

ALGUMA MÚSICA NA LÍRICA DO BRASIL COLÔNIA

Some music in the lyric poetry of colonial Brazil

Pedro MARQUES

UNIFESP

pedro_marques77@hotmail.com

RESUMO: Constitutiva do estilo seiscentista, a invenção lírica do Brasil Colônia é abordada aqui em algumas de suas convenções poético-retóricas. O artigo não sublinha a utilização de tais recursos como mera extravagância barroquista, a qual produziria uma linguagem encerrada em seus próprios torneios conceituais e construtivos, gerando obscurantismo e exibicionismo. O objetivo é verificar como três dessas figuras comuns (disseminação e recolha, anadiplose e anáfora) ao estilo do período potencializam a sonoridade do lírico, gênero por origem e definição músico-poético.

Palavras-chave: Lírica. Poesia brasileira colonial. Teoria e análise de poesia.

ABSTRACT: This article treats the lyrical invention of colonial Brazil with emphasis on some the poetic-rhetorical conventions that helped to form the seventeenth-century style. In this analysis, the use of such figures is not considered baroque eccentricity, or product of the language closed in its own conceptual and constructive tournaments, something between the obscurantism and the exhibitionism. The purpose is to inquire how these three typical figures (sowing and collection, anadiplosis and anaphora) increase the sonority of the lyric genre defined in terms of musical poetry from its origin.

Keywords: Lyric. Colonial Brazilian poetry. Theory and poetry analysis.

I.

De modo mais ou menos fixo, sonetos ou madrigais estruturam estrofes, versos e acentos. Como formas, definem uma espécie de planta a suportar o raciocínio poético, a elocução de temas não raro também prefixados. Acabamentos podem ser acrescidos, conformados à alvenaria poética. São figuras de construção

(enumeração, anadiplose, anáfora) que, em ação combinada com as de dicção (aliteração, afêrese, síncope) e as de métrica (medida, posição e sequência de acentos e pausas), dinamizam a musicalidade de certa poesia produzida no Brasil Colônia. Tal engenho formal, associado à agudeza conceitual, pode parecer, à percepção pós-romântica, mero torcicolo sintático e mental, efeito pouco sincero do circo “barroco”, obscurante da percepção do leitor-ouvinte. Vista e escutada de perto, no entanto, essa harmonia de dispositivos gera uma segunda camada de regularidade, com efeitos rítmicos e semânticos singulares, paralela às recorrências mais perceptíveis na lírica, gênero por definição e conflito músico-poético. O objetivo aqui é analisar, sob esse aspecto, três poemas atribuídos, respectivamente, a Sebastião da Rocha Pita (1660-1738), Gregório de Matos (1633-1696) e Manuel Botelho de Oliveira (1633-1711).

Dividida entre a arte do som e a da elocução, a lírica surge como *grande gênero* a agrupar, pelo menos até o século XIX, uma larga diversidade de subgêneros curtos e médio, ligeiros e moderados, associados antes ao jogo, à circunstância, ao entretenimento que à persuasão patética do teatro, ou à ação formativa da épica. Para Maria do Socorro Fernandes Carvalho, a lírica do século XVII concilia amenidade, ao imitar os afetos, e musicalidade, ao buscar o “verso marcado pela sonoridade, pela alteração entre sílabas longas e breves e por conduzir em si todo o sentido do período verbal, sem deixar o significado da sentença depender da linha métrica seguinte” (2007, p. 175). Esse lugar difuso, na prática, e pouco coeso, na teoria, ecoa já da antiguidade, quando se procurou descrever e prescrever a natureza técnica e a função retórica de cada gênero. No início da *Poética*, Aristóteles declina de discutir os processos que hoje

chamamos de líricos. Pelo senso melódico que se avantajava sobre o discursivo, as formas da *mélica* monódica e coral pertenceriam à música vocal, portanto à produção e execução orais, não à arte de imitar ações humanas, traço definidor da tragédia, comédia, épica e até da história. Nos gêneros imitativos, a *méles* aparece como componente auxiliar à narrativa ou à elocução, uma musicalidade burilada na escrita para execução oral. Horácio, na *Arte Poética*, em parte, segue essa trilha, porque, ainda que traga a lírica para bancada da escrita, não a iguala à civilidade do drama. Versos amorosos ou simposiais seriam adequados ao passatempo, às festas, enfim, aos jovens. Horácio ainda não sabia que se tornaria o modelo da lírica latina.

Mesmo quando a lírica se aparta da música ou da transmissão oral, mantém esse legado em sua elocução. Seu ritmo, melodia ou harmonia operam numa faixa sonora restrita se comparada à da música pura, pois o poema vocalizado desenha curvas entoativas próximas à fala. Paul Zumthor parece falar da lírica quando sublinha a “nostalgia da voz que está desperta na própria essência da poesia” (2005, p. 74). É como se a variabilidade de formas fixas (soneto, vilancete, etc.) ou semifixas (rondó, madrigal, etc.) da lírica, que são como circuitos fechados de fala contida, congelassem os rastros de alguma voz humana. Segismundo Spina mostra que, do ponto de vista da organização estrutural, a poesia metrificada sempre deve à música, e em alguns casos também à dança. Exatamente por sua ligação decisiva com a música, o lírico, dentre os demais gêneros, é quem “admite maior número de modalidades estruturais: a lírica, ligada como está às condições emotivas da coletividade nos grupos primitivos, e ao mundo interior do poeta nos grupos

civilizados, assume uma variedade imensa de tipos morfológicos” (2002, p. 98). São justamente essas formas muito diversas que, ao mesmo tempo, podem operar como mídias capazes de cristalizar certos falares e cantares da língua, suportando tanto processos essenciais, como o uso de ritmo acentual, quanto contingenciais, como o uso da aliteração.

Na produção poética colonial, a lírica culta em vernáculo já havia migrado em larga escala para o registro escrito. Preservou, contudo, os traços entoativos, musicais e orais, sobretudo porque, à época, ainda que a escrita auxiliasse o armazenamento e memorização de textos, a divulgação dependia do discurso público, ou seja, do *declamatorium*, do *auditorium*. Analisar os escaninhos poéticos do período requer levar isso em conta. Uma poesia que, anterior à normalização da experiência individual do livro, difundia-se em ocasiões de interações enunciativas concretas, ou seja, a execução compartilhada na oralidade era mais natural ao gesto poético que a leitura silenciosa. Para João Adolfo Hansen, Portugal e colônias, entre 1580 e 1750, a partir de um plano humanístico-católico, optaram “pela transmissão oral da *traditio* canônica”, das analogias escolásticas, passando pelos modelos de discurso aristotélicos, até padrões de agudeza e discrição definidores do homem de época, isto é, do cortesão ou do discreto. Manifestações líricas, assim como a oratória sacra e a sátira, eram “produzidas para fins utilitários e polêmicos e inicialmente dirigidas à audição” (1999, p. 169-170).

II.

Começando com a *disseminação e recolha*, trata-se de um *tropos* que impacta a estrutura sonora e, necessariamente, intervém na lógica do poema. Consiste numa enumeração sistêmica alastrada pelo *template* rítmico e argumentativo – que acaba sendo toda forma fixa – até se repetir reunida ao final. Dámaso Alonso a destaca como “correlação reiterativa” entre elementos específicos do texto, mostrando que tanto na lírica de Lope de Vega (1562-1635) quanto no teatro de Calderón de la Barca (1600-1681) “tais recolhidos produzem uma brilhante condensação no cérebro do espectador” (1960, 331), mormente quando a ordem dos elementos da recolha difere da ordem com que surgem ao longo do poema. Péricles Eugênio da Silva Ramos detecta o recurso na poesia colonial, sobretudo em sonetos que esparramam “pelas quadras certos nomes que depois são arrecadados no fim” (1967, p. 35). São palavras que vão depurando certa ideia tornada cristalina somente na *chave-de-ouro*; que constituem conceitos de um argumento, ou qualificativos da substância geral.

Quem cala vence. Assunto heroico da presente conferência.

Soneto

Fala o Mar no contínuo movimento,
O fogo em línguas as Esferas toca,
A terra em terremotos abre a boca,
Em sibilantes sopros silva o vento.

Logo como a dizer seu sentimento
Uma Alma racional se não provoca?

Quando o silêncio pelas vozes troca
Sem uso de razão cada Elemento?

Como pode vencer quem pouco ativo?
Não manda à boca, quanto o peito encerra,
E estando mudo, não parece vivo.

Só triunfa em falar, em calar erra,
O racional vivente discursivo
Falando o Vento, o Fogo, o Mar, e a Terra.

(Sebastião da Rocha Pita, *in* José Aderaldo Castello, 1969,
p. 177)

O próprio vocábulo *soneto* – quiçá diminutivo italiano para *suono* (*som*), o que em bom brasileiro daria *sonzinho* – frisa o vetor som da lírica. Se música é recorrência de eventos sonoros e silenciosos no tempo, poesia é recorrência de tais eventos no tempo da língua. Aqui, como se espera num soneto em que predominam os heroicos, o ritmo é marcado pelos acentos fortes nas 6^a. e 10^a. sílabas métricas. O esquema de rimas é: abba/abba/cdc/dcd. Essa linha rítmico-sonora é norma no soneto, e não deve dificultar a linha intelectual, voltada para apresentar o assunto genericamente, para em seguida particularizá-lo e concluí-lo, numa espécie de silogismo poético. Raphael Bluteau (1638-1734) percebia a dificuldade de manter ambas as linhas numa só composição, daí definir o soneto como a “obra mais dificultosa da poesia, pelas regras, que na composição dela se hão de observar com rigorosa exacção, e até com escrúpulo” (*Vocabulário português e latino*, 1720).

A fixação musical das palavras deve corresponder à condução discursiva, que, insinuante e concludente, também imita o

desenvolvimento melódico-temático comum à música. Rocha Pita, também chamado *Acadêmico Vago*, compôs o soneto no contexto enunciativo da *Academia Brasílica dos Esquecidos* (1724). A *disseminação e recolha* organiza o discurso acentuando, a um só tempo, as cargas conceituais e sonoras das palavras em jogo, vez que os quatro elementos (ar, fogo, água e terra), cada qual a sua maneira, sublinham, ressoando e se repetindo, a disposição das coisas e seres para se comunicarem. O primeiro quarteto abre a visão às potências naturais. No segundo, num gesto galante moderado convencional ao subgênero amoroso, o eu poético solicita a manifestação da amada, vez que até a natureza pronuncia-se quando provocada. O primeiro terceto explicita a galanteria: como conquistar quem esconde no peito o sentimento? O que fazer quando o objeto de desejo recusa-se a jogar o jogo amoroso do sujeito do desejo? O segundo arremata a ideia de que deveria ser natural ao homem pronunciar seus amores, assim como a natureza fala através de seus acidentes e catástrofes. Como na estrutura da fuga, espalham-se vários temas melódicos para depois os reunir num tema conclusivo. A chave-de-ouro vem ratificar as palavras para cada elemento (*vento, fogo, mar e terra*), os quais terminam como alegorias dos sintomas do amor, que *sopra, queima, ondula e treme* no mesmo segundo. Uma verdadeira harmonia de choques e sensações.

Efeitos poético-retóricos dessa ordem não escapavam à percepção da audiência, que, mesmo contando com gente pouco alfabetizada para os padrões atuais, era letrada o suficiente para ouvir textos escritos para a fala, como uma carta de José de Anchieta (1534-1597), um relato marítimo de Bento Teixeira (1561-1600) ou um sermão de António Vieira (1608-1697). Não é que se valorizava a produção oral em sua natureza, mas a produção elaborada na escrita para voz, pois, como defende Francisco Rodrigues Lobo

(1580-1622), é mais digno para o homem “o que ele alcançou por arte que o que adquiriu por uso” (p. 67). Ou seja, a escritura é aprimoramento técnico da oralidade, funciona como domesticação da fala bravia, enfim, como civilização do espontâneo.

O próximo soneto, de Gregório de Matos, prepara outros efeitos poético-retóricos comuns à tradição do subgênero. A condução da temática cristã e confecção da forma apresentam, a exemplo de Rocha Pita, uma camada de música poética para além da medida regular dos versos ou da acentuação, neste caso, silábica acentual, pois que medida de versos e posição de acentos são predefinidas. Mas o que dá acabamento *sui generis* à alvenaria normal do soneto é a aplicação da *anadiplose*, que consiste, basicamente, em começar um dado verso com a palavra ou com a estrutura do verso antecedente. O uso sistemático dessa figura de construção não se destina ao preciosismo técnico em si. O desavisado poderia ver pirotecnia aqui, mas o *tropo* é empregado para mexer e convencer o auditório, intensificando seus termos-chave. É que o poema opera o gênero judiciário aristotélico, na medida em que o eu lírico defende-se de seus pecados pretéritos diante do juiz, ninguém menos que Deus. Por isso, concentra sua energia argumentativa, justamente, na função persuasiva, o *movere* ciceroneano.

A Nosso Senhor Jesus Cristo com atos de arrependido e suspiro de amor.

Soneto

Ofendi-vos, Meu Deus, bem é verdade,
É verdade, meu Deus, que hei delinquido,
Delinquido vos tenho, e ofendido,
Ofendido vos tem minha maldade.

Maldade, que encaminha à vaidade,
Vaidade, que todo me há vencido;
Vencido quero ver-me, e arrependido,
Arrependido a tanta enormidade.

Arrependido estou de coração,
De coração vos busco, dai-me os braços,
Abraços, que me rendem vossa luz.

Luz, que claro me mostra a salvação,
A salvação pretendo em tais abraços,
Misericórdia, Amor, Jesus, Jesus.

(Gregório de Matos, 2013, p. 117)

A recorrência de termos em pares, do término ao início de verso, restringe as possibilidades acústicas e discursivas do soneto. É um risco extra numa peça ligeira, que deve se desenvolver num número absolutamente restrito de sintagmas. À medida que o sonetista assume repetir termos já empregados, amplia o desafio que já não era pequeno. Mas a monotonia criada tem propósito. Os seguidos pares aí estão para ratificar o homem como pecador reincidente em sua permanente sujeição a Deus. É como se o eu poético orasse a Deus repetindo seus pecados, ganhando consciência deles, purgando-os ao assumir a posição de contrição diante da potência divina, e de caridade e confissão diante do auditório. Pode-se, sem dúvida, tomar este soneto como espécie de monodia, canto apropriado ao cristão, aqui também um discreto e prudente, que se posta humilde e temente a Deus.

Se a contrição tensiona os quartetos, a esperança de salvação anima os tercetos, que terminam como salmo de exaltação a Jesus, não por acaso reduplicado no final, como destino da obra poética (soneto) e da obra

humana (cristandade). Nesse *deixa-prende* ao sabor dos cancioneiros, jogo de temas recorrentes como melodia que se solta e que se busca para resolvê-la, o poeta realiza na forma do soneto o que João Adolfo Hansen percebe no discurso de romances atribuídos a Gregório. Enviados “da tradição medieval, os romances montam-se por justaposição de lugares-comuns de tipos e situações narrativas, evidenciando que era relativamente simples sua combinatória numa trama típica como glosa de um mote determinado na ocasião” (2004, p. 63). A sistemática estrutural da *anadiplose*, outra modalidade de acabamento sobre a conhecida alvenaria do soneto, é útil e convincente porquanto é baseada em usos naturais e reconhecíveis da fala. Na oralidade, esse tipo de repetição costuma ser assimétrica, efetivando circuitos de eventos linguísticos antes espontâneos que simétricos. É sobre esse manancial de práticas menos polidas e mais orgânicas que se cria, artificialmente, o efeito performático e persuasivo desse soneto.

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 uma alma austera
O que abranda ao rochedo, ao tronco, à fera!

(Manuel Botelho de Oliveira, 2005, p. 33)

O madrigal de Manuel Botelho de Oliveira tensiona dois quadros sintáticos, um nos versos 1, 3 e 5, outro nos versos 9 e 8. A tais repetições sucessivas em início de frase dá-se o nome de *anáfora*, que aqui ainda vem acompanhada da *disseminação e recolha* dos termos *rochedo*, *tronco* e *fera*. Ambos os recursos organizados por um equilíbrio paralelístico que, entre outros contornos musicais, estabelece três pares de estruturas frasais geminadas nos seis primeiros versos, e outras duas nos quatro últimos. Há duas vigas *anafóricas* (os termos *se* e *oh*) que modalizam duas inflexões, ainda mais sentidas na leitura em voz alta. A primeira de desânimo (daí a condicional), a segunda de lamento (daí a interjeição). De quebra, há uma seleção significativa de rimas internas e externas (sons familiares com variação: *ece*, *eito*, *era*), de repetições de palavras de mesma raiz (*abrandar*, *abrandam*). Acabamento paralelístico vigoroso que convoca o cantar à viola. Texto que exige o dizer discreto, o gesto natural diante da amada, a espontaneidade premeditada, ou seja, a *sprezzatura*, requisito do cortesão pintado por Baldassare Castiglione (1478-1529).

Esse madrigal compõe a superestrutura *Música do Parnaso* (1705), de Botelho de Oliveira. O conjunto, nas palavras de Ivan Teixeira, “imita certas constantes da atividade musical”. Por isso, “o poeta definiu a poesia como modalidade de *canto*, o que se reflete não só no título da obra (*Música entoada* por Manuel Botelho de Oliveira), mas também da divisão do volume em quatro *coros de rimas*” (2005, p. 49). Do ponto de vista das formas exercitadas, responsáveis pela compartimentação rítmica e intelectual da obra, não há imitação propriamente da música, mas assunção de subgêneros líricos: soneto, madrigal, décima, redondilha, romance, oitava, canção, silva e heroico. O *coro* do título insinua, assim, mais de uma voz representada por cada forma e,

certamente, a própria performance, a voz declamada e ouvida. Um volume que propõe a percepção de um grande campo harmônico, em que procedimentos poético-retóricos, sonoros e semânticos arranjam simultaneidades pactuadas com o auditório discreto, isto é, capaz de decodificar as convenções cultas do período. E mesmo o público pouco letrado não raro fruía madrigais desses, quando pronunciados. No XVII, um analfabeto na igreja para o sermão podia interconectar toda uma carga de informações arquitetônicas, pictóricas, espirituais e retóricas, mesmo sem saber latim ou português. No XXI, com alguma semelhança, a audiência com diferentes níveis de letramento extrai sentidos de toda uma cultura baseada em interconexões midiáticas, como um filme de José Padilha ou um show de Ney Matogrosso.

Os dois primeiros poemas analisados foram tomados a contextos coletivos de difusão, preparados nas artes da escrita para obterem impacto oratório. Atribuídos a Sebastião da Rocha Pita e a Gregário de Matos, não vêm de volumes individuais gestados para haver organicidades entre peças de um único autor. Não existe um livro de versos de um ou de outro, como é o caso de Manuel Botelho de Oliveira, que planejou a unidade de sua obra, possivelmente a primeira dessa natureza a partir do Brasil. Para Adma Muhana, entende-se “que a poesia lírica e a música tomam-se, uma à outra, como referências imitativas desde os antigos retores – Plutarco, Dionísio de Halicarnasso e Quintiliano, por exemplo – e que desde fins do século XVI, no que diz respeito às preceptivas poéticas em questão, o lírico, com o respectivo instrumento musical”. Tal jogo de espelhos entre artes revelaria que, “em princípios do Seiscentos, é possível encontrar coletâneas de madrigais e demais formas líricas musicadas por compositores como, entre outros, Caccini e Monteverdi” (2005, p. XL). O próprio conjunto *Música do Parnaso*,

opera como libreto de *bel canto*, como coletânea mesmo de peças ou divertimentos musicais. Neste momento, a impressão de livros viabiliza-se como negócio, tanto a poesia lírica quanto a música vocal e instrumental – ambas dependiam, até então, muito da memória e das folhas volantes – passam a ser publicadas em volumes com alguma uniformidade temática e genérica. O modelo de publicação, aqui, parece vir justamente da música, de obras como o *Primeiro Livro de Madrigais para Cinco Vozes* (1587), de Claudio Monteverdi (1567-1643), ou do livro homônimo de 1608, por Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

O madrigal renascentista, do lado da música, é considerado o gênero vocal mais literário, pois sempre baseado em textos de gente culta, como Francesco Petrarca (1304-1374) e Michelangelo Buonarroti (1475-1564). A partir do século XVI, segundo Bruno Kiefer, o madrigal passa a potencializar e traduzir a poesia amorosa. “A música é composta para um texto de qualidade literária e não ao contrário: texto escrito para justificar a música (*poesia per musica*)” (1981, p. 126). O rigor da poesia escrita acerta em cheio uma música que também começa a publicar-se como partitura, precisando, assim, cada vez mais convencionar sua notação. José Américo Miranda, tratando de Botelho de Oliveira, afirma que “a existência do madrigal como forma viva situa-se, assim, numa curva privilegiada da histórica da poesia na cultura do Ocidente, pois ganhou autonomia na literatura depois de haver surgido no campo da música como peça vocal. Essa forma poética é emblemática desse divórcio histórico, por se situar justamente no ponto de inflexão em que as duas artes se separam” (2005, p. 65). Do lado da literatura, sobretudo por volta do século XV, o madrigal, com dois ou três tercetos concluídos por um dístico, destaca-se pela sonoridade e por seu

assunto predileto: exprimir, em poucos versos, como diria Olavo Bilac e Guimarães Passos, “um pensamento espiritualoso e elegante, um galanteio, um elogio discreto ou uma discreta confissão de amor. Concisão, graça e delicadeza – são as suas qualidades essenciais” (1949, p. 128). Na língua portuguesa, pratica-se muito o acoplamento entre heroicos e hexassílabos, o segundo verso o quebrado do primeiro. A própria estrutura sintática, assim, tende a criar um movimento de frase principal, no decassílabo, e de frase satélite no verso menor. Arranjando, em geral, dez versos, com versatilidade rítmico-formal que potencializa a sonoridade, o madrigal surge em estudos e tratados como a forma que, de fato, mais evidencia a fração músico-poética da lírica. Encarnação da galanteria ligeira, não raro com toques de erotismo, é gênero notadamente cantante e divertido.

III.

Neste artigo ligeiro, compartilho parte de minha pesquisa sobre formas fixas em português. Os *tropos* considerados – *disseminação e recolha*, *anadiplose* e *anáfora* – não estão ao largo do edifício poético, como pilha de tijolos, mas compõem o pensamento, o jogo sonoro, integrados à performance poética. São efeitos e não causas do poema que, à época, só pode ser belo e útil se unidade sadia, forte e bem constituída. Ia longe daqui o poema como inutilidade, doença ou crise da linguagem. O valor da figura ou do adereço em si, nesta produção, redundaria em afetação, em supérfluo que, segundo Quintiliano, “não tanto enfeita o corpo, quanto descobre a leviandade do espírito” (2014, p. 115). Esses três *tropos* indicam, finalmente, que a lírica não está simplesmente dissociada da música

desde a mélica grega, mas produz musicalidade para além dos pontuais “trovadorismo” ou “simbolismo”, e, mais importante, que, em qualquer ponto de sua história, é gênero preñado dos sons da língua, com ou sem música propriamente pura.

Esse lirismo musical parece abstrato demais ao nosso tempo, treinado para decifrar versos em papel ou tela sem precisar lhes dar ouvidos. Afastado o requisito da escuta, a arte poética tende ao silêncio intelectual da publicação material, como uma prosa de linhas incompletas. Tal surdez marca a poesia contemporânea veiculada em suportes para leitura, da mais promocional à menos vendável. A exceção seria a poesia componente da canção ou do teatro, em geral estudada como *letra* e pouco contemplada por prêmios e estudos ditos literários. Tempos de cacofonia geral, quanto ao desenho do som; de voz despedaçada, quanto a figuras do discurso. Daí tanta coisa negociada e estudada como poesia lírica sem a devida verificação técnica, como se não fosse necessário, ao estudioso, questionar a autodenominação “poesia lírica” por parte de escritores e editoras. Trata-se de uma deformação do objeto, compactuada pelos estudos literários e linguísticos já na escola básica. Salva-se o vestibular, literário, perde-se a lírica, lítero-musical-performática. Nada que um bom banho de marketing e universidade não venda como *pós-atual*, premie como *cult*, legalize como *poesia*. Afinal, se existe forró e sertanejo, por que não *poema universitário*? Mas tudo isso já vai longe da poética de invenção e do homem discreto. Muita presunção e pouca agudeza no carrinho de compra.

Referências

ALONSO, D. Lope de Vega: símbolo do barroco. In: **Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos**. Tradução Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1960.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, notas e comentários de Eudoro de Souza. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BILAC, O.; PASSOS, G. Gêneros literários. In: **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1949.

BLUTEAU, R. **Vocabulário português e latino**. Lisboa: Na Oficina de Pascoal da Silva, v. 7, 1720. Edição em CD-ROM. Rio de Janeiro: UERJ, Departamento Cultural, 2000.

CARVALHO, M. do S. F. Gênero lírico e estilo mediano. In: **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas Editorial/Edusp/Fapesp, 2007.

CASTELLO, J. A. 12^a. Conferência: 8 de outubro de 1724. Assunto: quem cala vence. In: **O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/1822 – Vol. I – Tomo 3**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. Tradução de Carlos N. M. Louzada. Apresentação de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CÍCERO. *O Orador*. Tradução de Adriano Scatolin. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (séc. VIII a. C. – séc. XVIII)**. Chapecó, SC: Argos, 2014.

HANSEN, J. A. Leituras Coloniais. In: ABREU, M. (Org.). **Leitura, História e História da Leitura**. Campinas, SP/São Paulo: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil/FAPESP, 1999.

_____. **A Sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do séc. XVII. Cotia, SP/Campinas, SP: Ateliê Editorial/Editora da UNICAMP, 2004.

HORÁCIO. **Arte poética**. Edição bilingue. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

KIEFER, B. O século XVI. In: **História e significado das formas musicais**. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LOBO, F. R. **Corte na aldeia**. Introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

MATOS, G. de. **Poemas atribuídos**: Códice Asensio-Cunha, vol. 1. Edição e estudo João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MIRANDA, J. A. Botelho de Oliveira encarece os rigores de Anarda: um madrigal. In: **O Eixo e a roda**, vol. 11. Belo Horizonte: 2005. Disponível em: http://150.164.100.248/poslit/08_publicacoes_txt/er_11/er11_jamb.pdf Acesso em: 15 nov. 2015.

MUHANA, A. Introdução. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso**. Lira sacra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

QUINTILIANO. **Instituições Oratórias**. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Do mito das musas à razão das letras**: textos seminiais para os estudos literários (séc. VIII a. C. – séc. XVIII). Chapecó, SC: Argos, 2014.

SILVA RAMOS, P. E. da. **Poesia Barroca** – Antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

SPINA, S. **Na Madrugada das formas poética**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

TEIXEIRA, Ivan. A Poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. Da poesia à música. In: **Escritura e nomadismo**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

Aprovado em 27 de fevereiro de 2016.