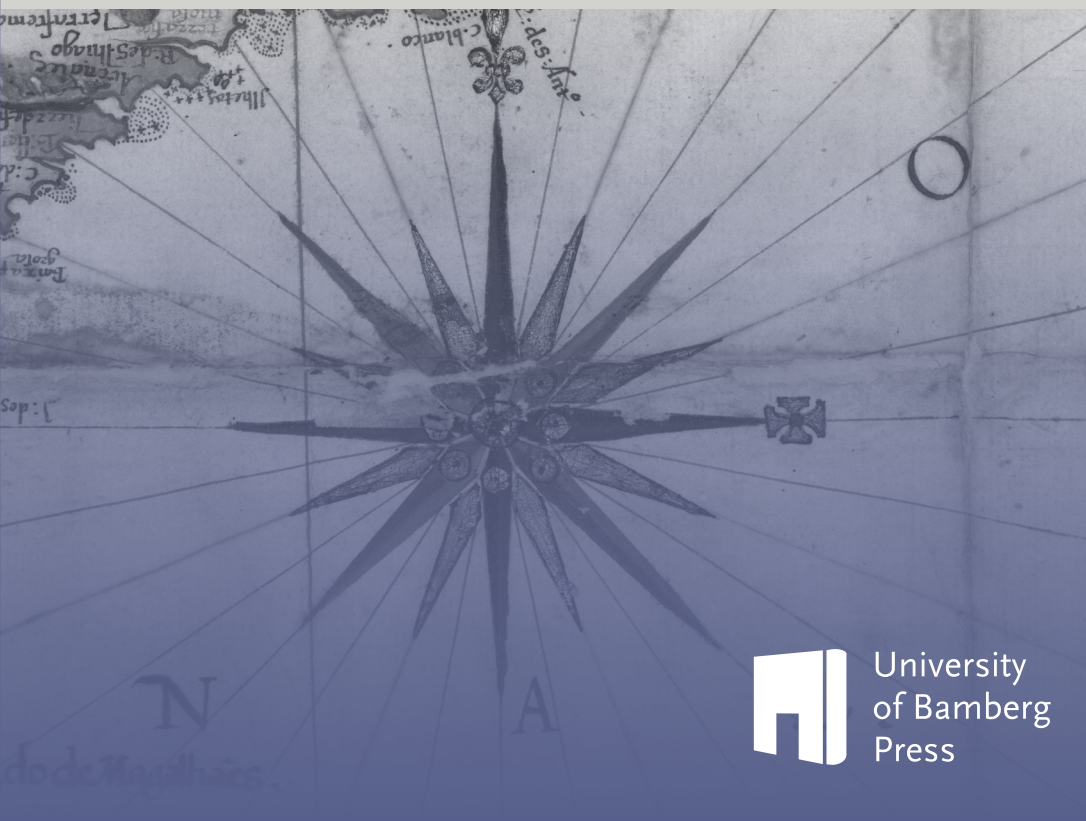


Enrique Rodrigues-Moura (org.)

Letras na América Portuguesa

Autores – Textos – Leitores



University
of Bamberg
Press

(2021) Rodrigues-Moura, Enrique. »Erro de substituição em edições modernas (1953, 2005) – Ifis passa a ser Isis no soneto “Verifica algumas fábulas em seu amor” de Manoel Botelho de Oliveira«. In: Enrique Rodrigues-Moura (org.). *Letras na América Portuguesa. Autores – Textos – Leitores*. Bamberg: University of Bamberg Press, 163–188.

ISBN: 978-3-86309-803-2 (Druckausgabe) | eISBN: 978-3-86309-804-9 (Online-Ausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-500631 | DOI: <http://dx.doi.org/10.20378/irb-50063>

<https://doi.org/10.20378/irb-51444>



Erro de substituição em edições modernas (1953, 2005): «Ifis» passa a ser «Isis» no soneto em espanhol «Verifica algumas fábulas em seu amor» (impresso em 1705), de Manoel Botelho de Oliveira

Enrique Rodrigues-Moura
Bamberg

Introdução

Nos longos séculos em que os copistas detinham um poder fundamental na transmissão do conhecimento, virou lugar comum criticá-los pela sua desatenção e até indolência. O copista tinha que ler um fragmento, memorizá-lo, ditá-lo a si próprio para materializar o ato de transcrição, e, uma vez concluído este, voltar a vista ao lugar exato em que tinha ficado.¹ Trata-se de cinco operações – leitura, memorização, auto-ditado, transcrição e volta ao modelo – que facilitam a introdução de corruptelas textuais que interferem mais ou menos significativamente na interpretação parcial ou global do texto copiado, quando este passa a ser lido. Só no ato de leitura é que vem a se concretizar a recepção da informação e a sua resignificação por parte de um leitor ativo, o qual preenche, individualmente, os espaços de indeterminação, seguindo-se um círculo hermenêutico de interpretação e de acordo com o seu horizonte de expectativas.²

Uma primeira versão deste artigo foi publicada, com um título levemente diferente, em 2018: Rodrigues-Moura, Enrique. »Erro de substituição em edições modernas (1953, 2005) – Ifis passa a ser Isis no soneto «Verifica algumas fábulas em seu amor» de Manoel Botelho de Oliveira«. Em: Ana Paula Tavares / Beatriz Weigert / Isabel Lousada (eds.). *Ensinar o Brasil a toda a gente. Homenagem a Vania Pinheiro Chaves*. Lisboa: CLEPUL / Theya, 2018, 353–364. Agora, incluem-se mais dados, ampliam-se alguns aspetos e corrigem-se alguns detalhes.

¹ Sigo aqui a divisão feita por Blecua das operações que tem que realizar o copista de qualquer texto (cf. Blecua 2001: 17-18; 1.ª ed. de 1983). Obviamente, no caso de a cópia ser feita por meio de um ditado, a operação de leitura passaria a ser uma operação de escuta e não haveria necessidade de retornar ao modelo original.

² Os termos são sobejamente conhecidos na teoria literária: espaços de indeterminação (*Leerstellen*, Wolfgang Iser), círculo hermenêutico (*hermeneutischer Zirkel*, Hans-Georg Gadamer).

O copista medieval, para citar o protótipo do copista mais conhecido, trabalhava, frequentemente, em condições precárias, com escassa iluminação, passando frio no inverno e numa postura corporal que, hoje, não consideráramos ergonômica. Um muito citado hexâmetro latino medieval, anônimo, lembra que aquele que não entende de escrita, não saberá do esforço que o ato de escrita implica, pois são três dedos os que escrevem, mas é todo o corpo que trabalha: «Scribere qui nescit nullum putat esse laborem / tres digiti scribunt totum corpusque laborat».

Por regra geral, é comum assinalar que os copistas cometeriam um erro por página. Obviamente, um copista profissional costumava ser mais eficiente do que um acidental. Além disso, o cansaço físico do copista facilitava o cometimento de erros, motivo pelo qual estes se encontram, normalmente, em certos fôlios dos manuscritos, embora outros fôlios quase não apresentem corruptelas textuais (cf. Blecua 2001: 19). Por outro lado, algumas cópias eram trabalhos coletivos, pelo sistema de *pecia*, segundo o qual um documento era separado em cadernos ou fascículos e cada copista transcrevia a parte que lhe correspondia (cf. Pérez Priego 2001: 49). Mesmo assim, estudos mais recentes demonstram que a normativização linguística do século XIX ou os «projetos contemporâneos de standardização dos *patois* modernos» (Spaggiari / Perugi 2004: 70; grifo em itálico do original) propiciaram que se impusesse aos textos a norma e o vocabulário conhecidos, o que levou a considerar como erro casos em que se tratava somente de uma variante diatópica, diacrônica, diastrática ou diafásica. É nesse sentido que Barbara Spaggiari e Maurizio Perugi propõem uma revisão do conceito de erro e, segundo George Kane, consideram que as três fontes principais das corruptelas textuais seriam as seguintes: os verdadeiros erros mecânicos («mechanical error»), a substituição descuidada ou inconsciente («careless or unconscious substitution») e a alteração deliberada («deliberate alteration») (71). Spaggiari e Perugi afirmam, ademais, que «sob a pena de um escriba profissional da Idade Média [...] as gralhas resultam em quantidade muito menor do que se costumava opinar numa perspectiva rigidamente lachmanniana» (70-71).³

Um editor moderno, mesmo munido dos mais apurados conhecimentos filológicos, não deixa de ser um copista, logo, corre os mesmos riscos

mer) e horizonte de expectativas (*Erwartungshorizont*, Hans-Robert Jauf).

³ Sobre a rigidez do método lachmanniano e a sua aplicação a textos românicos, cf. Spaggiari e Perugi 2004: 28-52.

que o copista medieval e pode cometer erros mecânicos, quer substituições, quer alterações no texto objeto de transcrição. E, além disso, essas modificações aqui assinaladas não afetam só os textos manuscritos que passam a ser copiados, como também os textos impressos, especialmente no que diz respeito àqueles impressos numa prensa de tipos móveis. Uma prensa de tipos móveis, o modelo que vigorou na Europa desde Gutenberg até meados do século XVIII, também não garantia que todos os exemplares impressos de um mesmo livro fossem absolutamente iguais uns aos outros. Além das variantes de emissão (anteriores ou posteriores à circulação comercial do livro), interessa assinalar as variantes de estado, não planejadas intencionalmente pelo impressor (cf. Moll 2000).

O caso de substituição: «Ifis» > «Ísis»

A seguir, apresenta-se e comenta-se um curioso exemplo em que duas edições contemporâneas (Nascentes, 1953, e Muhana, 2005) coincidiram num erro de substituição, ao editarem um soneto castelhano do poeta luso-brasileiro Manoel Botelho de Oliveira, impresso originalmente em 1705. Este erro de substituição levou a que o enamorado Ifis, personagem da mitologia clássica, passasse a ser Ísis (Isis, em castelhano, sem acento), deusa da mitologia egípcia. Segundo a fábula clássica, Ifis amou Anaxarete e, tendo este sido rejeitado com excessivo rigor, optou pelo suicídio. Depois, ao ver passar o féretro de Ifis, Anaxarete, por nem sequer se imutar, é transformada em estátua.⁴ Assim, ler Ísis e não Ifis dificulta, sobremodo, a interpretação do soneto. As edições em questão são as seguintes:

Manoel Botelho de Oliveira. *Música do Parnaso*, dois tomos. Antenor Nascentes (prefácio e organização do texto). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1953.⁵

⁴ A fonte mais conhecida do mito, tanto na época de Botelho de Oliveira como ainda hoje, está nas *Metamorfoses* de Ovídio, em concreto, no livro XIV, vv. 698-764 (sigo aqui a edição de Michael von Albrecht, de 1994, pela sua impressão de 2010: 794-799). O próprio narrador introduz nos versos 695 a 697 a fábula que relata a seguir, salientando que se trata de fatos muito conhecidos («notissima [...] / facta» (2010: 794, vv. 696-697). Interessa lembrar que Ovídio informa ao leitor, logo no princípio da passagem, que Anaxarete provinha de uma família nobre e que Ifis tinha uma origem popular (cf. 2010: 794-795, vv. 698-699). No entanto, a tradição literária, como se verá a seguir, centrou a sua atenção, principalmente, na dureza ou rigor da amada e, em menor grau, no suicídio do jovem.

⁵ Com revisão de Maria Filgueiras, como se indica no colofão. O tomo I consta de 18 cadernos e o tomo 2, de 15. Deparei-me com alguns exemplares, especialmente do tomo II, ainda intonsos,

Manoel Botelho de Oliveira. *Poesia completa. Música do parnasso – Lira sacra*. Adma Muhana (introdução, organização e fixação de texto). São Paulo: Martins Fontes, 2005.⁶

Confundiu-se, assim, a letra impressa «f» com a letra também impressa «s», ambas minúsculas e as duas antecedendo a vogal «i». No primeiro caso, f + i; no segundo, trata-se de um S longo ou alto, f + i. Curiosamente, tanto Blecua como Pérez Priego, entre outros, já alertaram para as confusões, em manuscritos, entre as consoantes «s» e «f»: Blecua especifica que isso pode acontecer num «texto gótico» (2001: 18) e Pérez Priego assinala que a confusão de signos pode acontecer entre a letra «f» e a «s», denominada «alta». O exemplo proposto por Pérez Priego também inclui a vogal «i» seguindo algumas consoantes passíveis de serem confundidas: «la f por s alta («Leonoreta, sin roseta» por «Leonoreta, fin roseta»)» (Pérez Priego 2001: 51).

O soneto em questão foi escrito em castelhano e tem o seguinte título: «Verifica algumas fábulas em seu amor» (o título do soneto consta em português no texto original). No terceiro verso do primeiro terceto, Nascentes e Muhana editaram «Isis» e não «Ifis»: Oliveira 1953, edição de Antenor Nascentes, tomo I: 163; e Oliveira 2005, edição de Adma Muhana 2005: 160. Seguidamente, transcreve-se na íntegra o citado soneto. Transcrição fiel, aqui e nos seguintes exemplos, do original impresso de 1705 (ortografia, pontuação, uso de maiúsculas e minúsculas, etc.):

quer dizer, com as folhas não cortadas pela guilhotina. Esta edição em dois volumes teve uma reedição nas Edições de Ouro em um volume único, em 1967, já como livro de bolso.

⁶ A edição de Adma Muhana conta com uma sólida «Introdução» (pp. XI-LXXXVIII), mas tem o infortúnio de apresentar uma imprecisão já no mesmo título, na folha de rosto: *Poesia completa: Música do parnasso – Lira sacra*. Embora o livro inclua todos os poemas de ambas as obras citadas, esquece o menos conhecido soneto «Tão docemente a Musa em vós se estrea», do «Capitão-mor Manoel Botelho de Oliveira», publicado na página 18 de um livrinho de Félix de Azevedo da Cunha, *Patrocínio Empenhado pelos clamores de um preso* (Lisboa, 1706) (cf. Moraes 1969: 111-112 e 263). Só conheço três exemplares deste livrinho, todos conservados na Biblioteca Nacional de Portugal: cotas L. 1402//2 A., L. 3307//11 A. e L. 6998//11 V. O segundo destes exemplares encontra-se disponível na Biblioteca Nacional Digital da mesma instituição. Por outro lado, a edição de Muhana não inclui, voluntariamente, as duas comédias em verso, embora com uma justificação pouco feliz: «No caso de *Música do Parnasso*, cuja edição original traz ainda duas comédias, conforme se pode ler no prólogo ao leitor, não as incorporamos aqui, desde que esta edição da poesia completa do autor não contempla sua obra em prosa [sic]» (Muhana 2005: XCV). O breve texto que consta na primeira «orelha» ou primeira badana do livro é de João Adolfo Hansen.

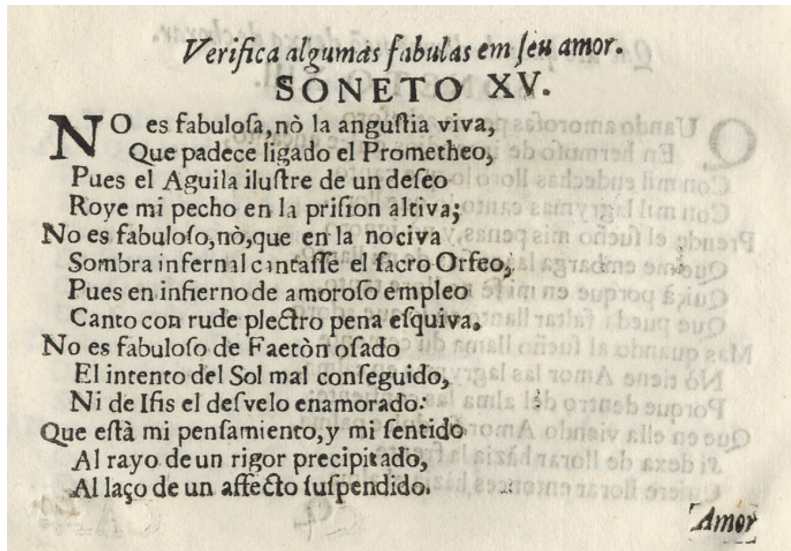


Imagem: detalhe da página 158 do livro *Música do Parnaso* (1705).
Exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal, cota I-1100-A.

Verifica algumas fabulas em seu amor.
SONETO XV.

No es fabulosa, nò la angustia viva,
Que padece ligado el Prometheo,
Pues el Aguila illustre de un deseo
Roye mi pecho en la prision altiva;

No es fabuloso, nò, que en la nociva
Sombra infernal cantasse el sacro Orfeo,
Pues en infierno de amoroso empleo
Canto con rude plectro pena esquivia.

No es fabuloso de Faetòn osado
El intento del Sol mal conseguido,
Ni de Ifis el desvelo enamorado:

Que està mi pensamiento, y mi sentido
Al rayo de un rigor precipitado,
Al laço de un affecto suspendido.

(Oliveyra 1705: 158)

Trata-se do soneto número XV de uma série de 16 sonetos incluídos no «Segundo coro de rimas castelhanas em versos amorosos da mesma Anarda», que faz parte do livro *Música do Parnaso* (Lisboa, 1705).⁷ Este livro consta de quatro seções poéticas, denominadas coros, escritas cada uma numa língua diferente: o primeiro coro em português, o segundo em castelhano, o terceiro em italiano e o quarto e último em latim. A extensão de cada coro varia, pois os dois primeiros constam de numerosas composições e os dois segundos são claramente mais breves. O coro de poesias em língua portuguesa divide-se em duas partes, sendo que a primeira, dedicada a temas amorosos, inclui 20 sonetos, 23 madrigais, 12 composições em décimas,⁸ 3 redondilhas⁹ e 8 romances; a segunda parte, por sua vez, com uma maior variedade temática, inclui 22 sonetos, 2 composições em oitavas,¹⁰ 6 canções, 1 silva e 6 romances. O coro de poesias em língua castelhana também se subdivide em duas partes, a primeira, amorosa, e a segunda, de poemas circunstanciais. A primeira parte consta de 16 sonetos, 2 canções, 18 madrigais, 6 composições em décimas e 13 romances.¹¹ A segunda parte inclui

⁷ Os dados bibliográficos completos do livro são os seguintes, segundo o original: *Musica do Parnasso dividida em quatro coros de Rimas Portuguesas, Castelhanas, Italianas, & Latinas. Com seu descante comico redusido em duas Comedias, Offerecida ao Excellentissimo Senhor Dom Nuno Alvares Pereyra de Mello, Duque do Cadaval, &c. e entoada pelo Capitam Mor Manoel Botelho de Oliveyra, Fidalgo da Caza de Sua Magestade*. Lisboa. Na Officina de Miguel Manescal, Impressor do Santo Officio, Anno de 1705. O livro apresenta uma falha na paginação, um erro simplesmente numérico: da página 48 passa-se à página 85.

⁸ Nascentes conta as décimas de forma individual (1953: tomo I, IX). Quer dizer, ao todo há 20 décimas, mas divididas em doze composições poéticas: «Anarda vendo-se a hum espelho» (quatro décimas), «A hum Cupido de ouro, que trazia preso Anarda nos cabellos» (três décimas), «Lacre atrevido a hũa mão de Anarda» (duas décimas), «Exemplos com que se considera amante de Anarda» (três décimas) e o resto das décimas, formando cada uma, por si, uma única composição poética, «Sono pouco permanente», «Comparações no rigor de Anarda», «Rosto de Anarda», «Cravo na bocca de Anarda», «Rosa na mão de Anarda envergonhada», «Comparação do rosto de Medusa com o de Anarda», «Comparação dos Gigantes com os pensamentos amorosos», «Eco de Anarda» (cf. Oliveyra 1705: 19-26).

⁹ Nascentes escreve «27 redondilhas» (1953: tomo I, IX), mas deve tratar-se de um engano, pois só há três redondilhas neste primeiro coro de rimas portuguesas: «Anarda ameaçandolhe a morte», «Que hà de ser o amor hum sô» e «Que o Amor hà de ser descoberto» (cf. Oliveyra 1705: 26-29).

¹⁰ Neste caso, «1 panegírico em 34 oitavas, 12 oitavas à rosa», como assinala Nascentes com precisão (1953: tomo I, IX). Ao todo, 46 oitavas.

¹¹ Neste caso, Nascentes preferiu não especificar: «16 sonetos, 2 canções, 18 madrigais, várias décimas e romances e um suplemento de versos vários» (1953: tomo I, IX), motivo pelo qual o leitor, até não começar a ler o livro, fica sem saber que o coro de rimas castelhanas consta, da mesma forma que o coro de rimas portuguesas, de duas partes. No índice do tomo I, pelo

5 sonetos, 2 canções e 9 romances. O coro de rimas italianas consta de 6 sonetos e 7 madrigais. O coro de rimas latinas inclui um poema descritivo de um leão, 6 epigramas e um colóquio em verso entre os rios Tejo e Mondego. No total, o livro integra 103 composições poéticas em português, 71 em castelhano, 13 em italiano e 8 em latim, embora cada poema apresente uma extensão muito variada. O livro inclui, ainda, duas comédias em castelhano: *Hay amigo para amigo e Amor, engaños y celos*.¹² A primeira comédia encaixa na classificação das «comedias de capa y espada» (cf. Arellano 1988), todavia, a segunda, tem as características típicas de uma «comedia palatina cómica» (cf. Zugasti 2003). Ambas as comédias constam de três atos. A comédia *Hay amigo para amigo* tem um total de 2.432 versos, perante os 3.244 versos da comédia *Amor, engaños y celos*.¹³

No soneto em questão, interessa salientar que a 3.^a pessoa do singular do verbo «roer» (quarto verso da primeira quadra) escreve-se, hoje, em castelhano, «roe», vocábulo de duas sílabas pelo hiato entre as duas vogais abertas: «o» e «e». Um falante de português como língua materna (*first language*, *native language* ou *mother tongue*) de finais do século XVII ou começos do século XVIII, que tivesse o castelhano como língua estrangeira, leria aqui uma única sílaba, algo próximo do português «rói», pelo que a presença do «y» entre as duas vogais abertas («roye») é pertinente, pois permite manter as necessárias onze sílabas poéticas do endecassílabo castelhano: «roye mi pecho en la prisión altiva». Dámaso Alonso constatou a existência de uma particular tradição literária de textos castelhanos escritos por portugueses em Portugal, que exerceram uma significativa influência em outros textos castelhanos também escritos por portugueses não residentes em territórios cuja língua dominante fosse o espanhol. Tratar-se-ia de uma tradição que tornaria legítimos alguns lusismos. Assim, cita os vocábulos «morte», «vosso», «nosso», «tormiento», «quero», etc., em vez dos expectáveis, em castelhano, «muerte», «vuestro», «nuestro», «tormento», «quiero», etc. (Alonso 1942: 142). Noutros textos de Botelho de Oliveira, mormente na comédia *Amor, engaños y celos*, encontramos rimas apenas aceitáveis se o castelhano se pro-

contrário, já se encontra a divisão bipartida do coro de rimas castelhanas (Oliveira 1953: tomo I, 251-252).

¹² O tomo II da edição de Antenor Nascentes reúne as duas comédias em castelhano, separando-as, assim, das composições poéticas, que se imprimiram no tomo I (1953).

¹³ A *Comedia famosa y nueva Hay amigo para amigo* começa na página 239 e conclui na página 279; por sua vez, a *Comedia nueva Amor, engaños, y celos* se estende entre as páginas 281 e 340 (cf. Oliveyra 1705).

nunciar à portuguesa: a saber, «espero» rima com «quiero» (vv. 193-194); «destierra» rima com «guerra» (vv. 223-224); etc. (Oliveyra 1705: 285 e 286).¹⁴

O número de textos castelhanos escritos por portugueses eivados de lusismos não é menosprezível, pelo que a perspectiva da «tradicionalidade castelhanizante de Portugal», de que falava Dámaso Alonso (1942), permite interpretar mais apuradamente muitos casos de lusismos que, não poucas vezes, seriam, na verdade, uma piscadela de olho cúmplice com os leitores e/ou ouvintes (cf. Castro / Rodrigues-Moura 2020). Porém, em certas situações, um poeta como D. Francisco Manuel de Melo, com um excelso domínio do castelhano, poderia considerar que a fonética à portuguesa num soneto castelhano teria de ser censurada. Daí o ter feito na carta «Sentenceando um certámen poético», que assinou a cinco de fevereiro de 1647:

No idioma castelhano usa [o soneto criticado] de falsos consoantes, porque «vença» não é rigoroso consoante de «ofensa» entre os Castelhanos, donde não convém, como entre nós o C com o S, antes são letras diferentíssimas, que abstêm a vozes de aquele som que as faz consoante. (Melo 1980: 146)

Observe-se que D. Francisco especifica, na sua carta, «entre os Castelhanos», logo, onde a língua castelhana é a primeira língua, a dominante, o que também situa o soneto criticado como escrito em Portugal e para um público português. Obviamente, pelo menos neste caso, D. Francisco tem presente a variante do castelhano que diferencia entre os fonemas /s/ e /θ/ (cf. Lapesa 1981: 373 e ss.).

Por sua vez, o primeiro verso do primeiro terceto («No es fabuloso de Faetón osado») tem, em castelhano, 12 sílabas («Fa-e-tón»), pelo que é necessário realizar a contração de duas vogais de sílabas diferentes num ditongo («Fae-tón»). Esta sinérese permite que se respeite o número de sílabas poéticas do endecassílabo castelhano. Botelho de Oliveira repete esta solução métrica no romance castelhano «Pensamento altivo em o amor de Anarda» (1705: 183-184): «es ya del rayo Faetón» (v. 12). Este verso tem oito sílabas gramaticais, mas nove poéticas (acaba em palavra oxítone: «Faetón»), e por

¹⁴ Sobre os textos castelhanos escritos por autores que tinham como língua materna o português e que usavam o castelhano como língua estrangeira, por não residirem em territórios em que este fosse dominante, cf. Alonso 1942: 117-154. Mais recentemente e com uma visão mais abrangente da questão, cf. Castro 2002: 11-23; para uma versão portuguesa deste texto, algo podada e corrigida, cf. Castro 2017: 217-230; cf. também García Martín 2014: 13-38, Serra 2014: 139-208 e Santos Morillo 2019: 201-237. Para a terminologia de língua segunda ou estrangeira, cf. o clássico Stern 1983.

isso é necessário ditongar: «Fae-tón». E ainda volta a repetir esta ditongação na canção «Descrição do Ocaso» (1705: 198-199), escrita em castelhano: «los cuatro brutos de Faetón alado» (estrofe I, v. 4). Novamente, leia-se «Fae-tón», para manter o endecassílabo castelhano. É oportuno lembrar que Domínguez Caparrós cita o verso gongorino «de nocturno Faetón carroza ardiente» (*Soledad primera*, v. 665), que obriga a ler «Fae-tón», embora «Fae», em castelhano, não forme ditongo (Domínguez Caparrós 1993: 69). Só desta forma o verso de Góngora passa a ser um endecassílabo poeticamente aceitável.¹⁵ Poderia se pensar, inclusive, que este antecedente gongorino serviu de modelo ou licença poética para esses versos castelhanos de Botelho de Oliveira.

O poeta em questão, Manoel Botelho de Oliveira (1636-1711), entrou para a história da literatura brasileira como o primeiro autor nascido no atual Brasil que publicou uma obra literária, a citada *Música do Parnaso*. Filho de um alfaiate português que fez fortuna ao embarcar para o Brasil na afamada *Jornada dos Vassalos* para lutar contra as Armas Neerlandesas, Botelho de Oliveira estudou na Universidade de Coimbra e, de regresso a Salvador da Bahia, exerceu a advocacia com grande êxito econômico e social e chegou a ser senhor de engenho, o que lhe permitiu ingressar nos reputados círculos da denominada «nobreza da terra».¹⁶ Durante os anos passados em Coimbra, onde já se encontrava o posteriormente afamado poeta Gregório de Matos, também escreveu versos e pelo menos uma comédia, a qual publicou de forma anônima em 1663 com o título de *Hay amigo para amigo*, que anos mais tarde incluiria, com escassas variantes, no seu livro *Música do Parnaso*.¹⁷

¹⁵ No texto de Domínguez Caparrós, o exemplo citado serve de ilustração ao estudo da sinérese, no capítulo dedicado à sílaba: «La 'sinéresis' consiste en la unión, para formar una sílaba métrica, de dos vocales contiguas que no forman diptongo en el interior de una palabra. En el verso de Góngora, 'de nocturno Faetón carroza ardiente' (*Soledad Primera*, v. 655), hay sinéresis en 'Faetón', pues la sílaba métrica 'fae' reúne dos vocales en interior de palabra que gramaticalmente no forman diptongo.» (Caparrós 1993: 69; cf. Baehr 1962: 16-17). Interessa salientar que, nos cinco tomos da *Fénix Renascida* ou *Obras Poéticas dos melhores Engenheiros Portugueses*, o vocábulo Faetonte, com as suas variantes, ocorre 19 vezes; no entanto, só uma vez em um poema em castelhano. Por sua vez, a forma «Faeton/Faetón» está ausente nos poemas coligidos por Matias Pereira da Silva. A *Fénix Renascida* publicou-se em cinco volumes entre 1716 e 1728. Uma segunda edição, corrigida e ampliada, veio a lume em 1746. Para um estudo comparado das duas edições, cf. a recente edição de Ivo Castro / Enrique Rodrigues-Moura / Anabela Leal de Barros (2017), cf. tb. Castro / Rodrigues-Moura 2020.

¹⁶ Sobre a importância histórica e política da *Jornada dos Vassalos* para a Restauração portuguesa, cf. Schwartz 1991 e Rodrigues-Moura 2020a.

¹⁷ Assim, sem lhe tirar o mérito de ser o primeiro poeta nascido no atual Brasil que viu a sua obra literária impressa, a cronologia tem que ser corrigida, pois, se *Música do Parnaso* é de 1705, a sua comédia anônima *Hay amigo para amigo* publicou-se 32 anos antes na Oficina de Tomé

O citado conjunto de 16 sonetos amorosos dedicados a Anarda apresenta uma singular coerência narrativa, no sentido de formar um breve cancionero amoroso, fato que se aprecia já no primeiro soneto, intitulado «Proêmio», no qual o eu lírico afirma, logo na primeira quadra, que não canta façanhas do impio Marte, mas vitórias de Cupido airado:

No canto hazañas de Mavorte impio,
Canto vitorias de Cupido ayrado,
Quando en la guerra atroz de mi cuydado
Cautivò dulcemente mi alvedrio.
(Oliveyra 1705: 151)

No derradeiro terceto desse mesmo soneto proemial, depois de afirmar que o fogo amoroso faz a alma arder, o eu lírico pede, com sábio favor, que também dê luz ao conceito que escreve:

Mi fuego pues con uno, y otro effeto
Si dà con vivo mal ardor al alma,
Dè con sabio favor luz al conceto.
(Oliveyra 1705: 151)

Os quinze sonetos que se seguem constroem um reflexivo «crescendo» poético do amor que o eu lírico sente pela dama, até a fusão da sua narrativa amorosa com escolhidas lendas mitológicas, sobejamente conhecidas pelos seus leitores, culminando com a paixão amorosa do próprio deus Cupido por Anarda. Depois do proêmio, o eu lírico encarece a fermosura de Anarda (soneto II); indaga sobre os efeitos do amor no peito do amante atormentado (s. III); exclui a possibilidade de amar outra dama (s. IV); louva o rigor ou resistência da dama (s. V); afirma que o amor cresce com o desdém (s. VI); expõe um «estudo amoroso» absolutamente canônico, segundo as regras poéticas da época, com diretas referências à vida universitária (s. VII); reflete sobre o tópico do «spirito sottile» que nasce dos olhos da dama (s. VIII) (Guido Cavalcanti, «Pegli occhi fere un spirito sottile...»); lembra que o amor não floresce quando é recompensado (s. IX); declara que a beleza amada não tem que amar, para ser apreciada (s. X); descreve a clássica visão da dama perante um espelho (s. XI); defende que a chama do amor não consegue curvar o rigor de Anarda (s. XII); explica que inclusive no sono o eu lírico mantém

Carvalho, em Coimbra (cf. Rodrigues-Moura 2005). Sobre a biografia de Botelho de Oliveira, cf. Muhana 2005: XI-XXXVIII e Rodrigues-Moura 2005, 2008, 2011, 2017 e 2020b.

vivo o amor não correspondido, mesmo que a chorar (s. XIII); informa das lágrimas causadas pelo desdém de Anarda (s. XIV); compara o seu itinerário amoroso com algumas fábulas mitológicas (s. XV) e, por último, conclui que o próprio deus Cupido se rendeu a Anarda, frechado, ao confundi-la com a deusa Vênus. Vejam-se os explicativos títulos de todos os sonetos:

Proemio (soneto I)
Encarecimento da fermosura de Anarda (soneto II)
Diferentes effeytos de hum peyto amante, & rosto amado (soneto III)
Não se pôde amar outra Dama (soneto IV)
Encarecimento do rigor de Anarda (soneto V)
Que o amor ha de ser pouco favorecido (soneto VI)
Estudo amoroso (soneto VII)
Que seu amor se vé perdido nos olhos, & coração de Anarda (soneto VIII)
Que não florece o Amor como o logro (soneto IX)
Que a fermosura não há de ser amante para ser amada (soneto X)
Anarda vendo-se a hum espelho (soneto XI)

Que não pôde o Amor abraçar a Anarda (soneto XII)
Que até quando dorme não deya de chorar (soneto XIII)
Lagrymas de Anarda por ocasião de seus desdens (soneto XIV)
Verifica algumas fabulas em seu amor (soneto XV)
Amor namorado de Anarda (soneto XVI)

(Oliveyra 1705: 151-159)

Não obstante, como um cancioneiro petrarquista em versão breve, cada soneto pode ser lido de forma independente. No entanto, como unidade, o conjunto pretende eternizar o amor do eu lírico por meio de um conceito («conceto») poético: «pretende ser mi amor eternizado» (segundo verso da segunda quadra do soneto proemial). Do mesmo modo que há um soneto com funções introdutórias, o último soneto deste breve cancioneiro amoroso, intitulado «Amor namorado de Anarda», encerra com o próprio Cupido transformado em amante de Anarda:

De suerte que en assombros del cuydado
El propio Amor se viò de Anarda amante,
El propio Amor se viò de amor flechado.

(Oliveyra 1705: 159)

Fecha-se, assim, com este último terceto do derradeiro soneto, uma coerente exposição amorosa, uma apresentação de um «itinerarium mentis» que tem como eixo fulcral uma reflexão poética sobre o amor.

Aliás, a diagramação da página final também ajuda a compreender que o cancioneiro termina ali. Logo a seguir ao soneto XVI, o impressor lisboeta pôs uma gravura de uma cesta com plantas, que põe fim ao conjunto de 16 sonetos. Por outro lado, só o proêmio e este último soneto se imprimiram, respectivamente, numa única página (p. 151 para o proêmio; p. 159 para o soneto XVI). Nas restantes páginas, imprimiram-se sempre dois sonetos por página:

sonetos II e III na p. 152;
sonetos IV e V na p. 153;
sonetos VI e VII na p. 154;
sonetos VIII e IX na p. 155;
sonetos X e XI na p. 156;
sonetos XII e XIII na p. 157 e
sonetos XIV e XV na p. 158.

Crítica hermenêutica

Voltando ao soneto citado e transcrito («Verifica algumas fábulas em seu amor»), o eu lírico estabelece uma relação direta entre o seu padecimento amoroso e o sofrimento expresso em várias fábulas mitológicas clássicas. Segundo já dicionarizara Bluteau, uma fábula era uma narração inventada e composta de sucessos nem verdadeiros nem verossímeis, embora admiráveis ou curiosos, como a «transformação de Daphne em Loureiro, de Narciso em flôr, &c.», sem por isso deixar de ser proveitosa (Bluteau 1712-1728: t. 4, 4). Assim, na primeira quadra, a «angustia viva» de que padece o titã Prometeu ao ser acorrentado a uma coluna do Cáucaso, onde o seu figado passa a ser devorado cotidianamente por uma águia, regenerando-se durante a noite para que mais uma vez se repita o sofrimento, vem a ser o mesmo padecimento do eu lírico, que se atreve a ter um desejo excessivo, não correspondido. Essa reiterada não correspondência amorosa seria como uma águia que rói o seu peito, acorrentado que está à orgulhosa amada. Já na segunda quadra, lembra-se que o sagrado Orfeu cantou no inferno, conseguindo que pela primeira e única vez os tormentos do inferno cessassem, mas mais sofre o eu lírico, que canta com engenho, embora rude, uma pena que lhe é desdenhosa. No começo do primeiro terceto introduz-se o mito de Faetonte,

que tentou, em vão, conduzir as rédeas do carro do Sol, para acabar fulminado por um raio de Zeus, como se pode ler no segundo terceto. O mito de Ifis e Anaxarete aparece também no primeiro terceto, centrado na figura do jovem amante, que, mesmo pondo grande empenho em conseguir o seu amor, acabou suspenso por um laço, ao cometer um desesperado suicídio por amor, às portas do palácio da amada. O eu lírico considera que tanto o seu pensamento como o seu «sentido» (primeiro verso do segundo terceto) se precipitaram por culpa de um raio (Faetonte), neste caso amoroso, enquanto ficam suspensos, pendurados, por culpa de um laço (Ifis).

Assim, como o próprio título do soneto indica, verificam-se ou confirmam-se numa fusão mítica as quatro fábulas (Prometeu, Orfeu, Faetonte e Ifis/Anaxarete) no seu não correspondido amor. Amor este que segue os cânones da literatura oriundos do *amour courtois* medieval. A fusão entre o amor do eu lírico e as fábulas mitológicas, que Antonio Prieto denominou fusão mítica, como um «impulso y ansiedad de salvar toda cronología, recostándose en lo ya sancionado», encontra-se em muitos outros poetas (Prieto 1976: 145).

Um exemplo particularmente denso encontra-se nas décimas do poeta sardo D. José Delitala y Castelví, que escreveu em castelhano:

A Yphis que se queixa al Amor de el rigor de Anaxarte.

Decimas

Soy Tantalo de mi empleo,
Soy Sisifo con mis penas,
Soy Leandro en las arenas,
Si desecho Prometeo,
Soy Peregrino Theseo,
Si Atlante en tanta firmeza,
Soy Yphis que a su dureza
Se rinde mi noble ardor,
Y soy su estrago en rigor,
Pues muero por su belleza.

(Delitala y Castelví 1672: 216-217)

O título da décima em octossílabos castelhanos faz uma referência direta a Ifis e Anaxarete, mas o poema não deixa de relacionar o fracassado amor deste par com outras bem conhecidas fábulas mitológicas: Tântalo, Sísifo, Leandro, Prometeu, Teseu e Atlas ou Atlante.

A anáfora presente nos versos iniciais das duas quadras e do primeiro terceto do soneto de Botelho de Oliveira («No es fabulosa» / «No es fabuloso» / «No es fabuloso»), vem salientar que o caráter extraordinário dessas narrativas mitológicas não supera o sofrimento amoroso do eu lírico. É por isso que, no último verso do primeiro terceto, o jovem Ifis não pode ser Ísis, a deusa egípcia da maternidade e da fertilidade, por demais conhecida e adorada em amplos territórios do mundo greco-romano (cf. Nagel 2019). O eu lírico refere, sem dúvida alguma, elementos da história de desamor entre o jovem Ifis e a jovem Anaxarete.¹⁸

Encontram-se suficientes elementos lexicais que assim o confirmam, a começar pelo sintagma nominal «desvelo enamorado» (v. 11), que torna bem visível o cuidado e atenção que o jovem Ifis passou a dedicar à sua aventura amorosa. Como diz o original de Ovídio, depois de ver Anaxarete, a razão já não pôde vencer o desvario de Ifis: «[...] postquam ratione furorem / vincere non potuit [...]» (Ovidius 2010: 794, livro XIV, vv. 701-702). Ainda mais significativo é o vocábulo «lazo» (v. 14), instrumento que usou o jovem Ifis para se suicidar e que tanto no original ovidiano («laquei», de «laqueus», Ovidius 2010: 796, livro XIV, v. 735) como na tradição subsequente se repete continuamente. Atente-se nos exemplos, seguindo a documentada ordenação cronológica proposta por Vicente Cristóbal: «y al cuello el lazo atado» (Garcilaso de la Vega); «apretó el lazo cruel» (Hurtado de Mendoza); «del lazo crudo y fiero» (Francisco de la Torre); «[...] con lazo estrecho echado al cuello» (Pedro Laínez); «el cuerpo muerto con el lazo asido» (soneto anô-

¹⁸ Como já foi dito, a fonte ovidiana era e é a mais conhecida (2010, 794-799; livro XIV, vv. 698-764). Pelos dados aqui analisados, o jovem Ifis do soneto de Botelho de Oliveira não pode ser a jovem Ifis (Iphis), personagem mitológico também presente nas *Metamorfoses* de Ovídio (livro IX, versos 666-797), que se apaixonou pela jovem Iante (Ianthe), sendo o seu amor correspondido, mas que só se puderam casar quando a deusa Ísis, a pedido de Telethuse, mãe de Ifis, a transformara em varão, evitando-se um inesperado casamento lésbico: «Teletusa quando entendio q la diosa auia oydo su ruego fue muy alegre, et salio fuera del templo, et Yphis su hija cosilla, la ql ádaua ya [a] mayor passo q solia, et yua p[er]diendo la color, et asi subito se torno en forma de varon, et por esta tã grã merced ella et su madre diêrõ muchas gracias, et hizierõ sacrificios a los dioses» (f. 192r.). Cito pela tradução do latim para o castelhano que se publicou na «muy noble y siempre leal ciudad de Évora, en casa de Andrés de Burgos, caballero de la Casa del Cardenal Infante D. Henrique» (colofão), a 26 de setembro de 1574. Interessa salientar que a citada Deusa que cumpre os desejos de Telethuse é, precisamente, Ísis. O livro não traz indicação do nome do tradutor e a ficha bibliográfica da Biblioteca Nacional de Portugal também não oferece mais dados. Os outros possíveis Ifis da mitologia greco-romana (um dos Argonautas, um guerreiro tebano, um filho de um rei de Argos, etc.) também não condizem com os indícios que o soneto espalha.

nimo); «y veo el lazo que mi cuello medra» (Lope de Vega); «y con un lazo desató otro lazo» (Manuel de Gallegos) (Cristóbal 2002: 39, 52, 66, 70, 72, 78, 109, respectivamente).¹⁹

Também o particípio «suspendido» (v. 14) («pendit», no original, Ovidius 2010: 796, livro XIV, v. 738) estabelece um elo com a tradição literária do mito. Cristóbal fornece um exemplo significativo a respeito. Na moralização que Giovanni del Virgilio fez no século XIV das *Metamorfoses* de Ovídio, lê-se que, perante a dureza de Anaxarete, o jovem Ifis optou pelo suicídio: «se suspendit»; que, significativamente, é o mesmo lexema escolhido por Botelho de Oliveira. Explica Giovanni del Virgilio que foi verídico que Anaxarete fora amada por Ifis, o qual, ao não poder segui-la, se enforcou: «Nam verum fuit quado illa diligebatur ab Yphi. Qui dum non posset potiri ea, se suspendit» (*apud* Cristóbal 2002: 34).

A fusão mítica que o soneto propõe entre o eu lírico e os sofrendores protagonistas das quatro fábulas mitológicas (Prometeu, Orfeu, Faetonte e Ifis) acentua o padecimento amoroso do narrador. No que diz respeito a Ifis e a Anaxarete, observa-se, neste caso, uma particularidade que, não sendo original, não é, todavia, a mais frequente na tradição literária ibérica. Assim, os versos que cantaram este mito, geralmente partindo de Ovídio, costumam salientar a dureza, indiferença ou desdém da amada perante as pretensões do amado²⁰, fato que, como castigo, fará com que, não sem certo ênfase mo-

¹⁹ Interessa notar que no *Eclesiastes* se estabelece uma comparação da mulher com um laço de caçar (*Liber Ecclesiastes* 7, 27). O pecador, segundo o exemplo bíblico, ficaria preso à mulher. Esta passagem bíblica foi utilizada por Botelho de Oliveira nos seus *Conceitos Espirituais* (manuscrito datado em 1706 e ainda inédito). Partindo do texto da *Vulgata Sixtina Clementina* (*Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*), Botelho de Oliveira criou o seguinte conceito: «Considera que he [a mulher] laço de caçaderez; he seu coração como rede, e suas mãos como prisões» (Oliveira 1706: [36r]). No exemplo bíblico, o amante pecador fica preso à mulher pelo poder do metafórico laço dela; no exemplo mitológico, o amante despeitado suicida-se com um laço real. O único manuscrito conhecido dos *Conceitos Espirituais* conserva-se na Biblioteca Pública de Évora; na sua Tese de Mestrado, apresentada em outubro de 1989 na Indiana University Bloomington, Maria Gouveia Seitz editou este manuscrito, mas acabou por não o publicar em livro (agradeço a Erimar Wanderson da Cunha Cruz esta valiosa indicação bibliográfica). O orientador da Tese de Mestrado de Maria Gouveia Seitz foi Heitor Martins, que em 1971 publicara a *Lyra Sacra* de Botelho de Oliveira em leitura paleográfica (baseou-se no manuscrito da Biblioteca Pública de Évora, o único conhecido à época).

²⁰ Veja-se, por exemplo, a nota de Bienvenido Morros ao mito de Anaxarete e Ifis presente na poesia de Garcilaso de la Vega, concretamente, numa das suas mais famosas canções (*Ode ad florem Gnidi*, vv. 66-100), que deu origem, inclusivamente, à estrofe denominada «lira» (7a, 11B, 7a, 7b, 11B): «Garcilaso intercala a continuación la fábula de Anajérete e Ifis, aducida desde sus orígenes para convencer a mujeres desdeñosas, siguiendo con bastante libertad a Ovidio,

ralizador (cf. Cristóbal 2002: 37), acabe metamorfoseada em pedra mármore. Nem Luís de Camões escapou a este cariz moralizador do mito; no fim da écloga segunda, o pastor Almeno diz ao seu interlocutor Agrário:

Se queres contentarme como amigo,
Passando lhe diras gentil pastora,
Não ha no mundo vicio sem castigo.
Tornada em duro marmore não for[a]:
A fera Anaxarete, se amoroso
Mostrara o rosto Angelico algum hora.
Foy bem justo o castigo riguroso;
Porem quem te ama, Nympha, não queria
Nodoa tam fea em gesto tão fermoso.

(Camões 1645: 92v)

O rigor de Anaxarete exige um justo castigo, mesmo que excessivo, como se entrevê nos versos camonianos. Na écloga sétima, também chamada «Dos Faunos», Camões refere-se ao suicídio de Ifis. Diz assim o segundo Sátiro:

Tomai exemplo, & vede em Cypro aquela
Por quem Iphis no laço poz a vida,
Tãbem vereis em pedra a Nympha bella,
Cuja voz foi por luno consumida
E se queixarse quer de sua estrella,
A voz estrema sò lhe he concedida.
(Camões 1645: 119r-119v)

A figura de Ifis e o laço como atributo dramatizam o suicídio do jovem amante. A tradição literária, por regra geral, prestou mais atenção a Anaxarete do que a Ifis. Canta-se mais a dama desdenhosa e a sua metamorfose final em pedra mármore do que a explosão sentimental do jovem Ifis e seu posterior suicídio, como fica patente no citado soneto de Botelho de Oliveira.²¹ Um exemplo paradigmático e contemporâneo de Botelho de Oliveira encontra-se na *Micrologia Camoniana* de João Francisco Barreto, concluída como manuscrito em 1672, embora com adições nos anos seguintes, e só publicada pela primeira vez em 1982 (cf. Dias 1982: XXXVIII e ss.).²² O título completo,

Metamorfosis, XIV, 695-697» (cf. Vega 1995: 95, n. 66). Observe-se que dos 110 versos do poema de Garcilaso de la Vega, 35 versam sobre a fábula do par Ifis e Anaxarete.

²¹ Por sua vez, na *Fénix Renascida* não encontrei nenhuma referência ao mito de Anaxarete e Ifis.

²² Na lombada desse mesmo códice lê-se, simplesmente, *Micrologia de Camões* (cf. Dias 1982: XXXVII). Franco Barreto foi responsável por várias edições seiscentistas de *Os Lusíadas*.

segundo a folha de rosto do manuscrito, é bem elucidativo: *Micrologia em a qual se explicam todos os nomes próprios, fábulas, nomes peregrinos e lugares escuros, conteúdos em os Lusíadas de Luis de Camões e suas Rimas* (Dias 1982: XXXVII). Nesse manuscrito, o erudito Barreto fornece uma explicação para todos os nomes ou lugares escuros do poema épico de Camões e de suas *Rimas*.²³ Barreto também concede mais importância à figura de Anaxarete, por ser desdenhosa e cruel, do que à do desconsolado Ifis, que acabou por deitar um laço ao pescoço para se enforcar. Tanto que a entrada sobre Ifis inclui uma simples chamada para conduzir o leitor à entrada de Anaxarete: «IPHIS ou IFIS: Vê Anaxarte» (Barreto 1982: 430). A entrada a respeito de Anaxarete é bem mais extensa e, no fim, inclui dois versos da écloga «Dos Faunos»:

ANAXARETE: Foy uma formosissima Donzella, descendente de Tevero, tida por exemplo de crueldade, porque / 29 v. / sendo muyto querida e amada de Ifis, mancebo de estremada gentizela, nunca jamays lhe deo um sinal de amor e havendo feyto todos os possiveys, vendo que sempre Anaxarete estava obstinada em sua crueldade e dureza, determinou antes morrer uma vez, que vivendo, cada ora mil vezes; e assi uma noyte, tomou uma corda, e atandoa à porta de sua dama, se deytou um laço ao pescoço e se enforcou. Sabido isto pela afligida may foi como douda, dando gritos per todo o povo, e levou seu filho morto para casa, e querendo sepultallo, Anaxarete, que sempre fora dura e cruel, se poz á janella, e vendo o corpo do namorado metido em o ataude o estava vendo com a mesma dureza, e pertinacia, que quando era vivo, sem mostra alguma de sentimento. Pareceo isto tam mal aos Deoses que per monitorio de Nemesís, Deosa da Vingança, foy convertida em estatua de pedra, e se poz para escarmento de outros, em o templo de Venus irada, na cidade de Salamina da Ilha de Chipre, e por essa razam diz o poeta em nome do Satyro segundo:

Tomay exemplo, e vede em Cyro (sic) Cipro aquella
Por quem Ifis no laço poz a vida

Trata esta fabula Ovidio 4. Metam.

(Barreto 1982: 68-69)

O soneto de Botelho de Oliveira destaca que o «desvelo enamorado» (terceiro verso do primeiro terceto) de Ifis não é superior à dependência do sujeito lírico em relação à amada. Não há nenhuma referência à dureza e crueldade de Anaxarete, tão comum na tradição lírica ibérica e que a levou a ser transformada em pedra mármore, como escarmento pelo seu excessivo rigor.

²³ Não encontrei nenhuma referência à narrativa do par Ifis e Anaxarete em *Os Lusíadas*, mas sim em duas églogas de Camões, já citadas acima.

Crítica ecdótica

Além desta argumentação hermenêutica para sustentar que o soneto fala de Ifis e não de Ísis, há elementos próprios da crítica textual, relativos à tipografia do texto, que alicerçariam ainda mais esta leitura. Na época da prensa móvel, os tipos incluíam muitas ligaduras tipográficas, herdeiras das uniões de letras presentes nos manuscritos. Assim, por exemplo, quando a vogal «i» seguia à consoante «f» (f + i), havia uma colisão, pois o ponto da vogal juntava-se demasiado ao gancho superior da consoante. Para melhorar a leitura do texto, criou-se a ligadura tipográfica f + i, o que implicou que se usasse um tipo móvel único para essa ligadura, e não dois tipos, um para cada letra. Desta forma, na realização física da ligadura, a haste transversal ou barra da consoante «f» prolongava-se até o vértice superior da vogal «i». Por sua vez, o ponto do «i» desaparecia como entidade autônoma, pois se juntava ao gancho da letra «f». Esta ligadura tipográfica era uma das várias existentes que, no entanto, deixaram de ser frequentes com o desaparecimento da prensa móvel. No caso da ligadura entre a consoante «s» e a vogal «i» (um S longo ou alto, no original: f + i), vê-se que o ponto da vogal desaparece ou se une ao gancho da consoante, mas apresenta uma divergência muito significativa com respeito à ligadura f + i: não existe uma haste transversal ou barra, próprias da letra «f», que se prolongue, horizontalmente, até o vértice superior da vogal «i»²⁴. Quer dizer, somente essa haste transversal ou barra diferencia ambas as ligaduras em questão:

fi

Ligadura tipográfica de f + i

fi

Ligadura tipográfica de S longo ou alto + i (f + i)

A troca de «Ifis» por «Isis» deve-se, inicialmente, a um erro de substituição, provocado por uma confusão de grafemas, neste caso, de ligaduras tipográficas. Assim, este erro de substituição²⁵ de ambas as edições modernas pode ser considerado como um particular caso de *lectio faciliior* ou trivialização

²⁴ Tipograficamente, denomina-se «creno» a «[p]arte do olho da letra que sobressai do fuste, fácil de verificar no j dos grifos e no f» (Faria / Pericão 2008: 336).

²⁵ Definido assim por Blecua: «Por causas distintas –desde el desconocimiento de la lengua o de la grafía hasta una mala iluminación– el copista confunde unos grafemas por otros y lee una palabra distinta de la del modelo» (2001: 25).

(cf. Blecua 2001: 25). Perante uma palavra pouco frequente e/ou com traços gráficos semelhantes a outra de uso mais normal, o copista ou editor opta de imediato pela segunda possibilidade, a lição mais fácil. E não só, quando o nome do jovem Ifis não surge, graficamente, contíguo ao nome da desdenhosa Anaxarete, salta menos à vista. Aqui, o soneto centra o seu interesse na figura de Ifis, não na rigorosa Anaxarete, pelo que nem cita o nome da jovem, fato que talvez teria alertado para a fábula mitológica. Por sua vez, o nome de Ísis, célebre deusa egípcia, desvirtuou a edição moderna. O texto original não estava deturpado, muito pelo contrário, oferecia uma leitura simples e evidente, mas, por um lado, um desconhecimento do *usus scribendi* (neste caso de usos técnicos da prensa móvel e, em particular, das ligaduras tipográficas) e, por outro, o não ter reparado que a presença da deusa Ísis, no texto, não permitia uma leitura coerente do soneto, especialmente quando relacionada com Prometeu, Orfeu e Faetonte, fez com que primasse a infeliz *lectio faciliior*.²⁶

Conclusão

Esta restituição de Ifis ao soneto de Botelho de Oliveira procura fixar o texto mais autorizado «(isto é, mais próximo da vontade reconstituível do autor)» (Castro 1990: 31)²⁷, segundo critérios de crítica textual, *conditio sine qua non* para ulteriores interpretações literárias. Nessa linha, vale a pena retomar o interesse do citado soneto pelo padecimento amoroso do jovem Ifis, não tanto pela cruel insensibilidade de Anaxarete, e indagar qual seria a sua relação com o eu lírico. Tarefa nem sempre fácil, pois, muito acertadamente, João Adolfo Hansen escreveu que a poesia lírica do século XVII não possuía nenhuma «sinceridade psicológica» e sim «a mais absoluta sinceridade estilística», toda vez que aplicavam preceitos retóricos e modelos poéticos partilhados por todos e que se apresentavam como objectivos (Hansen 2002: 48). Mesmo assim, vale a pena ler o que nos dizem os paratextos. Escreve Botelho de Oliveira no «Prólogo ao leitor» do livro *Música do Parnaso* que,

²⁶ Nascentes afirma, no seu «Prefácio», que se guiou pela *editio princeps* para modernizar a ortografia e corrigir os «lapsos evidentes» (1953: tomo I, XII). Neste infeliz caso, no entanto, criou um lapso. Muhana explica de forma bem mais precisa os critérios de edição mas, como para a «atualização do texto» valeu-se «de muitas das soluções adotadas por Antenor Nascentes», esta gralha deve ter passado despercebida (Muhana 2005: XCV).

²⁷ Sobre o já histórico conceito de texto mais autorizado, cf. Spaggiari e Perugi 2004: 204-205.

no princípio da obra, «celebra-se huma Dama com o nome de Anarda, estylo antigo de alguns Poetas, porque melhor se exprimem os affectos amorosos com experiencias proprias» (Oliveyra 1705: [IX]). Por um lado, o estilo antigo lembra o «senhal», elemento próprio da poesia provençal e nome que costumava suplantiar o nome real da amada. Inclusive, vários poetas portugueses também chamaram de Anarda, em alguma ocasião, a amada de seus versos, nomeadamente, A. Barbosa Bacelar, Simão Cardoso, J. Baía, Francisco de Vasconcelos ou Francisco Manuel de Melo (cf. *A Fénix Renascida* 2017; Melo 2006). Assim, neste paratexto de *Música do Parnaso*, o eventual nome real da amada cantada por Botelho de Oliveira vem a ser substituído por Anarda, mas a paixão amorosa, como se poder ler no prólogo, nasce de «experiencias proprias».

Ainda que neste breve cancionero de 16 sonetos, Botelho de Oliveira elabore um itinerário amoroso canônico, com descrições tópicas da amada e apontamentos conceituosos sobre o amor segundo os critérios poetológicos da época, não se pode negar que essas eventuais «experiencias proprias» teriam uma origem no autor empírico, mesmo que longínquas no tempo e transformadas literariamente no texto, pois assim o confessou o próprio autor no paratexto. Estes indícios desenvolvem-se, poeticamente, no relacionamento estabelecido entre o eu lírico e a amada. Portanto, levando em consideração a afirmação do prólogo ao leitor, que associa a capacidade de exprimir os «affectos amorosos» em relação a «experiencias proprias», reais e extra-literárias, a fusão mítica que se estabelece no soneto XV, o penúltimo deste breve cancionero, entre a história de amor que se narra e as conhecidas fábulas mitológicas, permite ao leitor deduzir que alguns dos sentimentos versificados teriam nascido, porventura, da experiência do autor empírico.²⁸

No entanto, sobre o que não restam dúvidas é que depois de Prometeu, Orfeu e Faetonte, é Ifis que aparece no citado soneto de Botelho de Oliveira, e não Ísis. Asseguram esta leitura crítica tanto critérios hermenêuticos como argumentos próprios da ecdótica.

²⁸ Note-se, além disso, que outros versos de Botelho de Oliveira também tematizam, liricamente, momentos da sua vida documentada com dados históricos, como, por exemplo, o romance burlesco «Pintura de huma Dama namorada de hum letrado» (Oliveyra 1705: 144-145). O humor deste romance deve-se a uma base léxica própria do mundo acadêmico conimbricense. Como já foi dito, lá estudou Botelho de Oliveira entre os anos 1657 e 1665 (cf. Rodrigues-Moura 2020b).

Referências

- Alonso, Dámaso. «Problemas del castellano vicentino». Em: Gil Vicente. *Tragicomedia de Don Duardos*. Madrid: CSIC, 1942, 117-154.
- Arellano, Ignacio. «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada». *Cuadernos de Teatro Clásico*, vol. 1, 1988, 27-49.
- Baehr, Rudolf. *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*. Tübingen: Max Niemeyer, 1962.
- Barreto, João Francisco. *Micrologia Camonianiana*. Prefácio de Aníbal Pinto de Castro. Leitura e integração do texto de Luís Fernando de Carvalho Dias e Fernando F. Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Biblioteca Nacional, 1982.
- Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 2001.
- Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*. Editio electronica. Michael Tveedale (ed.). Londres: Bishops' Conference of England and Wales, 2005.
- Bluteau, Rafael. *Vocabulário Portuguez e Latino*. 8 vol. e 2. vol. de Suplemento. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728.
- Camões, Luís de. Rimas. Primeira parte. Agora nouamente emendadas nesta ultima impressão, & acrecentada hũa Comedia nunca atêgora impressa. Lisboa: Oficina de Paulo Craesbeeck, 1645.
- Castro, Ivo. «Constituição da Equipa (1988, Junho)». I. Castro. *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 31-32.
- Castro, Ivo. «Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais». *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian. La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, vol. XLIV. Lisboa / Paris: Gulbenkian, 2002, 11-23.
- Castro, Ivo. «Sobre o bilinguismo literário luso-castelhano». Em: Ivo Castro. *A Estrada de Cintra. Estudos de Linguística Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, 217-230.

- Castro, Ivo / Rodrigues-Moura, Enrique. «A *Fénix Renascida* e as suas edições». *Romanische Studien*, 2020, no prelo.
- Cristóbal, Vicente. *Mujer y piedra. El mito de Anaxárate en la literatura española*. Huelva: Universidad de Huelva, 2002.
- Cunha, Félix de Azevedo da. *Patrocínio Empenhado pelos clamores de um preso*. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1706.
- Delitala y Castelví, Jerónimo. «A Yphis que se queixa al Amor de el rigor de Anaxarte». Em: José Delitala y Castelví. *Cima del Monte Parnaso español con las tres Mvsas castellanas Calíope, Urania, y Euterpe fecundas en sus assumptos, por las varias poesias*. Caller [Cagliari]: Onofrio Martín, 1672, 216-217.
- Dias, Luiz [sic] Fernando de Carvalho. «Notícia bibliográfica». Em: João Francisco Barreto. *Micrologia Camoniana*. Prefácio de Aníbal Pinto de Castro. Leitura e integração do texto de Luís [sic] Fernando de Carvalho Dias e Fernando F. Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Biblioteca Nacional, 1982, XXXVII-LI.
- Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Faria, Maia Isabel / Pericão, Maria da Graça. *Dicionário do Livro. Da Escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Almedina, 2008.
- A Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos melhores Engenheiros Portugueses*. Ivo Castro / Enrique Rodrigues-Moura / Anabela Leal de Barros (eds.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.
- García Martín, Ana María. «El bilingüismo luso-castellano en Portugal: estado de la cuestión». Em: *Aula bilingüe I. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*. 2.a ed. Aumentada. Ángel Marcos de Dios (ed.). Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2014, 13-38.
- Hansen, João Adolfo. «Fênix renascida & Postilhão de Apolo: uma introdução». Em: *Poesia Seiscentista. Fênix renascida & Postilhão de Apolo*. Org. de Alcir Pécora, introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002, 19-71.

- Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Novena edición corregida y aumentada. Madrid: Gredos, 1981.
- Melo, Francisco Manuel de. *Cartas Familiares*. Prefácio e notas de Maria da Conceição Morais Sarmento. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.
- Melo, Francisco Manuel de. *Obras métricas*. Dois vol. Maria Lucília Gonçalves Pires / José Adriano de Freitas Carvalho (eds.). Braga: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas / Edições APPACDM de Braga, 2006.
- Moll, Jaime. «La imprenta manual». Em: Francisco Rico (coord.). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000, 13-27.
- Moraes, Rubens Borba de. *Bibliografia brasileira do período colonial*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros / Universidade de São Paulo, 1969.
- Muhana, Adma. «Introdução. Bigliografia. Cronologia. Nota à presente edição». Em: Manuel Botelho de Oliveira. *Poesia completa. Música do parnasso, Lira sacra*. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005, XI-XCVII.
- Nagel, Sveja. *Isis im Römischen Reich*. Vol. I: *Die Göttin im griechisch-römischen Ägypten*; Vol. II: *Adaption(en) des Kultes im Westen*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2019.
- Nascentes, Antenor. «Prefácio». Em: Manuel Botelho de Oliveira. *Música do Parnasso*. Tomo I. Prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1953, VII-XII.
- Oliveira, Manuel Botelho de. *Música do Parnasso*. Dois tomos. Prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1953.
- Oliveira, Manuel Botelho de. *Poesia completa. Música do parnasso, Lira sacra*. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Oliveira, Manoel Botelho de. «Tão docemente a Musa em vós se estreia». Em: Félix de Azevedo da Cunha. *Patrocínio Empenhado pelos clamores de um preso*. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1706, 18.

Oliveira, Manoel Botelho de. *Musica do Parnasso dividida em quatro coros de Rimas Portuguesas, Castelhanas, Italianas & Latinas. Com seu descante comico reduzido em duas Comedias. Offerecida ao Excelentissimo Senhor Dom Nuno Alvares Pereyra de Mello, Duque do Cadaval, &c. e entoada pelo Capitam Mor Manoel Botelho de Oliveira, Fidalgo da Caza de Sua Magestade*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1705.

Oliveira, Manoel Botelho de. *Conceitos Spirituaz. Autorizados 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*. [manuscrito da Biblioteca Pública de Évora, cota CXXIII / 1 – 24] 1706.

Oliveira, Manuel Botelho de. *Lyra Sacra*. Edição de Heitor Martins. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971.

Ovidio Nasso, P. *Las Metamorphoses o Transformaciones*. Évora: Andrés de Burgos, 1574.

Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen*. Edição e tradução de Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2010.

Pérez Priego, Miguel Ángel. *Introducción general a la edición del texto literario*. Madrid: UNED, 2001.

Prieto, Antonio. «La fusión mítica». Em: Antonio Prieto. *Ensayo semiológico de los sistemas literarios*. Barcelona: Planeta, 1976, 141-191.

Rodrigues-Moura, Enrique. «Manoel Botelho de Oliveira, autor del impreso *Hay amigo para amigo*. Comedia famosa y nueva, Coimbra, Oficina de Tomé Carvalho, 1663». *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, n.º 211, Abril-Junho, 2005, 555-573.

Rodrigues-Moura, Enrique. «El abogado y poeta Manoel Botelho de Oliveira (1636-1711): ‘infamado de cristão novo’». *Hispania Judaica Bulletin*, vol. 6, 2008, 105-129.

- Rodrigues-Moura, Enrique. «Engenho poético para cantar um artifício engenhoso. O astrolábio de Valetim Estancel nos versos de Botelho de Oliveira e Gregório de Matos». *Navegações. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 4, n.º 2, julho-dezembro, 2011, 151–166.
- Rodrigues-Moura, Enrique. «Nacimiento y óbito de Manoel Botelho de Oliveira: Ciudad de Salvador de Bahía, 1636-1711». *Revista de Estudios Brasileños*, vol. 4, n.º 8, segundo semestre, 2017, 113–126.
- Rodrigues-Moura, Enrique. «De la *Jornada dos Vassalos* (1625) a la *Restauração* (1640) de Portugal. Una narración teleológica de D. Francisco Manuel de Melo». Em: José Manuel Santos Pérez / Ana Paula Megiani / José Luis Ruiz-Peinado Alonso (eds.). *Redes y Circulación en Brasil durante la Monarquía Hispánica* (1580-1640). Madrid: Sílex, 2020a, 467–505.
- Rodrigues-Moura, Enrique. «Percurso acadêmico de Manoel Botelho de Oliveira em Coimbra (1657-1665). Documentação conservada no Arquivo da Universidade de Coimbra». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, ano 181, n.º 483, maio/agosto, 2020b, 355-396.
- Santos Morillo, Antonio. «El infinitivo flexionado en las obras castellanas de Gil Vicente». *Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*, vol. 13, n.º 2, 2019, 201-237.
- Schwartz, Stuart B. «The Voyage of the Vassals: Royal Power, Noble Obligations, and Merchant Capital before the Portuguese Restoration of the Independence». *American Historical Review*, 96, n.º 3, junho, 1991, 735-762.
- Seitz, Maria Gouveia. *Manoel Botelho de Oliveira e os «Conceitos Espirituais»*. Tese de Mestrado apresentada na Indiana University, 1989.
- Serra, Pedro. «Funções sociais da competência plurilingue nos séculos áureos peninsulares. Arquivo digital, processo de investigação e estudos de caso na constituição da BDCLLP». Em: *Aula bilingüe I. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*. 2.a ed. Aumentada. Ángel Marcos de Dios (ed.). Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2014, 139-208

- Spaggiari, Barbara / Perugi, Maurizio. *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- Stern, H. H. *Fundamental Concepts of Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Vega, Garcilaso de la. *Obra poética*, Bienvenido Morros (ed.). Estudio preliminar de Rafael Lapesa. Barcelona: Crítica, 1995.
- Zugasti, Miguel. «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro». Em: Eva Galar / Blanca Oteiza (coord.). *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, 159-185.