, não o faz senão através do estofo sonoro de seu meio, aristotelicamente falando, a palavra. Nesse sentido, afirma Carvalho (2013) que:

> [...] a categoria genérica do lírico define-se no universo da poesia em língua latina, sob a égide do pensamento de Horácio, **num universo letrado altamente voltado à escrita e menos à poesia oral ou musical**. [...]. Isso significa que a música não constitui mais um elemento inerente à poesia lírica, constituída como discurso essencialmente da **palavra para ser escrita e lida ou ouvida**, e menos tocada ou cantada. (p. 126, grifos nossos).

Diferentemente da poesia grega e daquela dos trovadores, em que o texto era composto, inclusive rítmica e metricamente, tendo em vista o acompanhamento musical, ocorre o fenômeno de musicalização de alguns poemas do *Canzoniere* de Petrarca, que dará início a uma nova etapa da relação entre poesia e música. Dispostos na obra visando a compor algo como um “testamento” poético[95], ou seja, um documento escrito, sonetos, madrigais, baladas petrarquistas passam a receber posteriormente uma roupagem musical[96]. Conforme Vega (2004), a estruturação

---

pathos, equivalente no latim *affectus*, no sentido de emoção, humor e paixão, assume, com Kircher, o propósito de mover os afetos, as emoções do ouvinte, de acordo com a teoria grega dos humores, com a qual se previa a reação de cada um dos humores a certos intervalos musicais. (TAMMEARU, 2000, pp. 14-16).

[95] O poema de abertura, cujo verso inicial dirige-se aos leitores/ouvintes “Voi ch´ascoltate in rime sparse il suono” como uma introdução da obra, foi escrito na maturidade do poeta; fato expresso, inclusive, na ‘auto avaliação’ a que procede nos versos seguintes “in sul mio primo giovenile errore/ Quand´era in parte altr´uom da quel ch´i´sono”, a ponto de o poeta Giosuè Carducci afirmar que o poema de abertura do *Canzoniere* de Petrarca é “proemio e dovrebbe essere epilogo” (*apud* GALLI, 2012, p. 95).

[96] Cf. “La recenzione del Petrarca nella poesia musicale della sua epoca: alcuni esempi”, Facchin (2006), que realiza interessante trabalho de comparação de composições madrigalescas a partir de sonetos de Petrarca, mostrando a influência do florentino no âmbito de composição de versos a serem musicados. No mesmo sentido, o livro *Petrarca in mus*ica (2005) reúne artigos de diversos

rítmica dos poemas líricos inseridos na tradição de Petrarca facilitava sua musicalização (pp. 31-34). Tal prática faz-se tão comum, que compositores se utilizam de textos poéticos na tessitura de obras musicais, até que se passa a compor textos próprios para serem musicados, cujo exemplo máximo são os *libretti* de Ópera, quando se assiste a uma espécie de reconciliação entre poesia e música.

Por outro lado, nem todos os gêneros poéticos serviram à musicalização, e novamente aqui a problemática da definição desses gêneros coloca-se como ponto obscuro. Como veremos a seguir, há certa confusão no critério de definição dos gêneros, nas artes poéticas da época, dentre as quais analisaremos algumas, a fim de rastrear a presença do gênero madrigal. Em algumas preceptivas considera-se a etimologia dos termos como "soneto", "canção" e "balada", aproximando-os das noções de som, canto e dança, mas não se expõe de forma clara a diferença entre eles enquanto gêneros poéticos distintos. Porém, como veremos, no caso especificamente do madrigal, tal confusão deve-se à própria variedade de modelos madrigalescos, que, desde Petrarca, considerado a *auctoritas* mor, não apresenta um esquema fixo, nem estruturalmente, nem tematicamente. Para encetar a discussão sobre a problemática do madrigal, procederemos, agora, a uma breve apreciação de alguns dos principais estudos modernos do madrigal.

Analisando a evolução do madrigal e sua relação com a música, Pirrotta (1985) estuda outros gêneros que lhe são anteriores, dentro da tradição italiana, como a *frottolla*[97], a *barzelletta*[98], os *strombotti*[99], o soneto, afirmando que estes dois

---

autores que se ocupam do fenômeno poético-musical petrarquista. Sobre composições madrigalescas, cf., em especial, o artigo de Cecilia Panti, "Il madrigale 'Non al suo amante' (RVF 52): tradizione letteraria e tradizione musicale", e as seções "Civiltà del madrigale: Tipologie compositive e stili diversi ala prova di Petrarca" e "Civiltà del madrigale: Circolazione e riuscita sociale di musiche petrarchesche".

[97] Segundo Pirrotta, "Frottola is an old term, wich we know to have been used as early as the fourthteenth century, then apllied to **some long irregular poems** wich I doubt were ever intended to be set to music. By the beginning of the sixteenth century it apllied to strophic poems having in common with the older kind only as insistence on **jocular expressions** in a popular vein and on short lines with frequent rhymes (most usually octossyllabic lines)." (1985, p. 238, grifos nossos). Haar (1986), ao estudar o "nascimento" do madrigal, em manuscritos sobretudo italianos e franceses, refuta a hipótese de a *frottolla* ser um antepassado do madrigal, enquanto gênero musical (p. 61).

[98] "*Barzelletta*" seria a italianização do termo francês *bergerette*, "the name of one variety pf the virelai". (op. cit., p. 239). Nesse sentido, comenta Spina (1982): "Já não seria fácil reconstituir o coeficiente de criação individual, pois **o capricho do artista concorre também para as inovações da estrutura poemática**. O *vireli* do séc. XIII, por exemplo, não é o mesmo *virelai* dos séculos XIV e XV. Este passou por uma renovação poética, assim como a balada, o rondel, os cantos reais, operada pelos grandes poetas e teóricos da Campanha – Guileaume de Machaut, Eustache Deschamps, numa época em que os progressos da música são também consideráveis. O *envoy* que aparece no final de três estrofes da *balada* não existia quando esta espécie poética designava a princípio uma canção de dança. " (p. 72, grifos nossos). Nos termos de Spina "capricho do artista" se

últimos eram muito praticados no século XV, “to be considered in a sense the most direct antecedents of the madrigal for their literary quality and epigrammatic vein.” (p. 243). O autor, ao tratar do soneto, chama a atenção para o nome, o qual, não obstante a relação com a música, fora consagrado, a partir do século XIV, como poema, tendo como modelo Petrarca. Nesse sentido, a própria origem do termo “madrigal” é tão obscura quanto sua história, como afirma Kiss (2002, p. 11), para quem a etimologia do termo remeteria a “l´erosion du terme *cantus materialis*, au sens largemente péjoratif, puisqu´il s´oppose au cantus spiritualis, que était seul propre à accompagner la liturgie” (id., ibid.), indiciando seu caráter popular. Por sua vez, Marrocco (1951), fornecendo datas e fontes, afirma que, tanto sob o ponto de vista poético quanto musical, haveria duas hipóteses etimológicas para “madrigal”: derivado de “*matricale*, designating a poem in the mother tongue” ou de “*mandriale*, meaning a rustic kind of pastoral poem.” (p. 449)[100].

A primeira aparição do termo madrigal, no âmbito da poesia, conforme pesquisa de Marrocco (1951), data de 1313, “Francesco da Barberino, in his *Glosse Latine ai Documenti d´Amore*” (id., ibid.). No âmbito musical, segundo Hammond (2011), o termo aparece a primeira vez, no título de uma antologia de 1530, “*Madrigali de diversi... libro primo de la Serena* and came into common parlance as a general name for musical settings of various types of verse forms.” (p. xiii), e conforme Haar (1986) tem Florença como berço (p. 66). Afirma Marrocco (1951) que, enquanto o madrigal, como forma musical, recebera definição, o mesmo não ocorrera com a forma poética, pois, desde seu surgimento, apresentou variações, a partir das quais se verificam claramente dois períodos no Quatrocentos, em relação à estrutura (p. 453). Quanto à temática, observa o autor que eram largamente variadas, podendo ser “contemplative, bucolic, encomiastic, satirical, and moralistic.” (id., p. 454).

De fato, no Quinhentos, o madrigal enquanto poema ainda não encontra definição, e, além disso, dada a crescente composição musical, passa a ser considerado também em função da música:

---

reconhece um ponto já mencionado anteriormente e que reaparecerá nas palavras dos preceptistas, da “liberdade” do poeta na composição de tais gêneros.

[99] Estrofes em *ottava rima* (PIRROTTA, 1985, p. 242).

[100] A etimologia do termo madrigal foi considerada em algumas das poéticas que consultamos, cujas citações serão apresentadas posteriormente.

> By the first decade of the sixteenth century the term would seem to have extended **to apply to all kinds of rather sort one-strophe poems[101] to be set to music**. The change must be seen in the light of a general tendency to conceive freely most lyrical genres[102] (with only the exception of the sonnet). [...]The term is thus now extended **to apply to all kinds of one-strophe poems** whose metrical schemes do not imply any repetition of the same music. (PIRROTTA, 1985, p. 249, grifos nossos).

A flexibilidade estrutural dessa forma poética poderia encontrar justificativa no próprio caráter heterogêneo do grande modelo, Petrarca, haja vista que seus quatro madrigais apresentam esquemas métricos diversos (id., ibid.). Ritrovato (2015) comenta que, para Filippi Massini, um dos grandes teóricos que se ocuparam do madrigal, este inserir-se-ia na tradição *stilnovista*, tendo Petrarca como seu arquétipo: "Il madrigale non svia dalla strada maestra del monolinguismo petrarchistico, ma ammette percorsi centrifughi secondo l´uso dei moderni, e non rinuncia a spunti di riflessione scaturiti dallo studio dei contemporanei." (pp. 26-27). No *Canzoniere* petraquista, constam apenas quatro madrigais, sendo o "Non al suo amante più Diana piacque", considerado "il più antico della letteratura italiana, e, con 106[103], la poesia più breve del libro" (GALLI, 2012, p. 260). O madrigal petrarquista configura-se como um poema de breve extensão, em geral de versos variando entre oito e onze[104] sílabas poéticas, e é dele que "germinerà, con sostanziose variazioni moderne, il fortunatissimo madrigale cinquecentesco, di cui sarà artefice impareggiabile il 'petrarchista' Torquato Tasso" (id., p. 55).

Isso posto, transcrevamos o primeiro madrigal petrarquista, a fim de comentar-lhe brevemente:

Non al suo amante più Diana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch´a me la pastorella alpestra e cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch´a l´aura il vago e biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand´eglie arde ´l cielo,
tutto tremar d´un amoroso gelo. (PETRARCA, 2012, p. 260)

---

[101] A menção à construção monostrófica do madrigal, que aparece primeiramente aqui, será ponto recorrente e está de acordo com a estrutura do madrigal botelhiano.
[102] A exemplo da *canzone* e da *ballata*.
[103] Na edição utilizada, o madrigal 106 refere-se ao "*Nova angeletta sovra l´ale accorta* ", enquanto que o "*Non al suo amante più Diana piacque*" consta como poema n. 52. Os quatro madrigais petrarquistas estão na Primeira Parte do *Canzoniere*, poemas em vida de Laura.
[104] No sistema poético italiano.

A breve composição, como já citado, a mais breve do cancioneiro petrarquista, compõe-se de dois tercetos e um dístico em endecassílabos italianos e, a partir de um *exemplum* mitológico, da deusa Diana nua, banhando-se graciosamente, amplifica o efeito da beleza singela e casta de uma pastora, cujas referências limitam-se à menção do "*velo*" e do "*capel*", como sempre loiro, em clara oposição entre a nudez profana e a virgindade angélica. O madrigal, portanto, fundamenta-se em uma comparação, explicitada pelos elementos linguísticos "***Non più** al suo amante"* x *"**ch**´a me*" (grifos nossos), em que duas cenas são literalmente pintadas e contrastadas, em um apelo sensorial, comunicando à visão, "*ignuda*", "*biondo*", e ao tato, *"gelide", "arde", "gelo*". O poema apresenta expressiva carga sensual, na menção ao corpo nu da deusa em oposição à beleza velada da pastora, a qual, todavia, o faz "tremar" e cuja cúpida visão agrada mais do que a nudez divina[105]. Exemplo da "agudeza" (utilizando-nos de uma expressão anacrônica no caso do florentino) petrarquista, aliás, recorrente em outros poemas, é o equívoco em que se esconde o nome da grande amada: "*l´aura*", Laura. Este belo e singelo madrigal, foi musicado por Jacopo da Bologna, ainda no século XIV (MARROCCO, 1951, p. 450).

Retornando à relação entre madrigal e música, após a musicalização de poemas de Petrarca, a composição musical a partir de poemas madrigalescos atinge seu auge com Monteverdi[106], na musicalização sobretudo dos madrigais de Torquato Tasso[107]. Monteverdi procede a "la spiritualizazzione di un genere profano per eccelenza come il madrigale, campo d´azione perlopiù di vicende sentimentali a sfondo amoroso", com seus "madrigali spitiruali", para quatro vozes (FABBRI, 1985, p. 12). Por outro lado:

> Banco di prova ineludibile per un compositore del secondo Cinquecento, il madrigale - di norma a cinque voci- **non soltanto era il genere profano per eccelenza, ma rispetto alla musica sacra godeva di una flessibilità**

---

[105] Nesse sentido, parece o madrigal em questão ser a fonte de uma das tendências temáticas dos madrigais italianos, observadas por Marrocco (1951): "Many express the delight of the poet who comes by chance, or otherwise, to a clearing in the woods where **he espies lovely maidens, partially draped or undraped, bathing themselves.**" (p. 454, grifos nossos). Apenas um dos madrigais botelhianos flerta com essa imagem, que, por sua vez, é evocada em vários madrigais de Torquato Tasso. Contudo, a comparação da amada a uma divindade feminina, a quem a simples mortal excede em beleza, é recorrente em Botelho de Oliveira, como veremos nas análises dos madrigais.

[106] Dentre a sua vasta composição, Monteverdi escreveu seus famosos livros de madrigais.

[107] Tasso era contemporâneo de Monteverdi, o qual compõe metade do segundo livro dos *Madrigali a cinque voci* (1590) com seus poemas. Sobre a produção lírica de Tasso, afirma Fabbri (1985), que quando da obra de Monteverdi, "già da un quindicennio almeno incontrava presso i musicisti sempre più favore." (p. 26).

> **stilistica, di una disponibilità morfologica assai superiori:** al punto da consentire ricerche linguistiche in essa impensabili, e seppure all´interno di una cultura – non solo musicale – fondata sulla teoria dell´"ottimo" (il modello ideale) e dell´imitazione, tale da lasciare spazio perfino a caraterizzazioni più personali. (id., p. 16, grifos nossos).

Em relação à forma do madrigal enquanto poema, sobre os textos escolhidos por Monteverdi para o *Primo Libro* do *Madrigali a quattro voci*, Fabbri (1985) afirma que o caráter de elasticidade em relação à métrica e à rima compunha um fator positivo para a musicalização do madrigal, privilegiando a criatividade do compositor:

> [...] **liberamente alternanti cioè settenari e endecassilabi** al di fuori di ogni schema strofico o periodicità di rima: **l´elasticità della struttura mettrica** agevolava il compito del compositore, che poteva muoversi **con l´agio desiderato**. E tutti poi si fondono su **materie amorose**, come si costumava nella lirica cinquecentesca e specialmente nel più lieve genere madrigalesco. (p. 19, grifos nossos).

Entendido como uma forma flexível, que, mais uma vez, poder-se-ia moldar conforme o desiderato do compositor, Fabbri chama ainda a atenção para outro aspecto recorrente do madrigal *cinquecentesco*: o predomínio da temática amorosa – o que, como vimos anteriormente, mais uma vez remete à soberana influência petrarquista. De fato, em relação à música, é o caráter profano[108] que marcará a forma do madrigal, e, sua elasticidade estrutural, marcará, ainda outra questão, a da relação íntima, para não dizer "confusão", com outras formas musicais:

> El madrigal, la forma más elevada de la música profana en el siglo XVI, fue cultivado por los españoles en una escala inferior a la de los italianos, si bien conviene advertir que la mayor parte de villancicos de nuestro *Siglo de Oro* **son auténticos madrigales disfrazados con la forma externa del villancico**, en virtude de una tradición multisecular que ha hecho que el villancico perdure hasta nuestros días, vistiéndose en cada época con el ropaje propio de la misma. (GAVALDÁ, 1981, p. 7, grifos nossos).

Entramos novamente no âmbito da indefinição dos "gêneros mistos". Como já mencionamos, a estreita relação desses gêneros poéticos com a música, data desde os gregos. Nesse sentido, afirma Muhana (2005) que no princípio do Seiscentos:

> [...] é possível encontrar coletâneas de madrigais e demais formas líricas musicadas por composições como, entre outros, Caccini e Monteverdi, o qual escolheu poemas de Petrarca, Tasso, Marino, Guarini, Rinuccini etc. **para realizar a arte maior de efetuar na música a escala das paixões humanas**, convencidos de que a **música e a poesia eram, na Antigüidade, *téchnai* que tinham princípios e fins equivalentes: imitar e mover afetos**. (p. XLVII, grifos nossos).

---

[108] Segundo Hoppin (1991), o madrigal é "la première forme de poésie profane italienne traitée polyphoniquement" (p. 15).

Ambas as artes se encontram na mesma causa e na mesma finalidade: *imitatio* e *movere*. Como mencionamos na abertura deste capítulo, a definição, no campo da poesia, é território movediço. Poesia e prosa eram, ambas, discursos regrados pelo sistema retórico; poesia "lírica" define-se por critério de exclusão ou de mescla; madrigal, como gênero poético misto, não apresenta uma definição unívoca, é caracterizado pela flexibilidade, e a predominância da temática amorosa.

Passaremos agora a um comentário geral sobre a presença do madrigal nas preceptivas poéticas. Iniciando com as considerações de teóricos modernos, realizaremos, por fim, a exposição direta de algumas das artes poéticas mais importantes, a fim de arrematar a discussão sobre o gênero madrigal.

Veloso (2012), em uma pesquisa sobre o madrigal nas preceptivas espanholas, analisa primeiramente a poética do italiano Minturno (1563), para quem o madrigal "es la forma autóctona más próxima al epigrama." (p. 623)[109], e confronta o fato de que os exemplos de madrigal trazidos pelo espanhol Sánchez de Lima (1580), "están más próximos a la canción", por questões métricas. Nesse sentido, afirma Veloso que "según el común sentir de las poéticas, [el madrigal] contiene una única estrofa." (id., ibid.). Como vimos, os madrigais de Petrarca não eram monostróficos, mas esse será um dos aspectos mais reiterados sobre a estrutura madrigalesca.

Em relação aos madrigais quinhentistas italianos, conforme Guardiani (1985), há a característica de uma sequência de dísticos rimados entre si (p. 625)[110]. Os madrigais de Marino[111], por sua vez, são regulares, apresentando sempre duas partes distintas:

> [...] nella prima abbiamo un´enunciazione, in cui domina la metafora tradizionale senza contrasti e senza riduzioni; nella seconda troviamo una riflessione sul primo tropo, un´argomentazione che spesso diventa 'arguzia'. (id., p. 568).

No caso francês, André Maraud (1984), ao analisar diferentes edições dos livros de Ronsard, discute os acréscimos e modificações em relação a poemas que

---

[109] Por outros autores, era considerado o "soneto, imitador da concisão do epigrama antigo, a ponto de ser chamado por Baltasar Gracián de 'epigramático'" (CARVALHO, 2013, p. 130). Conforme Muhana (1997), o epigrama e as elegias "seriam composições epidíticas", sendo aquele "uma das espécies favoritas de poesia em tempos alexandrinos e romanos", além de "incorporar tópicas várias" (p.267)

[110] Constatamos que todos os madrigais em língua portuguesa de Botelho de Oliveira são construídos justamente "por dísticos rimados entre si", em conformidade à observação feita por Guardiani sobre os madrigais do Quinhentos italiano.

[111] Segundo Guardiani (1985, p. 568), o *corpus* de madrigais de Giambattista Marino é de não menos do que 659 composições.

recebem nas edições a indicação de “madrigais”, embora integrem a seção de “sonnets”. Partindo da definição de Jaques Madeleine, para quem os madrigais de Ronsard seriam sonetos com mais de quatorze versos, Maraud demonstra que os próprios sonetos de Ronsard não seguiam o modelo clássico italiano, apresentando variação no número de versos e de esquema rímico. Segundo o autor, houve diversas alterações, não apenas na designação desses poemas, ora madrigais, ora não, ao longo de diferentes edições, mas na redação dos próprios poemas. Lembra Maraud (1984) que:

> Le mot madrigale désignait en Italie une pièce de vers brute, non elaborée, come sortie de la matrice. **Il avait été introduit en français en 1541** par Barthelemy Aneau et c´est un 1571 que Mellin de Saint-Gelais s´ent sert pour désigner e pour **annoncer une pièce de vers français, hétérométrique, où les onze décassylabes et les six hexassylabes**[112] se succèdent **sans aucune régularité perceptible** ni dans la disposition des mètres ni dans l´agencement des rimes. (p. 41, grifos nossos).

Analisando a qualidade da rima e o encerramento dos poemas, Maraud afirma “On ne peut donc pas établir une relation simple entre l´évolution de la forme sonnet et la pubblication des madrigals” (p. 41) e chega à conclusão de que o fato de apresentar o poema como um “madrigal” não por entendê-lo como “sous-genre-mineur”, mas “à prevenir toute méprise: **ceci n´est pas un sonnet**” (p. 47, grifos nossos), ou seja, por exclusão. Mesmo um século após Ronsard, na celebrada poética de Nicolas Boileau-Despréaux, nos “gêneros menores”, a definição sumária e vaga para esta forma poética é: “O madrigal, mais simples e mais nobre em sua construção, respira a doçura, a ternura e o amor.” (CANTO II, vv. 143 -144, 1979, p. 33).

Conforme Carvalho (2007) “Em Portugal, os preceitos veiculados por autores espanhóis e italianos eram os mais considerados.” (p. 131). Seguindo este ponto, pesquisando em algumas das preceptivas espanholas e italianas, e, para dar encerramento, das portuguesas, encontramos, cronologicamente, as seguintes menções ao gênero poético madrigal.

No “Libro terzo” da obra *L´arte poetica del signor Antonio Minturno*, datada de 1563, após discutir sobre a “Canzone”, o “Sonetto” e a Ballata”, disserta Minturno sobre o “Madrigal”, no âmbito da poesia toscana, a que se destina a obra em questão:

---

[112] Da mesma forma, apresentam-se os madrigais botelhianos, salvo alguma exceção, como veremos: combinação entre endecassílabos italianos e hexassílabos.

> Che altro diremo, ch ´egli è, se non **vaga** composizione di parole, con armonia di rime, e con misura di sillabe tessute, sotto certo canto, e sotto certo ordine **limitata intorno a cose rustichette,** ond ´egli trasse il nome: perciòcché **dalle mandre vien**, ch ´egli si nomini Madriale, c**he dappoi Madrigale s ´è detto.** E nel vero,se composizione se truova in nostra lingua, la quale abbia qualche **similitudine dell ´Epigramma**, è questa: perciòcché, come sapete, Teocrito e Mosco scrissero ancora Epigrammi pastorali. Ma senza dubbio, sicome il Madrigale **ha più del vago e del piacevole**, che l ´Epigramma; **nè tratta materia, che non sia molle, e dilettevole:** così questi ha più dell ´acuto e del sottile, **ed a più materie si adagia**. (1563, pp. 261-262, grifos nossos).

Como veremos, Minturno é a base a partir da qual os outros preceptistas tratarão do madrigal (inclusive já comparecera aqui, na citação de Veloso). Comenta o italiano, vagamente, da estrutura (que posteriormente fará com mais exatidão), da etimologia do termo à qual associa a matéria, “molle” e “dilettevole”, que a torna adaptável. Em relação à estrutura:

> Bern. Di quanti versi è tutto il Canto? Mint. Di tanti, **che non sien più di undici**[113]. Bern. Di qual misura saranno i versi? Min. **Di undici sillabe.** E discorrendo per li Canzonieri degli antichi, non troverete nel Madrigale verso rotto. Ber. Quante, e quali sono le parti di lui? Min. S ´egli sia di undici versi, avrà tre terzetti, ed una coppia: se di otto, due terzetti, ed una coppia: se di nove, tre terzetti: se di diece, due terzetti ed un quartetto; o tre terzetti, ed un tornello. Bern. Di qual guisa saranno i Terzetti? Min. **Non di una certo;** ma perciocchè varie maniere ne truovo, **le vi dipingerò con lettere**, come ho fatto nelle altre composizioni. Sia dunque la prima maniera del Madrigale di otto versi, a b c. a b c. d d., come la vedrete in quello del Petrarca, *Nova angeletta sovra l ´ale accorta* [...] (id., p. 262, grifos nossos)

A organização em diálogo e o tom prescritivo de Minturno aproximam seu texto dos modelos gregos, em que o discípulo exorta o mestre, que, como autoridade, dá-lhe as lições. Nesse sentido, o tratado de Minturno, além de ser um dos primeiros, é, dos que analisaremos aqui, o mais completo em suas definições, pois suas respostas, como se pode conferir nos destaques supracitados, são categóricas e pontuais. Vale lembrar, porém, que, aqui, está a discussão restrita à poesia toscana, tanto que, após tratar das possibilidades de esquema rímico, citando madrigais apenas de Petrarca, passa a tratar de outros autores, como Franco Sacchetti e Giovanni Boccaccio, de quem Minturno transcreve alguns madrigais, em um “Allegati per esemplo nel Terzo Libro di questa Poetica.” (p. 474) (em que constam três de Sacchetti e um de Boccaccio).

---

[113] Minturno estabelece o limite de onze versos para o Madrigal (lembremos que dentre os madrigais de Petrarca, o mais longo é composto de dez versos), e na sequência expõe as possibilidades de organização estrófica.

Já mencionado anteriormente, como um dos preceptistas que, discutindo a obra aristotélica, ao constatar a ausência de definição da poesia lírica, buscou preencher essa lacuna, o italiano Pomponio Torelli (1575/2008) postula na "Lezione Quarta" de seu *Trattato della Poesia lírica*:

> Il fine del Lirico, dunque, dicemmo ch'era di **purgare l'eccesso delle passioni** co'l mezzo del diletto che dall'immitatione dell'istesse passioni e costumi de gli appassionati ci proviene. Diffinimmo poi la Poesia Lirica per **immitatione di costumi et affetti diversi**, fatta con diversa sorte di versi, congionti in un tempo stesso con l'harmonia e co'l ritmo, per **purgar l'animo da gli stessi affetti**. (2008, p. 609, grifos nossos).

Dialogando com a produção moderna, nesse sentido Torelli, na "Lezione Sesta", cita o primeiro soneto de Petrarca ao lado de Horácio e Tibulo, para defender que o amor é o afeto mais celebrado na poesia lírica (id., p. 660). Sobre o madrigal, porém, nenhuma citação.

Passando aos espanhóis, Alonso López Pinciano, na "Epístola séptima" de sua *Filosofia antigua poética* (1596), cujo argumento é "Del metro", menciona o madrigal, no âmbito de discussão sobre as "composturas regulares e irregulares". Sistematiza os metros que "atados en consonancia, hazen su juntura", em "regulares", como "sestinas, o tercetos, o octavas rimas"; irregulares, "canciones, madrigales, ballatas" "que cada uno las haze como se lo antoja", e "mesclados", "sonetos y quartetos" (pp. 175 -179). Quanto ao número de versos dos metros irregulares, afirma que "De las canciones ay un número sin fin", ao passo que "las ballatas y madrigales, [que] **ni éstas ni aquéllas tienen cierto número de verso.**" (p. 180, grifos nossos). A indefinição aumenta, ao proceder à diferenciação entre os metros irregulares:

> Ya yo sí, dixo Pinciano, que se diferencian las canciones de los madrigales e ballatas, **mas no sé en qué éstas de aquélas.**
> Ugo respondió: La lira, ballatas **e madrigales todos son una especie de canciones, y, assí como éstas pueden ser hechas al alvedrío del poeta**, lo pueden ser essotras composiciones, salvo lo que sabéys que **el madrigal y ballata andan a solas y no acompanhadas como las canciones**, las quales, como diximos de los tercetos, no se devem encontrar con las consonancias, especial en las estancias enteras (id., pp. 180-181, grifos nossos).

Quando trata dos metros da épica, da tragédia e da "dithirambica o lyrica", afirma Pinciano "Pues las ballatas dichas también siguen más que una estanza, y, como son para baylar, podrían ser para cantar, **y aun los madrigales también alguna vez**." (p. 184, grifos nossos). Evidente o tom de vagueza dos termos

utilizados, e importante a menção ao “alvedrío del poeta”, que, como já vimos, em Minturno era aludida na matéria flexível, e, como veremos, é recorrente nas outras poéticas, e ratifica o diagnóstico de mescla dos poemas, que os configuram como gênero misto.

Na arte poética espanhola *Cisne de Apolo* (1602), de Luis Alfonso de Carvallo, afirma o preceptor:

> Los madrigales son como los tercetos, y solo se differencian, en que **no quieren materia tan larga y difusa como los tercetos**, y al remate se añade outro verso mas q consone coñ aquel q diximos se añadia al ultimo terceto, y assi acaba en dos versos cõtinuos [...] **Otros madrigales ay** que llevan el verso de medio suelto y libre, sin consonar con ninguno, y en el remate y en todo lo mas, son como el terceto. (1602, pp. 89 -90, grifos nossos).

Definido em função dos tercetos, Carvallo também sugere a variação observada na estrutura dos madrigais que considera (mas que não explicita quais são), iniciando com uma afirmação geral “Los madrigales son” e encerrando com a vaga alusão a “Otros madrigales ay”. Outro ponto destacado é a vaga referência à matéria, sobre a qual, sempre em comparação aos tercetos, declara não ser “tan larga y difusa”, o que, ao fim, não se faz muito esclarecedor.

Por sua vez, em capítulo exclusivo, Cap. LXII “De los Madrigales”, de sua *Arte poética española* (1606), Juan Diaz Rengifo inicia traçando a evolução do termo madrigal, aplicado a diferentes “cantares”, considerando-lhe igualmente a etimologia:

> Este genero de Canciones se llamó primero Madrigal, **de *Mandra***, que significa la cabaña del pastor, o el aprisco de la ovejas, y poco a poco corrompiendose el vocablo con el tiempo, se vino a llamar Madrigal. Dieron los antiguos este nõbre a esta composicion, porque era **propia para los cantares rústicos y toscos,** que cantavan los pastores en los apriscos, y cabanas. Pero ya no se fazen Madrigales en estilo pastoril, fino en lenguaje politico, y de cosas graves. **Lleva el Madrigal dos, o tres, o mas Estancias, segun fuere la materia, y voluntad del Poeta**. Cada Estancia consta de tres versos: y unos Madrigales ay com Remate, otros sin el: unos con quebrados, otros todos de versos enteros: unos con unas consonancias, y otros con otras. (1606/1727, p. 88, grifos nossos).

Como Carvallo, Rengifo aponta a variação em relação à estrutura, caracterizando o madrigal como forma flexível, e, como já mencionava Pinciano, adaptável à matéria e à “voluntad del Poeta”. Na sequência, o preceptista transcreve quatro madrigais em espanhol, aos quais confere a correspondência a canções de Petrarca, para, ao final, concluir:

> **Otros Madrigales ay**, que se componem de dos versos enteros, y un quebrado; y el quebrado va siempre en medio de los enteros, y llevan las consonancias de los Tercetos eslavonados [...]. Pudiera poner mas generos

> de Madrigales, **pero por ser poco usados los dexo.** (id., p. 90, grifos nossos).

Utilizando exatamente a mesma expressão de Carvallo, Rengifo comenta vagamente a variedade de modelos de madrigais. Seus comentários, como os de seus predecessores, não apresentam rigorosa prescrição, senão informações analíticas esparsas. O encerramento dá-se de acordo com umas das tópicas de remate do discurso, por um "fecho abrupto" (CURTIUS, 2013, p. 131), afirmando que à época os madrigais eram "poco usados".

Nas *Tablas Poeticas* (1617) de Francisco Cascales, dentro da discussão sobre a "canção", faz-se referência tanto às odes horacianas quanto às modernas baladas e madrigais: "Y si la canción no tiene más que una estancia (como Horacio, que compuso oda de sola una estancia; y como las balatas y **madrigales**, que por la mayor parte **no tienen más que una estancia**), como se llamará? " (p. 102, grifos nossos). Sem tratar especificamente do madrigal, poucas linhas depois, dando sequência à discussão sobre a estrutura da canção, ao invés de uma, admite a possibilidade de o madrigal estender-se por duas estâncias: "Toda la canción puede abraçar, quando mucho, quinze estancias la mayor, y la menor três. **Dexo los madrigales, que no tienen más ordinariamente de una o de dos estancias**. " (p. 103, grifos nossos). É tudo quanto consta em Cascales: novamente uma noção vaga, no caso, simplesmente da estrutura em estrofes, e a comparação do madrigal em relação a outro gênero, que lhe parece mais bem definido.

O italiano Federigo Meninni, em seu tratado *Il ritratto del Sonetto e della Canzone* (1678), partindo da etimologia dos termos, postula "sonetto si chiamma un suono picciolo [...] e deriva dal suono, come la Ballata dal ballo, e la canzone dal canto", mas não menciona o madrigal, cuja "linhagem" é aludida através de palavras de outro teórico. Afirma Meninni que "Monsignor Antonio Minturno è d´opinione, che più facilmente **il Madrigale si rassomigli all´Epigramma**, e ´l Sonetto all´oda." (p. 7, grifos nossos), embora, comente Meninni, que para o poeta Giambattista Marino, seja o soneto próximo ao epigrama [114]. Conforme o estudioso, "Gli antichi

[114] Sendo sua obra um elogio ao gênero poético do soneto, após discutir a origem, que, segundo ele remeteria aos provençais, Meninni afirma que o grande trunfo do soneto é que "A muovere gli affetti è più confacevole il Sonetto" (p. 4) e chega a defender que "Sonetti comprendono i tre generi di poesia. Esempio sonetti narrativi di Petrarca, oppure con la sua stessa voce e quelli misti". Todos esses pontos servem para ratificar o *status* de excelência de que o soneto gozava em comparação aos demais gêneros poéticos líricos. Mas não apenas os sonetos merecem louvor, Meninni é peremptório ao afirmar, comparando autores antigos e modernos, que os italianos chegaram à perfeição. E para tal elenca autores como Petrarca, Alessandro Tassoni, Seraffino dell´Aquila, Antonio Tebaldeo,

Provenziali, e Toscani, diedero nome di Canzone al Sonetto, al Madrigale, alla Ballata, e ad altri somiglianti Componimenti." (p. 197). Aqui encerram as menções de Meninni ao madrigal.

No contexto português, Manuel da Fonseca Borralho, em seu *Luzes da poesia descubertas no oriente de Apollo nos influxos das muzas, dividadas em tres luzes essenciaes* (1724), retoma o veio etimológico do termo, em construção muito semelhante à de Rengifo, e como este também menciona a liberdade do poeta, na escolha da combinação estrutural e rímica. Assim escreve:

> [...] o Madrigal (assim chamado de **Mandria**, que quer dizer cabana, ou chão de Pastores,) he huma espécie de Cançaõ, que serve para os cantos rusticos de Pastores[115]; se bem, que se pòdem honorificar con a materia, **de que se quizer tratar**; & consta de Estancias ou Ramos, cada hum de tres versos grandes, ou con seus Quebrados, e pòde ter seu Remate, ou naõ; tem varias consonancias travadas, **como melhor parecer ao Poeta. (**p. 106, grifos nossos).

A referência à liberdade do poeta, como temos demonstrado, é um dos aspectos recorrentes nas preceptivas. Na sequência, Borralho transcreve um madrigal como exemplo, do qual afirma ser o "melhor", depois do que continua, novamente destacando o caráter flexível do gênero, que, mais uma vez, afirma poder se adequar ao desiderato do poeta:

> [...] pòde também levar Quebrados, & usar-se de outras consonancias **à vontade de quem os quizer usar**, con mais ou menos Estancias, ou Ramos, que naõ execedaõ de três versos cada huma, & os remates de dous, ou de hum verso, que sempre hade ter um verso, ou dous menos do que levarem as Estancias. (p. 107, grifos nossos).

Embora seja posterior à obra de Botelho de Oliveira, o exemplo de Borralho é interessante, pois parece ter extraído, embora não mencione diretamente, o trecho supracitado da já comentada *Arte poética española*, de Juan Diaz Rengifo, visto que faz as mesmas afirmações e usa do mesmo exemplo de madrigal, referindo a canção petrarquista que imita. Da mesma forma, a preceptiva tem como fonte de análise madrigais que eram contemporâneos de Botelho, ou que, sendo-lhe anteriores, poderiam ter-lhe servido como modelo. Destarte, outro exemplo português, poucos anos depois de Borralho, na célebre poética do "Candido Lusitano"[116], de 1759, quando trata das "espécies" líricas, não há sequer menção ao

---

Giacomo Sannazaro, Pietro Bembo, Lodovico Ariosto, Girolamo Brittonio, Luigi Groto, Bernardino Rota, Bernardo Capello, Bernardo Tasso, entre outros.

[115] Até aqui reconhecemos praticamente a mesma elaboração de Rengifo, citada anteriormente.

[116] Trata-se da *Arte Poética* de Francisco José Freire, de 1759.

madrigal, não obstante nos grandes testemunhos da poesia seiscentista portuguesa, *Fenix Renascida* e *Postilhão de Apolo*, seja um gênero expressivamente presente.

Feitas essas considerações, encerramos a questão do madrigal com a síntese de Ritrovato (2015), que, procedendo à investigação do madrigal enquanto forma poética, discute autores do Quinhentos italiano que aqui não mencionamos. Das questões que traz, julgamos, para o nosso estudo, pertinentes algumas noções, como a de Vellutello, segundo a qual "il madrigale sarebbe non un genere autonomo ma una stanza" (RITROVATO, 2015, p. 12). Strozzi (1535), que entende o madrigal como "pratica cortigiana", também entende o madrigal como a estrofe de um poema maior (pp. 16-17). Em relação a Massini, afirma Ritrovato (2015) que "constata come i madrigali abbiano dimensioni contenute, nella musica di una stanza di canzone, **fra sei versi e venti**, anche se la maggior parte degli autori si attesta fra **gli undici e i dodici**." (p. 28, grifos nossos). Encerrando as considerações que nos interessam para a proposta de estudo, resta a importante e sintética afirmação de que:

> Fatta salva, ovviamente, la possibilità di scegliere un altro genere metrico **per 'cantare' (verbo che ha finalmente sostituito 'narrare') le 'passione amorose',** qualora pochi versi non bastino a dargli una 'debita misura', basti rimarcare la specificità del madrigale anche alla luce dei principi della poetica aristotelica, a cominciare dall´**'unità' d´azione che,** se vale per ogni genere poetico, tanto più varrà per il madrigale **'che è sì piccolo'**. (RITROVATO, 2015, p. 175, grifos nossos).

Pelo que pudemos ver até aqui, a tendência entre os preceptistas era a noção de madrigal como poema breve, podendo variar de matéria, ter uma ou duas estâncias e atender à vontade do poeta. Nesse sentido, dentre as "25 cautelas para uso das agudezas", propostas por Matteo Peregrini, o "pioneiro na tratadística do conceito de agudeza" (CARVALHO, 2007, p.102), elencadas por Hansen (2000), encontramos, na 20ª, a seguinte indicação:

> **Composições breves**, como epigramas, sonetos e **madrigais**, **exigem agudeza proporcionada ao seu tema**, grave se o tema é grave; jocosa, se jocoso; irônica, se irônico; e ridícula ou maledicente, se o tema é baixo. O que é longo tem lugar para outros ornamentos e a falta da agudeza pode ser suplementada por eles. Por isso, **nos discursos breves, a agudeza se impõe porque, se não ocorre, o discurso parece ter sido feito só para dizer a coisa, não para evidenciar o engenho.** (p. 340, grifos nossos).

Isso posto, sendo o madrigal um poema breve (os de Botelho são todos monostróficos e têm no máximo doze versos) nossa proposta de avaliar se são os madrigais botelhianos "poesia de agudeza" passa pela noção de, dada a brevidade, concentrarem-se em uma "unità d´azione", nas palavras supracitadas de Ritrovato, mas que evidenciam o engenho botelhiano, como prevê a cautela de Peregrini.

Em outro momento aludimos ao fato de ser *Musica do Parnasso* considerada a primeira obra impressa de poesia local. Nesse sentido, há, igualmente, a possibilidade de ter sido Botelho um dos primeiros poetas dessa América portuguesa a cultivar o gênero madrigal[117], o que mais uma vez atesta seu compasso com a produção europeia. A título de exemplo, embora tenha figurado entre as grandes formas líricas de sua época, do grande modelo lírico português, Camões, não se tem madrigais publicados. Em um caso local, se bem que posterior, de um madrigalista celebrado, temos o árcade Silva Alvarenga (1749-1814), cuja obra, repleta de rondós e madrigais[118], Pécora (2001) analisa. Sobre o madrigal, de forma bastante vaga e até imprecisa, afirma que:

> [...] é, **ao que parece**, forma popular italiana, depois apropriada por Petrarca e outros poetas eruditos; até aí o madrigal restringiu-se basicamente aos **temas amorosos**, tendo o seu uso ampliado para assuntos religiosos e morais apenas no mesmo século XVII, que via também reaparecer o rondó; no século seguinte, reorientado pelas matrizes prestigiosas provenientes da França, o madrigal torna-se galante e epigramático para então quase desaparecer sob os efeitos de oralidade e espontaneidade buscados genericamente pelos modelos românticos. (pp. 189-190, grifos nosso).

Ocorre que os madrigais de Alvarenga de fato são expressivamente sonoros, em que se faz sentir "a exploração do estrato fônico dos poemas, perfeito no ritmo, na rima, inclusive nas rimas internas." (PEREIRA, 2010, p. 10). Repletos de *exempla* mitológicos, nos madrigais pintam-se cenas petrarquistas, à semelhança do madrigal que comentamos "Non più al suo amante Diana piacque", por exemplo em "Suave fonte pura" do mineiro, em que a amada, "linda Glaura", recreia-se nas águas[119]. Interessantemente, único poema em toda *Música do Parnasso* que pinta igual cena é o Romance das Rimas Castelhanas, cujo título é justamente "Anarda banhando-se", em que há a construção do *locus amoenus*, e a utilização de figuras mitológicas. Anarda "Desnudóse" (v. 5), pareciam seus "ojos Soles brillantes", exemplo da construção belíssima em que define partes do corpo de Anarda em aproximação a elementos da natureza vibrante, em que ela surge "Ángel del agua parece", em uma

---

[117] Nesse sentido, ao menos nas edições mais completas da poesia atribuída ao contemporâneo Gregório de Matos não constam madrigais.

[118] Em Silva Alvarenga: "O madrigal tem mais simples a disposição das rimas (em geral *a b b a a c c d d*), compondo-se de uma estrofe única, de extensão variável entre 8 e 11 versos heroicos, com amplo uso de cesuras na sexta sílaba." (p. 191).

[119] De fato, os madrigais de Silva Alvarenga aproximam-se em estilo elocutório dos madrigais de Tasso, que em sua maioria, pintam paisagens dentro da tópica do *locus amoenus*, instaurando um quadro de amenidade visual que se alia à suavidade sonora.

formulação cristianizada do mito do nascimento de Vênus, a quem ele compara, “Venus de la espuma nace”. Ao final, após a contemplação do belo quadro, os quatro últimos versos do romance botelhiano introduzem o sofrimento do amante, na oposição antitética, muito profícua na lírica botelhiana, entre água e fogo, em que, perplexo, lança uma pergunta retórica “Que pecho librarse puede/ De amor, si las aguas se hacen/ Siendo a las llamas opuestas, /De los incêndios capaces? ”.

Mas, como já estamos nos distanciando da proposta deste capítulo, retomemos os pontos nele discutidos. No Seiscentos, imitavam-se os sonetos de Petrarca, os madrigais de Tasso e Marino, assim como outrora as epopeias homéricas, visto que os poemas líricos, caracterizados como “gênero misto”, ditavam o gosto moderno do estilo mediano e florido. Quanto à “finalidade discursiva de cada poema”, ecoa-nos igualmente a temática e a noção de decoro, pois, “As discussões seiscentistas da agudeza têm por objeto principal a **verossimilhança e o decoro** da sua aplicação: nelas sempre está em pauta a questão do efeito persuasivo.” (HANSEN, 2000, p. 337, grifos nossos). Sendo assim, o decoro regulava o estilo à matéria, prova do bom senso do poeta, que, na primeira etapa, da invenção, selecionava conceitos, e, exercitando seu engenho, aproximava-os pelos atributos que compartilhavam ou que contrastavam (metáfora negativa), observando a verossimilhança entre eles, e dispondo-os no individual de cada poema, de forma que a elocução causasse deleite, sendo tanto mais aguda quanto mais maravilha suscitasse.

O madrigal, assim como todo poema do gênero misto, figurou entre as discussões dos preceptistas, em geral recebendo vagas menções em relação à estrutura, ao esquema rímico, à temática, sem receber uma definição consistente. Para essa indefinição, como pudemos constatar, confluía a afirmação, quase onipresente, de que, forma flexível, poder-se-ia adaptar à vontade do poeta. Porém, não é por ser breve que não pode esse madrigal refletir a agudeza do engenho desse poeta, apenas o fará dentro do limite de sua brevidade, e das proporções da sua matéria.

Em suma, de imitação ou emulação dos modelos[120], a poesia lírica floresceu de tal forma no Seiscentos, a ponto de fertilizar jardins poéticos por todos os cantos,

[120] A emulação é, mais do que a simples imitação dos modelos, a superação destes (HANSEN, 2000, p. 325).

inclusive nesta América inculta, onde a Musa fora atraída por nosso fidalgo. Contudo, tal disseminação fugiu ao controle da normatização das espécies poéticas por parte das preceptivas, e, assim, cada canteiro desabrochou em combinações variegadas. Sendo assim, implanta-se como desafio de nosso trabalho a análise dos madrigais de Botelho de Oliveira no sentido de reconstruir as ferramentas retóricas de que se utilizou para gerar o espectro de cores (metáforas) e perfumes (sons) em seus madrigais. Feitas essas considerações, mudemos os elementos e lancemo-nos agora em alto mar, com os remos retóricos que nos servem, pois inicialmente encetaremos a viagem por águas lacrimosas, ventos suspirados e tempestades desdenhosas causados pela bela Anarda, a qual, não obstante seus rigores, deixou Botelho não *furioso*, mas engenhosamente *innamorato*.

3 AS LUZES DA AMADA E AS NOTAS DO POETA

Após a apresentação do autor e a discussão de alguns aspectos teóricos da poesia seiscentista, retornemos à obra de Manuel Botelho de Oliveira, retomando-lhe alguns aspectos. Primeiramente, "entendia a poesia como manifestação do gênero [retórico] epidítico, tomando-o no sentido de demonstração ostensiva de virtuosismo técnico e talento pessoal" (TEIXEIRA, 2005, p.14); como todo poeta da época, observou o "acordo técnico entre ordem e ornato, ou entre o *docere*, a utilidade da disposição, e o *delectare*, o prazer do ornato" (HANSEN, 2008, p.209), e o estilo poético subordinado ao gênero. Igualmente, o "primado da metáfora" compunha-se como o "pressuposto básico de construção poética em Botelho de Oliveira" (TEIXEIRA, 2005, p.26), voltada "para a exploração da imagem, para a concentração semântica e para a equivocidade dos vocábulos" (id., p.24), postura que corresponde à prática da "poesia de agudeza", como propõe Carvalho (2007), cultivada em Portugal, no século XVII. Outrossim, a musicalidade em Botelho de Oliveira, em que "se reconhece o modelo da poesia de Marino, emulada no léxico, nas rimas, nos vocativos, nos ritmos, nas imagens e nas tópicas marinianas" (MUHANA, 2011, p.38), faz-se presente em toda sua obra, a começar simbolicamente pelo título[121] e por sua divisão em "Coros".

Como tivemos ocasião de discutir, no Seiscentos os gêneros líricos não dispunham de uma definição unívoca. Assim se apresenta o madrigal, composição flexível tanto na forma quanto na matéria, as quais eram moldadas conforme o desiderato do poeta. Além da brevidade (tendência à estrutura monostrófica) e a amenidade da matéria, outro aspecto do madrigal é considerado uma constante desde sua gênese: a íntima relação com a música. Retomadas essas considerações, neste capítulo propomos analisar os vinte e três madrigais do "Primeiro Coro de Rimas Portuguesas", sob o ponto de vista da construção aguda, fundamentada, como já mencionamos, na primazia da metáfora, buscando, ao fim, apresentar a configuração madrigalesca do poeta, examinando se a tão aclamada "Música do Parnaso" faz-se soar de fato num gênero poético que se tornou igualmente gênero musical. Entretanto, antes de nos determos no *corpus* madrigalesco em si, apresentaremos um panorama de recorrências estilísticas na

[121] Muhana (2011), nesse sentido, refere-se à concepção de poesia como irmã da música, evocada nos célebres versos do grande poema de Marino: "*Musica e Poesia son due sorelle*".

lírica amorosa de *Musica do Parnasso*, que se observam também nos madrigais. Mais uma vez ressaltamos que nosso intuito não é apontar modelos que Botelho imitou, ou pretensas fontes, senão estabelecer conexões ou distinções, ao cotejar o estilo elocutório dos madrigais, em relação a diferentes gêneros em que o próprio poeta exercitou sua pena, e os quais apresentavam semelhante matéria ou desencadeamento metafórico. Destarte, como se configura o madrigal de Botelho de Oliveira? São os madrigais botelhianos poesia de agudeza?

3.1 ASPECTOS RECORRENTES DA LÍRICA AMOROSA DE *MUSICA DO PARNASSO*

Manuel Botelho de Oliveira publicou quarenta e oito madrigais, todos constantes em *Musica do Parnasso*, distribuídos por três dos quatro Coros: vinte e três no "Primeiro Coro de Rimas Portuguesas", dezoito no "Segundo Coro de Rimas Castelhanas" e sete no "Terceiro Coro de Rimas Italianas". Assim como não se tem notícia de qualquer representação teatral de suas comédias, igualmente não se tem notícia da musicalização dos madrigais do nosso poeta fidalgo. Se houve a intenção de musicá-los, portanto, ignoramos. Em línguas e metros diversos, uma constante une os madrigais botelhianos: a temática amorosa, em que celebra Anarda, a qual, entretanto, não é exclusividade dos madrigais. Apesar de não ser a única[122], é Anarda por excelência a amada que Botelho canta em diversos metros e tons, nos três dos quatro Coros de *Musica do Parnasso*[123], e que integra a tradição das damas indiferentes e intangíveis.

Os dois primeiros Coros, divididos em dois momentos cada, prestam explicitamente louvor a ela: "Primeiro Coro de Rimas Portuguesas em Versos Amorosos de Anarda" e "Segundo Coro das Rimas Castelhanas em Versos Amorosos da Mesma Anarda". De fato, *Musica do Parnasso* apresenta claramente dois eixos predominantes: poemas amorosos e poemas encomiásticos, ambos de caráter epidítico. Entre um e outro, timidamente assistimos à presença de poemas

---

[122] Como se sabe, também os nomes femininos integram um repertório poético, como elementos de convenção. Assim, Botelho celebra "Belisa" nos Romances I e IV e "Amarílis" no Romance III, todos do Primeiro Coro. Portanto, não é de Anarda a exclusividade do sentimento, ou melhor, do engenho botelhiano em sua poesia amorosa, mas consideraremos apenas os poemas em louvor a ela, visto que é sobre Anarda que versam os madrigais.

[123] Anarda vai desaparecendo ao longo da obra: O "Terceiro Coro de Rimas Italianas" não recebe o atributo de "versos amorosos de Anarda", embora alguns poemas cantem-na, e no "Quarto Coro de Rimas Latinas" nenhum poema a menciona. A bela e rigorosa Anarda, nome-símbolo da matéria amorosa botelhiana, não fora cantada senão em língua moderna.

de cunho estritamente mitológico[124], matéria que serve, todavia, como recurso retórico, os *exempla,* a outros.

Concernente à poesia amorosa em Botelho, a qual nos interessa, constata-se a predominância da caracterização da amada, preponderantemente sob dois aspectos, beleza e rigores, os quais motivam poemas em tom de louvor ou repreensão, admiração ou perplexidade, mas, todos, de certa forma se comportam, em última análise, como "poemas celebrativos", tal como afirma Teixeira (2001, p. 189). Disso tudo, depreende-se que os madrigais botelhianos inserem-se no discurso epidítico, de elogio à grande virtude da amada, sua beleza, embora, como veremos, em certos momentos realize pretensa censura dos "vícios", os rigores, censura que, em acento jocoso, flerta com o já mencionado "elogio dos vícios fracos", previsto por Aristóteles, cujo efeito é o "riso sem dor".

Considerando todos os poemas de *Musica do Parnasso* em que figura, Anarda é predominantemente construída por metonímias, partes do corpo, sobretudo rosto, olhos, mãos, pés, e metaforizada geralmente em elementos naturais. Em grande parte dos poemas amorosos, há sempre menção do nome, seja no título, seja no corpo do poema, e muitas vezes configura uma atitude exortativa da persona lírica, ou, como propõe Teixeira (2001), "persona elocutória" (p.179), termo que adotaremos a partir de agora, por entendermos mais adequado à construção poética desse contexto[125].

Nesse sentido, outro ponto importante é a atitude apelativa da persona elocutória, de utilização do nome próprio da amada, estabelecendo uma "relação unívoca individual", de modo que a comunicação "se faça por intermédio de um apelativo que visa a coisa" (LAUSBERG, 1967, pp. 129-130). Contudo, Anarda não

---

[124] De temática mitológica não há nenhum poema no Primeiro Coro. Temos, nos "Versos Vários" do Segundo Coro, os sonetos III e IV, "Adônis convertido em flor" e "Narciso convertido em flor". No "Terceiro Coro das Rimas Italianas" temos os sonetos III, "Leandro morto nas águas", e IV, " Endimião amado da Lua", e o madrigal V, "Ponderação de Ícaro, morto com seu amor". No "Quarto Coro de Rimas Latinas", os poemas de assunto mitológico predominam: são cinco dos seis epigramas, sendo o sexto um poema encomiástico à Senhora Rainha Dona Maria Sofia Isabel, personagem que mereceu não menos do que seis poemas encomiásticos em *Musica do Parnasso*; está presente em todos os Coros: soneto XXII e Canção I, dos Versos Vários do Primeiro Coro, Soneto I dos Versos vários do Segundo Coro e Epigrama VI do Quarto Coro. Curiosamente, a Rainha, assim, faz-se soberana e quase onipresente na obra de Botelho, ao lado de Anarda, embora, claramente, sob diferente abordagem. Todavia, tal particularidade nos parece interessante e ainda não fora matéria de relevo, tendo os estudiosos centrando-se em geral à personagem histórica de Marquês de Marialva, ou dos próprios irmãos Antônio e Bernardo Vieira, celebrados igualmente por Botelho.

[125] Isso posto, abrimos mão da categoria comumente utilizada de "eu-lírico", ou, ainda, "sujeito-lírico", mais adequados, em nosso entendimento, à poesia a partir do Romantismo.

representa apenas o nome próprio[126], é, ao mesmo tempo, um universal no âmbito da poesia amorosa de Botelho de Oliveira. Além de ser descrita, ou melhor, retratada, poemas há em que suas ações compõem a matéria. A este propósito, faz-se dominante nos madrigais a banalidade dos assuntos, que, inclusive, repetem-se em outros poemas; entretanto, conforme constata Teixeira (2001):

> O autor seleciona assunto estéril para efetuar agudeza em seu desenvolvimento, aplicando a ele imagens alheias ao universo primeiro de seu significado. Decorre daí a dominante metafórica e antitética no estilo de Botelho de Oliveira, que sempre escreve por paralelos ou contrapostos. (p. 183).

Como veremos minuciosamente a seguir, no processo da *inventio*, partindo de um "assunto estéril", Botelho projeta uma metáfora de base a partir da qual "fertiliza" a matéria, estabelecendo relações de contraposição dos conceitos, no que incide em geral sua agudeza. É nesse sentido que Teixeira (2001) defende o fato de que "na poesia aguda de Botelho não há assuntos banais, porque a dialética do engenho transforma a matéria humilde em tema fértil" (p. 189). Portanto, a pretensa banalidade dos assuntos de forma alguma afeta a qualidade do poema; pelo contrário, sua agudeza reside por vezes na capacidade de provocar a *meraviglia* a partir de coisas à primeira vista triviais, além de estar de acordo com a noção de lírica como estilo mediano, em contraste com os conceitos graves dos "poemas grandes": "*Grave* é o poema que dê ensinamentos acerca da conduta e da alma dos homens" (MUHANA, 1997, p. 146); homens, naturalmente, como postulava Aristóteles, superiores a nós. Outrossim, tais circunstâncias humildes "são cantadas por meio de formas poéticas de reduzidas dimensões, convenientes **à graça lírica**: sonetos, madrigais [...]" (MUHANA, 2005, p. XXXIX, grifos nossos), portanto, perfeitamente de acordo com o decoro da poesia lírica, mediana, suave. Ao lado disso, acrescentemos o fato de que no Seiscentos "a poesia de agudeza [todavia] encontra o amor já plenamente aceito como lugar de elevação" (CARVALHO, 2007, p. 198), matéria lírica por excelência[127], como já discutimos, e dominante como temática nos gêneros mais praticados, dentre eles o madrigal.

---

[126] "Anarda", como nome convencional, é cantada por outros poetas, a exemplo do português Bocage, no poema "Ciúmes", "Canção, vai suspirar de Anarda aos Lares"; do espanhol Juan Latino, em cujos poemas "*Anarda* queda convertida em Arnalda" (ALATORRE, 2002, p. 80). Será também uma dama celebrada pelo árcade Cláudio Manuel da Costa.

[127] Não que nos poemas graves o amor não seja contemplado, porém, "os amores da épica e da tragédia são graves porque de homens superiores" (MUHANA, 1997, p. 160). Sobre o amor como "ação" das narrativas, Cf. op. Cit., pp. 158-187.

Encerrando as considerações sobre Anarda, visto que a maioria dos poemas de *Musica do Parnasso* são em louvor a ela, podemos entender que dela compõem um quadro: sua beleza física e seu comportamento, à maneira do "retrato" que Santilli (1965) afirma decorrer de uma longa tradição, desde o medioevo, com a "*descriptio puellae*" (p. 181), e que no "Barroco":

> [...] surge, assim autônomo, em dezenas de composições e se diversifica por ser **físico ou moral**, sério ou jocoso, endereçado a uma determinada dama ou a uma mulher símbolo, quando não o seja ainda à beleza feminina idealizada ou apenas a um e alguns dotes específicos, de predileção do poeta, como por exemplo os olhos, elementos da casuística amorosa muitas vezes autônomo, ou **também os cabelos, a boca, as mãos e os pés**. (p. 182, grifos nossos).

Tal descrição a que se refere a autora, pode, como já mencionamos, ser construída por meio de uma *ekphrasis*, dentro, inclusive, da noção retórica de discurso "prosopográfico", que, segundo Hansen (2006c), na acepção de Geoffroi de Vinsauf, no século XIII:

> [...] prescreve a composição de retratos femininos **segundo um eixo vertical imaginário que vai da cabeça aos pés**, como se o olho do ouvinte, leitor ou espectador fosse recortando partes do corpo retratado sobre ele, detalhando cada secção horizontal com aspectos proporcionados ao decoro. (pp. 95-96, grifos nossos).

Sendo de louvor ou escárnio, os retratos femininos podem-se observar em poemas da *Fênix Renascida,* e, na própria *Música do Parnasso*, na técnica da descrição "descendente pelo rosto até os pés" (id., ibid.), a exemplo dos romances do primeiro Coro, "Pintura de uma dama conserveira" (cuja descrição parte da "cabeça," e vai da "testa", "olhos", "nariz", "maçãs", "boca", "dentes", "garganta", "peitos", "mãos", até, finalmente, os "dedos") e "Pintura de uma dama namorada de um letrado" (que parte do "cabelo" aos "olhos", "testa", "rosto", "nariz", "boquinha", "língua", "dentes", "peitos" e chega ao limite das "mãos").

Nesse sentido, referindo-se estritamente ao contexto português da época, afirma Hatherly (1997) que "abundam os Retratos da Amada" (p. 125), declarando que "não há poeta que não crie retratos, paisagens ou situações, usando como metáfora da escrita o acto de pintar, que se torna sinónimo não só de descrever mas de escrever criativamente: pintar é igual a (re) criar." (p. 80). Botelho de Oliveira não se subtrai a esse uso. Por outro lado, não é apenas o retrato físico que Botelho apresenta de Anarda, mas também, como aponta Santilli, "moral". *Pari passu* com a beleza física, ou melhor, à sombra dela, estão sempre seus rigores, que resultam na manifestação desdenhosa, típica da convenção da amada indiferente.

Sendo assim, podemos entender que a soma dos poemas em louvor a Anarda, uma vez que se comportam em sua maioria como elogio da beleza e censura dos rigores, configura-se no âmbito do gênero epidítico, em processos amplificatórios, que culminam na construção de uma *etopeia*[128], no sentido que atribui Hansen (2006c), de "descrição de paixões e caracteres" (p. 89), ou seja, a configuração de um retrato físico e moral da amada botelhiana:

> A etopeia serve aos propósitos do gênero demonstrativo, pois quando se quer elogiar ou vituperar é necessário enumerar as qualidades ou defeitos do indivíduo, quer **sejam características físicas ou morais**. Logicamente, aproveita-se a **descrição como forma amplificadora**, pois o orador ou o poeta tratará de destacar aquilo que convier ao objetivo de seu texto. (RODOLPHO, 2010, p. 113, grifos nossos).

A análise dos madrigais, como integrantes dos poemas amorosos que celebram Anarda, buscará comprovar essa tese, dentro das limitações que o próprio gênero impõe -sobretudo em termos de brevidade. Tratando-se de poemas de curta extensão, não há descrição ostensiva nos madrigais. Em geral, cada poema seleciona um elemento de Amada para proceder à analogia metafórica e evidenciar um aspecto da beleza e/ou do rigor. Tal prática parece estar de acordo com a noção, mais do que o retrato da amada propriamente, de *notatio*, que, segundo Hansen (2006c) "é uma perífrase que inclui a pessoa numa classe, 'bom/belo' ou 'mau/feio'" (p. 96). Assim, Anarda é sempre "bela", e também sempre "cruel". O segundo adjetivo está entre aspas, porque a pretensa crueldade não é senão parte do jogo amoroso, não se configura propriamente como um vício[129].

Dirigindo-nos para questões especificamente elocutórias dos madrigais, muitos são os elementos estruturais e figuras de linguagem recorrentes que se observam em toda poesia botelhiana. Em outro momento mencionamos o privilégio de ter Botelho sua obra impressa, o que reflete em outro fenômeno observado nas antologias poéticas da época: a organização dos poemas em sequência, agrupados

---

[128] Em *A epopéia em prosa seiscentista*, Muhana (1997) apresenta outra acepção de *etopeia*, que, todavia, não é a perspectiva que adotamos, por se adequar mais a personagens de narrativas: "Aptas e características, as etopéias são imitações de discursos de personagens alheios que um certo personagem profere quando se encontra em circunstância análoga à daqueles, ante a qual detém um mesmo éthos, um mesmo pathos ou ambos." (p. 126). Em outro momento, lista, como espécies de discurso epidítico no século XVI: "retratos (descrições de pessoas), as etopéias (descrição de sentenças, artes, vícios e virtudes), as prosopografias (descrição de atributos físicos), [...]" (p. 288). Embora haja a diferença entre uma técnica e outra, optamos por considerar etopeia no sentido simplificado (visto que varia conforme época e autores), de "descrição de paixões e caracteres", segundo Hansen.

[129] Sinal disso são os epítetos que dão o tom, da censura ou do louvor, quando não combinam vocábulos que realizam ambos os movimentos, como na expressão "bela ímpia".

por gênero[130], como ocorre em *Musica do Parnasso*, mas também por temáticas, que resulta no comum artifício do título “Ao mesmo”, ou “Ao mesmo assunto”, sinalizando a continuidade da abordagem da matéria do poema imediatamente anterior.

Uma vez que a poesia amorosa em louvor a Anarda é a nota dominante em *Musica do Parnasso*, muitos assuntos repetem-se nos vários Coros e gêneros poéticos da obra, motivando a semelhança nos títulos, quando não a própria repetição, além dos já mencionados “Ao mesmo”. Nesse sentido, dentre os madrigais temos a ocorrência do mesmo título “Anarda vendo-se a um espelho”, em nada mais do que cinco poemas: no Madrigal XXI do “Coro de Rimas Portuguesas”, no Madrigal X do “Coro de Rimas Castelhanas”, sendo ainda continuado no XI, através da indicação “Ao mesmo”, no Soneto XI do mesmo Coro, e, ainda, na Décima I do primeiro Coro. “Anarda fugindo” intitula tanto o Madrigal VI das “Rimas Italianas” quanto o Romance VII das “Rimas Castelhanas”. O madrigal IX do primeiro Coro “Ao véu de Anarda” é seguido pelo X, “Ao mesmo”, o que acontece igualmente entre o madrigal XIX “Conveniências do rosto, e peito de Anarda” e o seguinte, “Ao mesmo”. Concernente a títulos semelhantes, temos o Madrigal IV do primeiro Coro, “Efeitos contrários de Anarda”, que ressoa o soneto XVII do mesmo Coro, “Efeitos contrários do rigor de Anarda”. O Madrigal V do primeiro Coro, “Ponderação do rosto, e sobrancelhas de Anarda”, ecoa o soneto X do mesmo Coro, “Ponderação do rosto, e olhos de Anarda”, além da variação “Rosto de Anarda”, na Décima VII do primeiro Coro. O título do Madrigal VI do primeiro Coro, “Encarecimento do rigor de Anarda”, encontra par no Soneto V das “Rimas Castelhanas”, “Encarecimento do rigor de Anarda”, e a modulação no Soneto II do mesmo Coro, “Encarecimento da fermosura de Anarda”. O Madrigal IV das “Rimas Italianas”, “Sol com Anarda” estabelece correspondência com o Soneto IV das “Rimas Portuguesas”, “Sol, e Anarda”; “Desdém, e fermosura”, que intitula o Madrigal XI das “Rimas portuguesas”, e ainda ecoa no Madrigal VIII das “Rimas Castelhanas”, “Rigor, e fermosura”. O Madrigal I do terceiro Coro, “Impossibilita-se a vista de Anarda” assemelha-se ao Soneto XI do primeiro Coro, “Não podendo ver a Anarda pelo estorvo de ũa planta”; o Madrigal XXIII do primeiro Coro, “Teme que seu amor não possa encobrir-se”

[130] Sobre a poesia seiscentista portuguesa, Carvalho (2007) afirma que “Em quase todos os livros de poemas vê-se a preocupação do editor, antologista ou poeta em definir o gênero do discurso, mesmo naqueles publicados em folhas avulsas.” (pp.181-182).

encontra equivalente na Redondilha III do mesmo Coro, “Que o Amor há de ser descoberto”. Por último, “Estudo amoroso”, título do Soneto VII das “Rimas Castelhanas” amplifica-se no “Doutoramento amoroso”, do Madrigal XVIII das “Rimas Portuguesas”.

Sendo o eixo temático o mesmo e os assuntos reaproveitados em vários poemas, além dos títulos, considerando aqueles pertinentes aos madrigais, podemos igualmente reconhecer vocábulos[131] que perpassam a lírica amorosa de *Musica do Parnasso*, estabelecendo campos semânticos relacionados a:

- **Natureza** - “fogo” (e correspondentes como “chamas”, “inflamar”, “ardores”, “incêndios”), “água” (“lágrimas”, “orvalho”, “fontes”, “rios”, “mar”), “pedra”, “rochedo”, “cristal”, “serpente”, “flores” (“rosa”, “cravo”, “jasmim”, “açucenas”), “árvores” (“cedro”); em relação ao Céu: “Sol” (“raios”), “relâmpagos”, “estrelas” (“luz”, “brilho”), “tormentas” e “tempestades”, que servem em geral como elementos de metáfora para a representação de Anarda.
- **Personagens mitológicas** - utilizadas como *exempla,* estabelecendo comparação de Anarda a Aurora, a Flora, a Medusa e de Ícaro ao amante.
- **Partes do corpo:** “rosto”, “olhos”, “sobrancelhas”, “mãos”, “cabelos”, “boca” (“voz”), preponderantemente referentes a Anarda, que por vezes dela constroem metonímia e são metaforizados em elementos da natureza, e “coração” (“peito”), que também se refere ao amante.
- **Beleza e rigores:** “bela”, “gentil”, “galharda”, “formosa”, “esquivez”, “ímpia”, “ingrata”, “cruel”, “divina”, a partir da qual se verificam claramente os aspectos fulcrais de beleza física e indiferença, que criam epítetos.
- **Em relação ao *ethos* do amante:** “sentimento”, “pensamentos”, “pena”, “dor”, “sofrimento”, “cuidados”, e reações, em geral “suspiros”, aludidos, ainda, como simples “ais”, “queixas”, “rogos”, “desafogo”, “orações”, ou seja, geralmente manifestações do sofrimento frente à resistência de Anarda, cujo ápice, em última análise, seria o próprio poema, que, como veremos, instaura alguns momentos de autorreferencialidade.

Ainda no âmbito do campo lexical, os verbos mais recorrentes em tais poemas são *ser* e *ver*, o que indica tendência justamente à definição/descrição e ao aspecto visual das metáforas, que comunicam geralmente à visão. De fato, a maioria dos madrigais de *Musica do Parnasso* constrói uma imagem, à maneira de um pequeno quadro, em que uma breve cena é exposta. Geralmente com vocábulos que evocam o sentido da visão, torna-se constante o efeito de *enargeia* ou *evidentia*, no sentido aristotélico de fazer saltar à vista, com vividez, efeito depreendido da

[131] A fim de sermos mais exatos nos comentários semânticos, sem o risco de incorrermos em leituras anacrônicas, utilizaremos as definições constantes no *Vocabulario Portuguez & Latino [...]*, de Raphael Bluteau, de 1728.

técnica largamente empregada nesses poemas, a *ekphrasis*. Nessa esteira, a relação entre poesia e pintura torna-se ainda mais estreita, como veremos, em madrigais cujos elementos de analogia integram justamente a palheta linguística do campo pictórico, e, nesse movimento elocutório, todos os vocábulos confluem para comunicar direta e exclusivamente ao sentido da visão.

Em relação à *dispositio* dos poemas de *Musica do Parnasso*, não obstante cada gênero poético apresente suas particularidades, há certos aspectos que podem ser considerados como constantes na lírica botelhiana. Além dos sempre mencionados antíteses, paradoxos, hipérbatos, há predominância de construções bimembres, seja do verso, dividido em hemistíquios, seja de uma relação estabelecida entre dísticos, em um paralelismo sintático e semântico, não raro antitético. De fato, Vianna (2001), ao analisar a estrutura de todos os poemas de *Musica do Parnasso*, já apontara para a recorrência da construção em bimembração, tanto do verso[132] quanto "distribuída em dois versos", constituindo, assim, "versos paralelísticos" (p. 357).

Em geral, uma metáfora base, ramifica-se em outras, em disposição paralela de elementos, estabelecendo correlação entre os versos, e, ao último verso, os elementos (sempre dois ou três) são colocados lado a lado, seguindo a técnica da disseminação e recolha[133]. Ambos os artifícios, versos correlativos e disseminação e recolha são largamente encontrados na poesia de Góngora[134], não por acaso, como já vimos, mencionado da Dedicatória de *Música do Parnasso*.

Ao relacionar dois termos geralmente distantes em sua substância (como seres animados e inanimados), é muito expressiva na lírica botelhiana a recorrência da forma silogística, a qual, na acepção aristotélica, afirma-se como fonte da elegância da argumentação retórica – tratando-se de composição breve, nos madrigais reforça-se esse aspecto. O próprio efeito da metáfora é identificado com o "de um silogismo específico, o entimema" (CARVALHO, 2007, p. 53). Não raro a partir de um processo de amplificação nos poemas botelhianos depreende-se um efeito de duplicação, em que dois termos aproximados em relação metafórica são,

---

[132] Detendo-se em especial no decassílabo, constata que "O verso de Botelho de Oliveira se movimenta nas alternâncias de construção e na tendência ao equilíbrio dual" (VIANNA, 2001, p. 152).

[133] A recolha é a enumeração, geralmente no último verso, de elementos disseminados ao longo do poema, cujo modelo é o poema de Góngora, "Mientras por competir con tu cabello", e seu verso final "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada".

[134] Nessa direção, analisando a obra de Botelho, afirma Teixeira (2005) que "O sistema de versos correlativos [...] integra o repertório técnico de Góngora, que o incorpora como um dos processos mais típicos de sua poesia." (p. 78).

ao final, literalmente aglutinados, resultando, por vezes, em uma identificação total, no processo recolitivo. Assim, muitos versos finais dão a chave de compreensão do poema e comprovam a premissa inicial. Nos madrigais, como veremos, isso incide ainda sobre a disposição dos dísticos finais que estabelecem rimas emparelhadas, em uma construção paralelística perfeitamente regular.

A maioria dos quarenta e oito madrigais fundamenta-se no apelo visual, as metáforas comunicam sobretudo imagens, sendo raros os casos em que o sonoro e o tátil são evocados (o gustativo é praticamente ausente). Mas, sendo também *notas* da "Musica do Parnasso", como soam os versos botelhianos? Segundo Muhana (2011):

> Numa poesia como a de Botelho de Olieira [sic], pelo contrário, em que a elegância e o prazer são alvo primeiro, procuram-se palavras que se adaptem ao metro e à melodias dos verso [sic]. A ênfase maior reside, portanto, numa poesia cuja elegância poética (eufonia, ritmo, musicalidade) transporta na doçura do metro ensinamentos assim suavizados. (p. 39).

O signo da Música em Botelho de Oliveira está presente em toda sua obra multilíngue, a começar pelo título. O madrigal, à época de Botelho, embora não gozasse de definição unívoca, era gênero difuso, presente em praticamente todas as antologias. Sendo assim, entendemos, como postula Muhana (2007), que "o ritmo, a melodia, e a acentuação dos versos não podem ser aspectos descurados em qualquer análise poética que se preze." (p.12). Isto posto, atentaremos, nos madrigais botelhianos, para agudeza da construção sonora, em que, por vezes, reconhecem-se jogos de palavras pelo puro gosto da sonoridade, e que se coloca uma constante em toda a obra poética de Botelho de Oliveira. Sob esse viés, a possibilidade de se ler *Música do Parnasso* como "manifestação lúdica do engenho", como aponta Teixeira (2005, p. 70), coloca-se como interessante ponto de vista a ser considerado em nosso estudo.

Ocorre que, analisando panoramicamente os poemas da obra em questão, percebemos que, em termos qualitativos, a dimensão sonora em Botelho é um pouco irregular, no sentido de claramente se sobressair em alguns poemas, atingindo momentos de real musicalidade, como se das palavras soassem notas, na harmonia entre a cadência rítmica e o espectro de combinação vocálico e consonantal, e, em outros momentos, apresentar-se mais tímida, velada em algum artifício sonoro, tal como um equívoco, uma paranomásia, uma antanáclase, mas

com um ritmo menos cadenciado, irregular, o que por vezes inclusive rompe o fluxo sonoro do poema. Nesse sentido, comenta Teixeira (2005) que:

> No plano fônico do verso, o poeta justapõe harmonias e dissonâncias, **privilegiando as dificuldades sonoras,** com resultados de verdadeiros trocadilhos, que mobilizam paranomásias, justaposição de vocábulos proparoxítonos, rimas imperfeitas, rimas toantes e jogos de termos homônimos (p. 24, grifos nossos).

De fato, as rimas são um caso à parte nos madrigais portugueses, as externas são sempre emparelhadas, e por vezes estabelecem-se no interior dos versos, e, ainda, na repetição de vocábulos. Entretanto, insistimos, os momentos de maior expressividade sonora não necessariamente ocorrem em determinado gênero, por exemplo, como se poderia esperar, daqueles tradicionalmente relacionados à música, mencionados nas artes poéticas, como canções, sonetos e madrigais. Poderíamos, antes, propor uma seleção de poemas esparsos no interior da obra que constituiriam verdadeiras "inspirações" da Musa-Música[135].

Feitas essas considerações gerais, detenhamo-nos especificamente no *corpus* madrigalesco de *Musica do Parnasso. S*endo os madrigais poemas de curta extensão (o mais breve é constituído de quatro versos e o mais extenso de doze versos), verifica-se a predominância de construções paralelísticas, silogismos, orações semanticamente condicionais, no esquema 'Se *a* e *b*, logo *c'*, em que geralmente cada argumento ocupa dois versos. Nesse sentido, a *dispositio* dos madrigais segue uma tendência de bipartição[136], a qual, segundo Lausberg (1967),

---

[135] Tal afirmação decorre da análise a que procedemos de todos os poemas de *Musica do Parnasso*, para podermos avaliar o caráter musical especificamente nos madrigais, como propomos, a fim de responder se são mais expressivos sonoramente por ser este um gênero ligado à música. Contudo, não sendo a musicalidade em Botelho a tese de nosso estudo, limitamo-nos apenas a assinalar nossa apreciação em relação a esse aspecto em *Musica do Parnasso*. Uma questão, todavia, que nos parece pertinente é o fato de, como assinalamos no capítulo sobre a obra de Botelho, nos manuais em que este consta, além de "À Ilha de Maré", constatarem-se a menção praticamente sempre dos mesmos poemas. Em uma primeira leitura, atribuímos esse fato ao então desinteresse dos críticos pela sua obra, que resultava em uma reprodução paradoxalmente acrítica dos sempre mesmos poemas. Posteriormente, constatamos que tais poemas estavam, de fato, entre os mais sonoros, a exemplo da décima "Cravo da boca de Anarda", dos sonetos "Vendo a Anarda depõe o sentimento", "Sol e Anarda", do romance "A uma dama que tropeçando de noite em uma ladeira, perdeu uma memória do dedo" (presentes estes tanto na Antologia de Silva Ramos quanto na de Natália Correia), além das oitavas elogiadas por Teixeira, "À rosa", e a décima "Eco de Anarda". Adicionamos a estes, o expressivo romance "À fonte das lágrimas", talvez um dos poemas mais belos de *Musica do Parnasso* em relação à harmonia entre plano visual e plano sonoro e praticamente nunca mencionado (A título de curiosidade, na *Fenix Renascida* consta um soneto sob esse mesmo título, atribuído a Jerônimo Bahia, no Vol. 4, p. 42). No mesmo sentido, algumas composições do Coro Castelhano, em especial as Canções são momentos de alta beleza sonora e plástica. O mesmo ocorre com alguns dos madrigais em castelhano, aos quais faremos menção oportunamente.

[136] A tripartição tem como caso paradigmático a enumeração (LAUSBERG, 1967, p. 98).

intensifica a tensão no âmbito da unidade que cria, pois os elementos estabelecem necessariamente uma oposição (p. 97). São paradigmáticos casos de bipartição, portanto, a antítese e o silogismo, os quais fundamentam a maior parte dos poemas que analisaremos.

Todos os madrigais de *Musica do Parnasso* são monostróficos. Há a predominância de sextinas (vinte e nove madrigais ao total: dezessete em português, nove em castelhano e três em italiano), seguidas de oitavas (doze poemas). Há, porém, madrigais: com estrofes de quatro versos, "Sol com Anarda" (italiano); cinco versos: "Ao mesmo" ("Anarda vendo-se a um espelho") e "Amante secreto" (castelhanos); nove versos: "Anarda jogando a espadilha" (português); dez versos: "Doutoramento Amoroso" (português) e doze versos: "Encarecimento dos rigores de Anarda" (português), demostrando versatilidade estrutural e a confirmação da tendência, como vimos, de o madrigal ser uma forma estruturalmente flexível.

Em relação à métrica e ao esquema rítmico, há a predominância de versos hexassílabos e decassílabos, que, à época eram nomeados como "endecassílabos"[137], tal como na poesia italiana, visto que se considerava a última sílaba, sempre posterior à última tônica, e a frequente combinação destes em um mesmo madrigal (CARVALHO, 2007, pp. 229-231). Como exceção, temos o verso final do madrigal em língua portuguesa "Anarda jogando a espadilha", quadrissílabo. As rimas externas são sempre emparelhadas, o que reforça o aspecto dual dos poemas, e de correlação entre versos.

Feitas essas considerações preliminares, concentremo-nos nos poemas que compõem o nosso *corpus* de análise.

3.2 OS TONS MADRIGALESCOS DO "PRIMEIRO CORO DE RIMAS PORTUGUESAS"

Os vinte e três madrigais do "Primeiro Coro de Rimas Portuguesas" são em louvor a Anarda. Os títulos evidenciam em geral os assuntos que Botelho fertilizou em cada madrigal: "Navegação amorosa"; "Pesca amorosa"; "Naufrágio amoroso"; "Efeitos contrários de Anarda"; "Ponderação do rosto, e sobrancelhas de Anarda"; "Encarecimento dos rigores de Anarda"; "Ver, e amar"; "Cabelo preso de Anarda";

[137] Sendo assim, optaremos por utilizar a nomenclatura da época, utilizando "endecassílabo" no lugar do tradicionalmente utilizado "decassílabo".

“Ao véu de Anarda”; “Ao mesmo”; “Desdém, e fermosura”; “Anarda escrevendo”; “Não pode o amor prender a Anarda”; “Sepulcro amoroso”; “Amante preso”; “Suspiros”; “Rosas de listões no cabelo de Anarda”; “Doutoramento amoroso”; “Conveniências do rosto, e peito de Anarda”; “Ao mesmo”; “Anarda vendo-se a um espelho”; “Anarda jogando a espadilha”; “Teme que seu amor não possa encobrir-se”.

A partir exclusivamente dos títulos, constata-se a predominância dos vocábulos relativos: à temática, “amoroso/a” (cinco ocorrências), “amor” (duas ocorrências), “amante” (uma ocorrência); ao nome “Anarda” (onze ocorrências) ou de algum elemento a ela relacionado - físico (rosto, sobrancelhas, cabelo e peito, fermosura) e aspecto psicológico (efeitos contrários, rigores, desdém); a ações da amada, “escrevendo”, “vendo-se a um espelho”, “jogando espadilha”, e objetos seus, “véu”, “rosas de listões”. Dos títulos depreende-se igualmente um campo semântico negativo, de perda, sofrimento, prisão: “não pode o amor prender”, “sepulcro, “preso”, “suspiros”, “teme”, sendo que estes quatro últimos, por sua vez, estão para a impressão por parte do amante. Como veremos, é tendência nos madrigais a construção de oposição entre o *ethos* do amante, nesses casos sendo a persona elocutória, e a amada, a qual, salvo alguma exceção[138], figura como seu interlocutor direto.

Como já mencionamos, ao longo de *Musica do Parnasso* (prática comum à época, a exemplo de *Fênix renascida* e outras antologias), a sequência dos poemas por vezes explicita uma organização por temática, através do título “Ao mesmo”, em que se vincula a matéria à do poema anterior. Temos, nos madrigais em língua portuguesa, duas ocorrências desse artifício. As análises que propomos dos madrigais partem de uma divisão dos poemas por núcleos temático-semânticos, e, nesse sentido, um ponto hipotético interessante que emerge da associação desses madrigais é a perspectiva de lê-los como integrantes de uma unidade temática. Tal perspectiva conjuga-se com a noção de serem, em sua totalidade, um grande movimento de *amplificatio* da matéria amorosa, no sentido de “um aumento gradual, por meios artísticos, do que é dado, por natureza, aumento explicado no interesse da *utilitas causae*” (LAUSBERG, 1967, p. 106), como já acenamos anteriormente.

---

[138] No madrigal XIII, “Não pode Amor prender a Anarda”, a persona elocutória dirige-se diretamente ao Amor.

Sendo poemas monostróficos e breves, reduzem-se em geral a um núcleo de ação ou a uma cena, de acordo com as virtudes elocutórias esperadas da lírica, como a *brevitas* e a *suavitas*. Em relação a este ponto, "O critério da extensão dos poemas não abole a ação da agudeza, pois sua eficácia depende, em gêneros poéticos não breves, da unidade de composição dos conceptos agudos." (CARVALHO, 2007, p. 144). Portanto, não é a extensão do poema, mas a "unidade de composição", através da qual se evidencia a articulação da *inventio*, *dispositio* e *elocutio* no corpo do poema, que indicia a agudeza. No caso de Botelho de Oliveira, podemos afirmar que todos os madrigais seguem o mesmo processo inventivo: sendo a temática amorosa, Botelho seleciona o assunto/matéria, *res certa*, para o qual seleciona um elemento cuja analogia geralmente dá-se por semelhança (dificilmente Botelho trabalha por dissemelhança[139] ou metáfora negativa, além disso, é rara a presença do próprio advérbio de negação,configurando-se como um poeta assertivo) entre dois atributos que são aproximados, na *dispositio*, por oposição, constituindo as antíteses correlativas, e, movimento predominante, ao último verso, dispõe lado a lado os elementos relacionados por metáfora.

Para tal procedimento, recorrem também elipses, sobretudo do verbo *ser*, que estabelece tanto orações predicativas quanto verbo-nominais, estando na voz passiva. Há também expressiva presença de orações subordinadas adjetivas, portanto, servindo igualmente como predicado.

Como poemas breves, os madrigais de Botelho ganham em leveza na constante das construções metafóricas de orações predicativas, visto que estas gozam da capacidade de "proporcionar prazer e instrução e em economicamente significar, 'isto é, aquilo' [...] a direta correspondência entre sujeito e predicado." (CARVALHO, 2007, p. 56). Com o intuito de finalmente darmos início às análises dos vinte e três madrigais em língua portuguesa, propomos uma divisão por núcleos temático-semânticos, entendendo cada madrigal como uma amplificação do respectivo núcleo ao qual se vincula - núcleos, aliás, que se fazem presentes, como já apontamos, em outros poemas da obra[140]. Destarte, propomos os seguintes eixos e os respectivos madrigais que neles se inserem:

---

[139] "A analogia de conceitos opostos gera também a antítese, retoricamente prevista como um dos meios elocutivos de elegância do discurso" (CARVALHO, 2007, p. 137).

[140] Partindo de uma análise minuciosa dos madrigais do "Coro de Rimas Portuguesas", faremos referência aos madrigais dos demais Coros, a fim de estender as considerações ao gênero como um

- **Da metáfora náutica:** “Navegação amorosa”, “Pesca amorosa” e “Naufrágio amoroso”, respectivamente Madrigais I, II e III;
- **Da beleza física e dos rigores de Anarda:** “Efeitos contrários de Anarda”, “Encarecimentos dos rigores de Anarda” e “Desdém, e fermosura”, respectivamente Madrigais IV, VI e XI; “Ponderação do rosto, e sobrancelhas de Anarda”, “Cabelo preso de Anarda”, “Conveniências do rosto, e peito de Anarda” e “Ao mesmo”, respectivamente Madrigais V, VIII, XIX e XX;
- **Dos objetos e das ações de Anarda:** “Ao véu de Anarda, “Ao mesmo” e “Rosas de listões no cabelo de Anarda”, respectivamente Madrigais IX, X e XVII; “Anarda escrevendo”, “Anarda vendo-se a um espelho” e “Anarda jogando a espadilha”, respectivamente Madrigais XII, XXI e XXII;
- **Do Amor e seus efeitos e da condição do amante:** “Não pode o Amor prender a Anarda, “Sepulcro amoroso” e “Doutoramento amoroso”, respectivamente Madrigais XIII, XIV e XVIII; “Ver, e amar”, “Amante preso”, “Suspiros” e “Teme que seu amor não possa encobrir-se”, respectivamente Madrigais VII, XV, XVI e XXIII.

Os madrigais repousam, ou melhor agitam-se, sobre a temática amorosa. Neste âmbito, concorrem dois polos: a persona elocutória, cujo *ethos* representado é sempre o do amante, e o interlocutor, explícito ou implícito, da amada idealizada sob o nome de Anarda. O *ethos* de cada um é bem definido, em oposição, em termos de vassalagem amorosa: a atitude sustentada pela amada é sempre a de distanciamento, físico e emotivo, concentrado no signo da indiferença; tal atitude move a reação do amante, que, por sua vez, pendula entre admiração, exortação, censura. A condição da situação amorosa, imutável, é representada, portanto, via construção metafórica de campos diferentes, cuja conjugação, em última análise, simboliza a própria impossibilidade da realização amorosa.

A argumentação analógica de Botelho nos madrigais desenvolve-se em silogismos, cuja coerência interna jamais se rompe. A relação entre os termos presentes no poema estabelece o limite dos atributos pertinentes no processo analógico, preservando e assegurando a unidade de sentido da metáfora, e consequentemente, do poema, de acordo com a noção de decoro, já mencionada. Assim, mantem-se em um padrão de construção metafórica que não atinge o

---

todo na obra de Botelho de Oliveira, e, igualmente, quando considerarmos pertinente, referir-nos-emos a outros poemas de *Música do Parnasso* que se aproximem das construções analisadas.

hermetismo e em geral compartilha dos mesmos tipos de desdobramentos, sem contar que vários elementos se reiteram de um madrigal a outro, apontando para certa limitação do campo lexical botelhiano e das próprias analogias, visto que, como indicaremos, se repetem também em outros gêneros de *Musica do Parnasso*. Isto posto, passemos ao primeiro grupo dos madrigais.

3.2.1 Da metáfora náutica

O primeiro grupo de madrigais que analisaremos, a saber, "Navegação amorosa", "Pesca amorosa" e "Naufrágio amoroso", compõe claramente uma sequência, baseada em um mesmo núcleo metafórico, equivalente ao da metáfora náutica, que, segundo Curtius (2013), é "aparentemente sem importância", mas atravessa a literatura desde a Antiguidade (p. 175). Botelho cria uma verdadeira narrativa amorosa em três momentos: navegação, pesca e naufrágio, em um processo de amplificação que culmina na construção de uma alegoria, no sentido de "uma metáfora, que é continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa." (LAUSBERG, 1967, p. 249). Os elementos postos em analogia nas metáforas que se expandem pelos três madrigais configuram uma "*permixta apertis alegoria*", quando é "misturada com sinais reveladores do pensamento pretendido." (id., ibid.), como sempre ocorrerá nos madrigais analisados.

Nesse sentido, Botelho não incorre na "*mala affectatio*", quando "uma alegoria for composta por elementos tirados de diversos campos da imagem" (id., p. 250). De fato, nos madrigais em língua portuguesa, o poeta procede sempre com a expansão de uma metáfora base, não chega ao grau de uma "*tota allegoria*, fechada em si mesma" (id., ibid.). Como teremos a ocasião de demonstrar, alguns madrigais assemelham-se a exercícios retóricos de amplificação, no caso, de uma situação amorosa, em que a matéria, banal, é fertilizada, resultando em um poema floridamente agudo.

Um ponto interessante que se levanta na associação desses três madrigais em uma unidade temática, e, mais ainda, em uma possível sequência, é a possibilidade de vê-los, em suas unidades, como estrofes de um poema maior, tal como alguns teóricos da época entendiam o madrigal, questão já levantada

anteriormente. O fato de serem construções eminentemente de cunho visual, a aproximação com a pintura nos permite propor-lhes a leitura à maneira de um tríptico pictórico, a sequência de uma breve narrativa, em três momentos.

Considerando esses pontos iniciais, passemos à transcrição da primeira sequência:

Navegação amorosa
Madrigal I
É meu peito navio,
São teus olhos o Norte,
A quem segue o alvedrio,
Amor Piloto forte;
Sendo as lágrimas mar, vento os suspiros,
A venda velas são, remos seus tiros.

Pesca Amorosa
Madrigal II
Foi no mar de um cuidado
Meu coração pescado.
Anzóis os olhos belos;
São linhas teus cabelos
Com solta gentileza,
Cupido pescador, isca a beleza.

Naufrágio amoroso
Madrigal III
Querendo meu cuidado
Navegar venturoso,
Foi logo soçobrado
Em naufrágio amoroso;
E foram teus desdéns contrário vento,
Sendo baixo o meu vil merecimento.

(OLIVEIRA[141], 2005b, pp. 31-32)

Como se pode constatar logo à primeira vista, os três madrigais são compostos por apenas uma estrofe de seis versos, porém, o esquema rímico e métrico apresenta ligeira variação. O primeiro e terceiro madrigais são compostos por quatro versos iniciais em hexâmetro e os dois finais em endecassílabo, enquanto o segundo madrigal apresenta versos hexâmetros e apenas o último verso endecassílabo.

Sendo compostos por uma sextina cada e predominantemente por hexassílabos, os três madrigais ganham leveza e certa dinamicidade rítmica que se sintoniza com o movimento desse percurso, da navegação ao naufrágio. Sendo claramente composições algo jocosas, mais do que deleitar, deliciam o ouvinte/leitor

[141] Para a transcrição dos madrigais, optamos pela edição de *Poesia Completa* (2005), organizada por Adma Muhana.

pelos jogos metafóricos fundamentados em antíteses, que contrapõem amante e amada, mediados por uma terceira “persona”, o Amor. O esquema rímico é do tipo *ababcc* no primeiro e no terceiro e *aabbcc* no segundo madrigal.

A construção hiperbática, que, aliás, observa-se em todos os madrigais aqui analisados, marca a tendência de iniciar o verso pelo verbo: o primeiro madrigal, verbo *ser* no presente do indicativo, o segundo, verbo *ser* no pretérito perfeito e o terceiro, verbo *querer* no gerúndio. Nos três poemas, o verbo predominante é *ser* (por vezes elíptico), o que configuraria, em termos atuais, descrições; por outro lado, se considerarmos os títulos, tratam-se de ações, referenciadas por termos substantivos. Nesse sentido, temos uma interessante construção, da qual agora trataremos minuciosamente.

Construído em hipérbato[142], o primeiro madrigal estrutura-se em paralelismos sintáticos, orações verbo-nominais, à exceção da subordinada adjetiva “a quem”. O madrigal apresenta uma situação via encadeamento metafórico, cujos elementos postos em analogia estão em coerente equivalência, como exige o decoro: em um mar de lágrimas (metáfora hiperbólica), versadas pelo amante (categoria aristotélica de substância, “líquido”), navega seu próprio coração, o navio (categoria de ação, “deslocamento”), em direção aos olhos da amada, que são o Norte (categoria de lugar). O barqueiro dessa travessia, que acabará em naufrágio, é Cupido, o Amor, que recebe epíteto de “Piloto forte”, firme em seu propósito, cuja “venda” translada-se em “velas”. A força externa, a força “natural” que move as velas são os suspiros que hiperbolicamente se transformam em “vento”. É Cupido que move o coração do amante em direção à amada, mas é seu sofrimento que o impele até ela.

Este madrigal é construído na técnica da *ekphrasis*: o verbo ser no presente do indicativo é responsável pela definição de uma imagem, e o verbo de movimento, igualmente no presente, “segue”, integra uma oração subordinada adjetiva, ou seja, a ação subordina-se à caracterização. Nesse sentido, temos um caso de “syntaxis obliqua”, que é um “fénomeno gramatical de ênfase dissimulante e consiste na expressão de uma coisa semanticamente importante, por meio de uma forma que aparece sintácticamente em segundo plano (oblique).” (LAUSBERG, 1967, p. 260), e que também será recorrente nos madrigais analisados. O únivo verbo de

[142] Meu peito é navio, teus olhos são o Norte, a quem o alvedrio, Amor Piloto forte, segue; As lágrimas sendo mar, os suspiros [são] vento, A venda são velas, seus tiros [são] remos.

movimento, que indica ação, integra a oração subordinada. Como esclarece Hansen (2006c)

> Nas nossas definições [atuais], a descrição cita discursivamente partes ou minúcias da superfície aparente da sua referência, o espaço, diversamente da narração, que dá conta de processos temporais de 'antes-depois', sendo por isso preditiva. (p. 90).

Sendo assim, só poderemos ler esse poema como narrativo, se o entendermos como primeiro momento de uma ação que se estende nos dois seguintes.

Nos três madrigais que compõem esse núcleo semântico, encontramos a descrição de ações, que estão mais para situações, aludidas nos títulos, "navegação", "pesca" e "naufrágio", substantivos que denotam as ações de navegar, pescar e naufragar, exatamente o que é exposto em cada poema. A proposta de lê-los como um tríptico joga justamente com a leitura de serem poemas ecfrásticos que devem ser lidos em perspectiva sequencial, tal como o tríptico pictórico, e ganham, assim, matiz narrativo. Para isso concorrem os elementos linguísticos, no âmbito da *léxis*, dispostos de forma que cada madrigal logra "quase produzir a visão por meio da audição[143]", virtudes da clareza e da evidência do enunciado poético (HANSEN, 2006c, p. 91).

Por outro lado, os substantivos em geral apontam para movimento: "navio", "piloto", "lágrimas", "mar", "vento", "suspiros", "velas", "remos" e "tiros", são todos nomes de objetos ou elementos que denotam deslocamento, pelo ar ou pela água. Destarte, os substantivos indicativos de estaticidade são "Norte", que é justamente o ponto fixo, os "olhos", ao qual tudo se dirige; a "venda", que cobre a visão do "piloto" cego, o "Amor", e o "peito". Todavia, o "peito", uma vez atingido pela paixão, move-se agitadamente e torna-se um "navio", e a "venda", ao se tornar "vela", igualmente se move.

Eis a base lógica da metáfora, e, portanto, do percurso inventivo da agudeza de Botelho: justamente o movimento do peito, este incitado pelo Amor, e atraído pelos olhos da amada. As "lágrimas" transformam-se em "mar" e os "suspiros" em "vento", compartilhando da mesma categoria de substância, respectivamente água e ar, em construções hiperbólicas assaz comuns na época, as quais pertencem aos *tropi* retóricos de alteração de limite, no processo de amplificação, conforme elenca Lausberg (1967, p. 248) e que também não são exclusividade deste grupo. A

[143] Reiteramos o fato de que poesia nesse contexto era composição dirigida aos "ouvidos".

analogia entre “venda” e “velas” tem como base o material de que ambas são confeccionadas. Por sua vez, “remos” e os “tiros” são construídos por uma analogia ainda mais engenhosa: os remos, de madeira, fazem lembrar as flechas do cupido, que ao serem projetadas, tornam-se tiros. Encontramos, nesse sentido, um verdadeiro *crescendo* de engenhosidade. Da mesma forma, há dois planos de construção metafórica: “eu” desdobra-se em “lágrimas” e “suspiros” e o “Amor” em “vendas” e “tiros”.

Precisa a escolha pelo verbo “soçobrar”, que, segundo *Vocabulário* de Bluteau (1728), “he o vento de proa, que faz recuar a galé, & dá muyto trabalho à chusma, & parece q o bayxel anda sobre pedras dando saltos, pela opposição das ondas”, de forma que, conclui, “por ser mà a sorte, & grande o perigo, & sobresalto dos que andão num navio, **que começa a ir a pique**, chamamos Soçobrar ao movimento das ondas, que vão metendo a embarcação ao fundo’’ (Vol. 7, p. 685, grifos nossos). Nesse sentido, a aliteração em sibilantes acompanha sonoramente a imagem de vento e ondas.

Neste madrigal emergem ainda tímidas assonâncias, como no terceiro verso, “**A** qu**e**m s**e**gue o alv**e**drio” (podendo-se ouvir o eco do vocábulo “alvo” em “alvedrio”), no quarto verso, em ritmo binário, com tônicas em /o/, “Am**o**r Pil**o**to f**o**rte”, e, as mais expressivas, aliteração em /v/ e assonâncias alternadas em /a/ e /e/, em “A venda vela”, em que a analogia metafórica estabelecida entre os vocábulos é reforçada pela semelhança sonora, a qual, ainda, pode apresentar um equívoco, “vendaval”, ou ao menos sugerir um eco, se considerarmos o vocábulo “vento” no verso imediatamente anterior.

Os outros dois madrigais têm como núcleo uma ação, pretérita, porém, o segundo madrigal desloca-se entre passado e presente. Igualmente construído em hipérbato e presentes as elipses verbais[144], nos dois primeiros versos, “Meu coração foi pescado no mar de um cuidado”, a persona elocutória relata o momento em que fora atingida pelo amor, e expõe os elementos que concorreram para tal fato. A analogia de base a partir da qual Botelho cria a alegoria é a semelhança visual entre “cabelos” e “linhas”, portanto, inserida na categoria aristotélica de qualidade. Os fios de cabelo, estando “soltos”, buscam prender o amado, em uma relação antitética entre a sua passividade e a liberdade da amada. A seguir, os olhos tornam-se

[144] Meu coração foi pescado no mar de um cuidado; os belos olhos [são] anzóis; teus cabelos com solta gentileza são linhas. Cupido [é] pescador, a beleza [é] isca.

“anzóis”, ampliando-se a metáfora, da semelhança visual, ao efeito: os anzóis são o instrumento que prende, da mesma forma como os olhos atraem e paralisam. Todavia, os anzóis são encobertos pela “isca”, aquilo que se faz ver, logo, a “beleza”. Sendo assim, a construção torna-se aguda pela engenhosidade da analogia: tal como a isca que esconde o perigo do anzol, a beleza encobre o perigo dos olhos (categoria de ação). Quem sai ganhando é o pescador Cupido, que “fisga” mais um enamorado!

Os “olhos”, que no madrigal anterior eram o “Norte”, aqui figuram como “anzóis” e recebem o adjetivo “belos”. “Cupido”, de “piloto” passa a ser “pescador”, o qual se serve da “beleza”, metaforizada em “isca”, para pescar o coração, que, se seguirmos a metáfora, seria, agora, o peixe. Contudo, Botelho não explicita tal analogia, limita-se à utilização do verbo de ação “pescar”[145], e, igualmente nós não devemos ir tão “a fundo”, visto que “não são todas as propriedades que interessam, mas somente aquelas que vão compor relações recíprocas para o conceito que o poeta deseja construir” (CARVALHO, 2007, p. 58). Os “cabelos”, por analogia visual, são as “linhas”. O “mar”, que antes era de sofrimento, aqui é de “cuidado”, o qual, mais do que um vocábulo:

> *Cuidado* é conceito lírico tradicional que possui larga preceptiva moral e poética pelo que toca a regras de cortesia amorosa e aos modelos de perfeição humana. É um dos principais conceitos líricos das psicomaquias da lírica cancioneiril, presente eminentemente no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, e em relatos e lamentações poéticas que envolvem as contradições do amor entendido como paixão, *pathos*. (CARVALHO, 2007, p. 256).

De fato, “cuidados” faz-se presente em outros poemas[146] de *Musica do Parnasso*, indiciando a adequação da *lexis* botelhiana ao estilo florido e a observância à verossimilhança dos gêneros medianos.

Se seguíssemos a construção visual de modo lógico, deveríamos imaginar um fio de cabelo em que um olho é pendurado para prender um coração! Nesse sentido, analisando o madrigal V, comenta Teixeira (2005) que, na leitura setecentista, este “madrigal funda-se num enunciado desvairado, próprio dos loucos

---

[145] Semelhante imagem aparece no Romance VI das Rimas Castelhanas, “Anarda penteando-se”: “Dije en fin que Amor echaba, / Para que las almas pesque, / En dulce mar de azmines/ Dorados hilos de redes.”. No mesmo poema, Botelho utiliza-se igualmente do jogo antitético do cabelo “solto” que “prende”: “Pes cuando más suelto al aire, / Entonces más almas prende.”.

[146] Nos madrigais, o vocábulo aparece apenas no Madrigal XIV do Segundo Coro, “Doença amorosa”, em uma verdadeira sintomatologia do amor metaforizado em doença, em que “Los pulsos alterados/ Son los varios cuidados” (vv.3-4). Os “varios cuidados”, por tomarem a atenção completa do amante, levam-no à taquicardia, logo, “pulsos alterados”, em uma metáfora baseada na categoria aristotélica de ação (relação de causa e efeito).

ou das mentes febris, servindo apenas para o gênero cômico, visto que nada consegue senão provocar o riso.” (p. 245). O mesmo aconteceria se organizássemos as imagens do madrigal II logicamente: assemelhar-se-ia à monstruosidade da abertura da poética horaciana. Todavia, como já discutimos, no Seiscentos, e estes dois primeiros madrigais botelhianos lhe são claros exemplos, o importante era a engenhosidade que impulsionava o desencadeamento metafórico. Não obstante as metáforas componham um todo imagético logicamente desproporcional, são construções intelectivamente claras, coerentes analogicamente e simples, não chegam ao grau de “ornato dialético enigmático”, nas palavras já mencionadas de Hansen, que configuram sobremaneira a poesia gongórica, de encadeamentos metafóricos mais complexos.

O fato, passado, segue ecoando na condição atual do amante. É este o efeito da predicação dos “olhos belos” e “teus cabelos”, com o verbo ser no presente. Se fosse mantido o pretérito, “Meu coração *foi* pescado”, “*Foram* anzóis teus olhos e linhas teus cabelos”, não haveria o efeito de *evidentia*. Sendo assim, Anarda e sua beleza ocupam o plano principal do poema, e a “pesca” do título passa, da coisa pescada, “coração” do amante, ao propósito da amada.

Nesse ponto é relevante igualmente assinalar que o “amor” nesses madrigais não está para o amor idealizado de Dante, Petrarca, mas se assemelha ao Eros grego, o sentimento carnal, que, desde Safo, “se quebra a minha língua, e um tremor todo me toma”[147], sobretudo porque os elementos femininos estão para a beleza física, não para a virtude angélica como nos italianos. Por outro lado, este sentimento, por mais arrebatador que pareça – ou “apareça”, faz-se meramente uma peça do jogo retórico da poesia botelhiana.

A amada não é nominada, mas é a ela que a persona elocutória se dirige, na utilização e reiteração dos pronomes de segunda pessoa: “teus”, que, metonimicamente evocam-na. Segundo Lausberg (1967), “Com a apóstrofe” se obtém “o efeito patético”, o locutor dirige-se “a pessoas ausentes” (pp. 258-259). Estando Anarda ausente, são evocados seus “olhos”, “cabelos” e “desdéns” (estes são os substantivos acompanhados pelos pronomes possessivos). “Olhos” e “cabelos” estão para uma descrição física, na tradição da *descriptio puellae*,

[147] Em tradução de Giuliana Ragusa (2011, p. 106).

enquanto “desdéns” denota comportamento psicológico. Por sua vez, o amante é, da mesma maneira, metonimicamente construído por “meu peito”, “meu coração”, “meu cuidado”, “meu vil merecimento”. Enquanto “peito” está em relação de sinonímia com “coração”, “cuidado” parece opor-se, em antítese, ao “merecimento”, visto que é “vil”.

Neste madrigal, ocorrem rimas toantes internas em alguns versos, que, entretanto, perdem um pouco a expressividade, uma vez que o ritmo não se mantém estável. No primeiro verso, “Foi no mar de um cuidado”, “mar” e “cuidado” compartilham da mesma vogal tônica, e estabelecem equilíbrio rítmico do verso, se considerarmos a divisão sintagmática “foi no mar/ de um cuidado”. A sonoridade mais expressiva é o jogo entre aliteração, das sibilantes, e assonância em /o/ em “Anzóis os olhos”, que logra um efeito de fusão sonora, quase hipnótica, que se coloca de acordo com a sobreposição imagética e a própria noção de atração para armadilha, depreendida da situação de pesca.

O terceiro madrigal, “Naufrágio amoroso”, tal como o segundo, é composto por quatro hexâmetros e dois endecassílabos finais. Aqui, o “cuidado”, que antes era o “mar”, torna-se o “piloto” (categoria de ação). O “vento”, aqui “contrário”, que no primeiro madrigal eram os “suspiros” do amante, passa a ser os “desdéns” da amada (categoria de ação, visto que se relacionam pelo fato de, assim como o vento, os desdéns “moverem” o navio). A polissemia do vocábulo “baixo” constitui um equívoco: como substantivo, estabelece a metáfora - antes o “navio”, que era o “peito”, agora não é senão parte do navio abaixo da linha de água, “baixo”, que, ainda, conforme o *Vocabulário* de Bluteau (1728), denominava “bancos de area” no mar, que, segundo Muhana (2005), era uma “causa das mais frequentes para os naufrágios na época” (p. LIX); mas como adjetivo, “baixo” intensifica a outra característica “vil”, rebaixando ainda mais a condição do amante, através da categoria aristotélica de qualidade. A imagem do baixo, do navio, ressoam, ainda no verso camoniano “Andando em bravo mar, perdido o lenho” (CAMÕES, 1946, Vol. I, p. 202), que, por sua vez, é de matriz petrarquista “Fra sì contrari venti, in frale barca” (PETRARCA, 2012, p. 543)[148], mais uma vez indiciando a adequação da *léxis*, no âmbito do verossímil[149].

---

[148] São exemplos da recorrente metáfora da “imagem da conquista amorosa como uma navegação, em que percalços ameaçam constantemente a chegada ao porto” (MUHANA, p. LIX).

[149] “O verossímil (*eikos*), condição de proximidade com a verdade, é o signo de confiabilidade da relação entre a palavra e o pensamento que ela representa, é o componente que define a adequação discursiva (*prépon*), pois esta realiza-se pela harmonia dos elementos do discurso propriamente dito

O caráter de passividade do amante está presente não apenas na voz verbal dos três madrigais, é guiado (implicitamente), “foi pescado”, “foi soçobrado”, mas também no fato de ser, literalmente, o paciente da situação amorosa, da ação do Amor. O desejo do amante foi contrariado pela condição indiferente de Anarda. Esta é a tônica, a força motriz de todos os vinte e três madrigais do “Coro de Rimas Portuguesas”, e grande parte dos outros madrigais botelhianos.

Sendo assim, se considerarmos os três madrigais como uma sequência, podemos traçar uma rede metafórica, em que ocorre a reutilização de elementos que mudam de fisionomia ou significado, gerando uma metamorfose semântica, e uma modalização dos atributos evocados, o que, longe de ser limitação, falta de “originalidade”, como a crítica de matriz romântica tende a avaliar, testemunha a versatilidade do engenho de Botelho de Oliveira. Desse modo, a leitura em sequência, que entrelaça os três madrigais em uma unidade semântica, configura a expansão da cadeia metafórica como alegoria, e propõe que cada madrigal seja lido como um momento dessa *história*, tal como cada quadro de um tríptico, ou, ainda, uma estrofe de um poema maior[150].

Nesse sentido, ocorre a modulação do sentimento dominante também: “Cupido” é sempre o agente maior, mas a causa da queda, do naufrágio, é a indiferença da amada. Aliás, um único vocábulo do terceiro madrigal serve como um índice dessa indiferença, por integrar um vocabulário convencional: “desdéns” indicia o comportamento moral da mulher amada, assim como “cuidados” está para o sentimento do amante. Não é necessário mais do que isso para justificar o hiperbólico naufrágio do frágil navio. Os desdéns, por sua vez, índices dos rigores de Anarda, compõem, juntamente com sua beleza física, o segundo núcleo temático proposto, que englobam os madrigais IV, V, VI, XI, XIX e XX, e que analisaremos a seguir.

2.2.2 Da beleza física e dos rigores de Anarda

---

e por elementos que guardam alguma relação com ele: finalidade do discurso, audiência e usos particulares. ” (CARVALHO, 2007, p. 47).

[150] Retomando Ritrovato (2015), lembramos que alguns teóricos, como Vellutello, Strozzi e Massini, entendiam o madrigal não um “genere autonomo ma una stanza” de um poema maior (pp. 12; 16-17). Nesse sentido, um ponto hipotético interessante que emerge da associação desses três madrigais é a perspectiva de lê-los, individualmente, como uma estrofe da unidade poemática que a alegoria criada na relação metafórica entre eles assegura.

No primeiro grupo de madrigais analisados, a situação partia do ponto de referência da persona elocutória, o amante, representado metonimicamente por “meu peito”, “meu coração” e “meu cuidado”. Os seis madrigais em que nos deteremos agora seguem uma tendência recorrente ao longo dos três primeiros Coros de *Musica do Parnasso,* a celebração da beleza física de Anarda e a manifestação de seus rigores, presente desde os títulos. No recorte dos madrigais, as partes do corpo evocadas são apenas três: sobrancelhas, rosto e peito. E os rigores estão semanticamente ligados aos vocábulos “setas”, “alma austera”, “desdém tirano”, “esquivo”, “espinhas” e “ingrata”.

O que o amante, à primeira vista, detecta, não é o que realmente existe ou exatamente o que deseja, no jogo, recorrente em Botelho, entre o “ser e parecer”, marcante, diga-se de passagem, em toda a literatura da época [151]. Nesse movimento, o gesto principal é o da visão. Dos madrigais do presente grupo, centrar-nos-emos na analogia dos elementos pertencentes ao imaginário da pintura, pois a maioria é construída sobre esse fundamento. Utilizando novamente a técnica da *ekphrasis*, Botelho não chega a realizar retratos, como aqueles do Primeiro Coro de Rimas Portuguesas[152], em cujos títulos, aliás, consta o vocábulo “Pintura”, mas, dentro dos limites que a brevidade do madrigal impõe, “retrata” Anarda estabelecendo analogias com o universo pictórico, observando a aproximação assaz comum à época da relação entre as artes:

> [...] a *ekphrasis* compete com a pintura não porque reproduz plasticamente, como pintura, algo que o autor tenha visto na natureza ou numa obra de arte efetiva, mas porque **mimetiza os modos técnicos, mimeticamente regrados, do “ver” da pintura**, segundo o verossímil e o decoro do seu discurso. (HANSEN, 2006, pp. 98-99, grifos nossos).

Dos madrigais que agora analisaremos, três estabelecem relação direta com a pintura, como veremos, recorrendo ao artifício da construção metafórica que privilegia totalmente o sentido da visão, justamente imitando a técnica da pintura, tal como consta no excerto supracitado. Um dos madrigais, em um dos raros momentos de todos os quarenta e oito madrigais botelhianos, flerta com o universo musical. Todavia, importante ressaltar, fá-lo igualmente por meio de *ekphrasis*, criando

---

[151] Lembremos, a título de - grande- exemplo, “La vita es sueño”, de Calderón de la Barca.

[152] Os Romances III, “Pintura de uma dama conserveira”, IV, “Pintura dos olhos de uma dama”, V, “Pintura de uma dama namorada de um letrado”, nos quais, inclusive dada a sua extensão (o III e V apresentam doze tercetos cada, e o IV, dez), amplificam o elogio à imagem da Dama celebrada, em comparações ou metáforas diversas. Os madrigais, por sua vez, até pela breve extensão, limitam-se a um ou dois aspectos de Anarda.

também uma imagem. O elemento sonoro que a enunciação evoca refere-se ao próprio cantar da persona elocutória, em uma construção de autorreferencialidade que confere agudeza ao poema.

Isso posto, faremos uma subdivisão no presente grupo. Uma vez que os três primeiros madrigais, que na obra estão em sequência, são construídos estruturalmente de forma semelhantes, faremos a transcrição dos três em conjunto. Para os outros, procederemos à transcrição individual seguida dos comentários analíticos, a fim de delinear o *crescendo* do núcleo semântico. No primeiro grupo, reconhecia-se um mesmo núcleo metafórico que se expandia como uma alegoria. Nos primeiros três madrigais do presente grupo, reconhecemos um mesmo movimento estrutural: construções hipotéticas, todas iniciadas pela conjunção “Se”, reiterada anaforicamente nos três poemas, arquitetando uma unidade sintática e semântica a cada dois dísticos, cujo primeiro verso é hexassílabo e o segundo endecassílabo, e, no arremate, o encerramento da construção silogística hipotética, com as conjunções “enfim” (Madrigal IV) e “pois” (Madrigal V), conclusivas, e “mas” (Madrigal IV) e “porém” (Madrigal VI), adversativas.

Eis os madrigais:

Efeitos contrários de Anarda
Madrigal IV
Se sai Anarda ao prado,
Campa todo de flores matizado;
Se sai à praia ondosa.
Brilha toda de raios luminosa;
Enfim, **se** está presente,
Tudo se vê contente;
Mas eu só nos desdéns, com que me assiste,
Quando presente está, me vejo triste.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 32, grifos nossos)

Ponderação do rosto, e sobrancelhas de Anarda
Madrigal V
Se as sobrancelhas vejo,
Setas despedes contra o meu desejo;
Se do rosto os primores,
Em teu rosto se pintam várias cores;
Vejo, **pois**, para pena, e para gosto
As sobrancelhas arco, Íris o rosto.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 32, grifos nossos)

Encarecimento dos rigores de Anarda
Madrigal VI
Se meu peito padece,
O rochedo mais duro se enternece;
Se afino o sentimento,
O tronco se lastima do tormento;
Se acaso choro, e canto,

A fera se entristece do meu pranto;
Porém nunca estas dores
Abrandam, doce Anarda, teus rigores.
Oh condição de um peito!
Oh desigual efeito!
Que não possa abrandar ũa alma austera
O que abranda ao rochedo, ao tronco, à fera!

(OLIVEIRA, 2005b, p. 33, grifos nossos)

O título do primeiro madrigal, "Efeitos contrários de Anarda", prenuncia a matéria, na contracorrente da visão neoplatônica, de que o belo inspira o bem. Nesse, como em praticamente todos os poemas, Anarda é a bela cruel. Este madrigal é tecido a partir de uma hipótese de que, mais do que ações propriamente, um simples movimento da amada, um gesto de deslocamento, cujo efeito é, em última análise, de fertilização da natureza circundante, aproxima-a de uma divindade. Assim, os dois primeiros dísticos respondem ao mesmo movimento: "sai", em dois espaços naturais distintos, "prado", cujo elemento predominante é a terra, e "praia", cujo elemento predominante é a água. Note-se, inicialmente, a semelhança sonora entre os vocábulos: ambos dissílabos paroxítonos, com a mesma sílaba tônica, /pra/. Sendo representativos de elementos diferentes, poder-se-ia ler um movimento antitético entre identidade sonora e dessemelhança visual, porém, não obstante as diferenças, ambos os lugares são afetados do mesmo modo pela presença de Anarda, tornando-os, assim como o som dos vocábulos que os nomeiam, semelhantes pelo efeito que sofrem.

Os efeitos da presença de Anarda, neste primeiro momento do poema, são idênticos e expressos sintaticamente também de forma idêntica, em construção em hipérbato, ou melhor, anástrofe[153]:

Campa/ todo[154]/ de flores/ matizado
Brilha /toda/ de raios / luminosa

A passagem de Anarda faz florescer todo o prado, colorindo-o, e faz brilhar as ondas da praia, iluminando-a. Ambos os efeitos estão no campo visual de cor e luz. Sendo o segundo ambiente expresso por um vocábulo feminino, há, ainda, a possibilidade de ler "Brilha toda de raios luminosa" não como um efeito de Anarda

[153] No sentido de anteposição do atributo ou complemento (LAUSBERG, 1967, p. 204), será bastante recorrente nos madrigais analisados.
[154] "Todo" e "toda" podem ser lidos como advérbios, "totalmente", tendo, assim: "O prado campa totalmente matizado de flores"; "A praia ondosa brilha totalmente luminosa de raios", ou, ainda, no sentido "iluminada por raios". Ou, estabelecendo hipérbato que construiria *enjambements* entre o primeiro e o segundo versos de cada dístico, "Todo prado campa matizado de flores", bem como "Toda a praia ondosa brilha luminosa de raios".

sobre as ondas, mas como a caracterização dela mesma, ao se mover[155]; se considerarmos o fato de que as ondas brilham por reflexo, naturalmente se chega à conclusão de que a luz emana diretamente de Anarda. Portanto, tal como uma divindade, ela enche de vida a terra e de luz a água. A construção é condensada no dístico seguinte, iniciado pela conclusiva "Enfim", a partir da qual ocorre uma espécie de resumo dos quatro versos iniciais. Reitera-se a condicional "se" e a ação "sai" é substituída pela perífrase predicativa "está presente", enquanto que "o prado", "as flores" e "a praia ondosa" são condensados no aposto cumulativo "Tudo", da mesma forma que os efeitos de *campar* e *brilhar*, convergem na expressão "se vê contente", atribuindo característica humana, sentimento, à natureza, num processo de personificação.

Até então, tanto a ação de Anarda quanto os seus efeitos não constituem metáfora; há, no ato de dar cor e brilho ao meio natural uma representação hiperbólica, que culmina, aos olhos do amante, no contentamento de elementos inanimados. Mas esse ponto de vista parte justamente do extremo oposto em que o amante se encontra, frente à mesma visão: não cores, não brilhos, o que a presença de Anarda e seus "desdéns" provoca nele é tristeza. Logo, se "Tudo se vê contente", efeito contrário exerce sobre o amante, "me vejo triste". Para esse fim, entra em ação, ainda, a polissemia do verbo "assiste": sinônimo de "ver" e de "dar assistência". Independentemente da leitura que se faça, ambas as posturas são contaminadas pelo matiz dos dedéns. Sendo assim, ao sair, ao se fazer presente, Anarda vê, ou, paradoxalmente, assiste com desdém ao amado. Os "efeitos contrários", logo, estabelecem-se na comparação entre dois tipos de expectadores da mesma visão. Nesse sentido, o relativo desequilíbrio na estrutura poética intensifica o efeito negativo sobre o amante: quatro versos para os dois elementos, que são, ainda, retomados em mais dois versos, e um mísero dístico para o amante. Confluem, ainda, para essa "desmedida", o efeito de acumulação dos ponto e vírgulas, ao final dos três primeiros dísticos.

Comparativamente aos outros madrigais, "Efeitos contrários de Anarda" apresenta uma estrutura menos aguda, sobretudo se considerarmos a ausência de metáfora. O que temos é uma construção perfeitamente paralelística e de natureza comparativa, em que alguns termos são "coloridos" por um efeito hiperbólico ou

[155] Reforça essa tese o sintagma "de raios luminosa", sendo "de raios" tanto um mero adjunto adnominal quanto um agente da passiva, "por raios"; raios de quem? De Anarda, naturalmente.

prosopopeico. Diferente fenômeno testemunharemos nos próximos dois madrigais, a cujas análises damos início a seguir.

O madrigal “Ponderação do rosto, e sobrancelhas de Anarda” é todo tramado por paralelos, semanticamente em dísticos, que refletem dois efeitos que a visão do rosto da amada suscita no amante. Em seis versos, temos dois momentos: a construção paralelística de dois silogismos hipotéticos em relação ao que é visto, cada um distribuído em dois versos, a partir da anáfora da conjunção “Se”, que abre o primeiro e o terceiro versos, e a conclusão, nos últimos dois versos, arrematada pela conjunção “pois”, que explicita a constatação final da “ponderação” do amante. “Ver”, aqui, não conduz apenas ao sentir, mas ao pensar.

Nesse sentido, o vocábulo “ponderação”, que intitula o madrigal, aponta para um processo mental, tanto no sentido de pensamento analítico, quanto de contemplação da imagem. O poema configura-se como uma *ekphrasis,* cuja matéria, nas palavras de Hansen (2006), “é a apresentação ou exposição do efeito de presença de algo ausente.” (p. 91). Destarte, a utilização do verbo principal, no presente do indicativo, “vejo”, põe à frente dos olhos a imagem do rosto de Anarda, e, por meio da colocação do verbo na 2º pessoa do singular, “despedes”, deflagra-a como interlocutor direto (a opção por esses elementos motiva o efeito de *enargeia*, vivacidade). A persona elocutória expõe o rosto, naturalmente fictício, tal como se fosse real, porém, a única realidade de que goza é a elocutória, e, dados os artifícios retóricos, a estrutura da *dispositio*, o poema logra criar a *fantasia* da presença da amada. A situação hipotética, marcada pela conjunção “Se”, cria o efeito de Anarda estar frente à *persona*, e, logo, igualmente a nós, leitores/ouvintes/expectadores. É assim que a construção elocutória desse madrigal produz *evidentia,* além do *pathos* “que torna a causa debatida como que presente para os ouvintes, por isso persuasivamente eficaz” (id., p. 93).

À maneira de um quadro, os traços deste rosto se deixam observar; porém, o olhar agudo do amante percebe dessa face a natureza dúbia. De fato, como veremos, este madrigal é todo articulado sobre pequenas surpresas que emergem de um olhar mais apurado. Portanto, para enxergarmos a sua agudeza, devemos portar-nos como a própria persona elocutória, aguçando o olhar e os ouvidos.

O primeiro ponto nesse sentido é a parte do rosto a ser mencionada; ao invés dos comumente - e já - celebrados olhos, o primeiro elemento apresentado são as “sobrancelhas” (v.1), as quais, por semelhança de forma (categoria de qualidade),

arqueadas, são metaforizadas em “arco”, ao último verso, e, por consequência, lançam “setas”. Em clara oposição ao efeito das setas do Cupido, estas são “contra o meu desejo”, logo, Anarda é pintada como uma espécie de *anticupido*, porque seus rigores opõem-se ao amor. Nessa direção, podemos, inclusive, imaginar o próprio ato de arquear as sobrancelhas, como um sinal da indiferença da amada. Por conseguinte, a escolha de uma parte do rosto a que se daria menos importância, em se tratando de beleza, esconde uma potencialidade de significado que indicia a construção engenhosa de Botelho, pois é sabido que um movimento de sobrancelha pode, sem necessitar de palavra alguma, dizer muito. Essa sutil alusão que o conceito constrói permite uma leitura da psicologia da mulher, claramente aqui limitada à recorrente e programática indiferença, mas que é realizada de forma vívida e vibrante.

O segundo elemento apresentado é abstrato, “os primores”, e aponta para a harmonia dos traços, cuja constatação por parte do admirador ilumina o rosto de Anarda, como se o olhar do amante lançado sobre a face amplificasse-lhe a beleza, haja a vista a construção sintática em voz passiva “se pintam várias cores” (como um efeito, “são pintadas”), em oposição à primeira, em que Anarda era agente[156].

Em suma, se, de todo o rosto, o expectador se concentra nas “sobrancelhas”, delas projetam-se “setas, tal como um “arco”, ao qual se assemelham pela forma, para a “pena” do amante; se o expectador se concentra n“os primores”, deles “se pintam várias cores”, para o “gosto” do amante. Rigores e beleza da amada resultam em pena e gosto para o amante, em uma perfeita e deleitosa equivalência antitética dos atributos envolvidos na analogia. Dessa construção perfeitamente paralelística, o último verso arremata a agudeza do madrigal, utilizando a técnica da “recolha”, e ampliando a metáfora, causando *meraviglia* pela surpresa de um novo elemento na cadeia analógica. Da junção do “arco” e das “cores”, Botelho pinta sobre a face de Anarda um “Arco-íris”, explorando, inclusive, a paronomásia, em uma bela agudeza sonora.

Do processo analógico, a estranheza, como já vimos, uma das causas da *meraviglia*, reside pontualmente na distância entre os conceitos colocados em relação metafórica e este é o caso do presente madrigal de Botelho de Oliveira,

---

[156] No Madrigal XVIII do segundo Coro, “Retrato amoroso”, dentro da mesma matéria poética, o amante propõe o retrato amoroso do “rostro ingrato” de Anarda, o qual é construído por “sombras” que “son mis tormentos” e “Vários colores” que “son mis pensamientos”. Nesse sentido, sendo amor o próprio pintor, agente, Botelho amplia a metáfora em “Es lienzo el corazón, pincel la flecha”.

inclusive celebrado como exemplo de agudeza, em análises realizadas tanto por Teixeira (2005) quanto por Muhana (2005).

O ritmo cadenciado resulta de harmônica construção métrica, que está igualmente de acordo com a construção semântica: as duas primeiras premissas, introduzidas pela conjunção “Se”, correspondem aos dois versos mais breves do poema, hexassílabos, em que o ato de *ver* é comunicado; os outros versos, como efeitos do lance súbito da visão, alongam-se em endecassílabos. No mesmo sentido, a não regularidade dos acentos tônicos dá colorido à cadência dos versos[157]. A sonoridade é expressiva também em relação à combinação de vogais, que aproxima os elementos: nos quatro primeiros versos, rimas toantes internas entre “sobranc**e**lhas” e “v**e**jo” (v.1), “s**e**tas”, “desp**e**dem”, “des**e**jo” (v.2) (assonâncias em /e/), e “r**o**sto” e “prim**o**res” (v. 3) “r**o**sto” e “c**o**res” (v.4) (assonâncias em /o/). Nos versos finais, há uma bela modulação vocálica das tônicas, como um espectro sonoro em consonância com as “várias cores” do rosto: V**e**jo, p**o**is, p**a**ra p**e**na, e p**a**ra g**o**sto / As s**o**branc**e**lhas[158] **a**rco, **Í**ris o r**o**sto. Outra questão, embora mais sutil, é a sugestão depreendida da semelhança sonora entre “sobrancelha” e “sombra”, que se oporia visualmente aos “primores” repletos de cores.

Certamente um dos poemas mais “coloridos” e agudos de Botelho, este madrigal, como vimos, encerra em si uma construção coerente, que, embora logicamente crie uma imagem “irreal”, está dentro da noção de *verossímil*. O caminho pelo qual Botelho chega à formulação de “arco-íris” resulta de dois fios semânticos opostos entre si, mas que, pela semelhança sonora e visual, confluem no vocábulo, criando uma unidade contextual:

> A translação de uma palavra peregrina, ou de um conjunto de palavras de fora do contexto de uma dada argumentação, de modo que ela ocupe o lugar de um termo próprio a este mesmo contexto, é, em suma o artifício da metáfora. (CARVALHO, 2007, p. 57).

Das “sobrancelhas”, que se assemelham a arcos, referido pela alusão das “setas” e dos “primores” que fazem colorir o rosto, eis que surge o “arco-íris”, o qual,

---

[157] Temos, no primeiro verso, a primeira tônica apenas na 4ª sílaba, “Seas/so/bran/CE/lhas; no segundo verso, logo a primeira sílaba é acentuada “SE/tas”; no terceiro, a primeira tônica apenas na 3ª sílaba, “Se/do/ROS/to”, assim como no quarto verso, “Em/teu/ROS/to”; novamente, no quinto, tônica logo na primeira sílaba, “VE/jo”, e, encerra-se o poema com a mesma tonicidade da abertura, na 4ª sílaba, além de estar no mesmo vocábulo, “As/so/bran/CE/lhas”, o qual, aliás, é o ponto de partida de toda a cadeia metafórica.

[158] Embora não seja tônica, dada a extensão da palavra, a vogal /o/ serve como tônica secundária.

não esqueçamos, é o prêmio pela superação de um mau tempo. Passada a chuva de “setas”, passemos ao próximo madrigal.

Seguindo a construção paralelística de silogismos hipotéticos, o madrigal “Encarecimento dos rigores de Anarda”, um dos mais belos e agudos de Botelho, dialoga com a tradição latina, de cunho pastoril, em que a situação de sofrimento do amante encontra atenuante na serenidade e harmonia do mundo natural, o qual geralmente é configurado como um *locus amoenus*. Porém, aqui, o processo de contaminação dá-se ao contrário: ao invés de a serenidade e harmonia constatadas na contemplação da natureza envolverem o amante e mitigarem o sofrimento causado pela distância da amada, em atitude de matiz estóica, o sofrimento humano mostra-se mais forte, e transforma a natureza, em efeitos hiperbólicos que culminam nos chamados *adynata*, “impossíveis”, em consonância com o *topos* do mundo às avessas. De fato, diferentemente do que vimos nos dois madrigais anteriores, baseados no verbo *ver*, que, embora sintaticamente ativo, tem matiz semântico passivo[159], neste madrigal, o sentido é sobretudo auditivo, e é o amante quem age, ou melhor, reage.

Tal movimento, relevante assinalar, encontra-se igualmente em outros dois madrigais: no “Coro das Rimas Castelhanas”, o Madrigal V, “Música, e cruel” (em um dos raros momentos em que o apelo sonoro sobrepõe-se ao visual, na menção aos sentidos evocados) e no “Coro das Rimas Italianas”, Madrigal III, “Compara-se Anarda com a pedra”, muito semelhante ao Madrigal em questão. Façamos um breve comentário sobre esse aspecto em ambos os madrigais:

> **Compara-se Anarda com a pedra**
> **I Pianti** *che il* mio cor ha distillato
> Non mitiga d´Anarda il volto irato,
> **I lamenti**, *che il* cor ardente guarda,
> Non odi la mia Anarda,
> E pietra **poi**, quando da me discorda,
> **Dura** a miei pianti, a miei lamenti **sorda**.
>
> (OLIVEIRA, 2005b, pp. 225-226, grifos nossos)

A construção paralelística, em versos correlativos é a mesma, a diferença é que, no madrigal italiano, os “pianti” e “lamenti” são dirigidos apenas a Anarda, enquanto que, no correspondente português, lançam-se no ambiente natural. Sendo de natureza sonora, prantos e lamentos resultam do sofrimento, e, portanto, a

[159] No sentido de que o amante simplesmente “capta” a imagem da amada.

reação de Anarda responde a cada um, *discordando*[160], indo contra a expectativa, ao se fazer "dura", insensível à dor, e "sorda". Por sua vez, no Madrigal espanhol, temos:

> **Música, e cruel**
> Con lisonjera voz mi Bien[161] cantaba,
> Ya las piedras quitaba
> De sua naturaleza
> (Quedando a su voz tiernas) la dureza;
> Pero cuando se muestra tan impía,
> Lo que a piedras quitaba, en sí ponía.
>
> (OLIVEIRA, 2005b, p. 166)

Neste madrigal é Anarda que canta, e sua "lisonjera voz", também dentro do *topos* dos *adynata*, logra anular a "dureza" das "piedras", característica inerente destas, o que altera, portanto, "sua naturaleza". A agudeza está em aproximar a dureza natural que se desmancha ao som algo divino e a dureza metafórica que se reforça na impiedade da amada. Nesse movimento, ocorre uma espécie de inversão das naturezas muito interessante: Anarda, que é metonimicamente voz, parece se metamorfosear em pedra, pela dureza do seu rigor, visto que é "impía", e as pedras, que são naturalmente duras, tornam-se "tiernas" (tanto no sentido tátil de "macias", quanto personificante de "dóceis", "mansas"), pela leveza do canto de Anarda. O canto, portanto, como elemento encantatório, aproxima, ainda, dentro do imaginário mitológico, Anarda às sereias. Naturalmente, o amante faz-se pedra, ou melhor, "derrete-se" tal como elas.

Feitos esses comentários comparativos, retornemos ao madrigal "Encarecimentos dos rigores de Anarda". Estrutural, sintática e semanticamente, mais uma vez o poema é articulado em dois momentos: nos seis primeiros versos, em construções bimembres, de dois versos cada, o paralelismo anafórico introduzido pela conjunção "Se" põe em relação três situações do amante, a saber, "meu peito padece" (v. 1), "afino o sentimento" (v. 3) "choro e canto" (v. 5), e o reflexo disso na natureza, no reino mineral, o "rochedo mais duro" (v. 2) , no vegetal, "tronco" (v. 4) e no animal, "fera" (v. 6), os quais reagem com sentimentos humanos, respectivamente, "se enternece" (v. 2), "se lastima' (v. 4) e "se entristece". A atribuição dessas características configura prosopopeias, estabelecidas a partir da

---

[160] Aguda a construção que carrega em si o peso etimológico de "descordar", ser contrário ao coração, o qual é mencionado em cada um dos dísticos.
[161] Na produção lírica em espanhol de Botelho, o apelativo "mi Bien" é assaz recorrente para substituir o nome da amada.

categoria aristotélica de substância, na “translação que ocorre segundo a direção de coisa inanimada para animada” (CARVALHO, 2007, p. 59).

Na outra metade do poema, introduzida pela adversativa “Porém” (v. 7), a voz é direcionada ao interlocutor, novamente Anarda, nominada explicitamente, a quem as queixas, “estas dores” (v. 7), são genuinamente emitidas, mas não ouvidas[162]. Sendo assim, a adversativa opõe a reação da natureza, que compõe a primeira parte do poema, àquela de Anarda, cujos “rigores” (v. 8) e “alma austera” (v. 11) fazem-na mais dura do que o rochedo, mais firme do que o tronco, mais forte do que a fera, elementos justapostos ao último verso, novamente na técnica da “recolha”.

Um movimento assaz interessante é a introdução do lamento do amante, como uma ruptura, nos versos 9 e 10, com a anáfora da interjeição “Oh”, e ambos os versos em hexassílabo. Essa modulação dá vivacidade ao poema, ao trazer, não aos olhos, mas aos ouvidos também dos leitores/ouvintes o “canto” que fez abrandar “Ao rochedo, ao tronco, à fera!” (v. 12), mas não à “doce Anarda” (v. 8). O madrigal torna-se, destarte, o canto vivo daquilo que expõe, e o termo que indicia tal artifício é o demonstrativo em “*estas* dores”, ou seja, o que ele está a cantar, o que estamos a ouvir, contemporaneamente. Sendo um dêitico, que refere à situação de enunciação, estabelece a sensação, não só de estar no mesmo momento, mas também no mesmo espaço, por meio do demonstrativo de proximidade. Tornamo-nos, assim, expectadores quase presentes da situação, mas, diferentemente de apenas esta ser colocada “à vista dos olhos”, é igualmente entoada aos ouvidos. Em outras palavras, somos imersos na cena, devido à *enargeia*, a vivacidade da articulação elocutória:

> Os procedimentos técnicos para produzir *enargeia* **são dramáticos**, evidenciando-se como uma pragmática: uso do discurso direto e interpelação patética de personagens [...] de **apelo constante ao destinatário** [...]; de **advérbios de lugar e de tempo** referidos ao ato da enunciação; **do presente pelo passado**, etc. (HANSEN, 2006, p. 93, grifos nossos).

Praticamente todos os elementos citados estão presentes neste madrigal, como apontamos, porém, o efeito patético reclama, mais do que a visão, a audição do público. Soma-se, ainda nesse aspecto, a construção “afino o sentimento”, aguda devido à polissemia do verbo “afinar”: sendo, evidentemente amor o “sentimento”, este torna-se instrumento que é temperado, logo, o amor dá a melodia, o lastro para suas palavras; igualmente “afinar” pode significar depurar, tornar mais fino, mais

[162] Tal como se espera de uma amada indiferente, do que tivemos exemplo no madrigal italiano apenas citado, Anarda faz-se *surda* aos lamentos.

puro, à maneira do *fin´amor,* dentro do código ideal cavaleiresco, que se baseava na elevação espiritual dos amantes, e que impulsionou os poemas de amor, em que se "celebra a Dama dos pensamentos, a idéia platônica do princípio feminino, o culto do Amor contra o casamento, e, ao mesmo tempo, a castidade. [...]" (ROUGEMONT, 1988, p. 85). Nesse sentido, a dureza, a firmeza e a força do plano natural, aspectos mais rudimentares se associados ao corpo, são igualmente tocados e elevados pelo canto amoroso. Por esse viés explica-se o epíteto de "alma austera" atribuído a Anarda, tão conforme com toda a construção engenhosa.

Entretanto, outro movimento ainda há de ser comentado neste madrigal. No segundo momento, há subdivisões a cada dístico. Os versos 7 e 8 referem-se diretamente à situação do amante frente aos rigores da amada indiferente, a quem, como já vimos, remete-se diretamente, em vocativo, "doce Anarda", enfatizado pelo possessivo "teus". Os versos 9 e 10 compõem o lamento, em tom perplexo e queixoso, que, porém, é construído como um universal, ao modalizar "meu peito" do primeiro verso para o indefinido "*um* peito" (v. 9), ou seja, qualquer peito que sofra "desigual efeito" (v. 10), ou, neste caso, "igual efeito", em comparação ao da persona elocutória. Por sua vez, os versos 11 e 12 ratificam a relação universal de "um peito" em confronto a "*ũa* alma austera", todavia, mantendo a comparação inicial, individual, ao optar pelos pronomes definidos "a*o* rochedo, a*o* tronco, *à* fera".

Do particular para o geral, o cantor amante lamenta a condição indiferente da amada, "oh [cruel] condição" e "desigual efeito", assim intensos que "o que abranda" até mesmo o não-abrandável[163] "não abranda ũa alma austera", uma única, em relação aos três elementos, mas também toda e qualquer alma que assim se comporte. Exemplar, portanto, a finalidade de *docere* do poema, que encarece os rigores, tornando-os exemplares, passíveis de "censura". Teixeira (2005) afirma que de Anarda "sua proverbial indiferença não passa de alegoria pedagógica [...] atormenta os sentidos, mas se protege com a intangibilidade das formas essenciais" (p. 21).

Isso posto, moverá tal madrigal os nossos afetos, a ponto de fazer-nos compadecer deste Orfeu desgraçado?

---

[163] A ocorrência do verbo *abrandar* em três momentos do poema configura uma *annominatio* "acumulação de diversas formas de flexão da mesma palavra" (CURTIUS, 2013, p. 344), outro artifício recorrente nos madrigais.

Após termos analisado os três primeiros madrigais que se relacionam pela semelhante construção elocutória, passemos aos outros quatro madrigais que compõem o quadro da beleza física e dos rigores de Anarda. Como já mencionado, procederemos à transcrição individual de cada madrigal, seguido de comentários individuais.

Desdém, e fermosura
Madrigal XI
Querendo ver meu gosto
O Cândido e purpúreo de teu rosto,
Sinto o desdém tirano,
Que fulmina teu rosto soberano;
Mata-me o esquivo, o belo me convida,
Encontro a morte, quando busco a vida.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 35)

Este madrigal carrega em seu título dois atributos que estão, como vimos, na essência da configuração de Anarda. A situação é a mesma de "Ponderação das sobrancelhas, e do peito de Anarda": o amante olha para o rosto da amada e não colhe dele senão indiferença. Como um mote, temos o aproveitamento da situação, aparentemente banal, mas que é investida de importância vital para o *ethos* de amante que a persona elocutória assume. Mais uma vez um madrigal composto por uma estrofe em sextina, de versos que se combinam em hexassílabos e endecassílabos, em unidades sintagmáticas e semânticas dispostas em dísticos, que se opõem entre si, em antítese.

Nos dois primeiros versos, é expresso o aspecto positivo do desejo, "querendo", que, em gerúndio, compõe uma construção sintaticamente curiosa, em que se opõem, em cada extremo do verso:

Meu desejo *querendo ver o cândido e purpúreo do* ***teu rosto****,*

A construção deflagra o descontrole do desejo que metonimicamente responde por todo o sujeito, visto que, sintaticamente, é o desejo que "quer ver", porém, a oração principal traz o verbo, no presente do indicativo, na primeira pessoa

[eu] sinto o desdém tirano

Sendo assim, o gerúndio nitidamente substitui uma oração adverbial temporal, "quando quer"... "sinto", como causa e consequência. O que é desejado? A visão do "cândido e purpúreo do teu rosto", em nova construção algo metonímica, que realiza interessantemente a caracterização do tom de cor do rosto, que será, dentro do contexto da lírica amorosa em que se insere, índice de beleza. O que é sentido? "O

desdém tirano", amplificado por hipotaxe, no desdobramento de uma oração adjetiva, cuja construção faz-se ambígua:

O desdem tirano → *que fulmina teu rosto soberano*
ou
O desdem tirano → *que teu rosto soberano fulmina*

O verbo fulminar permite duas leituras: teu rosto soberano, o qual projeta o desdém tirano, (à semelhança das "setas" despedidas pelas "sobrancelhas") ou o desdém tirano que obscurece teu rosto soberano (como os rigores que tiram as cores da beleza). Esses quatro versos, que compõem um período composto, cuja oração principal centra-se no sentimento do amante, "sinto", instaura a situação da visão do rosto, cujos termos que o caracterizam, "Cândido e purpúreo"[164], não são gratuitos, visto que estão para o branco e vermelho, cores tradicionalmente associadas à alvura da pele e ao vermelho das vestes, indiciando a nobreza da mulher, em contraste à constatação visual, que provoca sofrimento, "sinto", e as cores se sombreiam no fulminar do "desdém". Outrossim, a nobreza vira altivez, aspecto negativo do "soberano", que se torna "tirano" e "esquivo", mortal, ao fim.

Uma inversão assaz aguda fertiliza um poema à primeira vista tão simplório: cada um dos quatro primeiros versos se condensa em um dos quatro hemistíquios dos versos finais, estabelecendo equivalência e antíteses entre eles. Desse modo, temos a lógica:

1. Aspectos positivos (plano da causa)

v.1 "Querendo ver meu gosto" :[165]*"busco a vida" (2º hem.*[166] *v. 6);*
v.2 "O Cândido e purpúreo do teu rosto" : "o belo me convida" (2º hem. v. 5);

2.Aspectos negativos (plano da consequência)

v.3 "Sinto o desdém tirano" : "encontro a morte" (1º hem. v. 6);
v.4 "Que fulmina teu rosto soberano" : "mata-me o esquivo" (1º hem. v. 5).

A mutação da cor vibrante em cinza (efeito do raio), da nobreza em tirania, motiva, assim, os paradoxos, do belo que convida e é esquivo, e da morte que encontra quando busca a vida. É já momento de comentar sobre a escassa menção a cores nos quarenta e oito madrigais botelhianos, considerando que, como comenta

---

[164] A mesma imagem consta na décima "Cravo na Boca de Anarda", "púrpura fermosa", no caso, do cravo.
[165] Empregamos o símbolo nos termos de proporção no âmbito da matemática de "está para".
[166] Hemistíquio.

Hatherly (1997), são amplamente empregadas em poemas seiscentistas portugueses. Dentre os vinte e três madrigais que estamos a analisar, este é, de fato, um dos raros exemplos de menção a cores[167]. Há, em geral, noções de claro e escuro, que, em última análise, encerra a oposição: luminosidade do Amor, de Anarda, e sombra dos rigores, da crueldade, do sofrimento, tal como acabamos de mencionar.

Neste madrigal, como no "Efeitos contrários de Anarda", podemos afirmar que não há construção metafórica de fato, mas apenas relações metonímicas, em que o "desdém" e o "rosto" de Anarda representam-na em sua totalidade, recebendo, destarte, características, respectivamente de "tirano" e "soberano", índices de indiferença e altiva beleza. Nesse sentido, os desdéns condenam à "morte"[168] o amante, em uma construção hiperbólica assaz comum, desde a Antiguidade, pois dá a dimensão do paroxismo a que chega o sofrimento amoroso. Sendo a amada, sua beleza, razão para a "vida", seu distanciamento, logicamente, é razão suficiente para a "morte". Desse modo, o vocábulo "convida" agudamente evoca a noção de "vidas em comum", certamente o desejo mais alto a que o amante aspira, e, não por acaso, estabelece justamente a rima externa entre os dois últimos versos.

Por fim, temos o emprego de dois adjetivos, "esquivo" e "belo", que são características do rosto de Anarda, e que, novamente em metonímia, são os agentes do "mata-me" e "me convida", dentro da armadilha que se torna o desejo por vê-la.

Sonoramente, mais uma vez Botelho não prima pela regularidade rítmica, o que se pode constatar apenas na observação das primeiras tônicas de cada verso[169]:

*V.1 Que / **ren**[do] 2ª sílaba*
*V.2 O / **can** [dido] 2ª sílaba*
*V.3 **Sin** [to] 1ª sílaba*
*v.4 Que / ful / **mi**[na] 3ª sílaba*
*V.5 **Ma** [ta-me] 1ª sílaba*
*V.6 Em /**con**[tro] 2ª sílaba*

Desde as tônicas, toda a cadência rítmica é irregular, parecendo se colocar em harmonia com a própria matéria poética. Acompanha isso a igual irregularidade

[167] O Madrigal espanhol XVII, "Anarda vestida de azul" é o único dos madrigais construído tendo a cor como atributo. No caso, "azul" estabelece analogia por comparação com o céu: "Lo azul mi bien vestía, / Como quien a los ojos publicaba / Que quien Cielo se veia;/ **Como** Cielo se ornaba" (vv.1-4, grifo nosso), para, ao final, comparar a condenação do amante ao "Inferno", estabelecendo antítese no verso final: "En ella fue de Cielo, / En mí de infierno. ".
[168] A morte também assombrará outros madrigais.
[169] Vários outros madrigais seguem essa irregularidade.

do estofo sonoro, tanto de vogais, quanto de consoantes, sendo as rimas emparelhadas o único elemento de constância.

Após experimentarmos os efeitos contrário de Anarda, atentemos para o próximo quadro desse museu madrigalesco de Botelho de Oliveira, logo ali ao lado:

Conveniências do rosto, e peito de Anarda
Madrigal XIX
Teu rosto por florido
Com belo rosicler se vê luzido;
Teu peito a meus amores
Brota agudos rigores;
Uniste enfim por bens, e penas minhas
No rosto rosas, e no peito espinhas.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 38)

Da "ponderação" às "conveniências", ou etimologicamente falando, às coisas que vêm juntas[170], neste madrigal, os protagonistas, em mais uma construção ecfrástica à semelhança de um quadro, são o rosto e o peito de Anarda. Sobre um campo semântico floral[171], que emerge dos vocábulos "florido", "rosicler", "brota", "rosas", "espinhos", mais uma vez "bens" e "penas" jazem como efeitos antitéticos para o amante, resultante dos "rigores" femininos. Como sempre, busquemos, na agudeza da relação dos conceitos que se repetem, o que configura este como um poema "novo", posto que muito semelhante aos anteriores, pois, tornamos a dizer, a *meraviglia* era o que se almejava na poesia como a de Botelho.

Procedendo à descrição descendente, como vimos ser a regra da *descriptio puellae*, neste madrigal o amante expõe, no primeiro dístico, o "rosto", celebrando-lhe sobretudo o caráter de claridade, "luzido", e de beleza, suavidade, e todo o campo semântico que está associado às flores, na expressão "por florido". No dístico seguinte, com a anáfora do possessivo "teus", que estabelece paralelismo sintático, o "peito", todavia, não é caracterizado visualmente, mas representa o "coração" da

---

[170] Mesma raiz, aliás, da palavra de origem grega "símbolo".

[171] Hatherly (1997), analisando poemas seiscentistas portugueses, elenca uma lista de flores, comentadas no *Tractado* de Frei Isidoro Barreira, chamando atenção para o largo espectro de uso da rosa, desde Homero, e, na iconografia cristã, "símbolo do dom de amor, [...] frequentemente símbolo da Virgem Maria [...] A sua beleza e o seu perfume são indício da perdida perfeição do Paraíso." (p.34). O motivo da rosa é muito presente na poesia, sobretudo amorosa e religiosa, no Seiscentos. No caso de Botelho de Oliveira, Vianna (2001, p. 341) analisa a utilização da rosa como índice do *carpe diem*, e Teixeira (2005) dedica um belo estudo acerca do poema em oitavas "À Rosa", sobre o qual afirma que "talvez [seja] o mais representativo poema de Botelho de Oliveira", índice de que "Poucas vezes um poeta demonstrou, no Brasil, tão elevado domínio técnico sobre o verso." (p. 53). Teixeira procede à comparação desse poema a outros das *auctoritates* em que a rosa integra a matéria poética. Porém, a rosa, no madrigal em análise, recebe uma conotação limitada, não alude necessariamente à efemeridade da vida, que leva à consciência de gozar o momento, nem está relacionada à esfera do religioso, está simplesmente indiciando a beleza física de Anarda.

amada, e, consequentemente seu sentimento. Destarte se apresenta, não um elemento visual, mas psicológico, “agudos rigores”. A escolha pelo verbo “brotar” expande o campo visual e semântico do primeiro dístico: do rosto, como um jardim, brotam cores e a luz, a beleza em suma, e do peito, apenas “rigores”, que são “agudos”. Criada a analogia, de “agudos rigores”, dentro do campo semântico de jardim, para chegarmos a “espinho” é apenas um passo, dada a semelhança pela categoria de qualidade.

O dístico final, pelo próprio vocábulo “Uniste”, anuncia o processo de recolha dos elementos “rosto” e “peito”, que são colocados ao lado, em um processo de identificação, de, respectivamente, “rosas” e “espinhas”. Pelo artifício sonoro da paranomásia, Botelho quebra a expectativa, ao optar por um elemento que retorna ao campo visual e denotativo, físico da amada, e que, aliás macula a beleza pintada no primeiro dístico.

Aliteração e assonância entre “rosto rosas”[172] reforçam, mais uma vez, o efeito visual de “união” que a metáfora propõe, na intensificação do campo semântico pelo sonoro, o qual, já é ocasião de assinalarmos, coloca-se como uma constante nos madrigais analisados. A aliteração em “peito espinhas” igualmente gera tal efeito, além do fato de em ambos os casos os elementos serem colocados em justaposição sintática assindética. No mesmo sentido, “espinhas” ecoa “espinhos”, por paranomásia, elemento, aliás, que está na linha do campo semântico e seria o vocábulo esperado. O jogo acústico é o fundamento da agudeza deste madrigal, pois a alteração de uma simples vogal direciona-o para outro sentido. Ao invés de espinhos serem, como o rigor da amada, a parte rígida da rosa, as espinhas da pele do peito, constituem-se como um defeito em sua beleza, são efeitos da “feiura” de sua frieza, que fazem retornar ao plano da realidade, do tangível – ou melhor, no caso de Anarda, nem um pouco tangível...

Como adverte Hatherly (1997), “Um modelo esgotado facilmente se derruba” (p. 125), dando exemplos no barroco português de poemas em que se percebe um “antipetrarquismo de raiz naturalista” (id., ibid.), o qual, nas palavras da autora portuguesa, “é certamente uma lufada de ar fresco no abafado ambiente cortês, mas que vai abrir uma enorme porta para o rebaixamento da imagem ideal da Mulher que

[172] A aproximação do rosto de Anarda ao campo floral é profícua em Botelho, de cujos exemplos podemos mencionar os sonetos VI, “Iras de Anarda castigadas”, no verso “As rosas de teu rosto desabrido”, e X, “Ponderação do rosto, e olhos de Anarda”, nos versos “Quando vejo de Anarda o rosto amado, /Vejo ao Céu, e ao jardim ser parecido”.

será levado a cabo pela literatura satírico-burguesa" (p. 130). Neste madrigal, a tal "criatividade barroca" (id., p.135), que não é senão resultado do engenho e da agudeza do poenta, faz-se notável no desfecho do poema, em que a figura de Anarda sofre leve rebaixamento. No movimento, que pela agudeza sonora estabelecida entre "espinhos" e "espinhas" causa estranhamento, aproxima-se a imagem do espinho, que integra a metáfora dos rigores que ferem, à da "espinha"[173], que, nesse sentido, fere a beleza de Anarda. Desse modo, conforme Lausberg (1967),

> A medida do esperável e, com ela, a medida do estranhamento possível, é, naturalmente dependente, do ponto de vista social, do meio a que o público pertence e, assim também, do gênero do discurso. **A poesia procura um estranhamento próprio e lúdico**, que, dentro do seu gênero, lhe corresponda (dirigida ao sentimento estético [...]) e a ele sacrifica a medida da credibilidade [...] (p. 112, grifos nossos).

Dentro da tradição, naturalmente Anarda deve ser bela e rigorosa, porém, a menção a um "defeito" físico gera a surpresa, e, assim, o estranhamento, em uma espécie de "louvor aos vícios", que causa o "riso sem dor". Em tom jocoso, no âmbito de um gênero gracioso cuja finalidade é o deleite, este madrigal surpreende pelo jogo sonoro, que causa estranhamento, e, consequentemente, a *meraviglia*.

Ampliando as considerações da *léxis*, o vocábulo "rosicler" consta no *Vocabulário* de Bluteau como: "Cor de rosas, & açucenas. Chama Cicero a esta cor *Candore mistus rubor*'', e, ainda, "entre as joyas da cabeça das mulheres, he quasi em fórma pyramidal, com pingentes tremulos de varias castas.'' (1728, vol. 7, p. 380). Cor especificamente das flores e igualmente um tipo de jóia, mais uma vez abre-se o campo semântico de beleza e da nobreza, confluentes em Anarda.

A presença da "rosa" aqui, evoca simplesmente beleza[174], no sentido de que o mais proveitoso da imagem da flor, na *inventio*, são os espinhos de seu caule, que se transformam, visualmente, em espinhas no peito da amada, e representam metaforicamente, os espinhos do peito, do coração. Não por acaso este madrigal é

---

[173] Tal procedimento, constitui, ainda, como lembra Muhana (2005), uma facécia, "inverter a metáfora de base, lugar comum da poesia lírica petrarquista." (p. LVII).

[174] A título de exemplo, estão repletos de flores os madrigais de Tasso, que exploram ricamente o universo natural, sobretudo na caracterização de *loci amoeni*, os quais servem de fundo para os sonoros madrigais. Embora não intentemos comparar qualitativamente os madrigais de Botelho, igualmente não podemos nos subtrair de olhar para a produção madrigalesca daqueles que foram suas *auctoritates*. Nesse sentido, lembremos que em outros gêneros Botelho lançou mão do universo floral para extrair outros significados. Porém, nos madrigais, os conceitos muito pouco se aproveitam da imensa gama que as flores possibilitam na representação da beleza feminina, que, como vimos, é um dos dois atributos fundamentais de Anarda.

mencionado como exemplo da agudeza de Botelho, tanto por Hansen(2000) quanto por Teixeira (2005).

Aproveitando a matéria, Botelho dá sequência à exaltação da beleza e dos rigores de Anarda no poema seguinte, cujo título, como já assinalamos, “Ao mesmo”, explicita a relação com o madrigal recém analisado.

Ao mesmo
Madrigal XX
Ostentando esplendores,
Teu rosto vivifica mil candores;
Desprezando finezas,
Teu coração congela mil tibiezas;
Por frio, e branco enfim chamar se deve
Neve teu coração, teu rosto neve.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 38)

“Ao mesmo”, logo, o rosto de Anarda, este madrigal cita, igualmente, “teu rosto” e “teu coração” (no anterior mencionado como “teu peito”), porém, enquanto naquele aproximava a beleza de Anarda ao universo floral, neste o fará com a dimensão da neve, por dois aspectos: tátil, no adjetivo “fria”, e visual, em “branco”.

À semelhança da construção do Madrigal IV “Efeitos contrários de Anarda”, a utilização do gerúndio configura orações reduzidas, que aqui podem ser tanto temporais, “Quando ostenta” e “quando despreza”, quanto concessivas, “Se ostenta” e “Se despreza”, ou, ainda, modais. Cada um dos dois períodos ocupa um dístico, à maneira de premissas que resultam na constatação explicitada pela conjunção “enfim”, no penúltimo verso, que encerra a perfeita construção lógica - ou melhor, silogística:

Ostentando esplendores	*x*[175]	*Desprezando finezas*
Teu rosto vivifica mil candores	*x*	*Teu coração congela mil tibiezas*
	***Enfim**,* [inversão da ordem dos termos]	
Por frio [tátil]	*x*	*e branco [visual]*
Neve teu coração	*:*	*teu rosto neve*

A analogia de base fundamenta-se na categoria aristotélica de qualidade, sob dois aspectos: visual, “branco”, e tátil, “frio”, cujo denominador comum é a “neve”. Assim como o fogo/Sol queima e ilumina, a neve é branca (que está para bela) mas fria (insensível). A amada, paradoxalmente, comporta em si as características de

[175] Símbolo representando oposição. A leitura dos versos em sentido vertical estabelece continuidade, e horizontal, oposição, à exceção da última linha, em que há semelhança entre os versos dispostos na horizontal, portanto, a utilização dos dois pontos.

ambos os elementos, e, portanto, é, metaforicamente, fogo e Sol porque ilumina, ao mesmo tempo em que fere, e é neve porque é bela, mas igualmente fria.

No Madrigal XII do "Segundo Coro de Rimas Castelhanas", "Etna amoroso", encontramos construção semelhante, embora a relação baseie-se na oposição entre calor (nos vocábulos "inflama", "llama", "Etna", "amor" e "fuego") e frio ("nieve", que se repete, e, metaforicamente está para "desdeñas", "desdeñosa" e "tibieza"):

Etna amoroso
Si Cupido me inflama,
Si desdeñas mi empleo;
En amorosa llama,
En nieve desdeñosa el Etna[176] veo,
Con amor, y tibieza
Tenemos su firmeza,
Y en disonancia breve
Suspiro fuego yo, tu brotas nieve.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 168)

À diferença de que, ao invés do astro solar, Botelho seleciona um vulcão, cuja particularidade é justamente ter o cume coberto de neve, neste madrigal, fogo e neve, calor e frio constituem a base metafórica, irmanados, paradoxalmente, na natureza do amor, e representando a oposição entre amante e amada.

Retornando ao nosso objeto de análise, em "Ao mesmo", Anarda tem suas ações referidas por metonímias. Como no madrigal anteriormente analisado, não é ela, mas "teu rosto" e "teu coração" (cada sintagma repetido, no processo recolitivo ao último verso) que procedem às ações. Estas são contrapostas por antíteses, nos dois verbos no gerúndio: "ostentando" e "desprezando", que, mais uma vez, ramificam-se de, respectivamente, beleza (que ostenta, no caso, "esplendores" e "mil candores"[177]) e rigores (com que despreza, no caso, "finezas", gentilezas do amante). As finezas desprezadas podem ser entendidas no campo do *fin amor* já aludido, ou seja, as demonstrações ou manifestações do amante, que, naturalmente, não lhe são senão metonímias.

A hipérbole na repetição de "mil", para intensificar tanto "candores" (elemento positivo) quanto tibiezas (elemento negativo), ratifica o equilíbrio do paralelismo, além de estabelecer, naturalmente, rima. Sonoramente, há, ainda, a aliteração das

---

[176] O mesmo vulcão italiano figura na Décima XI do primeiro Coro, "Comparação dos gigantes com os pensamentos amorosos". O fato de ter o cume coberto de neve e ser circundado por rica vegetação rendeu-lhe posto privilegiado no imaginário mitológico: "Fingiraõ os Poetas que neste monte fulminara Jupiter os Gigantes rebeldes, & que dentro do mesmo monte tem a sua forja Vulcano, por isso chamado." (BLUTEAU, 1728, Vol. 3, p. 355).

[177] Candor "he palavra latina, & val o mesmo, que alvura grande, como a da neve ou do alabrastro" (BLUTEAU, 1728, Vol. 2, p. 99) e esplendor "claridade" (id., Vol. 3, p. 286).

consoantes nasais, nos gerúndios. Da mesma forma que o madrigal “Ponderação do rosto, e sobrancelhas de Anarda”, temos a combinação, nos dois primeiros dísticos, de um verso mais breve, hexassílabo, em que se comunica a visão, seguido por um mais longo, endecassílabo, que expressa o efeito, e, no dístico final, versos endecassílabos, em que os elementos são recolhidos em justaposição assindética. A unidade sintática e semântica estabelecida em cada dístico reflete-se igualmente na sonora, devido às rimas emparelhadas.

Em relação ao ritmo, novamente temos variação entre tônicas e átonas, sendo expressivo o fato de que os dois vesos iniciados pelos gerúndios apresentam ritmo regular ternário: “os/ten/**TAN**-does/plen/**DO** [res]” e “des/pre/**ZAN**-do/fi/**NE** [zas]”, em uma harmonia rítmica que se alia à semelhança sintática. Do mesmo modo, o verso em que os dois atributos são explicitados é construído em ritmo binário: “por/**FIM/**em/**BRAN/**coe/**FRIO/**cha/**MAR**/se/**DE**[ve]”. O último verso apresenta um quiasmo, na presença do vocábulo “neve” no início e no fim do verso, estabelecendo eco sonoro, além da repetição do vocábulo “teu”, que igualmente gera rima interna: mais uma vez, semelhança sonora que intensifica a linha semântica.

Dos seis madrigais que compõem este segundo grupo, “Da beleza física e dos rigores de Anarda”, verificamos o artifício reiterado de que o aspecto físico, que está para a beleza, a aparência da amada, ao fim, revela um aspecto psicológico, que está para o rigor, a essência da amada. Sempre em construções paralelísticas, temos a constante de rimas emparelhadas, das características colocadas lado a lado em antítese ao final dos poemas, e, por vezes, constituindo paradoxo, tal como se apresenta, em última instância, a bela e fria Anarda. Encerradas as considerações, demos uma olhada nos objetos que usa e nas ações que realiza a bela rigorosa.

3.2.3 Dos objetos e das ações de Anarda

Como vimos até aqui, na construção da *etopeia* de Anarda, no sentido de retrato físico e moral, convergem dois tipos de atributos: partes do corpo e comportamentos. Os quatro primeiros poemas deste grupo que ora iremos analisar, à primeira vista compartilham do fato de terem como “protagonistas” objetos de Anarda, a saber: véu (duas ocorrências), presilha e rosa de listões. Contudo, como ficará claro, cada um desses objetos serve como ponto de reflexão a partir do qual o amante queixa-se da indiferença, celebra a beleza ou censura a amada. Destarte, o

que ocorre até então não é a mudança da matéria poética em si, mas simplesmente dos elementos colocados em analogia, para, sempre, referir-se aos atributos citados no início. Os objetos servem de mote para tratar de Anarda e recebem importância poética justamente pelo fato de pertencerem a ela, em certo grau de metonímia.

Se são irrisórios os pertences de Anarda, as suas ações são banais, no sentido de responderem a situações cotidianas; porém, tal como os objetos, estas dão margem para outra dimensão semântica, e passam a ser simbólicas da essência de Anarda, como se cada elemento que dela viesse, físico ou abstrato, portasse consigo a totalidade dessa dama. Obviamente tal asserção não exclui a superficialidade com que a Anarda é caracterizada, mas, como tantas vezes já mencionamos, longe de se pretender a celebração de uma subjetividade complexa, trata-se de forjar poeticamente um exemplar da convenção das damas belas e intangíveis.

Em outro momento aludimos à relação que um poema estabelece com o anterior por meio do título “Ao mesmo”. É o que ocorre nos dois primeiros madrigais deste grupo, que analisaremos por contraste.

Ao véu de Anarda
Madrigal IX
Negando um véu ditoso
Da bela Anarda o resplandor queixoso,
Beberam meus suspiros
De Amor as chamas, e do Amor os tiros;
De sorte que em motivos de meu gosto
Era venda do Amor o véu do rosto.

Ao mesmo
Madrigal X
Se me encobres, tirana,
De teu rosto gentil a luz ufana,
Julga meu pensamento
Que hás de dar bem ao mal, gosto ao tormento;
Sendo esse linho, se padeço tanto,
Às chagas atadura, lenço ao pranto.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 34)

Tratam os dois madrigais do “véu” que cobre o rosto de Anarda (rosto celebrado igualmente nos dois madrigais e já mencionado nos anteriores), e as metáforas são criadas a partir da semelhança de substância (tecido) entre o véu e a venda do Cupido (no Madrigal IX, e já utilizada no Madrigal I), bem como das ataduras para as feridas e do lenço para as lágrimas, em uma construção expandida da metáfora (no Madrigal X).

No primeiro madrigal, não há menção a interlocutor, apenas a exposição da circunstância, novamente pelo artifício da *ekphrasis*, mesclando verbos de movimento com o verbo *ser*. No segundo madrigal, entretanto, a persona elocutória remete-se diretamente a Anarda, cujo nome não é mencionado, sendo substituído

pelo epíteto “tirana”, que concentra em si a natureza de seu comportamento[178], ao mesmo tempo em que se coloca em acordo semântico com o vocábulo “ufana”, ambos no registro de altivez e superioridade. Nesse sentido, Lausberg (1967) postula que “A substituição de um nome próprio unívoco, ou de um apelativo unívoco, por meio de uma outra designação, pode ser realizada por um sinônimo” (p. 131).

Nessa mesma direção, temos, como em outros momentos, o emprego de adjetivos, no presente caso “cruel” e “bela”, em, mais do que simplesmente qualificação, ou espécie de antonomásia, uma verdadeira substituição do nome próprio em um efeito metonímico. Portanto, retoricamente ocorre a *immutatio* de classes de palavras (id., p. 126) que resulta em uma relação de total adesão, conformidade, de uma metonímia para uma identificação total entre a parte e o todo, como em um processo que impossibilitasse a dissociação do indivíduo e suas condições ou posturas; estas passam a equivaler àquele.

O Madrigal “Ao véu de Anarda” apresenta um desenvolvimento semelhante ao de “Naufrágio amoroso”: inicia-se com um verbo no gerúndio, “Negando”, que instaura uma circunstância, a qual, aqui, está mais para causalidade, e os demais verbos apresentam-se no pretérito imperfeito (cujo aspecto é de continuidade no tempo), “beberam” e “era”, alocando a situação no passado, não obstante a configuração, mais uma vez, seja ecfrástica, de exposição da imagem aos “olhos do intelecto”.

O véu negara a visão da amada, metonimicamente aludida na construção epifrástica do verso 2, que, em ordem direta, refere-se a“o resplandor queixoso da bela Anarda”, expressão que em “resplandor” remete ao campo da luminosidade, e “queixoso” à atitude caprichosa da amada. A construção genitiva em anástrofe, constatada em “da bela Anarda [complemento posposto] o resplandor queixoso” é assaz expressiva nesse madrigal. Temos, além do já mencionado, “as chamas **de**[179] Amor”, “os tiros **do** Amor”, “motivos **de** meu gosto”, “venda **do** Amor” e “véu **do** rosto”. O “Amor”, nesse caso, claramente evoca, mais uma vez, a imagem do

[178] A modalização desse epíteto encontramos no Madrigal já analisado “Desdém, e fermosura, na expressão “desdém tirano”, e encontraremos, em “Anarda escrevendo”, “borrões da tirania”.
[179] Não sendo a preposição articulada, a locução “de Amor”, aparentemente de natureza genitiva, revela-se como uma perífrase do adjetivo “amorosas” que, mais do que atribuir posse ao “Amor”, como acontece nos exemplos seguintes, simplesmente adjetiva as chamas, constituindo, mais uma vez, personificação.

Cupido, dada a menção de “tiros” e “vendas”. O fato de ser o deus “cegado” pelo uso de vendas permite a analogia de base com a imagem de Anarda coberta pelo véu.

Desse modo, a impossibilidade da visão da Anarda, visão que rendeu outros madrigais, torna-se mote para celebrar o véu, objeto responsável pelo ocultamento do rosto belo, o qual é metonimicamente referido como “resplandor queixoso”. O efeito do uso do véu, porém, faz-se duplo: oculta o rosto, ou melhor, sua luz, mas também impede que Anarda veja, e, assim, tal como o Cupido, torna-se ela também cega. Uma vez interdito o rosto, da circunstância de negação, temos a consequência:

meus suspiros beberam → *as chamas de Amor*
meus suspiros beberam → *os tiros do Amor*

O emprego do verbo “beberam” causa certo estranhamento, não pelo sujeito da ação, “suspiros”, pelo qual se percebe o movimento conotativo, mas pelos complementos, “chamas” e “tiros”. Vem em nosso auxílio o *Vocabulário* de Bluteau, em que consta “Beber, se diz metaphoricamente, das cousas que ouvimos, ou apprendemos & **fazem em nós alguma impressão**” (1728, Vol. 2, pp. 80-81, grifos nossos), portanto, *beber* está para a noção de receber e impressionar-se; todavia, a seleção deste vocábulo, uma vez que não há nenhum outro elemento que expanda seu campo semântico, não nos parece aguda.

O penúltimo verso, “De sorte que em motivos de meu gosto”, explicita a fantasia que o amante cria, para seu “gosto”, portanto, seu deleite, a fim de redimensionar a circunstância adversa e lhe atribuir outro significado, no caso, simbólico. Assim como o “Arco-íris” que projetara sobre o rosto de Anarda, neste madrigal, o amante transforma “o véu do rosto” em “venda do Amor”, em construção mais simplificada, pois a metáfora cria-se por semelhança da categoria de qualidade, o tecido de ambos os objetos.

No segundo madrigal, o amante, em tom de reprimenda, culpa Anarda, a quem se dirige diretamente, pelo epíteto de “tirana”, por encobrir “de **teu** rosto [complemento posposto] gentil a luz ufana” (construção anastrófica idêntica ao verso 2 do madrigal anterior). Como no poema anterior, do rosto é a “luz” que se sobressai, adjetivada por “gentil” e “ufana”, enquanto no outro madrigal, era “resplandor queixoso”. “Gentil” é termo largamente utilizado desde o *dolce stil*

nuovo[180], significando a nobreza feminina, seu caráter elevado. Assim, ambos os adjetivos geram o campo semântico de elevação da condição de Anarda.

A construção utilizada aqui não é novidade. Novamente partindo da conjunção "Se", apresenta-se a situação no primeiro dístico, que promove a consequência no seguinte, para, no dístico final, explicitar-se a metáfora, em orações predicativas. O caráter perfeitamente lógico da construção do poema encontra reflexo no terceiro verso, em que a persona elocutória explicita a própria natureza metafórica do que "vê": "Julga meu pensamento" nos coloca na esfera mental do amante, que nos propõe dois desdobramentos metafóricos, a partir da semelhança de material, que faz do véu, aludido por sinédoque, "esse linho", simultaneamente, "atadura" para as "chagas"[181], e "lenço" para o "pranto". O demonstrativo "esse" cria o efeito, já comentado em outro madrigal, de distanciamento entre o amante e a amada.

O véu que encobre a luz de Anarda produz, segundo o julgamento do amante, o paradoxo "de dar **bem** ao **mal**, **gosto** ao **tormento**", recorrente[182], como já vimos, e que está na natureza paradoxal do próprio sentimento amoroso. Sendo assim, ao final, o que cobre a amada passa a cobrir as feridas e a secar o pranto do amante que padece tanto.

Nos dois poemas sobre o véu de Anarda, o objeto que oculta a beleza estabelece também um distanciamento simbólico. O próximo madrigal joga com a imagem do cabelo, que, apesar de não estar encoberto como o rosto, está preso, e nos reserva outra agudeza botelhiana:

Cabelo preso de Anarda
Madrigal VIII
Se esse vínculo belo
Prende, Divina ingrata, teu cabelo;
Justa prisão lhe ofende.
Quando em castigos prende a quem me prende;
Querendo a lei de Amor, quando o condena,
Que seja a própria culpa própria pena.

(OLIVEIRA, 2005b, pp. 33-34)

Considerando o título, deveria este madrigal integrar o segundo grupo analisado, por tratar do cabelo de Anarda. Porém, o fulcro semântico recai sobre o

---

[180] Temos, nesse sentido, como exemplo os célebres sonetos "Tanto gentil e tanto onesta pare", de Dante, "Questa anima gentil che si diparte", de Petrarca, o qual ecoa no camoniano "Alma minha gentil que te partiste".
[181] O vocábulo "Chaga" nomeia também uma flor, dentre as mencionadas na obra já citada que Hatherly analisa (1997, p. 36).
[182] Com o intuito de não nos fazer repetir, quando houver ocorrência de um elemento já explanado, limitar-nos-emos a apenas assinalá-lo.

objeto que prende o cabelo, “vínculo belo”, de onde parte a base metafórica, pautada na polissemia do verbo “prender”. Defrontamo-nos com mais um poema construído em oposições: o “vínculo belo”[183] prende o “cabelo” da amada, a qual, por sua vez, “me prende”, em uma construção aguda, que culmina no último verso “Que seja a própria culpa própria pena”, em uma espécie de Lei de Talião amorosa: quem tem culpa por me prender [amorosamente] [que] receba a pena de ser preso em castigos [a prisão cabelo é vista hiperbolicamente]!

O poema centra-se na reiteração do verbo “prende” (três ocorrências), que recebe ainda modulação no substantivo “prisão” (constituindo *annominatio*) e o sinônimo (inclusive com o qual estabelece rima perfeita) “ofende”, do que resulta um efeito muito curioso na própria elocução do poema, de confinamento, limitação ao campo semântico de prisão. Aliam-se a essa sensação de clausura outras reiterações, “quando” (duas vezes) e “própria” (duas vezes, no mesmo verso), além da repetição do fonema /qu/, que imprime uma noção de dureza, própria do “castigo”.

Não é Anarda a “condenada”, mas seu cabelo, novamente em metonímia, o qual, segundo julgamento do amante, recebe “justa prisão”, justamente porque na prisão do cabelo simbolicamente vê a prisão da amada, fertilizando a matéria banal. A construção “Quando em castigos prende a quem me prende” espelha-se no verso final, “Que seja a própria culpa a própria pena”, já comentado.

Como em outros madrigais, Anarda é a interlocutora direta, evocada pelo epíteto “Divina ingrata”, a quem o amante se dirige em tom de reprimenda, como no madrigal anterior. Interessantemente a beleza de Anarda não é mencionada, e o adjetivo “belo” caracteriza apenas o “vínculo”. Nesse sentido, destaca-se a agudeza da seleção deste vocábulo, que, conforme o *Vocabulário* de Bluteau, “He mais usado no sentido moral, que no natural” (1728, Vol. 8, p. 496). Desse modo, “vínculo” é também o próprio amor, que liga a persona elocutória à Anarda.

Dos seis versos que o compõem, quatro são endecassílabos, que criam o efeito de alongamento, amplificado pela repetição dos vocábulos. Nessa direção, as construções sonoramente mais expressivas encontram-se justamente em versos endecassílabos, cujo paralelismo já mencionamos: “Quando em castigos prende a

[183] Semelhante construção está presente na Décima “A um cupido de ouro, que trazia preso Anarda nos cabelos”, que “De Anarda prende o rigor”. “Vínculo luminoso” também é vocábulo para o anel de Anarda celebrado no Soneto XIV do Primeiro Coro, que igualmente “aprisiona” Anarda, que “Me aprisionas o peito venturoso”.

quem me prende" estabelece rima interna entre os vocábulos repetidos, e consequentemente eco, tal como ocorre no verso "Que seja a própria culpa a própria pena", o qual, além disso, apresenta ritmo binário, em consonância com os dois elementos que coloca em processo de identificação.

Concentrando-nos ainda na parte física superior de Anarda, os cabelos também são ornados por rosas, não reais, mas de tecido, as quais, no próximo madrigal, não prendem, mas intensificam o brilho dos cabelos loiros:

Rosas de listões no cabelo de Anarda
Madrigal XVII
Quando, Anarda, hás formado
As rosas de listões nesse toucado,
Julga meu pensamento
Que produz os listões teu luzimento;
Que para florescer jardim tão belo,
São rosas os listões, Sol o cabelo.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 37)

Mais um poema em que o amante coloca-se em atitude de contemplação frente à beleza da amada, presente está o campo semântico floral e luminoso e há referência ao cabelo, dedutivamente loiro, pelo atributo de qualidade (cor e brilho) que compartilha com a imagem do Sol[184]. A metáfora de base é estabelecida pela semelhança das ações: o cabelo faz florescer as fitas, os "listões", assim como o Sol faz florescer as rosas do jardim. O único adjetivo do madrigal é, novamente, "belo" que, por analogia, serve tanto para as rosas quanto para o cabelo. As rosas, que no plano real são feitas de tecido, ao final ganham vida, são fertilizadas pelo Sol/cabelo, que dá vida mesmo a coisas inanimadas, em um gesto milagroso que a beleza promove.

Temos, em relação ao Madrigal X, a repetição do verso "Julga meu pensamento", que, como já comentamos, alude ao processo mental, semelhante à "ponderação" de um outro madrigal. A visão da amada, ou parte dela, novamente comunica ao plano intelectivo do amante, que enxerga, com os "olhos incorpóreos da mente", a relação entre cabelo e sol e rosas de listões e rosas reais. Nesse movimento, inclui-se também a noção de maciez dos materiais: dos listões, das pétalas e do cabelo.

Tal como no madrigal anterior, o vocábulo "nesse" instaura certo distanciamento, que sugere o fato de que a imagem não é, como nos outros, a descrição daquilo que estaria, ficticiamente claro, à frente do amante no momento da

[184] O cabelo comparado ao Sol está presente em vários outros poemas de *Musica do Parnasso*.

enunciação (efeito que, como vimos, deve-se aos dêiticos, demonstrativos de proximidade), mas, provavelmente, compõe uma memória, ou então, sugere que a imagem é vista à distância, o que, em termos de ilusão ótica, justifica a *confusão* entre o loiro do cabelo e o dourado do sol. Mesmo assim, a exposição do "quadro" logra o efeito de *enargeia*.

Nas três ocorrências do vocábulo "listões", nos versos 2, 4 e 6, percebemos a modulação: na primeira, compõe atributo de rosas, no sintagma do qual é mero adjunto adnominal, "rosas de listões" (v. 2), em linguagem denotativa, constatação puramente visual; na segunda ocorrência, é visto como reflexo, "produz os listões teu luzimento", em formulação mental, "Julga meu pensamento"; na terceira ocorrência, de material passa a ser as próprias rosas, "São rosas os listões", em linguagem metafórica, em uma constatação visual fictícia, depreendida da consideração dos cabelos como Sol. Sobre os cabelos de Anarda, que, como ela, são luz, florescem rosas, tal como em um jardim[185].

Em relação à estrutura, este madrigal apresenta-se idêntico ao anterior: uma estrofe em sextina, com predominância de endecassílabos, à exceção dos versos 1 e 3, hexassílabos. Há pequenas agudezas sonoras, como a homofonia em "hás" e "as", eco entre "produz" e "luzimento" e entre "são" e "Sol". Como sempre, a repetição de vocábulos igualmente estabelece rima, e é o que acontece nos versos pares, em que consta "listões", sempre no primeiro hemistíquio do verso.

O poema constitui-se como louvor, em um dos raros casos em que não há menção ao rigor de Anarda. Sua beleza é amplificada, na fertilização de uma matéria banal. Sendo assim, a luz de Anarda, como substância, acende sua beleza física que, por sua vez, promove a vida em objetos inanimados. E tudo, no "pensamento" do amante, conflui para louvar a superioridade da amada.

O véu oculta o rosto, a presilha prende o cabelo e as rosas de listões tornam-no ainda mais belo. São esses os objetos de Anarda, que, como índices dela, despertam o amante. Passando para as ações da bela intangível, chama a atenção a presença do gerúndio nos títulos dos três madrigais que analisaremos, o que instauraria o efeito de contemporaneidade entre a ação enunciada e a enunciação, "Anarda escrevendo", "Anarda vendo-se a um espelho" e "Anarda jogando a

[185] Segundo Carvalho (2007), é "a tópica do jardim, característica do século XVII, quando destaca-se como uma verdadeira instituição na Europa fidalga" (p. 194).

espadilha". Contudo, cada madrigal, como veremos, traz um tempo ou modo verbal diverso: presente e passado do indicativo e imperativo.

As ações que Anarda cumpre são triviais[186], mas indiciam um ambiente aristocrático, sobretudo o ato de escrever e de jogar cartas. A ação de olhar-se ao espelho corresponde a um *topos* na poesia da época -a título de exemplo, Almeida (1975) lembra que é um dos elementos mais recorrentes na poesia marinista. Como já mencionamos anteriormente, a natureza das cenas e ações da poesia lírica contrastam-se com as ações da poesia épica, pois, ao passo que estas celebram grandes feitos, a lírica limita-se a pintar momentos cotidianos, simplórios, que se dirigem mais aos afetos. Destarte, Teixeira (2001) constata que:

> Imitando Gôngora, Botelho encena situações humildes, em que figura Anarda escondida atrás de uma árvore, mirando-se em um espelho, passeando de barco, jogando cartas, etc. Todavia, o poeta trata tais situações como sublimes [...]" (p. 189).

Portanto, toda e qualquer ação ou simples movimento de Anarda é milagre divino aos olhos do amante. Confiramos os três madrigais que tratam de suas ações:

Anarda escrevendo
Madrigal XII
Quando escreves, ordena
Meu amor que te dite minha pena;
Para que decorada,
De ti seja lembrada:
Mas ai, que na lição da pena impia
Me botas os borrões da tirania.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 35)

Anarda vendo-se a um espelho
Madrigal XXI
Anarda, que se apura
Como espelho gentil da fermosura,
Num espelho se via,
Dando dobrada luz ao claro dia;
De sorte que com próvido conselho
Retrata-se um espelho noutro espelho.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 38)

Anarda jogando a espadilha
Madrigal XXII
Joga, Anarda formosa
Espadilha amorosa:
Os Parceiros atentos
Sejam meus pensamentos;
Serão os matadores
Teus esquivos rigores;

[186] Em outros madrigais, temos ações, igualmente banais ou índices de uma postura caprichosa, indicadas nos títulos: nas Rimas castelhanas, "Anarda negando certo favor", "Anarda borrifando outras damas com águas cheirosas", "Anarda vendo-se a um espelho", e nas Rimas Italianas, "Anarda fugindo".

E por maior triunfo
A fermosura o preço, Amor o trunfo.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 39)

No primeiro madrigal, a situação da escrita, atitude que marca a distinção da condição social de Anarda, serve de base para a metáfora da sentença negativa com que sua indiferença condena o cortejamento do amante. O fato de estar escrevendo à presença deste instaura-se como uma situação de quem "fala", mas não "ouve". Sendo assim, aproximando pela categoria aristotélica de ação, escrever, que se coloca no plano real como atitude de indiferença, (escrevendo está ocupada e, portanto, não pode atender ao desejoso), passa a representar o plano ideal, hiperbólico da indiferença, como atitude de tirania: de amada indiferente a juíza punitiva. Para esse fim, confluem duas paranomásias, do vocábulo "pena", tanto instrumento com que escreve quanto castigo que sentencia, e do vocábulo "decorada", no sentido de "memorizada", mas também de "ornamentada".

O madrigal apresenta dois momentos: os quatro primeiros versos expõem a ação e os dois últimos introduzem um lamento, cujo tom de desilusão é indiciado pela adversativa "Mas" e intensificado pela interjeição "ai". O primeiro dístico abre o poema com a menção clara e direta da, mais do que ação, situação: "Quando escreves", em que a colocação do verbo na 2ª pessoa do singular, naturalmente declara o interlocutor direto a quem a persona elocutória se dirige. Entretanto, o verbo seguinte, "ordena", permite duas leituras, ambas estabelecendo *enjambement*, visto que o complemento se encontra apenas no verso que lhe é posterior. A primeira leitura, mais evidente, em construção hiperbática, seria "meu amor ordena que te dite minha pena", no sentido de o amor agir sobre o amante, impelindo-o a declarar seu sofrimento, sua "pena". A segunda leitura seria de considerar "ordena" como imperativo da 2ª pessoa do singular, que promove uma inversão, a persona elocutória solicita que Anarda ordene a "meu amor" que explicite o que tem a dizer, ou melhor, escrever, sendo "minha pena" metonínima, assim, para versos amorosos.

Os dois próximos versos expõem a finalidade da proposta, em expressão volitiva, com verbos no subjuntivo: "Para que seja **decorada**", em que o adjetivo pode tanto ser lido no sentido de "ornada", aludindo metapoeticamente ao próprio estilo lírico, além da sugestão sonora do vocábulo "cor", que também se coloca no plano do embelezamento, quanto no sentido de "memorizada", que está de acordo com o próximo verso, em construção anafrástica; "De ti seja **lembrada**", em que a

construção passiva opta pela preposição “de” no lugar de “por”. Tal escolha não é, naturalmente, vã, pois dá margem, ainda, à leitura da voz ativa - que a pena “lembre-se de ti”, ou seja, que meus versos promovam a tua lembrança. Não esqueçamos, afinal, que *scripta manent*...

O vocábulo “ímpia” não significa apenas a ausência de piedade. Conforme o *Vocabulário* de Bluteau, “ímpio” significa “Desprezador de cousas sagradas” (1728, Vol. 9, p. 516). Sendo assim, a pena ímpia é injusta e vai contra o desejo do amor, como coisa sagrada. Nesse sentido, “pena ímpia” pode significar, metonimicamente, a escritura de heresias, visto que a condenação de quem ama seria um ato de violência contra as regras divinas. Dentro do mesmo campo semântico, além dos vocábulos “escreves”, “dite”, “pena”, “decorada”, temos “borrões”. Pela categoria de ação, os “borrões” de tinta que maculam a página, tornando ilegível o texto, passam a significar também os obstáculos da “tirania”, que impedem que o amor se expresse. Ademais, os vocábulos “botas” e “borrões” produzem eco entre as primeiras sílabas.

Desse modo, aproveitando uma cena trivial, Botelho agudamente flerta com instâncias que se relacionam pelo ato em comum da escrita: justiça e religião, como já vimos, mas também magistério (no vocábulo “lições”). O poder da pena na mão de Anarda amplifica-se, dada a pena do amante.

No segundo madrigal, a duplicação do espelho insere-se na vertente neoplatônica: Anarda, sendo acidente da beleza (ideal), é espelho desta, e olhando-se em um espelho físico, expande *ad infinitum* a manifestação dessa virtude. O reflexo de Anarda em um espelho emoldurado retrata a beleza infinita, que acaba por se tornar também um quadro.

O primeiro dístico caracteriza a beleza de Anarda. Não obstante a presença do vocábulo “Como” possa dar a impressão de se tratar de uma comparação, trata-se de uma verdadeira metáfora, que se ratifica ao último verso, “Retrata-se um espelho noutro espelho.”. O verbo “se apura” torna-se central no poema, embora integre a oração subordinada (descompasso entre hierarquia sintática e semântica), pois está para o ato de superação de uma condição, em direção à pureza, à perfeição.

Como não poderia deixar de ser, a duplicação torna-se o signo maior desse poema, tanto semanticamente quanto sintaticamente. O madrigal eleva ao máximo o

atributo de luminosidade de Anarda, explicitado no verso “Dando dobrada luz ao claro dia”. A própria sequência dos versos desencadeia o efeito cascata de duplicação:

> *V1. “Anarda se apura”* [aperfeiçoa-se, amplifica sua beleza, mas também sua “pureza”, a qual se relaciona também com o cristal do espelho];
> *V2. “Como espelho”* [que reflete, duplicando tanto a beleza ideal quanto a circundante];
> *V3. “Num [outro] espelho se via”* [duplicação de espelhos que refletem, e alusão aos olhos, espelhos da alma: beleza externa reflexo da beleza interna];
> *V4. “Dando dobrada luz ao claro dia”* [tautologia que age como hipérbole];
> *V5. próvido*[187] [em antítese, “contido”, “acautelado”, ou, ainda, “provido”, no sentido de “munido”] conselho [como “parecer”, logo, o que se faz ver, mas também “Junta de Conselheiros”, logo, “expectadores” dessa visão];
> *V6. “espelho noutro espelho”* [duplicação ad infinitum].

A própria reiteração do vocábulo “espelho” reflete na sonoridade, que igualmente se duplica, e ainda encontra rima em “conselho”. O Soneto XI do “Segundo Coro de Rimas Castelhanas” recebe o mesmo título:

Anarda en um espejo se miraba,
Que lucido dos veces se aplaudía, [duplicação]
Por el cristal hermoso que fingía, [perífrase para “espelho”]
Por el cristal más bello que copiaba. [Anarda excede em beleza e em pureza, devido a “cristal”]
Y como tan al vivo retrataba
De su rara belleza la armonía,
Con su rostro el espejo se encendía, [luz intensificada hiperbolicamente incendeia]
Con su rostro el espejo se ignoraba. [anulamento do espelho frente à beleza de Anarda]
Díjele entonces: Dulce Anarda hermosa,
De tus desdenes con razón me quejo,
Si eres con tu belleza rigurosa.
Desengaños agora le aconsejo:
Que si es más que ese espejo luminosa,
Es Anarda más frágil que ese espejo.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 157)

Sendo poema mais extenso, as analogias se expandem, em anáforas que estabelecem entre dísticos relações metafóricas entre Anarda e seu reflexo (vv. 2 e 4; 7 e 8). Como indicamos nas referências entre colchetes, os dois quartetos descrevem a situação exposta pelo título, em processo muito semelhante ao madrigal em questão. Na sequência do poema, porém, há outro movimento, em que o amante fala com Anarda e sua voz é colocada em discurso direto[188], comunicando-lhe suas queixas. No último terceto, dirige-se o amante aos “desengaños” (em explícita referência ao fato de o reflexo não ser a coisa real), a

[187] Se o vocábulo fosse *próvido*, seguiria a noção de abundância, visto que vem de “provisão”.
[188] A situação de diálogo intensifica a *enargeia* do poema, como já vimos anteriormente, pois recebe carga dramática, como se não apenas víssemos os partícipes da cena, mas igualmente os pudéssemos ouvir.

quem oferece um *conselho*, vocábulo já comentado no madrigal em análise. Atribui à Anarda ainda outra característica própria do espelho: além da luminosidade já sugerida no vocábulo “encendía”, que amplia a semântica para o elemento fogo, tem-se a qualidade da “fragilidade”. Em ambas as características, naturalmente, Anarda supera o simulacro de cristal.

Voltando ao nosso madrigal português, este, sobretudo dada a brevidade em relação ao correspondente soneto, circunscreve-se na analogia de luz, que é um dos sinônimos mais recorrentes da beleza de Anarda. Sendo assim, o simples ato de ver-se a um espelho torna-se, na visão do amante e na pena lírica de Botelho, motivo de louvor à iluminada e apurada Anarda.

O terceiro madrigal, “Anarda jogando a espadilha”, todo construído por hexassílabos, ganha em velocidade, efeito que de certa forma alia-se à agilidade requerida no próprio jogo de cartas aqui aludido. A situação, em primeiro momento banal, fertiliza-se e a ação de jogar espadilha, ao final, ilustra a frieza de Anarda, dentro do antigo *topos* do amor como jogo, combate, e, em última instância, guerra. Segundo consta no *Vocabulario* de Bluteau, “espadilha’’ (1728, Vol. 3, p. 255), além de dar nome ao jogo em si, “He As de espada no jogo de renegada[189]”. O vocábulo, portanto, aponta, metonimicamente para o jogo, para a carta do jogo, e, ainda, ecoa outro vocábulo “espada”. De qualquer forma, tendo a espadilha na mão, tem Anarda o poder.

Dada a presença dos possessivos de segunda pessoa em “*Teus* esquivos rigores”, “Anarda formosa” torna-se o vocativo, e o verbo “Joga”, imperativo, constitui uma ordem dada pelo amante, em tom de desafio. O jogo fictício opõe amada e amante. Concorrem ao lado dela, metafórica e metonimicamente, “*Teus* esquivos rigores”, e ao lado dele, os “parceiros atentos”, “*meus* pensamentos”. Em raro momento, este madrigal sugere a possibilidade, finalmente, de uma vitória do amante, visto que, sendo “Amor o trunfo”, o qual, naturalmente está do lado dele, mesmo que a “espadilha”, em posse de Anarda, seja a carta mais alta, o amor poderia, por fim, “triunfar”. Nesse sentido, agudamente, o “preço”, ou seja, o prêmio, é a “fermosura”, já mencionada no epíteto “Anarda formosa”, sendo, portanto, metonímia para ela mesma.

---

[189] Ainda, em Bluteau, renegada é “Jogo da espadilha de **três** pessoas” (1728, Vol. 7, p. 247, grifo nosso).

Nas expressões “maior triunfo” e “amor trunfo”, a aguda semelhança sonora intensifica o processo analógico, que beira à identificação total dos termos, como já vimos ser artifício recorrente nos madrigais até então analisados. Essas expressões ainda se encontram no campo semântico “espadilha”, visto que representa a carta mais alta do jogo, que, ao final, torna-se o “trunfo”.

Fato é que, se formos investigar os termos do jogo aqui referido, teremos: “Basto, Baldar, Cascarrilha, Codilho, Espadilha, Fazer, Manilha, Matadores, Renunciar, Repor, Reposta, Trunfo, Vasa. ” (BLUTEAU, 1728, Vol. 7, p. 247), o que atribui ambiguidade aos vocábulos “matadores” e “trunfo”, presentes no poema. Referido aos “rigores” de Anarda, que já são “esquivos”, logo, dentro do jogo, algo trapaceiros, o vocábulo “Matadores”, metaforicamente é empregado como “vencedores”. Porém, “Matadores” no “Jogo da Renegada são as três cartas, Espadilha, Manilha, & Basto” (id., Vol. 5, p. 356). Portanto, tendo em mãos os “Matadores”, além da Espadilha, tem ela, na situação do jogo “real”, também as outras duas cartas. O Amor é o “trunfo”, no sentido de ser igualmente em potencial a carta que dará a vitória, porém, no jogo “Da Renegada, he aquelle metal, ou naype, de que se faz, quem joga” (id., Vol. 8, p. 316). Sendo assim, ambos os vocábulos agudamente estabelecem paranomásia, que amplia a relação analógica do poema, e, consequentemente, a *meraviglia*.

Feitas essas considerações, passemos ao último grupo de madrigais.

3.2.4 Do Amor e seus efeitos e da condição do amante

O presente grupo, como veremos, embora tenha como aparentes protagonistas o Amor e o amante, naturalmente tratarão, direta ou indiretamente, da figura feminina que até aqui, e em tantos outros poemas de *Musica do Parnasso*, é celebrada. Passemos à transcrição e comentários finais dos últimos madrigais do “Coro de Língua Portuguesa”.

Não poder o Amor prender a Anarda
Madrigal XIII
Amor, que a todos prendes
Naquele doce ardor que n'alma acendes,
Prende a Anarda, que dura
Isenta de teu fogo a fermosura;
Mas ai, que já não podes, pois primeiro
Em seus olhos ficaste prisioneiro.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 35)

No Madrigal VIII, “Cabelo preso de Anarda”, vimos que o fundamento da agudeza residia na polissemia do verbo “prender”. O mesmo artifício gera este que é um dos mais singelos e belos madrigais em língua portuguesa de Botelho, e que condensa lugares comuns da tópica amorosa. O primeiro verso “Amor, que a todo prendes”, além de ecoar o célebre verso de Dante “Amor che a nulla amato amare perdona”, introduz uma invocação ao Amor, que se prolonga pelos quatro primeiros versos, em tom inicialmente de exaltação, “que a todos prendes/ Naquele doce ardor que n ´alma acendes”, e posteriormente de súplica, “Prende a Anarda”, semelhante às odes clássicas, em que se remetia a um deus a fim de lhe requisitar um favor.

Observamos a recorrência de *enjambement* entre os versos 3 e 4, como se o próprio discurso não se contivesse, e soltasse-se dos limites do verso, invadindo o seguinte. Em tom solene, o camoniano “doce ardor” que “n ´alma acendes” configura a ação do Amor, em maiúscula alegorizante, como “fogo”, que, frente a Anarda (cujo nome em outro poema célebre botelhiano[190] ecoava o imperativo “Arda!”), não arde nem se faz ver, mas, ao contrário, se prostra diante de “seus olhos”. O encarecimento hiperbólico da potência encantadora da amada eleva-a acima da potência do próprio Amor. Resta, no penúltimo verso, o delicioso “Mas ai”[191], que arremata o madrigal na perplexa constatação da impotência de um deus frente à “fermosura” de uma mortal.

O Amor que prendeu o amante à Anarda igualmente dela fez-se prisioneiro[192]. A alusão à Medusa jaz silenciosa, visto que a “prisão”, imaginemos um arrebate extático, algo petrificante, dá-se no momento do encontro dos olhos do Amor, portanto, personificado, e de Anarda, “endeusada”. A respeito disso, lembremos que a “Comparação do rosto de Medusa com o de Anarda” é título da Décima X do primeiro Coro, em que as “iras duras’’ são cobras e o amante petrifica-se - “Sou firme pedra às tristezas, /Sou dura pedra aos rigores’’.

O *enjambement* entre os versos 3 e 4 deixa possibilidade de duas leituras na expressão “que dura isenta de teu fogo a fermosoura”. Primeiramente, lido como

---

[190] Trata-se da décima intitulada “Eco de Anarda”.

[191] Interjeição que tradicionalmente acompanha os queixumes, lamentos, e que, curiosamente, pouco se observa nos madrigais botelhianos, sendo uma das constantes, por sua vez, em Marino e Tasso. Como veremos, além de aqui, “ai” substitui “suspiros”, e integra o título do Madrigal espanhol, “Ais repetidos”.

[192] Semelhante construção encontra-se no Soneto XVI das Rimas Castelhanas, “Amor namorado de Anarda”, em que narra o fato de ter “el ciego Dios” visto o “rostro lisonjeiro” de Anarda, então “Pensó que Venus era”, e, ao fim, “El propio Amor se vio de Anarda amante, / El propio Amor de vio de amor flechado”.

pronome relativo, “que”, referindo-se à Anarda, teríamos: “Anarda, a qual dura isenta de teu fogo”, em ordem direta, sendo “dura” o verbo que lhe atribui resistência, ao mesmo tempo em que evoca o adjetivo, o qual lhe caracteriza a força com a qual resiste “isenta” ao amor, “teu fogo”; mas eis que outro sintagma nominal surge: “a fermosura” provoca outra construção, hiperbática. “Prende Anarda, que a fermosura dura isenta de teu fogo”, sendo o pronome “que”, relativo genitivo, equivalente a “cuja”. A outra perspectiva é ler o “que” como simples conjunção de causa: “Prende a Anarda (exortação), [por]que a [sua] fermosura dura isenta de teu fogo”, estando, naturalmente, fermosura em relação de metonímia com Anarda.

A constatação, no dístico final, de que amante e Amor compartilham da mesma situação, marca o lamento, sendo o primeiro verso cadenciado em ritmo binário, dando certo tom solene, compassado: “Mas /**Ai** /que /**JÁ** /não /**PO** /des /**POIS** /pri /**MEI** [ro]”; e o início do verso final, em ternário: Em /seus /**O** /lhos /fi /**CAS** /te /pri /sio /**NEI** [ro]. Reforça-se o ritmo na aliteração das plosivas, que retumbam em todo o poema, a cada ocorrência do vocábulo “prende” e suas modulações, em construção de *annominatio*.

Um dos paralelismos que garantem expressividade sonora para o poema é a reiteração dos sintagmas, todos iniciados pelo vocábulo “que” e compostos por quatro sílabas: “que a todos prende”, “que n´alma acendes”, “que dura isenta”, “que já não podes”. Não podendo o Amor interceder pelo sofredor, resta a este a morte, matéria que dá o tom do próximo madrigal:

Sepulcro amoroso
Madrigal XIV
Já morro, doce ingrata,
Já teu rigor me mata:
Seja enterro o tormento,
Que inda morto alimento;
Por responsos as queixas,
Se tiras-me a vida e o amor me deixas;
E por sepulcro aceito,
Pois teu peito é de mármore, teu peito.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 36)

A tragédia iniciada em “Naufrágio amoroso” ficticiamente se amplia, e neste madrigal o amante encontra-se, hiperbolicamente, na iminência da morte. Marca a proximidade do fim a anáfora do advérbio de tempo “Já”, no primeiro dístico, no qual, remetendo-se diretamente ao interlocutor, “doce ingrata”, em poucas palavras informa-lhe a situação extrema e lhe atribui a culpa. Poucas palavras que, na *annominatio* presente entre os vocábulos “morro” e “me mata”, a situação já

hiperbólica da morte recebe amplificação, por dois pontos de vista: o fato em si de morrer, com o verbo no presente do indicativo, que, com o advérbio, instaura uma situação dramática e atual, e a causa, que atribui a ação, sintática e semanticamente, a “teu rigor”. Nesse sentido, a ação, “me mata”, ecoa no vocábulo que substitui o nome, “ingrata”, em rima emparelhada. Além disso, outra construção, no verso final, reitera a mesma “queixa”: “tiras-me a vida”.

Morre dentro do coração de pedra da amada, que igualmente lhe servirá como sepulcro. A relação de semelhança novamente dá-se pela categoria aristotélica de qualidade, o sepulcro é de mármore, pedra dura, fria e nobre, atributos que se relacionam igualmente ao peito de Anarda, a ela mesma. A construção hiperbática dos dois últimos versos gera certo estranhamento na repetição do sintagma “teu peito”, todavia, tal artifício elocutório revela mais um movimento da agudeza. Sintaticamente temos, em ordem direta, “Aceito por sepulcro teu peito, pois teu peito é de mármore [tal como deve ser o “sepulcro]”; porém, a tortuosidade do hipérbato estabelece um espelhamento sonoro, nas rimas estabelecidas entre “aceito” e as duas ocorrências de “peito”, uma ao início e outra ao fim do último verso. Ora, sendo sepulcro metáfora para o peito de Anarda, mais uma vez temos um elemento para a grande construção de sua *etopeia*. A imagem, todavia, não é exclusiva deste madrigal. No Madrigal IV do Segundo Coro de Rimas Castelhanas, temos:

Amante secreto
Corazón, arde, y vea
El amor los silencios, satisfecho
De tus cenizas sea
(En cenizas deshecho)[193]
Sepulcro interno tu callado pecho.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 166, grifos nossos)

Além da mesma metáfora de peito como sepulcro, este madrigal castelhano também se relacionará com o último madrigal aqui analisado, pelo signo do hermetismo que marca a condição do sentimento, através dos vocábulos “secreto” (do título), “silencios” e “callado”, bem como “sepulcro interno”.

Retornando à “Sepulcro amoroso”, integram o campo semântico mortal, os vocábulos “enterro” e “responsos”, que são relacionados via metáfora com, respectivamente, “tormento” (que o “cobre”) e “queixas” (que profere). Do mesmo modo, “morto alimento”, expressivamente sonoro na combinação de nasais e

[193] A utilização de parênteses observa-se apenas nos madrigais espanhóis.

plosivas, representa o “amor [que] me deixas”, que estabelece antítese com “tiras-me a vida”.

Estando prestes a morrer por aquilo pelo qual desejava viver, a situação, não apenas neste madrigal, mas global da persona elocutória dos poemas analisados insere-se na tópica do “engaño”, “largamente glosada[s] nos poemas de proveito ibéricos”, enquanto “afeto da ilusão de perpetuidade face à beleza ou grandezas terrenas” (CARVALHO, 2007, p. 255). O amor de certa forma é eterno, pois, mesmo tolhendo (metaforicamente) a vida do indivíduo, “Se tiras-me a vida”, permanece “o amor [que] me deixas”. Após “morrer” de amor, o amante está mais do que versado nessa matéria. Tanto que, no madrigal seguinte, figura exatamente como “letrado” em temática amorosa:

Doutoramento amoroso
Madrigal XVIII
Anarda, o Deus Cupido
Entre as leis de constante
Dá por prêmio luzido
O venturoso grau de sábio amante;
São propinas forçosas
As finezas custosas;
As orações prudentes,
Os rogos eloqüentes;
Sendo Padrinho o agrado;
Doutor o coração, Borla o cuidado.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 37)

O “Deus Cupido” volta a figurar neste madrigal e a ditar suas leis. Dessa vez, Amor é metaforicamente matéria divina de estudo, cujos elementos ecoam dentro do campo semântico escolar, por meio dos vocábulos: “grau”, “sábio”, “propinas”, “eloquentes”, “Doutor” e “Borla”.

O poema é dividido em dois momentos: do primeiro ao quarto versos, forma-se a base analógica: Cupido é Deus e legislador que é caracterizado como espécie de reitor, dentro da noção de figura máxima, o qual concede “grau de sábio amante” aos que superam o difícil desafio de amar. Em vista disso, declara-se exatamente que a dificuldade de estar à mercê de tal Deus equipara-se à empresa de um estudo ingente. A partir daí, são elencados, em construções paralelísticas sintática e semanticamente, dois elementos reais e dois ideais, distribuídos cada um em um verso, após os dois pontos, regidos paralelisticamente pelo verbo “são”, dos versos 5 ao 8, e pelo verbo no gerúndio “sendo”, no verso 9. Os dísticos em que constam as rimas emparelhadas também combinam elementos da mesma ordem. Assim

temos, “propinas forçosas” e “finezas custosas”, no campo semântico pecuniário, e “orações prudentes” e “rogos eloquentes”, no campo semântico da devoção.

Mas a persona elocutória não refere que tenha sido ela a receber “grau de sábio amante”. Ao se remeter, mais uma vez, à Anarda - e talvez pudéssemos imaginar que o tom seria algo ironicamente solene – comunica-lhe que Deus Cupido “dá por prêmio luzido” o doutoramento em matéria de amor, resultado do enfrentamento de muitos desafios, que sempre portam sofrimento. Entretanto, só indiretamente podemos afirmar que esta é a condição do amante, visto que o madrigal é ausente de qualquer pronome pessoal, aliás, fato raro nos madrigais botelhianos. Destarte, o “agrado” como “Padrinho” é o que está sempre presente, o “coração” como Doutor é o responsável pela formação do indivíduo na matéria em que se torna sábio, e “Borla”, enquanto grau e insígnias de doutor, ou seja, o que se faz ver, são os “cuidados”, vocábulo de cuja importância no âmbito da poesia amorosa já tratamos.

A agudeza desse madrigal, de modo muito semelhante aos que apresentavam ações de Anarda, dá-se na metaforização do longo e angustioso percurso do cortejamento em processo de estudo superior. Assim sendo, constrói-se apenas na menção das equivalências de cada elemento do plano real ao plano metafórico. Não há menção à beleza de Anarda e seus rigores são aludidos pela expressão “rogos”, que, sendo expressivos, dentro do campo metafórico, tornam-se agudamente “eloqüentes”.

O amante, a que a persona elocutória dos madrigais analisados dá voz, predominantemente *vê* e *sente*. Ver, é portanto, sinônimo de sentir e, consequentemente, sinônimo de sofrer, porque Anarda, como vimos desde o primeiro madrigal, não responde, resta intangível. Como movimento final deste estudo, analisaremos brevemente os três últimos madrigais que se concentram na condição do amante e nos efeitos do Amor. O primeiro aproxima justamente as ações de “ver” e “amar”, que se relacionam quase em sinonímia.

Ver, e amar
Madrigal VII
Anarda vejo, e logo
A meu peito atormenta o brando fogo;
Enfim quando me inflama,
Procedendo da luz a bela chama[194],

[194] Construção em anástrofe, “A bela chama procedendo da luz”.

Vejo por glórias, sinto por desmaios,
Relâmpagos de luz, de incêndios raios.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 33)

Já reiteradamente mencionado, o verbo *ver* predomina na obra poética botelhiana, e, como pudemos constatar até então, também nos madrigais. Eis que o verbo integra o título, ao lado do verbo "amar", em adição, mas interessantemente separado por vírgula. Ver leva a amar, mas também, de alguma forma, age como empecilho. De que maneira?

Mais um poema breve composto por uma sextina, em construção lógica, na presença de conjunções conclusivas, "logo" e "enfim". O verso inicial, "Anarda vejo" instaura a situação, uma constante na poesia botelhiana, de a visão da amada motivar reações hiperbólicas no amante. A visão de Anarda provoca "brando fogo", dentro da clássica imagem camoniana de "Amor é fogo que arde sem se ver", o qual, por sua vez, suscita duas reações antitéticas: na intensificação do "brando fogo", logo, do amor, "inflama"[195]o amante, abatendo-o,"Por desmaios", ao mesmo tempo em que o eleva, espiritualmente. No campo semântico de direção, temos o vocábulo "incêndios", que visualmente configura movimento de ascensão e opõe-se à imagem de queda em "desmaios".

O verbo *ver* se duplica: "Anarda vejo" e "vejo por glórias". A amada é novamente associada a um elemento de superioridade, que causa tormentos ao amante. Nesse sentido, a palavra "atormenta" reserva em si o equívoco "a tormenta", que agudamente se relaciona com as imagens de "relâmpagos" e "raios", todos no campo visual da luz[196], mais uma vez. Mas os "relâmpagos de luz" provocam reações emocionais e psíquicas, visto que "a meu peito atormenta" e "sinto por desmaios", expressando reflexo no campo físico também.

Após ter visto, ponderado, não visto, desejado, o amante, finalmente, declara-se cativo de todo dessa bela Anarda ingrata. É o que temos no próximo madrigal:

Amante preso
Madrigal XV
Anarda, fui primeiro
De teus valentes raios prisioneiro;
Prendeu-me agora o fado,
Às mãos de ũa desgraça castigado;
Tenho pois de prisões dobrado peso;
No corpo preso estou, n'alma estou preso.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 36)

---

[195] Estes é um dos campos semânticos e lexicais mais reiterados em *Musica do Parnasso*, como pudemos constatar na sua recorrência nos madrigais analisados.
[196] Semelhante imagem é construída no Soneto IX, do Primeiro Coro, "Rigores de Anarda na ocasião de um temporal".

À primeira leitura dos dois primeiros versos, o amante coloca-se como o primeiro, em sentido ordinal, a ser prisioneiro, porém a sequência do poema, “prendeu-me agora” ilumina a leitura de “primeiro” no sentido de advérbio de modo, primeiramente[197]. Mais uma vez há a duplicação de um elemento, agora da ação passiva de ser preso, em sentido metafórico: “fui prisioneiro” – “prendeu-me agora o fado”- “tenho de prisões dobrado peso”. Neste poema, como em “Cabelo preso de Anarda”, a predominância do campo semântico de prisão, metáfora de base, sofre amplificação por meio do artifício da *annominatio*, acúmulo de vocábulos de mesma raiz: “prisioneiro”, “prendeu-me”, “prisões” e duas vezes a ocorrência de “preso”[198], que também criam efeito sonoro, aliteração do fonema /pr/, ao qual se alia, ainda, o vocábulo “primeiro”. No mesmo sentido, “Peso” e “preso” compartilham de semelhança sonora, carregando o poema de sons plosivos.

Com a construção já recorrente, os versos 1 e 3 são hexassílabos e os demais endecassílabos, e semanticamente temos dois movimentos: os dois primeiros dísticos, remetendo-se por vocativo à Anarda, estabelecem dois tempos, no primeiro dístico, a primeira prisão, “à primeira vista” da luz de Anarda, metaforizada em “teus valentes raios”; no segundo dístico, a outra prisão, d´”o fado”, que não parece promissor, visto que o amante fora “**castigado** às mãos de ûa **desgraça**” (em ordem direta). Os vocábulos são semanticamente negativos, e, no último verso, “No corpo preso estou, n'alma estou preso”, por quiasmo se reúne o par de opostos “corpo” e “alma” sob o mesmo efeito. A tópica de a alma estar presa em um corpo, condensada na expressão grega *soma sema*[199] (corpo-túmulo), é aqui reformulada, pois o amante não tem a alma presa no corpo, mas ambos são presos pelo amor, que ainda o condenam à má sorte, (o “fado”, a “desgraça” personificada, visto que tem “mãos”).

O amor toma totalmente a existência do indivíduo, semelhante ao que ocorre no Madrigal “Sepulcro amoroso”, cuja temática é a morte resultante do sofrimento amoroso. Mas uma morte metafórica, que serve como hipérbole de tal sofrimento, portanto, não sentimento subjetivo, mas artifício retórico. O mesmo sofrimento é manifestado pelos célebres “suspiros”, que dão nome e são o fulcro do madrigal seguinte:

---

[197] Idêntico fenômeno acontece no Madrigal “Não pode o amor prender a Anarda”, já analisado.
[198] Sem considerar o título.
[199] No diálogo platônico *Crátilo*, Sócrates discute sobre a acepção de ambos os termos. Cf. “As etimologias de *sóma* no *Crátilo* de Platão”, de Luisa Buarque (2017).

Suspiros
Madrigal XVI
Quando o fogo se inflama,
Sobe ao Céu natural a nobre chama;
Verás o mesmo efeito,
Divina Anarda, no amoroso peito,
Que em brando desafogo
Sobe o suspiro ardente de meu fogo
A teu luzido rosto; e não me admiro,
Pois é teu rosto Céu, chama o suspiro.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 36)

Este madrigal compartilha com "Ver, e amar", o campo semântico de "luz", inclusive com repetição de vocábulos: "chama", "fogo", "inflama", "peito" e "brando". Porém, neste poema, temos uma analogia de base fundamentada no campo semântico de direção[200], no movimento ascensional expresso na recorrência em anáfora do verbo "Sobe" (v.2 e v.6)[201]. Tal analogia estabelece-se entre um fenômeno natural, "Quando o fogo se inflama, /Sobe ao Céu natural[202] a nobre chama", e o efeito da visão do "luzido rosto" de Anarda, para onde "Sobe o suspiro ardente de meu fogo". Ao último verso, mais uma vez através do processo recolitivo, introduzido, inclusive, pelo conclusivo "Pois", à maneira de um entimema retórico, o conceito de base da construção deste madrigal é evidenciado, nas duas metáforas "é teu rosto Céu, chama o suspiro.".

O tom empregado pelo *ethos* de amante que assume a persona elocutória é de vaticínio: "Verás [...], Divina[203]" Anarda (vv. 3-4), para quem o futuro faz-se evidente, "não me admiro" (v. 7). Os vocábulos são cuidadosamente selecionados na *inventio*, de modo que compartilhem do mesmo campo semântico, em último caso, de "superioridade", para o qual convergem as imagens tanto de ascensão, "Céu", "sobe", quanto de divindade, "nobre", e "luzido", que pode ser lido também no espectro semântico de "ilustre".

O Madrigal XIII, do Segundo Coro de Rimas Castelhanas, trata do mesmo conceito; nele, suspiros tornam-se:

Ais repetidos
Si suspiros aliento,
No son blandos alivios del tormento,

---

[200] Já observada em "Ver, e amar".
[201] O mesmo movimento ocorre no Madrigal das Rimas Castelhanas, "Amor declarado pelos olhos": "Cuando inflama escondido/ El fuego en sus ardores repetido, / **Sube la llama, y luego** / Por los balcones se publica el fuego". (vv.1-4, grifos nossos). Os "balcones", que estão, portanto, no alto, são os olhos, como se explicita na sequência: "Si mi fuego me inflama, / Sube a los ojos la amorosa llama, / Y si a los ojos, cual balcón, se aplica, / Mi fuego muestra, y mi pasión publica." (vv. 5-8).
[202] Mais uma vez temos aqui a utilização do adjetivo, funcionando semanticamente como advérbio, "naturalmente".
[203] Epíteto já utilizado no madrigal VIII.

Vientos sí, que en dolores
Blandamente respiran mis amores,
Porque aviven al pecho, que se inflama
Del fuego amante, la perpetua llama[204].

(OLIVEIRA, 2005b, p. 169)

Neste madrigal, temos a antítese entre força e brandura do vento, mas o campo semântico de fogo mostra-se como semelhante construção à do madrigal "Suspiros". Certamente o ponto de encontro é o elemento ar, que tanto conduz os suspiros, quando aviva e movimenta as chamas. Chamas que são índices do fogo, que se tornam ardores, que iluminam e queimam, tal como o Sol, como Anarda, como o Amor. Para encerrar, justamente o madrigal em que a persona elocutória, após tantas declarações, confessa um temor, a essa altura da análise, já um pouco previsível.

Teme que seu amor não possa encobrir-se
Madrigal XXIII
Não pode, bela ingrata,
Encobrir-se este fogo, que me mata;
Que quando calo as dores,
Teme meu coração que entre os ardores
Das chamas, que deseja,
Meu peito se abra, e minha fé se veja.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 39)

Com outro epíteto que substitui o nome de Anarda, "bela ingrata", o verso de abertura desse madrigal parece inicialmente dar o tom de reprimenda. Porém, em uma das raras construções botelhianas de cunho negativo, o sintagma "não pode", não se configura como postura censuradora, como vimos em outros poemas, visto que o verbo não está no imperativo, mas no indicativo, cujo sujeito "este fogo", encontra-se apenas no segundo verso, o que constitui não apenas *enjambement*, como hipérbato. Novamente o demonstrativo "este" indica proximidade, mas, neste caso, se referindo metaforicamente ao amor, e indica não propriamente proximidade, mas interioridade, pelo fato de encontrar-se *dentro* do sujeito. O lugar clássico em que o amor faz morada é, naturalmente, o coração. Porém, mesmo estando "este fogo" escondido em "meu coração", e este, por sua vez, dentro do "meu peito", sua intensidade é tal que "Teme que seu amor não possa encobrir-se": exatamente o que nos comunica o título. Destarte, diferentemente de outros poemas, em que "meu coração" é sinônimo de "meu peito", aqui, como já mencionamos, são duas imagens distintas: o coração, em ardores do fogo amoroso, sente serem estes capazes de abrir/romper o peito –anatomicamente falando.

[204] Nos madrigais em castelhano, há três ocorrências do sintagma "amorosa llama" (III, VI, XII).

Conforme Vianna (2001), “Anarda é pura luminosidade” (p.107), afirmação que tivemos ocasião de ratificar; todavia, aqui, é o amante que brilha, ou melhor, seu amor, que é também sua “fé”, e, metaforicamente, “este fogo”. Temos, nesse madrigal, a confluência de dois campos semânticos, mais uma vez o de “fogo”, “ardores”, “chamas”, e a oposição entre interior e exterior, que se observa nos vocábulos “encobrir-se”, “calo” e “se abra e se veja”. Nesse sentido, o título praticamente é a construção em ordem direta dos versos em hipérbato “Não pode [...] encobrir-se este fogo” e “Teme meu coração que [...] meu peito se abra” e a “fé” se veja, como se fosse materializada. O Madrigal VI do “Segundo Coro das Rimas Castelhanas”, “Amor declarado pelos olhos”, no mesmo contexto do “fogo”, “ardores”, “amorosa llama”, encerra-se com “Y si a los ojos, cual balcón, se aplica, / Mi fuego muestra, y mi pasión publica”, em construção semelhante à do que estamos a analisar.

Há, nesse poema, a expressão do descompasso entre a consciência da necessidade de dar limite às manifestações das dores e o desejo que extravasa, violento e irracional. Questão é que as “dores” que tenta o amante *calar*, já que está “mexendo com fogo”, hiperbolicamente “me mata[m]” (expressão hiperbólica presente também no já analisado “Sepulcro Amoroso”). Portanto, para evitar a morte pela pressão do fogo, dever-se-ia dar vazão às chamas. E é o que o próprio madrigal representa: a vazão, pelas palavras, da situação insustentável. O amante abre seu peito e nos faz ver sua “fé”, vocábulo que, substituindo amor, reforça o caráter de crença no sentimento, e ainda aponta para a dimensão elevada, algo sagrada que Anarda representa para ele. Uma vez que “quando **calo** as dores, / Teme meu coração [...]”, a persona elocutória resolve dar voz ao sentimento, na tessitura do próprio poema, em gesto de autorreferencialidade.

A imagem de vazão, do descontrole que o poema explora recebe reforço na própria construção dos versos, na presença de dois *enjambements*, o já mencionado, entre o primeiro dístico, e outro entre os versos 4 e 5, a separação d´“os ardores” de seu complemento, “das chamas”. Por outro lado, o jogo entre *ocultar* e *revelar* também parece ser sugerido na combinação dos dísticos, em que se alternam um verso mais breve, hexassílabo, e um verso mais longo, endecassílabo. O descompasso já referido, nesse sentido, sonoramente é percebido pela reiterada construção irregular em relação às tônicas iniciais de cada verso, que

se torna uma das marcas do estilo botelhiano, que até então não encontramos em nenhum estudo sobre o autor.

Temendo publicar-se, ao descrever minuciosamente sua condição, faz a persona *lírica* exatamente o contrário. Através da *"Enargeia* ou *evidentia*, descrição viva e detalhada de um objeto por meio da enumeração ornada de suas particularidades sensíveis, reais ou fantasiosas" (CARVALHO, 2007, p. 59), chegamos nós a temer que tanto fogo nos atinja.

DEIXANDO O PARNASO BOTELHIANO

Em lira profana e lira sacra modulou-se a pena poética de Manuel Botelho de Oliveira, em sons que ecoaram por muito tempo sob ondas de “À Ilha de Maré”, e estiveram longe do gosto da crítica desta América inculta, a quem a Musa parece não ter agradado tanto. Mas eis que então outros olhares passaram a contemplar o jardim poético botelhiano e a ele foram simpáticos. Das flores que ali jazem, grande parte é destinada à bela e rigorosa Anarda. Dentre essas, decidimos nós por colher os madrigais, dos quais poderíamos esperar mais sons do que cores. Mas a tal “Música do Parnaso” soa *pianissimo* nas pétalas madrigalescas. Vibra, entretanto, a agudeza da composição retórica, esta sim, infalível, como vimos, nas articulações dos *conceitos* e nos artifícios da linguagem que emprega. Os seus madrigais logram o *deleite*, finalidade do gênero *misto* em que se inserem, sobretudo na capacidade de construção engenhosa de Botelho, e apresentam-se a *amenidade dos conceitos*, flertam com a *banalidade dos assuntos*, e tocam os *afetos*, o que indicia a estrita observância de Botelho ao *decoro* poético.

Da mesma maneira, assegura o poeta, nos vinte e três madrigais, a coerência interna, mantendo a noção de proporção entre os elementos em analogia metafórica, construindo poemas dentro do *verossímil*, para o qual, aliás, “nem interessa muito a natureza das coisas comparadas, ou se já estas podem ser muito diferentes entre si, desde que seja mantida a proporção na analogia” (CARVALHO, 2007, pp. 68-69). Sendo o madrigal um gênero de poesia breve, todavia, não se furta à prática da *agudeza*, como pudemos constatar, lembrando que “O critério da extensão dos poemas não abole a ação da agudeza pois sua eficácia depende, em gêneros poéticos não breves, da unidade de composição dos *conceptos* agudos” (id., p. 144).

Construídos sempre a partir da semelhança entre os conceitos, Botelho de Oliveira construiu a *etopeia*, um retrato físico e moral de sua amada Anarda, do qual os madrigais em língua portuguesa fazem-se exemplo. Assim, assistimos à beleza de Anarda metamorfosear-se em diversas luzes, e seus rigores projetarem diversos obstáculos. Igualmente, o *ethos* do amante, a quem a voz é sempre representada na persona elocutória, é construído por oposição à bela indiferente, que, nos madrigais, celebra, em momentos de perplexidade, doces censuras, queixumes, mas, sobretudo celebração. Nesse sentido, o Amor por muitas vezes se tornou

coadjuvante nas situações expostas em cada poema, que ainda nos fazem espiar Anarda em momentos cotidianos, ou escondida, sempre referida metonimicamente por partes do corpo ou atributos algo psicológicos.

Todos esses assuntos e estilos confluem na *amenidade* dos madrigais, que por vezes atingem graus de alta *agudeza*. Por outro lado, não obstante o gênero madrigal historicamente tenha nutrido íntima relação com a música, pelo proveito de terem sido musicados, os madrigais botelhianos não podem ser considerados sonoramente expressivos em geral. Há a predominância do visual em detrimento do sonoro. Nesse sentido, ponto interessante é a consideração de um comentário de Muhana (2005) sobre um trecho da poética aristotélica, em que o grego "prescreve ao poeta só usar 'galas' da *léxis*, quando em ausência de pensamentos." (p. LIII). E "ausência de pensamento" é tudo o quanto não se pode atribuir a nosso poeta fidalgo, que, em vários momentos espanta, pelos artifícios agudos, agrada pelos jogos sonoros e deleita pelas situações e seus desdobramentos.

Ocorre que, como vimos, a temática amorosa é tratada nos madrigais em termos peregrinos que por vezes pintam imagens cuja beleza visual nem sempre se projeta; são, em geral, sob o ponto de vista estritamente visual, acúmulos imagéticos à maneira dos poemas que se aproximam das pinturas do italiano Arcimboldo, deflagrando, porém, e eis a grande virtude de nosso fidalgo, um discurso perfeitamente *lógico*, coerente, e que surpreende não pela "imagem final", mas pelo percurso de desmembramento das *metáforas*, que muitas vezes causam *estranhamento*, conduzindo à tão desejada *meraviglia*. De acordo com o que postula Battistini (1997),

> Meraviglia, stupore e diletto conseguenti all´ingegnosità non sono dunque emozioni solo sensuali, **ma atti intellettuali,** fuori della portata degli indotti. A sorvegliare ogni operazione poetica è un razionalismo che la rende culta, consapevole, **costruita con grande perizia retorica** (p. 498, grifos nossos).

E o que os madrigais botelhinos logram é justamente comunicar por movimentos intelectivos, colocar à frente de nossos "olhos do intelecto", "incorpóreos", mais do que meramente imagens, *conceitos* muito bem articulados.

Em relação a um padrão, tal como testemunhamos nas tentativas de definição do gênero das artes poéticas em geral, o madrigal configurava-se como forma *flexível*, que, na amenidade dos conceitos, poderia tratar de qualquer matéria, desde que articulando proporcionalmente as agudezas no contexto de sua *brevidade*.

Outrossim, embora fossem inúmeros e variáveis, cada gênero, dentro da noção de "misto", era operado dentro de certa expectativa:

> [...] gênero tem outra razão muito concreta: dizer as razões pelas quais uma obra foi feita, ou seja, definir de antemão as finalidades do poema em particular ao conferir-lhe um gênero universal. [...] **nome do gênero do poema na sequência da didascália ou do título do texto,** ainda que a forma verbal, as linhas dos versos, o tamanho das estrofes ou a macha gráfica fossem já suficientes para expressar o gênero: soneto, redondilha, vilancete, décima, idílio, endecha, romance, romance satírico, canção etc. Isso significa que a **noção de gênero atende a uma pragmática notável na esfera letrada do Seiscentos, estando longe de essencialismo meramente abstrato.** (CARVALHO, 2013, p.127, grifos nossos).

Sendo assim:

-Por que são *madrigais* os poemas que analisamos?

-Porque consta "o nome do gênero do poema na sequência da didascália".

-Como se constituem os madrigais botelhianos?

-*Monostróficos*, predominantemente de temática *amorosa*, tratam de *conceitos amenos*, no aspecto sonoro em geral fundam-se sobre homofonias, rimas externas, e ritmos irregulares.

-São os madrigais botelhianos poesia de agudeza?

-Se a agudeza está para "a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como 'belo eficaz' ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade." (HANSEN, 2000, p. 317), sim, são os madrigais poesia aguda, mas, assim como as flores, alguns mais coloridamente do que outros.

E, não havendo mais nada a falar, deixo aqui o Parnaso botelhiano, do qual me despeço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Fênix renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram,1746. 5 tomos.

ABDALA JUNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Tempos da literatura brasileira.** 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.

AFFONSO ÁVILA. **O lúdico e as projeções do mundo barroco.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel Pires de. **Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa**. Coimbra: Atlântida Editora, 1971.

ALATORRE, Antonio. **El sueño erótico en la poesia española de los Siglos de Oro**. México: Fondo de Cultura Econômica, 2003.

ALMEIDA, Carmelina Magnavita Rodrigues de. **O marinismo de Botelho**. Tese apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia para concurso de Professor Assistente do Departamento de Letras Românicas. Salvador, 1975.

ALVARENGA, Silva. **Glaura**. Manaus: Editora Valer, 2010.

AMORA, Antônio Soares. **Presença da Literatura Portuguesa.** Vol. 2. Era Clássica. 8 ed. Rio de Janeiro: DIFEL,2008.

ARISTÓTELES. **Arte poética e Arte retórica.** 17 ed. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____ "Poética". Tradução de Jaime Bruna. In: **A poética Clássica**. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

_____. **Poetica – I fondamenti della letterattura**. Traduzione e note di Diego Lanza. Milano, Itália: BUR, 2009.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

AZEVEDO FILHO, Leodegário. "Sobre as origens barrocas da literatura brasileira". In: **Claro escuro: revista de estudos barrocos**, N.1. Lisboa:Quimera, 1988.

BATTISTINI, Andrea. "La cultura del Barocco". In: **Storia della Letteratura italiana.** Volume V: La fine del Cinquecento e Il Seicento. Roma: Salerno Editrice, 1997, pp. 463-559.

BERNUCCI, Leopoldo. "Disfraces gongorinos en Manuel Botelho de Oliveira". **Cuadernos Hispanoamericanos**, n. 570. Madrid: dic. 1997, pp. 73-94.

BERRETINI, Célia. Introdução In: BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A Arte poética**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario Portuguez & Latino [...]**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 9 vol.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A Arte poética**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORRALHO, Manuel da Fonseca Borralho. **Luzes da poesia descubertas no oriente de Apollo nos influxos das muzas, divididas em tres luzes essenciaes [...].** Lisboa: Na Officina de F. de Sousa Villela, 1724.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2 ed. 5 reimpressão. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRAGA, Teófilo. **História da literatura portuguesa. Os Seiscentos**. 3 vol. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. "Introdução" In: ARISTÓTELES, "Poética". Tradução de Jaime Bruna. In: **A poética Clássica**. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

BRUNELLO, Yuri. "O sequestro do barroco italiano: Botelho e a tradução oculta de Padre Spada". **Caderno Tradução Florianópolis**. Vol. 36, nº 03, set./dez., 2016, pp. 109-123.

BUARQUE, Luiza. "As etimologias de *sóma* no *Crátilo* de Platão". In "**Enunciação Seropédica**, Vol.2, n.1, 2017.

BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio. **Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial**. 2 vol. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1953.

CABANI, Maria Cristina; CORRADINI, Marco; LEONE, Marco; RUSSO, Emilio. "Il Seicento in poesia: categorie storiografiche e canone". I cantieri dell´Italianistica. Ricerca didattica e organizazzione agli inizi del XXI secolo. **Atti del XVIII congresso dell´ADI- Associazione degli Italianisti**. Roma, Adi Editore, 2016.

CAMÕES, Luís de. **Obras completas**. 5 vol. Com prefácio e notas do prof. Hernani Cidade. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1946.

CAMPOS, Haroldo de. "Abertura do Seminário sobre as vanguardas na Itália e no Brasil." In: **Brasil e Itália: Vanguardas**. WATAGHIN, Lúcia (Org.). Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003, pp. 21-28.

____. **O Sequestro do barroco na formação da literatura brasileira:** o caso Gregório de Mattos. 2 ed. Salvador: FCJA, 1989.

CAMPOS, Humberto de. **O conceito e a imagem na poesia brasileira**. São Paulo: Editôra Brasileira, 1962.

CANDIDO, Antonio; **Formação da literatura brasileira** (Momentos decisivos). 3 ed. Vol. 1. São Paulo: Martins, 1969.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. “Discursos preambulares são exórdio de obras poéticas”. In: **I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial.** Rio de Janeiro, 2004.

_____. **A poesia de agudeza em Portugal**. Estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007.

_____. “Introdução ao caráter misto dos gêneros poéticos e retóricos”. In: **Matraga**. Rio de Janeiro, Vol. 20, n. 33, jul./dez., 2013.

_____. “Contra a agudeza”. In: **Floema** - Ano VIII, n. 10, p. 91-112, jan./jun. 2014.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. 10 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & CIA, 1955.

CARVALO, Luis Alfonso. **Cisne de Apolo de las excelencias, y dignidad y todo lo que el arte poetica y versificatoria [...].** De Milis, 1602.

CASCALES, Francisco. **Tablas Poeticas.** Murcia, Luis Beros, 1617.

CHAUVIN, Jean Pierre. “Retrato de Anarda ou a lira aguda de Manuel Botelho de Oliveira”. In: **Opiniães**, n. 6/7, pp. 237-249, 2015.

CHEGAI, Andrea; LUZZI, Cecilia (org.). **Petrarca in musica**. Atti del Convegno Internazionale di Studi Arezzo, 18-20 marzo 2004. Lucca, Italia: Libreria Musicale Italiana, 2005.

CHOIAY, Rogério. “Três vertentes métricas na poesia de Manuel Botelho de Oliveira.” In: **Revista Letras**, São Paulo, n. 32, pp. 207-221, 1992.

COSTA, Wagner José Maurício. “O gênero misto nas comédias de Manuel Botelho de Oliveira”. Dissertação de Mestrado pela Universidade Federal do Piauí, 2011.

_____. “Recepção do teatro de Manuel Botelho de Oliveira”. In: **Letras em Revista**, Vol. 04, n.01, jan./jun., 2013.

CORREIA, Natália. **Antologia da poesia do período barroco**. Lisboa: Moraes, 1982.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Vol 1. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

____. **Introdução à Literatura no Brasil**. 3 ed. Rio de Janeiro: Martins, 1966.

____. “O Barroco e o Maneirismo”. In: **Claro escuro: revista de estudos barrocos**. N.º 4/5. Lisboa: Quimera, 1990, pp. 17-22.

____. **O processo da descolonização literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CURTIUS, Ernst. **Literatura européia e Idade média latina**. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 2013.

DE SANCTIS, Francesco. **Storia della letteratura italiana**. 5 ed. Milano: BUR, 2015.

FABBRI, Paolo. **Monteverdi**. Torino, Italia: E.D.T, 1985.

FACCHIN, Francesco. "La recenzione del Petrarca nella poesia musicale della sua epoca: alcuni esempi". In: **Quaderns d´Italia**, n. 11, pp. 358-380, 2006.

FERREIRA, Nadiá Paulo. **Poesia barroca: Antologia do século XVII em língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2000.

_____. **Cancioneiro da poesia barroca em língua portuguesa**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

FREIRE, Francisco José. **Arte poética, ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes, tratadas com juízo critico**. Tomos I e II. 2 ed. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

FUBINI, Enrico. "Estetica musicale." VII. La teoria degli affetti. In: **Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti**: Lessico, 4 vol. A cura di Alberto Basso. Torino, Italia: UTET, 1983-84, pp. 163-164.

FUJYAMA, Y. **Noções de literatura brasileira**. 17 ed. São Paulo: Editora Ática, 1982.

FURTADO, Daniel de Assis. **Manuel Botelho de Oliveira: a estética barroca, o nativismo e o mito do Brasil**. Dissertação de Mestrado. UNESP, 2017.

GALLI, Paola Vecchi. "Introduzione" In: PETRARCA, Francesco. **Canzoniere.** Milano, Italia: BUR, 2012.

GRACIÁN, Baltasar. **Agudeza y arte de ingenio**. 2 ed. Buenos Aires: ESPASA-CALPE, 1944.

GAVALDÁ, "Al lector" In: **I. Madrigales espanõles inéditos del siglo XVI. II Cancionero de la Casanatense.** Transcriptión y studio por Miguel Querol Gavaldá. Escuela de la Casa de caridad, Barcelona, 1981.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. **Obras de Don Luis de Góngora [manuscrito].** Biblioteca Nacional Hispãnica, S. XVII. Disponível em: http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/x/0/05?searchdata1=a4641765. Consulta em março de 2017.

GUARDIANI, Francesco. “Giovan Battista Marino: dal madrigale al ‘poema grande’”. In: **Critica letteraria**, XIII, 1985, pp. 567-73.

HAAR, James. “The early of madrigal”. In: **Essays on Italian poetry and Music in the Renaissance 1350 -1600**. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1986.

HAMMOND, Susan Lewis. **The madrigal**: a research and information guide. New York: Routledge, 2011.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho:** Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

_____. **Alegoria** – construção e interpretação da metáfora. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006a.

_____. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. In: **Floema especial**. Ano II, n. 2 A, out.2006b, pp. 15-84.

_____. “Categorias epidíticas da ekphrasis.” In: **Revista USP**. São Paulo, n. 71. Set./nov. 2006c, pp.85-105.

____. “Introdução”, In: PECORA, Alcir (org.). **Poesia Seiscentista.** São Paulo, Hedra, 2002.

____. “Letras coloniais e historiografia literária”. **Matraga** – *Revista do programa de pós-graduação em Letras da UERJ*, ano 13, n. 18, p.13-44, jan./jun. 2006d.

_____. “Retórica da Agudeza”. In: **Letras Clássicas**, n. 4, p.317-342, 2000.

_____. “*Ut pictura poesis* e a verossimilhança da doutrina”. In: **Para Segismundo Spina.** pp. 201-214. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HATHERLY, Ana. **O ladrão cristalino**. Lisboa: Editora Cosmos, 1997.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. Tradução de Célia Berrettini. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HOPPIN, Richard. **La musique au moyen âge**. Vol 1. Tradui d´anglais par Nicolas Meeùs et Malou Haine. Liège, França: Edition Mardaga,1991.

HORÁCIO. **Arte poética**. Tradução de Jaime Bruna. In: **A poética Clássica**.
20 ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

KALIL, Sérgio Augusto. **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. Campinas, SP, 2010.

KISS, Jocelin. **Le madrigal italien à la fin du seizième siècle:** Expression et mise em scène d´un sentimento. Paris: Publibook, 2002.

KLEIN, Robert. “A teoria da expressão figurada nos tratados italianos sobre as *imprese*,1555-1612”. In: **A forma e o inteligível.** Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.1998, pp. 117- 138.

LACHAT, Marcelo. **A lírica amorosa seiscentista: poesia de amor agudo**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras. São Paulo, 2013.

____. “A Lírica Amorosa Seiscentista: poesia que deleita e ensina”. In: *Floema*, Ano III, n. 10, pp. 27-64, jan./jun. 2014a.

____. “Estilo lírico e conceito no século XVII**:** considerações acerca de preceptivas retórico-poéticas”. In: **Letras Escreve**. Macapá, Vol. 4, n. 1, 1º semestre, 2014b.

LANGER, Ullrich. **Lyric in the Renaissance**. From Petrarch to Montaigne. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LEVI, Eugenia. **Lirica italiana nel Cinquecento e nel Seicento fino all´Arcadia**. Firenze, Itália: Leo S. OLSCHKI, 1909.

MARAUD, André. “Les madrigals de Pierre de Ronsard ou Comment finit le sonnet par André Maraud”. In: **Le point final**. Actes du Colloque International de Clermont - Ferrand présent par Alain Montandon. Fascicule 20. pp. 35-47. Facultés des Lettres et Sciences humaines de l´Université de Clermont-Ferrand II, 1985.

MARINO, Giambattista. **L´Adone**. A cura di Giuseppe Guido Ferrero. Milano-Napoli, Itália, Einaudi: 1954.

MARROCCO, W. Thomas. “The Fourteenth-Century Madrigal: Its form and Contents.” In: **Speculum**. Vol. 26, n. 3. The University of Chicago Press: Jul., 1951, pp. 449-457.

MARTÍNES-LÓPEZ. “Poesía religiosa de Manuel Botelho de Oliveira”. In: **Revista Iberoamericana**. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1969. Vol. XXXV, mayo-agosto, n. 68, pp. 303-327.

MARTINS, Heitor. **Do Barroco a Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, 1983.

_____.”Introdução”. In OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Lyra Sacra**. Edição paleográfica de Heitor Martins. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1971.

MARTINS, Nilce Sant´Anna. **Introdução à estilística**. 3 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

MATOS, Gregório de. **Crônica do Viver Baiano Seiscentista.** Obra poética Completa Códice James Amado. 2 vol. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

MENINNI, Federigo. **Il ritratto del Sonetto e della Canzone**, 1678. In Venetia: Appresso li Bertani, 1678.

MINTURNO, Antonio. **L´Arte poetica del signor Minturno.** Trento, Itália, 1563.

MIRANDA, Anne Navarro. "Madrigais castelhanos na obra de Manuel Botelho de Oliveira". In: **O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira,** n. 11, Belo Horizonte, 2005, pp.111-127.

_____. "Um soneto castelhano de Manuel Botelho de Oliveira". In**: O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira,** vol. 9/10, Belo Horizonte, 2003/2004, pp.265-285.

MOREIRA, Marcello. "Ad Parnasum: expansão, colonização e empresa civilizatória lusa em Manuel Botelho de Oliveira". In: **Revista USP**, São Paulo, n. 70, pp.141-151, junho/agosto 2006.

_____. "O louvor ao Marquês de Marialva: Um estudo sobre o panegírico". In: **Revista USP**, São Paulo, n. 88, pp. 183-192, dez./fev. 2010-2011.

MUHANA, Adma. **A epopeia em prosa seiscentista**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. "A 'maravilha' na poesia de Manuel Botelho de Oliveira." In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.24, 2011, pp.35-42.

_____. "Introdução" In: OLIVEIRA. Manuel Botelho de. **Poesia Completa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. "Introdução" In: CARVALHO, Maria Socorro Fernandes de. **A poesia de agudeza em Portugal**. Estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007.

_____. **Poesia e Pintura ou Pintura e poesia**. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2002.

OLIVEIRA. Manuel Botelho de. **Conçeitos spirituais. Authorizados com os lugares da Escritura Sagrada, sobre os dez mandamentos da Ley de Deus, sobre os sete peccados mortais, sobre os quatro Nouissimos do Homem [...]. Anno de 1706.** Ms. Biblioteca Pública de Évora, cod. CXXIII – in 4º, 116 fls.

____. **Hay amigo para amigo**. Comédia famosa y nueva. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1973.

_____. **Jardim historial de conceituosas flores**, **plantado por Manuel Botelho de Oliveira.** Ano de 1705. Ms. Biblioteca Pública de Évora, cod. CV -1-20d, 203 fls.

_____. **Lyra sacra**. Edição paleográfica de Heitor Martins. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1971.

____.**Musica do Parnasso**. **A Ilha da Maré**. Prefácio de Afranio Peixoto, Xavier Marques e Manoel de Souza Pinto. Coleção Clássicos Brasileiros. Rio de Janeiro: Álvaro Pinto Editor, 1929.

____.**Música do Parnaso**. Prefácio de Antenor Nascentes. Coleção Clássicos Brasileiros. Rio de Janeiro,1967.

____. **Música do Parnaso.** Prefácio de Ivan Teixeira. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005a.

____. **Poesia Completa.** Prefácio de Adma Muhana. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de gêneros.** São Paulo: Edusp, 2001.

____. **Poesia seiscentista** – Fênix renascida & Postilhão de Apolo. São Paulo: Hedra, 2002.

PALOMEQUE, Azahara. "Nacimiento de Anarda: el retrato femenino a través del gongorismo en la lírica de Botelho de Oliveira". In: **Revista Perífrasis**, Universidade de los Andes, 2011.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de gêneros**. São Paulo: EDUSP, 2001.

PEIXOTO, Afranio. "Manoel Botelho de Oliveira". In: OLIVEIRA. Manoel Botelho de Olivera. **Musica do Parnasso**. **A Ilha da Maré**. Prefácio de Afranio Peixoto, Xavier Marques e Manoel de Souza Pinto. Coleção Clássicos Brasileiros. Rio de Janeiro: Álvaro Pinto Editor, 1929.

PEIXOTO, Sergio Alves. **A consciência criadora na poesia barroca**: do barroco ao Simbolismo. São Paulo: Annablume,1999.

PETRARCA, Francesco. **Canzoniere**. A cura di Paola Vecchi Galli. Milano, Itália: BUR, 2012.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997.

PINCIANO, Alonso López. **Filosofia antigua poética**, 1596. Disponível em http://artespoeticas.librodenotas.com/categor%C3%ADa/Lopez-Pinciano-Alonso . Consulta em agosto de 2017.

PIRROTTA, Nino. "Before the madrigal". In: **The Journal of Musicology**. Vol. XII. Number 3. pp. 237-252. University of California Press,1994.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRADO, Almeida. Decio de. “Prefácio a Amor, engano y celos”. In: **Novos estudos**. CEBRAP. Edição 32, vol.1, mar. 1992, pp. 7-18.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Tradução de Ivone Catilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RENGIFO, Juan Diaz. **Arte poética española [...]** Madrid: Viuda de Alonso Martin, 1727.

RIBEIRO, Aparecida Maria. “Qual Barroco? Qual Brasil?” In: **Claro escuro: revista de estudos barrocos.** N.º 4/5. Lisboa: Quimera, 1990, pp. 17-22.
.
RIBEIRO, João Roberto Inácio. “O gongorismo na poesia latina de Manuel Botelho de Oliveira”. In: **Revista Letras,** 1992, pp. 199-206.

RITROVATO, Salvatore. **Studi sul madrigale cinquecentesco**. Roma: Salerno Editrice. 2015

RODOLPHO, Melina. **Écfrase e evidência nas Letras Latinas: doutrina e práxis.** Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. “El abogado y poeta Manoel Botelho de Oliveira (1636-1711): ‘infamado de cristão novo’”. In: **Hispania Judaica Bulletin**. Vol. 6, 2008, pp. 105-129.

____. “Manoel Botelho de Oliveira, autor del impreso *Hai amigo para amigo.* Comedia famosa y nueva, Coimbra, Oficina de Tomé Carvalho, 1663”. In: **Revista Iberoamericana**. Vol. LXXI, n. 211, Abril – junio 2005, pp.555- 573.

_____.“Manoel Botelho de Oliveira em Coimbra. A comédia Hay amigo para amigo (1663)”. In: **Navegações**. Vol. 2, n. 1, jan/jun. 2009, pp. 31-38.

ROSENBERG, Samuel N.; TISCHLER, Hans. **Chansons des trouvères.** Paris: Librairie Générale Française, 1995.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SAFO DE LESBOS. **Hinos a Afrodite e outros poemas**. Tradução de Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2011.

SANTILLI, Maria Aparecida. Introdução In: SPINA, Segismundo; SANTILLI, Maria Aparecida. **Apresentação da poesia barroca portuguesa**. Assis/SP: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967.

____. “Contribuição para um estudo do retrato feminino na poesia Barrôca brasileira.” In **Revista de Letras**, São Paulo: UNESP, 1965, pp. 181- 198.

SARAIVA, António José. **O discurso engenhoso**. Estudos sobre Vieira e outros autores barrocos. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____.; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa.** 8 ed. Porto: Porto Editora, 1975.

SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. **Poesia Barroca** – Antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

SPINA, Segismundo; SANTILLI, Maria Aparecida. **Apresentação da poesia barroca portuguesa**. Assis/SP: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967.

_____. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: Editora F.T.D. S.A., 1967.

_____. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ática, 1982.

TAMMEARU, Petter. **Kircher and Musica pathetica**: A translation from *Musurgia universalis*. Submitted to the School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music. Florida, EUA, 2000.

TASSO, Torquato. **Rime**. A cura di Bruno Basile. Roma: Letteratura italiana Einaudi, 1994.

TEIXEIRA, Ivan. “A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira” In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso.** Edição fac-similar. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. “Maré, Ilha de Botelho: fundamento histórico e retórico”. In **Revista brasileira**. N. 72. Rio de Janeiro, Jul-set. 2012, pp-109-134.

_____.“O engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira”. **Revista USP**, n. 50. São Paulo, 2001, pp. 178-209.

_____. **Raízes.** Col. Roteiro da Literatura brasileira. São Paulo: Editora Global, 2008.

TESAURO, Emanuele. **Il cannocchiale aristotelico o sia, idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica** Seconda impressione . In: Venetia: Paolo Baglioni, 1663.

TORELLI, Pomponio. **Trattato della Poesia Lirica.** A cura di Gianluca Genovese. Volume Primo. Opere di Pomponio Torell. Parma: Ugo Guanda Editore S.p.A., 2008.

VEGA, Maria José; ESTEVE, Cesc. “Poética de la lírica en el renacimiento” In: **Entre Italia y España**. Pontevedra: Mirabel, 2004, pp. 15-43.

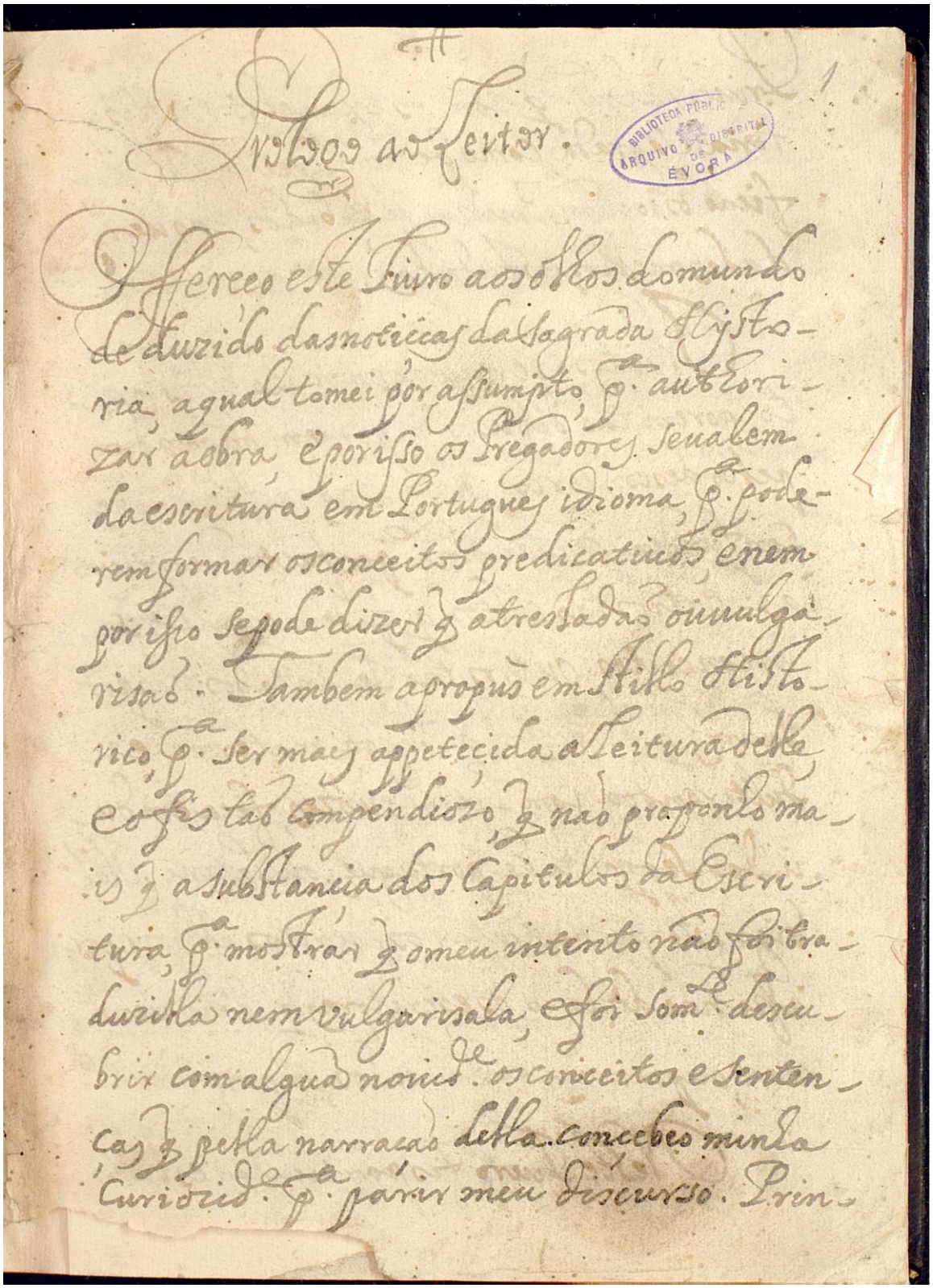
VELOSO, Maria José Alonso. “Los madrigales de Quevedo”. In: **Bulletin hispanique**. Tome 114, n. 2. Dic. 2012, pp. 621-644.

VERSOLATO, Júlio; KERR, Dorotea Machado. “A teoria e a análise musical sob o influxo da retórica no período Barroco”. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.17, 2008, pp. 64-68.

VIANNA, Marlene Machado Zica. **Música do Parnasso. Temas, formas, linguagem**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001.

ANEXOS

1. "Prólogo ao Leitor", de *Jardim Historial de conceituosas flores* (1704).



Prologo ao Leitor.

Offereço este Livro aos olhos do mundo
deduzido das noticias da Sagrada Hysto-
ria, a qual tomei por assumpto, p.a autori-
zar a obra, e por isso os Pregadores, se valem
da escritura em Portuguez idioma, p.a poder-
em formar os conceitos predicatiuos, e nem
por isso se pode dizer q atresladas ou vulga-
risaõ. Tambem apropuz em Stilo Histo-
rico, p.a ser mais appetecida a leitura delle,
e o fis tão compendioso, q não propondo ma-
is q a substancia dos Capitulos da Escri-
tura, p.a mostrar q o meu intento não foi tra-
duzilla nem vulgarisala, e foi som.te desco-
brir com alguã noticia os conceitos e senten-
cas q pella narraçaõ della concebes minha
Curiozid.e p.a parar meu discurso. Prin-

Principalm.te) q̃ com os exemplos da Historia Sagrada como de uerdadeira Palestra ficaõ os doctrin.s mais bem percebidos, e as uerdades melhor estudadas.

Muitos escreueraõ em modo Historico, porem taõ diffusos, q̃ perdem o agrado pello desconcerto: Outros taõ laconicos, que confundem o entendim.to por falta de noticias: Outros taõ cultos, q̃ fazem occultos seus conceitos: outros taõ leuantados nas palauras, q̃ desprezaõ a lingoa materna e adulterando a com latinas uozes, fica emdouida se o parto he portuguez, ou latino. Naõ digo isto por declarar os escritos alheos, e por isso naõ declaro os escritores, q̃ deuo uenerar, ou por mais entendidos, ou por primos.

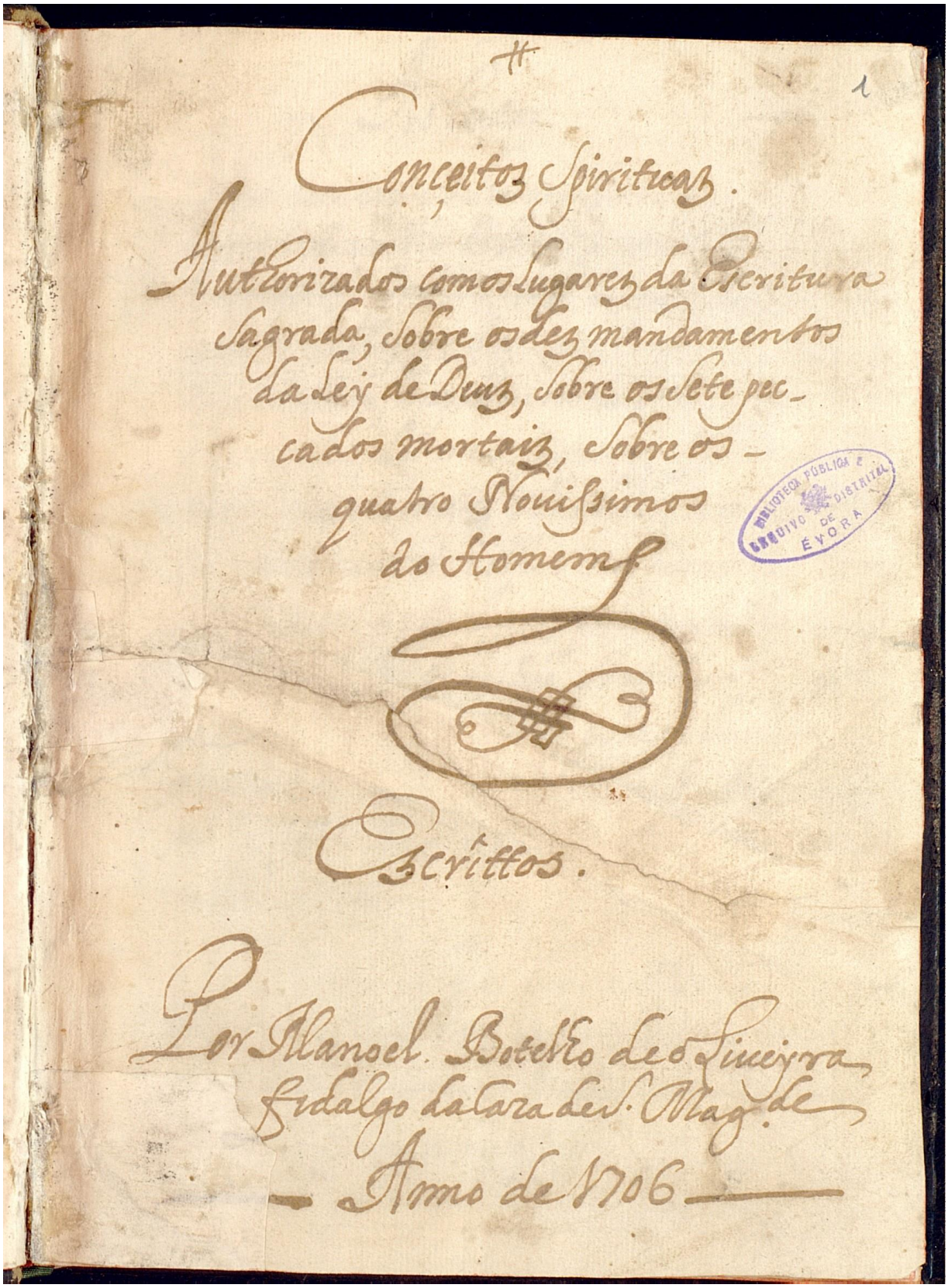
Neste Liuro fis particular estudo

Deq não fizesse prolixa anarracão, por não
occasionar o fastio, nem fosse tão breue,
q se fizesse escura, nem tão elegante na
cultura, q parecesse affectada ou impro-
pria; e por isso me não quis valer de alguns
Vocabulos Latinos por não introduzir na le-
gitima locução, bastardos idiomas, se bem
Conciderado com attenção a lingoa Portugue-
za está hoje em tão deleuante forma, q não
é necessario mendigar nos alheas, quem po-
de sustentarse do proprio cabedal das suas.

Intitulei este liuro Jardim historial
de conceituosas flores, porq da mesma Histo-
ria se deduse os conceitos com tal ordem, q os po-
des colher como flores do entendim.to sem os
disabores da digressão, q fazem fastidiosa alei-
tura, antes se unem com tal agrado q o mesmo
Conceito parece parte da Historia. Seo

Se Leres com attenção, acharás na elegancia do Stilo, a lecreação do entendimento, na moralidade da sentença, a direcção da vida, na Potestade do Rej, o acerto da Polytica na inconstancia da fé, o supplicio da perfidia. E final.te verás desplantado em culteura breve, do largo campo da escritura sagrada, o jardim que te offereço, porq com os exemplos da lei escrita, floreçam os documentos da lei da graça. Vale Da Eia 19 de Feur.o de 1704 (a)

2. Folha de rosto e seção "Ao Leitor", de *Conçeitos spirituais* (1706).



Conçeitos Spirituaes.

Authorizados com os lugares da Escritura Sagrada, sobre os dez mandamentos da Ley de Deus, sobre os sete peccados mortaes, sobre os quatro Novissimos do Homem.

Escritos.

Por Manoel Botelho de Siqueira fidalgo da Casa de S. Mag.de

Anno de 1706

Ao leitor.

Saõ tantos os Liuros Spirituais, q̃ parece inutil o trabalho deste, porem tendo no Ceo muitas estrellas, e no Campo flores muitas, nem aquellas perdem a estimaçaõ, nem estas, o agrado, e galaura de Deus, quanto mais semeada, dà mais copiosos fructos, e as virtudes quanto mais plantadas nos ouuidos, se transplantaõ melhor nos Coraçoes. Principalmente q̃ este Liuro, pello trabalho com q̃ está composto, tem sua singularid.e por q̃ autorisar os Conceitos com os Lugares da escritura Sagrada, e empenho tão difficil, q̃ pella difficuldade delle, fas admiraueis atraçoes.

Bem sei q̃ algua autoridades (ainda q̃ poucas) não tem o sentido proprio com q̃ se accomodaõ, porem p.a o intento difficultozo, basta q̃ se possaõ allegar no sentido Gramatical, principalm.te não sendo contra os

Os dictames da fé, nem contra os preceitos
da Igreja, e em tudo quanto digo me sometto,
como filho obediente della, porque
neste Livrinho não quero outra Cousa, mais
q a honra de Deus, e a edificação das almas.

Viles