

## O SEQUESTRO DO BARROCO ITALIANO: BOTELHO E A TRADUÇÃO OCULTA DE PADRE SPADA

Yuri Brunello\*

Universidade Federal do Ceará

**Resumo:** *Música do Parnasso* é uma coletânea lírica publicada em 1705 por Manuel Botelho de Oliveira. Falando da Itália moderna, Botelho caracteriza-a – na sua dedicatória – como uma Grécia renovada. Nas preferências de Botelho destaca-se o poeta italiano Giambattista Marino, várias vezes citado direta e indiretamente pelo letrado brasileiro. O conhecimento de Marino, porém, foi mediado por um pouco conhecido manual de um eclesiástico italiano, o *Giardino de gli Epitteti* de Padre Giambattista Spada.

**Palavras-chave:** Materialismo. Intertextualidade. Barroco.

## THE SEQUESTERING OF ITALIAN BAROQUE: BOTELHO AND PADRE SPADA HIDDEN TRANSLATION

**Abstract:** *Música do Parnasso* is a lyrical collection published in 1705 by Manuel Botelho de Oliveira. Speaking of modern Italy, Botelho characterized it – in his dedicatory – as a renewed Greece. The Italian poet Marino emerges within Botelho preferences: Marino is quoted several times directly and indirectly by the Brazilian literate. However, this knowledge

---

\* Yuri Brunello: Doutor (2012) em Metodologie di ricerca sullo spettacolo, pela La Sapienza-Università degli Studi di Roma (U.D.S.R), Itália. Mestre (2008) em Cultura e sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado (2000) em Lettere Moderne pela Università degli Studi di Genova (UNIGE), Itália. Professor Adjunto-A na Universidade Federal do Ceará (UFC) e professor permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (POET/ UFC). Fortaleza, Ceará, Brasil. E-mail: [ybrunelloomatic@gmail.com](mailto:ybrunelloomatic@gmail.com)



was mediated by a little-known manual of an Italian ecclesiastic, Padre Giambattista Spada.

**Keywords:** Materialism. Intertextuality. Baroque.

1. A mais importante antologia que nos últimos anos foi dedicada à literatura produzida entre Renascimento e Barroco na Península Ibérica é, ao nosso ver, o volume *Dreams of Waking*, organizado por Vincent Barletta, Mark L. Bajus e Cici Malik (2013). A perspectiva é cosmopolita, transnacional: a lírica Ibérica vive de cruzamentos, que levam os signos literários além das barreiras “temporais, nacionais e linguísticas” (BARLETTA; BAJUS; MALIK, 2013, p. 1). Tradução nossa, como todas as outras traduções do português, quando não indicado nas referências). *Dream of Waking*, todavia, oferece uma importante indicação de método. Barletta, Baius e Malik elaboram uma proposta inovadora, que se situa em contratendência no que diz respeito à postura teórico-epistemológica dominante em disciplinas ligadas à literatura comparada, como – por exemplo – os estudos pós-coloniais. Os organizadores de *Dream of Waking*, ao contrário, insistem em abordar a fratura que separa e, ao mesmo tempo, entrelaça a literatura metropolitana europeia a cultura periférica americana na idade moderna, valorizando “a cultura material do livro” (*Ibidem*).

A validade da proposta de conferir ênfase à *material book culture* “e sobretudo às suas vicissitudes” (*Ibidem*) é confirmada nos mais de trintas autores apresentados (entre os quais Bernardim Ribeiro, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Camões, Cervantes, Francisco de Quevedo, Gregório de Matos, Juan del Valle y Caviedes), assim como nas ricas introduções aos poemas antologizados, todas voltadas para um detalhado caminho intertextual e intercultural. Tentamos, todavia, estender à Itália este diálogo entre a cultura Ibérica e cultura colonial americana. Evocando o poeta italiano Giambattista Marino, podemos, de fato, encontrar resultados surpreendentes. É preciso observar que o autor do *Adone* é muito mais importante do que correntemente se pensa para a cultura brasileira. Se quisermos entender o motivo dessa relevân-

cia, precisamos focar numa personalidade poética não suficientemente aprofundada tanto em âmbito acadêmico quanto em âmbito extra-universitário: o “brasileiro” Manuel Botelho de Oliveira, autor – em 1705 – de *Música do Parnasso* (OLIVEIRA, 2005, p. 3-245). Coletânea lírica publicada em Portugal pelo próprio autor, *Música do Parnasso* constitui a primeira antologia poética impressa de autoria de um brasileiro.

2. Carmelina Magnavita Rodrigues de Almeida é responsável pelo único estudo orgânico acerca das influências de Marino sobre Botelho, numa tese intitulada *O marinismo de Botelho*, trabalho realizado em 1975 para participar de um concurso na Universidade Federal da Bahia. Afirma Carmelina Magnavita, nas conclusões do seu trabalho:

Procuramos, através de nosso modesto trabalho, mostrar a real contribuição dada por Marino ao poeta baiano. De fato esta não se limitou somente a elogiar-lo, denominando-o de “delicioso”, mas conquistado por tão maviosa “sereia”, seguiu-a deslumbrando pelos mágicos recantos do reino da poesia, nela mergulhando em busca talvez da imortalidade que sua função de alto magistrado e sua riqueza não lhe teriam certamente dado. (ALMEIDA, 1975, p. 171).

O que aparece em *O marinismo de Botelho*, à distancia de umas décadas, é que a maioria das comprovações textuais direcionadas a demonstrar uma influência direta de Marino sobre Botelho são pouco persuasivas: muitas vezes forçadas, muitas vezes artificiosas. É, então, possível documentar uma influência direta?

A resposta pode ser positiva, concebendo a tradução intercultural não somente à guisa de um fato puramente literário, mas como um processo fortemente vinculado à produção material, no sentido que Barletta, Baius e Malik conferem à ideia de *material book culture*. Podemos começar com a análise de uma “*silva*” intitulada *À*

*Ilha da Maré*, a partir de algumas sugestões presentes em *O marinismo de Botelho*. A visão barroca, segundo a qual o feio – dependendo das modalidades de nossa percepção – pode tornar-se belo, manifesta-se com clareza no poema supracitado. Botelho escreve:

Vista por fora é pouco apetecida,  
porque aos olhos por feia é parecida;  
porém dentro habitada  
é muito bela, muito desejada,  
é como a concha tosca e deslustrosa,  
que dentro cria a pérola formosa.  
(OLIVEIRA, 2005, p. 127).

Prestemos atenção a estes dois últimos versos, que nos remetem aos versos de Marino: a imagem da concha feia e da pérola bonita encontra-se na coletânea *La Galeria*, que o poeta italiano publicou, pela primeira vez, no ano de 1620. Eis o decassílabo de Marino: “*Tien sozza conca eletta perla ascosa*” (MARINO, 1675, p. 171). “Tem suja concha eleita pérola escondida”). Além de observar a rima entre “deslustruosa”, “formosa” (Botelho) e “*ascosa*” (Marino), temos nesse verso tanto a *perla*/pérola quanto a *conca*/concha, a qual concha guarda (Marino) e cria (Botelho) a pérola. A “*conca*” em Marino é “*sozza*”, palavra que indica a sujeira, mas também a vulgaridade e a desordem. Em Botelho, a concha é “*tosca*”, irregular, rudimentar e também é “*deslustruosa*”, antônimo de eleita (“*eletta*”), um antônimo que remete à indignidade social, assim como à mancha.

Contudo, se quisermos compreender melhor a relação entre Botelho e Marino, é preciso introduzir um dado a mais. Este verso de Marino (“*Tien sozza conca eletta perla ascosa*”) não era – na época de Botelho – um verso qualquer. Nem sequer se fazia necessário ter lido *La Galeria* para conhecê-lo. Ele encontrava-se, de fato, entre milhares de imagens poéticas em versos (SPADA, 1665, p. 578); imagens divididas por assuntos, motivos, micro-temáticas

exemplares de alta poesia no livro *Giardino degli Epitteti, Traslati & Aggiunti Poetici Italiani*, do eclesiástico italiano Giambattista Spada. O manual, do qual Botelho provavelmente aproveitou de forma maciça imagens, rimas e ritmos e do qual nenhum dos historiadores da literatura brasileira que até agora estudaram Botelho perceberam a importância – e, pra dizer a verdade, notaram a existência – foi publicado em 1648, quando Botelho tinha doze anos de idade, ou seja, poucos anos antes dele ir a Portugal para se formar como advogado. A segunda edição, ou seja, a versão da qual citaremos, é datada de 1665. O *Giardino* se tornará bem conhecido nesse país, conforme declarará, em 1765, Cândido Lusitano, pseudônimo de Francisco José Freire, árcade português, no *Discurso preliminar* do seu *Dicionário poético*:

Annos ha, que emprendemos o trabalho desta Obra, quando a verde mocidade nos convidava á lição dos nossos Poetas. Completámos a empreza, mas já em tempo, em que novo estado de vida nos chamava para mais serios estudos. Perdemos o amor á Obra, e condenamola a jazer confusa com outros escritos, produções da nossa adolescencia, com animo de nunca a dar á luz publica, porque della a julgavamos indigna. Neste estado esteve largos annos, até que lendo-a alguns amigos dotados de sinceridade, e de doutrina, julgarão que o nosso trabalho merecia sahir a publico, e que occultallo por mais tempo seria prejudicar a estudiosa mocidade, que começa a exercitar-se na cultura da nossa vulgar Poesia. Persuadião-nos, que a Obra não só era utilissima, mas nova, e já mais tratada por algum Escriitor das linguas cultas da Europa; porque hum unico Diccionario Poetico, que tem os Italianos, ordenado pelo Padre Spada, além de ser menos copioso, e methodico que o nosso, muy pouco credito dava á Italia, por fomentar o corruptissimo gosto da

Poesia do século passado. Persuadidos em fim destas.  
(CORREIA, 2007, p. 105).

Registramos que este “corruptíssimo gosto” é nada mais, nada menos, do que a ideia seiscentista – antecipada de forma maneirista e trágica pela fala das bruxas do *Macbeth* – de que “*Fair is foul, foul is fair*”, “belo é feio, feio é belo”. Portanto nos limitaremos o nosso olhar à *Ilha da Maré*. Vejamos mais um exemplo de empréstimo textual procurado por Botelho em Marino, por meio do *Giardino*, de Spada: passemos do polo da feiura para o polo da beleza, onde Botelho, descrevendo a prosperidade da Ilha da Maré, fala das “romãs rubicundas” (OLIVIERA, 2005, p. 131):

São tesouro das frutas entre afagos,  
pois são rubis suaves os seus bagos, (Ivi)

Marino, no poema *Adone*, fala da romã – em italiano *melograno* – definida, perifrasticamente por ele, como “bel tesoro / de gli aurei pomi di rossor dipinti” (MARINO, 1861, p. 117), no qual temos o “tesouro” de Botelho. Seguem-se dois versos:

fa scintillar dal guscio d’oro  
mollì rubini e teneri giacinti. (Ivi).

Os “rubis suaves” representam, em forma quiástica, a tradução *content-derivative* do sintagma “mollì rubini”. Os “mollì rubini”, como já foi dito, encontram-se no *Giardino*, de Spada, incluídos no verbete “Melogranato” (SPADA, 1665, p. 464) como sintagma exemplar de poemas inspirados a tal suntuoso fruto.

Mais indícios: *Música do Parnasso* contém algumas poesias em italiano. Em uma dessas, no segundo soneto, é cantado o choro do poeta para Anarda, sua amada:

Vola il vapor, che dalla terra nacque  
Umilmente, in virtù del Sole, al Sole;  
e opponendo alla sfera oscura mole,  
Quel che nacque vapor, nube rinacque.  
(OLIVEIRA, 2005, p. 222).

No repertório de Spada, pode ser consultado o seguinte verso: “già la terra il vapore essala, e rende” (SPADA, 1665, p. 802). O verso dessa vez não é de Marino, mas de Ovídio, na tradução de Giovanni Andrea dell’Anguillara. Como em Botelho, a terra produz o vapor. Uma das expressões utilizadas por dell’Anguillara-Ovídio é a seguinte: “forma una oscura notte in mezzo al giorno” (OVÍDIO, 1561, p. 227). Aqui também um fenômeno “obscuro” – a “oscura notte” – se interpõe, como a “obscura mole” de Botelho, entre a terra e o sol. Uma última citação: Botelho fala da “breve roda de ouro” no soneto *Anel de Anarda ponderado*. De “breve cerchio d’or” fala Marino (MARINO, 1674, p. 34) – a poesia é *Per un anello d’oro donatogli dalla sua donna*, composição lírica incluída na coletânea *La Lira*. Não é preciso dizer que o “breve cerchio d’or” é mencionado por Spada no verbete *Anello* (SPADA, 1665, p. 39). Do mesmo modo, não será necessário – no que diz respeito à *La Lira* – lembrar que, além de *Musica do Parnasso*, existe uma outra coletânea de poemas escritos por Botelho, um manuscrito que permaneceu por muitos anos inédito e que foi publicado somente no ano de 1971 em São Paulo pela Comissão Estadual de Literatura: tal livro intitula-se *Lira Sacra*.

O “corruptíssimo gosto” do século XVII, assim como o “corruptíssimo gosto” de Giambattista Spada, irá reunir Ovídio e Marino dentro da mesma categoria, por serem estes dois autores peças nodais da formação discursiva que, em época contemporânea, será batizada como barroco. E ainda: a presença desses dois autores em Botelho – via Giambattista Spada – é fruto de um posicionamento ideológico pontual e consciente. Umberto Eco, na sua *História da feiura*, foca num elemento crucial da estética barroca: o elemento da desconfiguração cronotópica, dos cruzamentos estilísticos, ou

seja, como escreve o semiótico italiano: “o gosto pelo extraordinário, pelo que pode despertar assombro e maravilha” (ECO, 2007, p. 169). A maravilha barroca torna o feio bonito. Recordamo-nos da citação feita a pouco sobre as bruxas de *Macbeth*. Eco menciona o personagem de Hamlet: “Shakespeare, em Hamlet, lembrava que o diabo também pode se apresentar sob belas formas” (*Ibidem*).

O belo, em suma, surge por meio da ruptura das coordenadas de espaço e de tempo que estruturam o discurso da tradição, pelo qual as categorias de feio e bonito encontram-se rigidamente classificadas. Explica Eco: o barroco não teme “recorrer àquilo que, para a estética clássica, era considerado irregular. Assim, o tema da mulher feia também muda de perspectiva: as imperfeições da mulher são descritas ora como elementos de interesse, ora como estímulos voluptuosos” (*Ibidem*).

A feiura é um dos significantes-mestre da cultura do século XVII. A feiura tem um papel subversivo: representa o aparecimento do novo e do inesperado. O estado de feiura não depende de uma condição metafísica: o feio não é algo eterno e imutável; não é um paradigma único. Marino, escrevendo um poema dedicado a um adversário poético, Gaspare Murtola, chega a afirmar o seguinte: “È del poeta il fin la meraviglia / Parlo dell’eccellente e non del goffo / Chi non sa far stupir vada alla striglia” (“é do poeta o fim a maravilha, / falo do excelente e não do grosseiro, / quem no sabe suscitar estupor, trabalhe na estrebaria”, tradução nossa).

O *maravilhoso* pertence ao poeta excelente e não ao poeta grosseiro. *Maravilhar* é algo sério e profundo: significa produzir um processo discursivo inovador capaz de quebrar os dispositivos, dentro dos quais a percepção individual encontra-se presa pelas convenções epistemológicas dominantes.

3. O que mais interessa na *Dedicatória ao Duque de Cadaval* que abre *Musica do Parnaso* é que pode nos ajudar, de modo relevante, na exegese global da poesia de Botelho à luz da intertextualidade Botelho-Spada-Marino antes analisada. Uma atenta interpretação desse documento, por certo, permite uma reconstrução,

mesmo parcial e limitada, do paradigma literário dentro do qual Botelho operou. A dedicatória tem uma estrutura genealógica e reconstrói, por etapas histórico-geográficas, mesmo que de modo elíptico, a evolução da poesia desde Homero até o próprio Botelho. É com Homero que se torna possível o nascimento da poesia. Na “famosa Grécia”, o “insigne” Homero, escreve Botelho, realizou um poema que “eternizou no Mundo as memórias da sua pena e do seu nome” (OLIVEIRA, 2005, p. 6). A presença dos vocábulos “famosa” e “insigne” indicam a plena identificação entre o poeta e a sua “nação”, ou seja, a Grécia, que, portanto, configura-se como a pátria da poesia.

Botelho coloca, porém, nessa sua síntese “historiográfica” um dado novo, de relevância absoluta. Ele assinala o aparecimento de uma crucial mudança na sequência progressiva dessa peculiar história literária da qual está delineando os traços: a gênese da poesia latina. Se Homero produziu um ato fundador e eternizante, a poesia latina clássica, isto é, a voz lírica da Itália, gerou também um verdadeiro evento dentro da evolução da literatura “universal”: um processo de renascença literária, por meio da qual Botelho chega a definir a Itália da Antiguidade clássica como sendo a “nova Grécia”.

Escreve o poeta que “transformou-se Itália em uma nova Grécia” e que “de novo renasceram as musas em Itália, fazendo-se tão conaturais a seus engenhos, como entre outros o foram no do famoso Virgílio e elegante Ovídio” (*Ibidem*). O dado interessante é que neste processo todo, a “nova Grécia” apresenta uma concepção de poesia diferente, articulada em duas vertentes. A “nova Grécia”, de fato, caracteriza-se por expressar duas distintas “formações discursivas”: a *virgiliana* e a *ovidiana*. Virgílio é definido por Botelho como “famoso”. “Famosa” – conforme acabamos de ver – era a Grécia de Homero, assim como “famoso” é Virgílio, por ser continuador da ilustre tradição inaugurada por Homero.

De natureza oposta, ao invés, aparece a condição de Ovídio. O adjetivo escolhido por Botelho, para definir a arte do poeta das *Metamorfoses*, é “elegante”. O processo de renovação da poesia grega que, segundo ele, a Itália protagonizou, consta – ao lado de

uma literatura embasada na “fama”, que remete ao “insígne” – na introdução de uma componente estética, ligada à elegância. Jerônimo Cardoso, no *Dictionarium latino lusitanicum, et lusitanico latinum*, publicado numa nova edição cinco anos antes do *Giardino*, de Spada, define a *elegantia* como “lindeza, ou formosura” (CARDOSO, 1643, p. 58).

Estudando as *Metamorfoses*, no contexto da História da arte plástica barroca, Paul Barolsky lê o contraste Virgílio-Ovídio à luz de uma dicotomia semelhante com aquela indicada por Botelho:

Um dos principais elementos da épica de Ovídio é a ruptura com os poemas heroicos de Homero e Virgílio, que celebra o guerreiro como herói – Aquiles, Odisseo, ou Ulisses – na direção do que pode ser chamado de épica ovidiana da arte, na qual o artista é o herói principal. Essa mudança é evidente a partir do início das *Metamorfoses* de Ovídio, onde se encontra o mito de Apolo, o divino poeta laureado, e Pan, que toca a flauta. Aqui encontra-se a arte de Mercúrio, músico e contador de histórias. (BAROLSKY, 2014, p. 214).

Os dois modelos, o épico-*virgiliano* e o *estético-ovidiano*, segundo a particular leitura feita por Botelho, prolongam-se através da literatura italiana moderna de Torquato Tasso e de Giambattista Marino: as musas “na mesma Itália se reproduziram no grande Tasso e delicioso Marino, poetas que entre muitos floresceram com singulares créditos e não menores estimações” (OLIVEIRA, 2005, p. 6)

A individuação de uma continuidade entre Virgílio e Tasso não é algo inédito. O escritor português Miguel de Silveira, no Prólogo a *El Macabeo*, escreveu: “Os gregos tiveram Homero, honra de seu país, por causa do qual muitas cidades entre elas litigaram. Os latinos tiveram Virgílio [...]. Com Tasso, glória da Itália e emulação dos antigos, e com Camões, esplendor de Lusitânia que excedeu a muitos no espírito, a nossa idade favoreceu os modernos” (SILVEIRA, 1638, p. 11).

Tasso, em suma, é classificado como “glória da Itália e emulação dos antigos”. A radical distância do paradigma Virgílio Tasso é uma percepção consciente no próprio Marino, que em uma carta ao poeta Girolamo Aleando il Giovane, escreve: “poderá-se, por opinião dos melhores, comparar a *Eneida* a *Gerusalemme* do Tasso, enquanto eu, pelo conhecimento das minhas poucas forças, sendo inapto a poder exercer a majestade daquele dizer e daquela forma, segui o caminho de Ovídio” (BRUNI, 1720, p. 319).

Após a etapa italiana, dentro da reconstrução crítico-narrativa de Botelho, sobrevém a fase espanhola, que continua a vertente ovidiana e anti-heroica, embora de forma “moderada”. As musas “ultimamente se transferiram para Espanha onde foi e é tão fecunda a cópia de poetas, que entre as demais nações do Mundo parece que aos espanhóis adotaram as musas por seus filhos, entre os quais mereceu o culto Gôngora extravagante estimação, e o vastíssimo Lope aplauso universal; [...]” (OLIVEIRA, 2005, p. 6).

A modernização estética chega também à Espanha. Certamente, durante a Renascença, foram vários os autores da Península Ibérica que abandonaram a *rota virgiliana*. O primeiro autor espanhol que Botelho menciona é Gôngora. Ovídio está fortemente presente no gongoriano *Polifemo y Galatea*, texto inspirado de forma explícita nas *Metamorfoses*. Falando em Gôngora, Rudolf Schevill evocou no seu livro *Ovid and the Renascence in Spain* uma interessante problemática colocada nestes termos: o *Polifemo y Galatea* de Gôngora representaria “[...] uma séria tentativa, se entendi corretamente a totalidade do seu sentido, de abordar de forma satisfatória segundo uma perspectiva burlesca a historia de Piramo e Tisbe, pelo fato do leitor estar geralmente preso entre céu e terra graças às incompreensíveis combinações do seu imaginário” (SCHEVILL, 1913, p. 232). Emilio Orozco Díaz destaca a ligação que existe entre essa específica inspiração ovidiana e a sensibilidade barroca: “Era natural que a sensibilidade barroca encontrasse em tal tema possibilidades plásticas e expressivas – com a sua paixão dramática e os seus contrastes de figuras –, em um todo perfeitamente em acordo com as suas preferências. Portanto, um pouco antes,

tinha aparecido na Itália o *Polifemo* de Stigliani (1600) e os vinte e quatro sonetos sobre o mesmo assunto escritos por Marino (1602)” (DÍAZ, 1984, p. 136).

Quanto a Lope, o outro autor espanhol citado por Botelho, esse grande protagonista do *Siglo de oro* escreveu algumas comédias “mitológicas” abertamente inspiradas em Ovídio, como – por exemplo – *El amor enamorado*, texto que foi representado pela primeira vez para o rei Felipe IV, no Palácio del Buen Ritiro, em 1634. Conforme explica Julio Velez-Sainz, apesar de “a história ovidiana das derrotas amorosas de Apolo e do triunfo final sobre somente a primeira *jornada*, [...] a peça de Lope tenta reescrever os mesmos três tópicos presentes nos textos ovidianos: *eros*, *imperium*, e *vates*, focando no segundo dos três” (VELEZ-SAINZ, 2010, p. 232). De fato, “a propaganda imperial dos Asburgo mostrou uma significativa inclinação para o mito de Apolo e Dafne. Desde a década de trinta do século XVII, Filippo IV já era identificado com o Rey Planeta (o rei do planeta), uma óbvia referência à representação astral do Deusgrego” (VELEZ-SAINZ, 2010, p. 232).

Apesar dessas ligações entre Gôngora e Lope com a linha modernizante ovidiana, Botelho escolhe para defini-los dois interessantes termos: Gôngora é culto, enquanto Lope é vastíssimo. Não encontramos, porém, referências à beleza. Voltamos a Botelho e à penúltima etapa – a última será no Brasil – dessa viagem historiográfico-literária, que do Oriente do Velho Mundo vai até o Ocidente do Novo Mundo: Portugal. Escreve Botelho: “porém em Portugal, ilustre parte das Espanhas, se naturalizaram, de sorte que parecem identificadas com os seus patrícios; assim o testemunham os celebrados poemas daquele lusitano Apolo, o insigne Camões, de Jorge Monte-Maior, de Gabriel Pereira de Castro, e outros que nobilitaram a língua portuguesa com a elegante consonância de seus metros” (OLIVEIRA, 2005, p. 6).

A poesia portuguesa da época renascentista e barroca aparece mais fortemente caracterizada – no que diz respeito à comparação com a literatura espanhola – pelas “elegâncias” ovidianas, emblemas da modernidade literária. Vale ressaltar que a ligação que Bo-

telho estabelece entre o Montemayor e Marino é plenamente fundamentada. De fato, como o próprio Lope já indicava e conforme demonstrou no século passado o hispanista Dámaso Alonso, Jorge Montemayor foi uma das proveitosas leituras de Marino, que o teve como modelo literário no idílio *Piramo e Tisbe*, presente na coletânea *La Sampogna* (1620). O ponto final da evolução da vertente literária ovidiano-mariniana é o próprio Botelho:

Nesta América, inculta habitação antigamente de bárbaros índios, mal se podia esperar que as Musas se fizessem brasileiras; [...] ditaram as Musas as presentes rimas, que me resolvi expor à publicidade de todos, para ao menos ser o primeiro filho do Brasil que faça pública a suavidade do metro, já que o não sou em merecer outros maiores créditos na Poesia. (OLIVEIRA, 2005, p. 6-7)

A continuidade entre “a elegante consonância” dos metros de Jorge de Montemayor e Gabriel Pereira de Castro (OLIVEIRA, 2005, p. 6) e “a suavidade do metro” de Botelho é clara. Concluimos, citando mais uma vez o árcade Cândido Lusitano: mesmo sendo essa suavidade e essa elegância propriedades do belo não o são em sentido absoluto, mas segundo os parâmetros do “corruptíssimo gosto da Poesia do século passado”.

## Referências

ALMEIDA, Carmelina Magnavita Rodrigues de. *O marinismo de Botelho*. Salvador: UFBA, 1975.

BARLETTA, Vincent; BAJUS, Mark L.; MALIK, Cici. *Dreams of Waking. An Anthology of Iberian Lyric Poetry, 1400-1700*. Chicago: Chicago University Press, 2013.

BAROLSKY, Paul. Ovid's Metamorphoses and the History of Baroque Art. In: MILLER, John F.; NEWLANDS, Carole E. *A Handbook to the Reception of Ovid*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2014.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

BRUNI, Antonio. *Epistole eroiche*. Venezia: Presso il Milocho, 1720.

CARDOSO, Jeronimo. *Dictionarium Latino-Lusitanicum, et Lusitanico-Latinum*. Lisboa: Officcina Larrentij de Anueres, 1643.

CORREIA, Ana Clara dos Santos *Dicionário poético de Cândido Lusitano. Edição e estudo*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

DÍAZ, Emilio Orozco. *Introduccion a Gongora*. Barcelona: Ed. Critica, 1984MARRINO, Giambattista. *La Galeria*. Venezia: Bigonci, 1675.

MARINO, Giambattista. *La Lira*. Venezia: Pezzana, 1674.

MARINO, Giambattista. *La Sampogna*. Paris: Abraam Pacardo, 1620.

MARINO, Giambattista. *Opere*. Nápoles: C. Botteaux-M. Aubry, 1861.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OVÍDIO *Le Metamorfosi*. Tradução de Giovanni Andrea dell'Anguillara. Venezia: Griffio, 1561.

SCHEVILL, Rudolph. *Ovid and the Renaissance in Spain*. Madrid: Fortanet, 1913.

SILVEIRA, Miguel de. *El Macabeo*. Nápoles: Egidio Longo, 1638.

SPADA, Giambattista. *Giardino degli Epitteti, Traslati & Aggiunti Poetici Italiani*. 2. ed. Bologna: Benacci, 1665. .

VELEZ-SAINZ, Eros, Vates, Imperium: *Metamorphosing the Metamorphoses in Mythological Court Theatre (Lope de Vega's El Amor enamorado and Calderon's Laurel de Apolo)*. In: DE ARMAS, Frederik. *Ovid in the age of Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

Recebido em: 09/02/2016

Aceito em: 12/05/2016

Publicado em setembro de 2016