

DANIEL DE ASSIS FURTADO

SOL & AURORA:
sobre algumas agudezas na poesia sacra
de Botelho de Oliveira e de seu tempo



DANIEL DE ASSIS FURTADO

SOL & AURORA:
sobre algumas agudezas na poesia sacra
de Botelho de Oliveira e de seu tempo

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras (Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teorias e Críticas da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

ARARAQUARA – S.P.
2022

F992s	Furtado, Daniel de Assis Sol & Aurora : sobre algumas agudezas na poesia sacra de Botelho de Oliveira e de seu tempo / Daniel de Assis Furtado. -- , 2022 144 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Farmacêuticas, Araraquara, Orientador: Antônio Donizeti Pires 1. Poesia religiosa. 2. Século XVII. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Farmacêuticas, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

A ti, que isto lê.

AGRADECIMENTOS

A Carolina.

Aos colegas da Escola Estadual “Prof. Lysanias de Oliveira Campos”.

Ao meu orientador.

Aos professores que nesta jornada ofereceram abrigo e mantimento.

Àqueles poetas.

Ao nume que moveu aqueles poetas.

Ao Mistério.

*“Tiene cada potencia un rey entre sus actos, y un otro entre sus objetos;
entre los de la mente reina el concepto, triunfa la agudeza.”*
Baltasar Gracián (1993, p. 315.)

RESUMO

Pretende esta investigação observar alguns procedimentos versificatórios e algumas preferências tópicas ordinariamente reconhecidos como característicos da poesia de agudeza a partir da leitura do que chamamos “Tríptico do Nascimento da Senhora”, da *Lyra Sacra* (ms. 1703) de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), em cotejo tanto com alguns poetas seus contemporâneos quanto com sua própria lírica profana. Consultamos, além da obra poética de Botelho reunida na *Lyra Sacra* e na *Música do Parnaso* (1705), a poesia sacra: a) das obras dos castelhanos Juan de Jáuregui (*Rimas*, 1618), Luis de Góngora y Argote (*Todas las obras*, 1654), Lope de Vega Carpio (*Rimas sacras*, 1658) e Francisco de Quevedo Villegas (*Las tres ultimas musas castellanas*, 1671); b) das obras dos portugueses D. Francisco de Portugal (*Divinos e humanos versos*, 1652), André Nunes da Silva (*Poesias varias*, 1671) e Sór. Violante do Céu (*Parnaso Lusitano*, 1733); e dos poetas Sór. Violante do Céu e D. Tomás de Noronha reunidas na *Fênix renascida* (org. Matias Pereira da Silva, ed. 1746), do Pe. Antônio de Barros e doutros anônimos reunidas no *Postilhão de Apolo* (org. José Ângelo de Moraes, ed. 1761-1762), de Antônio Barbosa Bacelar e de Jerônimo Baía reunidas em ambos esses cancioneiros; e c) dos luso-brasileiros, os irmãos Pe. Eusébio e Gregório de Matos, reunidas no *Códice Asensio-Cunha* (ed. João Adolfo Hansen e Marcello Moreira, 2013). Observa-se aqui o aproveitamento que fazem esses poetas tanto das narrativas cristãs, sejam estas canônicas (verificadas na *Bíblia de Jerusalém* e na *Vulgata Clementina*) ou apócrifas (com o apoio do trabalho de Antonio Piñero, *O outro Jesus segundo os evangelhos apócrifos*) — as narrativas da tradição hagiográfica, inclusive (com o apoio da *Legenda Aurea* (século XIII), de Jacopo de Varazze) — quanto da mitologia greco-latina e sua convivência retroalimentada. Observa-se também a ampliação operada nas particulares exegeses dessas narrativas (com o apoio da *Catholic Encyclopedia* (ed. Charles Herberman et al., 1914) e do *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* (ed. William Smith, 1849), contrastadas com os sermões do Pe. Vieira (“Sermão XIV”, 1633; “Sermão de Nossa Senhora do Ó”, 1640; e “Sermão da Primeira Oitava da Páscoa”, 1656) e com o exame das *Epístolas de São Paulo* (especialmente aos Romanos e aos Coríntios). Atenta-se, por um lado, às orientações dos preceptistas Emanuele Tesauro (*Il Cannocchiale Aristotelico*, 1670), Baltasar Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, 1648) e Francisco Leitão Ferreira (*Nova arte de conceitos*, 1718-1721); e, por outro lado, para os dogmas, em especial os da *Imaculada Conceição* e da *Maternidade Divina*, e os *Mistérios do Santo Rosário*. O estudo de diferentes lugares comuns, ao mesmo tempo acolhidos que irradiados pelo que chamamos “Tríptico do Nascimento da Senhora”, permitiu uma apreciação mais apurada duma agudeza em específico — a que traça a correspondência simbólica entre Jesus e o sol e entre Maria e a aurora. Apoiaram esta investigação também: o *Vocabulário português e latino* (1712), do Pe. Raphael Bluteau (1638-1734), para a elucidação do léxico; a *Bibliotheca lusitana* (1741), de Diogo Barbosa Machado (1682-1772), para a notícia biobibliográfica dos poetas; os dicionários de símbolos realizados por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant e por Juan-Eduardo Cirlot; os *Elementos de retórica literária*, de Heinrich Lausberg, para a descrição dos procedimentos estilísticos; e diferentes fontes, indicadas conforme a necessidade, para a descrição dos procedimentos versificatórios.

Palavras-chave: Seiscentos, poesia de agudeza, poesia sacra, Manuel Botelho de Oliveira, Mariologia.

RESUMEN

Esta investigación pretende observar algunos procedimientos versificatorios y algunas preferencias tópicas ordinariamente reconocidas como características de la poesía del Siglo de Oro a partir de la lectura de lo que llamamos “*Tríptico do Nascimento da Senhora*”, de la *Lyra Sacra* (ms. 1703) de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), en comparación tanto con algunos de sus poetas contemporáneos como con su propia lírica profana. Consultamos, además de la obra poética de Botelho recogida en *Lyra Sacra* y *Música do Parnaso* (1705), la poesía sacra: a) de las obras de los españoles Juan de Jáuregui (*Rimas*, 1618), Luis de Góngora y Argote (*Todas las obras*, 1654), Lope de Vega Carpio (*Rimas sacras*, 1658) y Francisco de Quevedo Villegas (*Las tres ultimas musas castellanas*, 1671); b) de las obras de los portugueses D. Francisco de Portugal (*Divinos e humanos versos*, 1652), André Nunes da Silva (*Poesias varias*, 1671) y Sór. Violante do Céu (*Parnaso Lusitano*, 1733); y los poetas Sor. Violante do Céu y Dom Tomás de Noronha reunidos en la *Fênix renascida* (org. Matias Pereira da Silva, ed. 1746), del p. António de Barros y otros anónimos reunidos en el *Postilhão de Apolo* (org. José Ângelo de Moraes, ed. 1761-1762), de António Barbosa Bacelar y de Jerónimo Baía reunidas en ambos cancioneros; y c) de los luso-brasileños, los hermanos fr. Eusébio y Gregório de Matos, reunidos en el *Codex Asensio-Cunha* (ed. João Adolfo Hansen y Marcello Moreira, 2013). Podemos observar aquí el uso que hacen estos poetas tanto de las narrativas cristianas, ya sean canónicas (verificadas en la Biblia de Jerusalén y en la Vulgata Clementina) o apócrifas (con el apoyo de la obra de Antonio Piñero, *O outro Jesus segundo os evangelhos apócrifos*) — incluyendo las narrativas de la tradición hagiográfica (con el apoyo de la *Legenda Aurea*, siglo XIII; de Jacopo de Varazze) — como de la mitología greco-latina y su coexistencia y retroalimentación. También se observa la ampliación llevada a cabo en la exégesis particular de estas narraciones (con el apoyo de la *Catholic Encyclopedia* (ed. Charles Herberman et al., 1914) y del *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* (ed. William Smith, 1849), en contraste con los sermones del P. Vieira (“*Sermão XIV*”, 1633; “*Sermão de Nossa Senhora do Ó*”, 1640; y “*Sermão da Primeira Oitava da Páscoa*”, 1656) y con un examen de las Epístolas paulinas (especialmente a los Romanos y a los Corintios). Por un lado, se presta atención a las orientaciones de los preceptores Emanuele Tesauro (*Il Cannocchiale Aristotelico*, 1670), Baltasar Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, 1648) y Francisco Leitão Ferreira (*Nova arte de conceitos*, 1718-1721); y, por otra parte, por los dogmas, especialmente los de la Inmaculada Concepción y la Maternidad Divina, y los Misterios del Santo Rosario. El estudio de los distintos lugares comunes concentrados y irradiados por lo que llamamos “*Tríptico del Nacimiento de la Señora*” permitió apreciar con mayor precisión una agudeza específica, la que traza la correspondencia simbólica entre Jesús y el sol y entre María y la aurora. Esta investigación también fue apoyada por el *Vocabulário português e latino* (1712), del P. Raphael Bluteau, por la aclaración del léxico; la *Bibliotheca lusitana* (1741), de Diogo Barbosa Machado, para la información biobibliográfica de los poetas; los diccionarios de símbolos creados por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant y por Juan-Eduardo Cirlot; los *Elementos de retórica literária*, de Heinrich Lausberg, para la descripción de los procedimientos estilísticos; y diversas fuentes, indicadas en caso necesario, para la descripción de los procedimientos de versificación.

Palabras-claves: Siglo de Oro, poesía aguda, poesía sacra, Manuel Botelho de Oliveira, Mariología.

ABSTRACT

This research intends to behold some versification procedures and topical preferences ordinarily recognized as distinctive of the Siglo de Oro poetry up from the reading of what we call “The Birth of Our Lady Tryptich”, from Manuel Botelho de Oliveira’s (1636-1711) Lyra Sacra (ms. 1703), compared both to some of his contemporary poets and to his own secular lyric poetry. Along with Botelho’s poetic work assembled in Lyra Sacra and Música do Parnaso (1705), we have called upon the sacred poetry: a) of the works of the Spaniards Juan de Jáuregui (Rimas, 1618), Luis de Góngora y Argote (Todas las obras, 1654), Lope de Vega Carpio (Rimas sacras, 1658) and Francisco de Quevedo Villegas (Las tres ultimas musas castellanas, 1671); b) of the works of the Portuguese D. Francisco de Portugal (Divinos e humanos versos, 1652), André Nunes da Silva (Poesias varias, 1671) and Sór. Violante do Céu (Parnaso Lusitano, 1733); and the poets Sór. Violante do Céu and D. Tomás de Noronha collected in the Fênix renascida (org. Matias Pereira da Silva, ed. 1746), of Fr. António de Barros and other anonymous poets collected in the Postilhão de Apolo (org. José Ângelo de Morais, ed. 1761-1762), of António Barbosa Bacelar and Jerónimo Baía collected in both these cancioneros; and c) of the Portuguese-Brazilians, brothers Fr. Eusébio and Gregório de Matos, collected in the Asensio-Cunha Codex (ed. João Adolfo Hansen and Marcello Moreira, 2013). We notice the use made by these poets of both Christian narratives, whether canonical (verified in the Jerusalem Bible and in the Clementine Vulgate) or apocryphal (with the support of the work of Antonio Piñero, O outro Jesus segundo os Evangelhos Apócrifos) — including the narratives of the hagiographical tradition (supported by the Legenda Aurea, 13th century; by Jacopo de Varazze) — as well as those of Greco-Latin mythology and their coexistence and correlation. We can also notice the development carried out in the particular exegesis of these narratives (with the support of the Catholic Encyclopedia (ed. Charles Herberman et al., 1914) and the Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology (ed. William Smith, 1849), contrasted with the sermons of Fr. Antonio Vieira (“Sermão XIV”, 1633; “Sermão de Nossa Senhora do Ó”, 1640; and “Sermão da Primeira Oitava da Páscoa”, 1656) and with the examination of the Pauline Epistles (chiefly to the Romans and to the Corinthians). On the one hand, attention is paid to the recommendations of the preceptors Emanuele Tesauro (Il Cannocchiale Aristotelico, 1670), Baltasar Gracián (Agudeza y arte de ingenio, 1648) and Francisco Leitão Ferreira (Nova arte de conceitos, 1718-1721); and, on the other hand, for dogmas, especially those of the Immaculate Conception and of the Divine Motherhood, and the Mysteries of the Holy Rosary. The study of different commonplaces, at the same time embraced and irradiated by what we call “The Birth of Our Lady Tryptich”, allowed a more accurate appreciation of a specific agudeza — the one that traces the symbolic correspondence between Jesus and the sun and between Mary and the dawn. They also supported this investigation: the Vocabulário português e latino (1712), by Fr. Raphael Bluteau (1638-1734), for the elucidation of the lexicon; the Bibliotheca lusitana (1741), by Diogo Barbosa Machado (1682-1772), for the biobibliographic information for the poets; the dictionaries of symbols created by Jean Chevalier and Alain Gheerbrant and by Juan-Eduardo Cirlot; Heinrich Lausberg’s Handbook of Literary Rhetoric for the description of stylistic procedures; and different sources, indicated as necessary, for the description of the versification procedures.

Keywords: 17th century, agudeza, sacred poetry, Manuel Botelho de Oliveira, Mariology.

SUMÁRIO

ADVERTÊNCIA	10
APRESENTAÇÃO	11
1. INTRODUÇÃO AO “TRÍPTICO DO NASCIMENTO DA SENHORA”	
1.1 <i>Lyra Sacra em uarios afsumptos</i>	15
1.1.1 O poeta & sua lira	15
1.1.2 O livro & sua estrutura	22
1.1.3 Peregrinação brevíssima	26
1.2 Pressupostos gerais deste percurso	32
1.2.1 A convivência do mito cristão com o mito pagão	32
1.2.2 <i>Magnificat anima mea Dominum</i>	33
1.2.3 As <i>Rimas sacras</i> de Lope de Vega, “ <i>vaftiſſimo</i> ”	35
1.2.4 “Se em rimas sacras meu discurso afino”	37
1.2.5 “Esta pureza, pois, deue ser crida”	40
1.2.6 Nunes da Silva, “cordial devoto”	42
1.2.7 Lirismo alegórico	46
2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O SONETO III – “AO NASCIMENTO DA SENHORA”	
2.1 Mulheres ilustres da Bíblia Sagrada & as dádivas das nove Musas	50
2.1.1 <i>Enriquecedoras alusiones</i>	50
2.1.2 “Para tantos excellõs de ditofa” & “de excellencias taõ rica”	50
2.1.3 Nove Musas no Jardim das Virtudes	51
2.1.4 Antonomásia Vossiânica	53
2.1.5 “e que Rebecca, nasce mais prudente”	55
2.1.6 “Mais ã Dehora sabia se aualia”	57
2.1.7 “Ester, Judith, Suzana” & outras mulheres do Antigo Testamento	59
2.2 Sobre Raquel & Lia	63
2.2.1 “Rachel fermofa / do prado luz, do firmamento Rofa”	63
2.2.2 “Será fatisfação myfteriofa / difpenſar mayor vida á menos bella”	66
2.3 Conclusões sobre a leitura deste Soneto III – “Ao nascimento da Senhora”	69
3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O SONETO IV – “AO MESMO [NASCIMENTO DA SENHORA]”	
3.1 Os pais da Virgem nos Sonetos LXIV & LXV	70

3.1.1 “Mais de quem filha sois, calla a Escratura”	70
3.1.2 Sobre elocução & sobre o emprego de oxímoros	71
3.1.3 “Porq̃ com ella compararuos posso”	74
3.2 Sol & Aurora	83
3.2.1 Um rouxinol celebra a manhã	83
3.2.2 Uma “Descripçam da Manhã”	85
3.2.3 Das lágrimas da Aurora mitológica	93
3.2.4 “Anarda borrrifando outras Damas com agoas cheyrofas”	99
3.2.5 Maria é Aurora; Jesus, o Sol	103
3.3 Conclusões sobre a leitura deste Soneto IV – “Ao mesmo [nascimento da Senhora]”	114
4. CONSIDERAÇÕES SOBRE O SONETO V – “AO MESMO NASCIMENTO [DA SENHORA]”	
4.1 “Os mesmos filhos de Eva”	116
4.2 “Por outra Eua, outro Adaõ, da mesma sorte”	122
4.3 Conclusões sobre a leitura deste Soneto V – “Ao mesmo nascimento [da Senhora]”	128
5. CONCLUSÃO	130
REFERÊNCIAS	132

ADVERTÊNCIA

Não recebas este estudo como quem ingressa num labirinto em linha reta,
mas antes como quem adentra um gabinete de maravilhas.

APRESENTAÇÃO

A pesquisa cujo percurso aqui se apresenta pretende observar alguns procedimentos versificatórios e algumas preferências tópicas ordinariamente reconhecidos como característicos da poesia de agudeza a partir da leitura do que chamamos “Tríptico do Nascimento da Senhora”. Cotejamos para tanto a poesia sacra de Botelho não apenas com sua própria lavra de versos profanos, mas principalmente com uma razoável parte da produção poética de caráter religioso de seus coevos. Precursores e modelos incontestes da poesia de agudeza foram Góngora e Quevedo, cujos versos sacros nos acudiram brevemente neste cotejo. Lope de Vega, porém, com suas *Rimas sacras* (1658), forneceu grande quantidade de exemplos a este estudo. Buscamos também os poemas sacros doutro poeta castelhano, Juan de Jáuregui, para nossas comparações. Das obras dos poetas portugueses consultamos principalmente a Violante do Céu e Nunes da Silva; encontramos um soneto dos *Divinos e humanos versos* (1652), de D. Francisco de Portugal, interessante a este estudo; e aproveitamos o que pudemos da poesia sacra constante nos cancioneiros *Fênix renascida* e *Postilhão de Apolo* — especialmente a de Antônio Barbosa Bacelar e de Jerônimo Baía. Consultamos ainda o *Códice Asensio-Cunha* para os poemas dos irmãos Pe. Eusébio e Gregório de Matos. Procuramos demonstrar nossas observações acerca do aproveitamento que fizeram esses poetas tanto das narrativas cristãs quanto da mitologia greco-latina — apontando inclusive sua retroalimentada convivência. Das narrativas cristãs, recorremos tanto às canônicas quanto às apócrifas, verificando a *Bíblia de Jerusalém* e a edição latina da *Vulgata Clementina*, assim como o trabalho de Antonio Piñero (2002) e a *Legenda Aurea*, de Jacopo de Varazze. Atentamos para a ampliação que se operou nas particulares exegeses de tais narrativas, contando com o apoio da *Catholic Encyclopedia* e do *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, ainda contrastadas com sermões do Pe. Vieira e com o exame das *Epístolas de São Paulo*, especialmente *aos Romanos* e *aos Coríntios*. Se atentamos, por um lado, às orientações do *Cannocchiale Aristotelico* (1670), de Tesauro, da *Agudeza y arte de ingenio* (1648), de Gracián, e um pouco da tardia *Nova arte de conceitos* (1718-1721), de Francisco Leitão Ferreira, por outro lado recorremos aos dogmas da Igreja Católica — especialmente os dogmas da *Imaculada Conceição* e da *Maternidade Divina* — e aos *Mistérios do Santo Rosário* para a elucidação de muitas das construções metafóricas e alegóricas que apreciamos. O estudo de diferentes lugares comuns, ao mesmo tempo acolhidos que irradiados pelo que chamamos “Tríptico do Nascimento da Senhora”, permitiu uma apreciação mais apurada duma agudeza em específico — a que traça a correspondência simbólica entre Jesus e o sol e entre Maria e a aurora. O

Vocabulário português e latino (1712), de Bluteau, foi de grande auxílio para a compreensão do léxico; a *Bibliotheca lusitana* (1741), de Barbosa Machado, para alguma notícia biobibliográfica dos poetas; os dicionários de símbolos realizados por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001) e por Juan-Eduardo Cirlot (2005) contribuíram para aquelas supracitadas elucidações; os *Elementos de retórica literária*, de Heinrich Lausberg, para a descrição dos procedimentos estilísticos; e diferentes fontes, indicadas conforme a necessidade, para a descrição dos procedimentos versificatórios.

Dispomos esta tese em quatro capítulos e uma conclusão: **1.** o primeiro capítulo apresenta uma breve notícia biobibliográfica de Manuel Botelho de Oliveira, seguida da sucinta apresentação de suas obras *Música do Parnaso* e *Lyra Sacra* — desta última tratamos com um pouco mais de esmero e destacamos os sonetos dedicados à bem aventurada Virgem Maria, sumarizados numa “peregrinação brevíssima” — e da proposição da ideia do “Tríptico do Nascimento da Senhora” e do apontamento de alguns pressupostos gerais para os nossos estudos; **2.** no segundo, começamos, de fato, nossas observações sobre aqueles procedimentos versificatórios e aquelas preferências tópicas ordinariamente reconhecidos como característicos da poesia de agudeza supracitados: com a investigação sobre o aproveitamento que se fez das narrativas bíblicas das mulheres ilustres encontramos e compreendemos determinados procedimentos caros ao poeta; **3.** no terceiro, aquilo que levantamos passa a sustentar a leitura da agudeza principal a que nos dispomos a reler, a do sol e a da aurora relacionados a Jesus e a Maria, não sem antes tecer algumas considerações sobre o aproveitamento que se fez das narrativas apócrifas a respeito dos pais da bem aventurada Virgem; e **4.** no quarto, num desdobramento direto da agudeza anteriormente descortinada, realizamos o estudo do princípio — esta sim, de base teológica — que relaciona Jesus a Adão e Maria a Eva, aplicado à poesia sacra.

Quanto à nomenclatura dos versos, lembramos que o metros que hoje chamamos “decassílabo” fora considerado, no período em apreço, “hendecassílabo” — e esse assunto foi exposto em minúcias no importante trabalho da Prof.^a Dr.^a Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2007, p. 230-233) —, portanto assim igualmente o consideraremos.

Esta investigação toma emprestado uma noção, oriunda das belas-artes e aplicada às belas letras, outrora aventada pela Prof.^a Ma. Anne Navarro Miranda de que duas composições poéticas tematicamente complementares poderiam ser apreciadas em conjunto, como um “díptico” que se redobra sobre si mesmo. As canções “Descripçam da manhã” e “Descripçam

do Occaso”, do Segundo Coro de Rimas Castelhanas da *Música do Parnaso*, formariam dessarte um díptico.

Essa canção forma, com a que a sucede, um **díptico**: cada uma realiza a descrição de um dos momentos temporais opostos e complementares que representam o nascimento e a morte de um dia. (MIRANDA, 2009, p. 63; grifo nosso.)

Para a apreciação da agudeza de “Sol e Aurora” — a que conduz o pensamento principal desta investigação — apresentamos, portanto, conforme anunciado, a ideia de tríptico, *i.e.* de três composições poéticas tematicamente complementares que podem ser apreciadas em conjunto. Os sonetos III – “Ao nascimento da Senhora”, IV – “Ao mesmo alludindo às ultimas palavras do euangelho de seu dia *Virũ Mariæ, ex qua natus est Jesus e.^a*” e V – “Ao mesmo nascimento”, da *Lyra Sacra*, constituem um conjunto organizado retoricamente, formando um arranjo que chamamos de “Tríptico do Nascimento da Senhora”. Não se trata de três episódios duma “narrativa lírica”, mas antes dum “lirismo alegórico” cujos procedimentos procuraremos esmiuçar. Esta procura é pautada pela atenção aos seguintes princípios:

1. Em relação ao poeta Manuel Botelho de Oliveira, na medida do possível e almejando que a pretensão historiográfica não assuma o lugar do estudo poético, devotaremos nossa atenção ao que os dados biográficos e os eventos históricos possam contribuir com nossa leitura; também o que possa a comunidade letrada de seu tempo; ainda o que possam os prólogos mesmos das suas obras.

2. Quanto à poesia, a da lavra de Botelho e a de seus coevos em cotejo, nossa atenção será devotada aos procedimentos estilísticos tanto da versificação quanto das figuras de linguagem — forma e conteúdo, portanto — e sua relação com as recomendações dos preceptistas e o seu cotejo com as artes retóricas e poéticas da Antiguidade Clássica; neste quesito, observaremos as interferências da enunciação nos efeitos de sentido, destacando determinada matéria em relação a outra e assim por diante, observando especialmente os procedimentos dos *auctoritates*. Sempre que a matéria assim o solicitar, verificaremos o significado atribuído às palavras nos dias em que agudezas tais foram elaboradas, especialmente a partir do *Vocabulario portuguez e latino*, do Pe. Raphael Bluteau (v. BLUTEAU, 1712-1721). Aceitaremos na leitura composições nos diferentes idiomas empregados para além do português.

3. Da matéria, portanto, tratada poeticamente, procederemos com a comparação das abordagens aos temas e aos personagens bíblico-hagiográficos (e mesmo apócrifos quando

pertinentes), atendendo às referências aos textos originais e à simbologia adotada pela patrística e pela escolástica — simbologia esta, a que originou um corpo de metáforas e de alegorias “canônicas”. Serão foco de particular atenção os elementos da iconografia sacra e sua transposição para a linguagem poética, assim como os Dogmas da Igreja Católica.

A transcrição diplomática será sempre privilegiada — o que, por um lado, poderá prejudicar a uniformidade da disposição, mas, por outro lado, poderá aproximar o leitor um pouco mais do tempo em apreço. Por razões científicas, tanto quanto possível, o exame constante da recente fortuna crítica será praticado para o endosso dos nossos esforços. Finalmente, por razões objetivas, não nos comoveremos com as especulações acerca das motivações do poeta para a produção da sua *Lyra Sacra*, tampouco sobre sua suposta ascendência hebraica.

Uma exposição do movimento da Reforma Católica decorrente do Concílio de Trento (1545-1563) acrescentaria cores a este estudo. Contentamo-nos, porém, com o sucinto panorama que outrora traçamos (v. FURTADO, 2017), cujos acréscimos que ora poderíamos trazer decerto ultrapassariam os contornos dos estudos poéticos e dariam voz àquelas pretensões historiográficas que almejamos evitar.

Lamentamos a escassez de tempo e de recursos para o cotejo da poesia ora em apreço com aquela de frei Iñigo de Mendoza, Jerónimo de Cáncer y Velasco, Alonso de Ledesma e José de Valdivielso, indicada por Enrique Martínez López (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969). Igualmente lamentamos a escassez de tempo e de recursos para a conferência dos *Conceitos Espirituais* e do *Jardim Historial*. Lamentamos, enfim, que este trabalho pudesse ver-se refreado pela escassez de tempo e de recursos para uma peregrinação brevíssima que não se limitasse aos vinte sonetos dedicados à bem aventurada Virgem Maria, que não se reduzisse à apreciação de tão pequena seleta poética, mas sim que pudesse se estender por toda a *Lyra Sacra*. Vale. Araraquara, agosto de 2022.

1. INTRODUÇÃO AO “TRÍPTICO DO NASCIMENTO DA SENHORA”

1.1 *Lyra Sacra Em varios afsumptos*

1.1.1 O poeta & sua lira

Filho do alfaiate tornado Capitão de Infantaria Paga Antônio Álvares Botelho e de Leonor de Oliveira, Manuel Botelho de Oliveira nasceu na Bahia em 1636¹. Foi aluno do Colégio da Companhia de Jesus de Salvador da Bahia em meados da década de 1650; partiu para Coimbra, onde matriculou-se em janeiro de 1658 para o curso de Direito em sua insigne Universidade² — curso este, que concluiu em 1664, não sem antes publicar, anonimamente, a comédia “*Hay amigo para amigo*” (1663) —, tendo então se aperfeiçoado nas línguas latina, italiana e castelhana³. Bacharel em Leis e formado, de volta à Bahia, Botelho de Oliveira ainda exerceu por muitos anos a advocacia das causas forenses — “com grande credito da sua literatura” (MACHADO, 1741, t. 3, p. 199). Viúvo de Antônia de Menezes, casou-se novamente em janeiro de 1677 com D. Felipa de Brito Freire, com quem gerou os filhos Francisco Félix Botelho de Brito (falecido em 1730) e Estêvão de Brito Freire (que herdou seu título de fidalgo da casa real); gerou também uma filha, Maria (batizada em 1690). Exerceu a vereança no Senado da Câmara da Bahia⁴. Possuiu ao menos dois engenhos, um junto ao rio Tararipe e outro às margens dum afluente do rio Jacuípe, o rio Jacumirim, tendo erguido uma capela em cada qual conforme aludem os sonetos CVII – “A capella da Transfiguração ã fes o Autor no seu Engenho de Tararippe” e CVIII – “A capella ã fes o Autor da inuocação N. Sa. das Brotas no seu Engenho de Jacumirim” da *Lyra Sacra* (OLIVEIRA, 1971, p. 70-71).

E, se a tradição não deve ser desprezada como fonte histórica, até hoje na Ilha de Maré, há um trecho de praia chamada “O Botelho”, onde ainda se vêem

¹ Para os dados biográficos do poeta, cf. MACHADO, 1741; ALMEIDA, 1975; CALMON, 1985; VIANNA, 2001; STEGAGNO-PICCHIO, 2004; TEIXEIRA, 2001, 2005; MUHANA, 2005; MARQUES JR. e POSSEBON, 2006; e COELHO, 2018b; tendo a mais extensa e bem documentada pesquisa biográfica até então realizada sido conduzida pelo Prof. Dr. Enrique Rodrigues-Moura (RODRIGUES-MOURA, 2008, 2017, 2020).

² Rodrigues-Moura — vasculhando a vasta documentação de Manoéis e Manuéis a que dispõe a Universidade de Coimbra — levantou interessantes informações acerca da vida universitária de Botelho de Oliveira, apontando inclusive o Soneto VII – “Vendo a Anarda depõe o sentimento” e o Romance V – “Pintura de huma Dama namorada de hum letrado” como indicativos da sua experiência estudantil (OLIVEIRA, 2005a, p. 4 e p. 144, respectivamente; v. RODRIGUES-MOURA, 2017, 2021).

³ “*Por estas fechas la influencia del teatro clásico español y de poetas como Quevedo, Góngora y Marino es incontestable*” (RODRIGUES-MOURA, 2001, p. 371).

⁴ Suas peripécias políticas foram cuidadosamente examinadas pela Prof.^a Dr.^a Adma Fadul Muhana na introdução da edição de sua *Poesia completa* — incluindo uma curiosa destituição de seu posto na vereança numa sessão em que um dos vereadores que compunham a Mesa foi o prestigiado historiador e poeta ocasional Sebastião da Rocha Pita (1660-1738) (OLIVEIRA, 2005b, p. XIII-XVI), um dos principais fundadores, inclusive, da *Academia Brasileira dos Esquecidos* (1724) (D’ALVAREZ, 1946, p. 192). Para uma ligeira compreensão do funcionamento do Senado da Câmara da Bahia, cf. RODRIGUES-MOURA, 2008.

restos de um antigo engenho que, sem muito fantasiar, poderia ser identificado como o pertencente à família do poeta. (ALMEIDA, 1975, p. 11-12)

Dedicou-se à agiotagem — mas sempre acobertada “sob a capa da respeitabilidade advocatícia” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103) —, emprestando, inclusive, 22.000 cruzados de sua fazenda para a criação da Casa da Moeda da Bahia em 1694 — em que “adiciona-se ao perfil do poeta a ideia de que era homem empreendedor, tendo acumulado fortuna suficiente para emprestar dinheiro a particulares e ao próprio Estado” (TEIXEIRA, 2005, p. 85). Foi agraciado com a patente de Capitão-Mor das Ordenanças de Jacobina — pelo empréstimo de 22.000 cruzados concedido —, quando, no desempenho do cargo, combateu os mocambos de Papagaio, de Rio do Peixe (ou “Rio Pardo”), da Gameleira, de Jacobina e de Tucano, possivelmente na campanha que Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho (1638-1702), 29º governador do Estado do Brasil (1690-1694), lançara contra a miríade de quilombos espalhados pela província⁵ — governador este, a quem o poeta dedicou um encômio em versos esdrúxulos⁶:

Sois tembem Coutinho impavido,
Mas voßo coute justiffimo
Naõ val a homicidas reprobos,
Nem a delinquentes rißpidos.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 138-139;
v. 49-52)

Foi nomeado Juiz dos Órfãos por dois anos consecutivos (1697 e 1698) e também agraciado com a patente de Capitão-Mor dos distritos de Papagaio, Rio do Peixe e Gameleira (1702) — três dos mocambos subjugados⁷. Quase septuagenário, solicitou o poeta, em 1703, licença para a impressão de suas rimas, obtida no ano seguinte: até onde se sabe, sua obra não conheceu a divulgação manuscrita — “de uma cumplicidade interessada mas anti-econômica” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103) — a que desfrutaram os versos de Gregório de Matos. Tornou-se, enfim, Fidalgo da Casa de Sua Majestade (1704) e publicou em Lisboa seu livro: *Música do Parnaso* (1705)⁸, obra que reúne seus poemas de caráter profano, compostos em

⁵ A respeito da campanha contra os quilombos e assuntos afins, cf. BARROS, 1919 (apud MOURA, 1981, p. 107); GARCIA, 1962 (apud MOISÉS, 1997, p. 113); e MOURA, 1981. Câmara Coutinho, a propósito, mandou fazer luminárias e se rezar missa solene em comemoração à destruição de Palmares, como lembra o Prof. Dr. João Adolfo Hansen (HANSEN, 2004, p. 144-145).

⁶ Romance “Ao governador Antonio Luis Gonsalves da Camera Coutinho em agradecimento da carta, que escreveu a Sua Magestade pela falta da moeda do Brazil” (OLIVEIRA, 2005a, p. 137-147). Verifica-se, por outro lado, constantes depreciações de Câmara Coutinho, por vezes apontado como sodomita, na poesia atribuída a Gregório de Matos (MATOS, 2013, v. 1, p. 301-329; v. HANSEN, 2004).

⁷ “Em 1653, visando extinguir esses núcleos de rebeldia, criou-se na Bahia o cargo de capitão-mor das entradas aos mocambos. Tinha jurisdição do Rio São Francisco a Jacuípe.” (MOURA, 1981, p. 108).

⁸ O título completo da obra — que, “como de hábito naqueles tempos, se desdobra por minuciosas explicações” (MOISÉS, 1997, p. 113) — bem nos anuncia seu conteúdo: *MUSICA DO PARNASSO dividida em quatro coros de*

português, castelhano, italiano e latim. Publicou também um soneto circunstancial, “[Tão docemente a Musa em vós se estreia]”, em meio a outros sete — o primeiro sendo da lavra de Sebastião da Rocha Pita (1660-1738) — em elogio a 16 *oitavas* que o capitão Félix de Azevedo da Cunha (16??-?) compusera em seu *Patrocinio empenhado* (1706), publicado em Lisboa⁹. Por ser filho de pai que fora alfaiate e de mãe de ascendência cristã-nova, a Mesa de Consciência e Ordens negou-lhe, naquele mesmo ano, o hábito de Cavaleiro da Ordem de Cristo. Morreu em 5 de janeiro de 1711 e foi sepultado na Igreja do Convento do Carmo em Salvador — assim como o fora Bernardo Vieira Ravasco (1617-1697) e posteriormente também o seria seu filho, Gonçalo Ravasco Cavalcante de Albuquerque (1640-1725).

Participou Botelho de Oliveira da comunidade letrada de seu tempo, tendo conhecido o Pe. Antônio Vieira (1608-1697) e seu irmão Bernardo Vieira Ravasco, cujas mortes lamentou em sonetos (v. OLIVEIRA, 2005a, p. 86-87). Há notícia de cinco variações desses sonetos — “*dos conservados en la Biblioteca Pública de Évora y tres en la Biblioteca General de Coimbra*” (RODRIGUES-MOURA, 2001, p. 368). Não é pequena a lista de autores da literatura coeva que Botelho possivelmente conheceu, fosse pelas suas obras ou pelo trato pessoal. Rodrigues Moura elenca outros dez além dos Vieiras: Francisco Manuel de Melo (1608-1666); António Barbosa Bacelar (1610-1663); Jerônimo Baía (162?-1688)¹⁰; o Pe. Eusébio de Matos (1629-1692) e seu famoso irmão Gregório de Matos (1636-1695); António Fonseca Soares, conhecido posteriormente como Frei António das Chagas (1631-1682); José Borges de Barros (1657-1719); João de Brito Lima (1671-1747); e os mencionados Gonçalo Ravasco Cavalcante e Albuquerque e Sebastião da Rocha Pita (RODRIGUES-MOURA, 2017, p. 116). Em Coimbra, com efeito, os estudos de Botelho coincidiram com os de Gregório em pelo menos três anos letivos: 1658/1659, 1659/1660 e 1660/1661 (RODRIGUES-MOURA, 2009, p. 33; 2020, p. 363-364).

rimas Portuguezas, Castelhanas, Italianas e Latinas. Com feu 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. Sobre a questão de Botelho ser, ou não, o primeiro autor nascido no Brasil a publicar uma obra impressa — e qual obra afinal foi essa, se a *Música do Parnaso* ou a comédia *Hay amigo para amigo* — cf. RODRIGUES-MOURA, 2009.

⁹ Trata-se de um opúsculo de vinte folhas em que o autor apresenta seu poema em 16 *oitavas*, intitulado “Memorial a favor de hum prezo, feito ao Senhor Luis Cesar de Menezes, Governador, & Capitão General do Estado do Brasil. / Octavas / Por Felix de Azevedo da Cunha, Capitam do Terço d’Armada Real, estando por hospede do dito Senhor General na Bahia”, seguido dos sete mencionados *sonetos* (v. RODRIGUES-MOURA, 2009; FURTADO, 2017, p. 53).

¹⁰ É possível que Botelho tenha cultivado a amizade de Baía Teixeira, tio de Jerônimo Baía, que fora padrinho seu tanto no exame de Bacharel de Leis (1662) quanto em seu exame de Formatura (1664) — cf. RODRIGUES-MOURA, 2009 e 2020.

Gregório de Matos, natural de Salvador, na Bahia, estudou na Universidade de Coimbra entre dezembro de 1652 (matrícula em *Instituta*) e março de 1661. Concluiu a sua estadia em Coimbra com o título de Bacharel (julho de 1660) e a Formatura (março de 1661). É considerado figura invulgar da poesia escrita na América Portuguesa no século XVII. (RODRIGUES-MOURA, 2020, p. 364)

Na *Música do Parnaso*, Botelho assim incluiu seus poemas de caráter profano, compostos nos quatro idiomas supracitados.

Embora, sem dúvida, *MP* seja a obra em que empregou todo seu estro poético, versando sobre a amada, a ponto de se poder considerá-la um “Cancioneiro de Anarda”, não se pode desconsiderar as expressivas incursões, tanto poéticas quanto prosaicas, em terreno religioso. (COELHO, 2018b, p. 140)

A obra de caráter religioso de Botelho está preservada na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Portugal, em três manuscritos: *Lyra Sacra* (1703), em versos; o “simpático” *Jardim historial* (1704) (COELHO, 2018b, p. 137); e os *Conceitos espirituais* (1706) (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 303), ambos em prosa¹¹. Nas duas últimas obras, teceu o poeta seus comentários sobre a Sagrada Escritura.

Nessas, Botelho de Oliveira assume outro *ethos*, não mais o amante e o lúdico, mas o pregador. Nos prólogos de *Conceitos espirituais* e *Jardim Historial de conceituosas flores*, a modéstia, além de uma regra retórica, incorpora o tom próprio da humildade cristã. Quem nos fala é o *ethos* de “pecador”, cuja ação de levar a palavra de Deus aos ouvidos brasileiros (desta “América, inculta habitação”, como se refere em *MP*), tem a finalidade de instruir, mas não mais de agradar, e o esforço é de torná-la acessível, não “apetecida”. Ao mesmo tempo, o elogio ao soberano, a dedicatória que encontramos em *MP* é, aqui, endereçado ao pai da Palavra, ao Rei do Mundo. (COELHO, 2018b, p. 135)

A existência da *Lyra Sacra* foi denunciada em meados do século XIX por Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara em seu *Catalogo dos manuscriptos da Bibliotheca Publica Eborensis* (RIVARA, 1869, p. 93). Com efeito, nas palavras de Heitor Martins, entre os “inúmeros manuscritos inéditos da literatura colonial brasileira [...] talvez nenhum seja tão importante quanto a *Lyra sacra*” (MARTINS, 1971, p. 7). Na dedicatória dirigida ao 1º Marquês de Alegrete, Manuel Teles da Silva (1641-1709), 2º Conde de Vilar Maior, o poeta declara ter composto os versos da *Lyra Sacra* enquanto aguardava a publicação da *Música do Parnaso*, que dá como inédita:

¹¹ Títulos completos: 1. *Lyra Sacra Em uarios afsumptos Dedicada Ao Illustrijs.º Senhor Marques de Alegrete, do Conselho de Estado de Sua Mag.ª e seu veador da faz.ª e.ª Escrit Por Manoel Botelho de Oliu.ª* (v. OLIVEIRA, 1971 e 2005b); 2. *Jardim Historial de conceituozas flores, plantado por Manuel Botelho de Oliueira*; e 3. *Conceitos espirituais, Autorizados com os lugares da Efcritura Sagrada, fobre os des mandamentos da Ley de Deus, fobre os fete peccados mortais, fobre os quatro Nouiřsimos do Homem, Escritos Por Manoel Botelho deoLiueyra, fidalgo da Caza de S. Mag.ª*. Devemos a recente descoberta do *Jardim historial* à Prof.ª Ma. Daniella Bibi Paez Coelho (v. COELHO, 2018a e 2018b).

[...] escrevi estas rimas em língua portuguesa enquanto não saem à luz outras que tenho feito em quatro línguas, portuguesa, castelhana, latina, italiana, como quatro ramalhetes compostos das flores do Parnaso. (OLIVEIRA, 1971, p. 9)

O manuscrito parece, senão autógrafo, original: já preparado para a impressão, com dedicatória e prólogo ao leitor, mas sem as necessárias licenças. São ignoradas as razões pelas quais a *Lyra Sacra* não veio a ser publicada em seu tempo: não seriam financeiras — uma vez que Botelho de Oliveira era “*tan rico que prestaba dinero al Estado*” — e seu teor religioso era consoante à época — “*aunque sin duda el Santo Oficio hubiese preferido suprimir o modificar alguna composición*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 303). Enrique Martínez López, em sua análise sobre a obra, aponta influências patentes não apenas de São José de Anchieta (1534-1597), Luis de Góngora y Argote (1561-1627), Lope de Vega Carpio (1562-1635) e Jerônimo Baía (1620?-1688), mas também de frei Iñigo de Mendoza (1425?-1507?), Jerónimo de Cáncer y Velasco (159?- 1655), Alonso de Ledesma (1552-1623) e José de Valdivielso (1565-1638) — “*los mas ilustres representantes de la corriente peninsular (y aún brasileña) de la poesía lírica a lo divino*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 314-315).

[...] Lira sacra se entronca con la corriente peninsular y americana de la poesía a lo divino, poesía que, precisamente por su índole religiosa, es con preferencia conceptista; [...] decidido Botelho a seguir tal corriente, lo hizo con la actitud propia de su época ante el uso de las fuentes. (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 323-324)

Como “sua edição não parece ter preocupado eruditos de aquém e além-mar” (MARTINS, 1971, p. 7), os versos permaneceram inéditos até 1971, quando, em leitura paleográfica realizada por Heitor Martins, foram impressos pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo — revelando ao grande público “uma outra faceta do poeta e da sua excelência de versejador” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 105). A primeira edição propriamente literária da *Lyra Sacra*, porém, foi concretizada por Adma Muhana, que introduziu, organizou e fixou seu texto (OLIVEIRA, 2005b). Rodrigues-Moura acusa a descoberta doutro manuscrito, resguardado entre os reservados da Biblioteca Nacional de Portugal sob o código 1295/9, que apoiou a primorosa edição crítica que realizou da poesia de Manuel Botelho de Oliveira (v. RODRIGUES-MOURA, 2007). Da *Lyra Sacra* dispomos, portanto: 1. do manuscrito CXIX/1-4 da Biblioteca Pública de Évora; 2. do manuscrito 1295/9 da Biblioteca Nacional de Portugal; 3. da edição paleográfica de Heitor Martins (1971); 4. da edição literária de Adma Muhana

(2005); e, finalmente, 5. da edição crítica de Rodrigues-Moura (2007)¹². Para muito além da modestíssima contribuição que outrora fizemos (FURTADO, 2017), foi realizado um excelente e aprofundado levantamento da fortuna crítica sobre Manuel Botelho de Oliveira e seu tempo pela Prof.^a Ma. Daniella Bibi Paez Coelho — cuja leitura muito recomendamos (COELHO, 2018a e 2018b).

Representaria a *Lyra Sacra*, após a composição da *Música do Parnaso* — obra que “*reúne versos en su mayor parte escritos en años mozos*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 305) —, o retorno do poeta, homem antes mundano, então quase septuagenário e desenganado das vaidades, à religiosidade? Rezam os versos das oitavas que dedicou a São Francisco de Assis (1181-1226, can. 1228):

deixa o poeta a Musa celebrada
e busca o canto do celeste templo

(OLIVEIRA, 1971, p. 84;
XIII, v. 3-4)

Costuma-se dizer que em Portugal os topônimos relacionados a árvores, em especial às frutíferas (Figueira, Macieira, [A]Moreira, Pereira, Lima, Oliveira), seriam de origem judaica — logo, próprios de cristãos-novos¹³. Rodrigues-Moura, com efeito, aprofundou-se no exame de tal questão, pertinente diante da obra de caráter religioso de Botelho, cujas atividades de agiotagem, inclusive, acaloram as especulações (RODRIGUES-MOURA, 2001, 2008). No apreço de sua examinação, não é difícil desconfiar que a Musa pia houvesse despertado a veia espiritualizada de Botelho convenientemente à época em que o mesmo se via envolvido em tentativas de ingressar na Ordem de Cristo — ingresso este por reiteradas vezes negado pela Mesa de Consciência e Ordens por sua suposta ascendência judaica. Embora a consideremos válida, não baseamos nosso estudo em tal hipótese. Nota-se, com efeito, certo tom hierático já no Soneto III – “A Frey Joseph Religiofo Descalço, prêgando na festa de Saõ Joseph”, dos “Versos vários” do Primeiro Coro de Rimas Portuguesas da *Música do Parnaso* (OLIVEIRA, 2005a, p. 44) — tom este, que há de prevalecer nos “Sonetos a vários santos” da *Lyra Sacra*. Botelho deveras teria composto poesia de caráter religioso em épocas muito anteriores e isso sugerem também os dois romances — por sinal, os últimos poemas da *Lyra Sacra* — que dedicou à celebração da beatificação de São João da Cruz (1542-1591, can. 1726) pelo papa

¹² No prelo da “Coleção Brasil”, dirigida pela Prof.^a Dr.^a Vânia Pinheiro Chaves, do CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

¹³ Leia-se a esse respeito um interessante artigo de Manuel Abranches de Soveral, “Subsídios para o estudo genealógico dos judeus e cristãos-novos e a sua relação com as famílias portuguesas” (SOVERAL, 2005).

Clemente X (1590-1676, pont. 1670), que ocorrera a 25 de janeiro de 1675: os romances “A S. João da Crus, religioso descalço, que se cantou na sua festa” e “Ao mesmo na mesma festa de sua beatificação” (romances 5.^o e 6.^o, OLIVEIRA, 1971, p. 139-142)¹⁴. Se o poeta não incluiu esses versos na *Música do Parnaso* — obra de caráter eminentemente *profano* — foi porque talvez suas intenções fossem mesmo outras: quiçá compor futuramente, mesmo, uma *Lyra Sacra*.

De cualquier modo, lo mas posible es que, en efecto, Botelho hubiese abultado considerable y apresuradamente Lira sacra en el corto periodo 1702-1703, si atendemos a la poca lima de no escasas composiciones de este libro, faltas de aquel elaborado acabamiento que, aún en las menos inspiradas, mostrara el poeta en Música do Parnaso. (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 305)

Fossem as motivações de Botelho para a composição de seus versos sacros oriundas duma oportuna necessidade de se levantar provas — qual experiente advogado o faria — a favor de seu pleito junto à Mesa de Consciência e Ordens pelo ingresso na Ordem de Cristo (e, vale lembrar, pelo consequente benefício de isenção de impostos que tal ingresso acarretaria) como talvez sugira Rodrigues-Moura (2008), ou dum tardio exame de consciência que provocou-lhe o retorno à religiosidade, como aventou Martínez-López (1969), certo é que a poesia sacra percorria na Península Ibérica já no tempo do poeta uma longa tradição¹⁵. No *Prólogo ao leitor* da *Lyra Sacra*, com efeito, Botelho recorda que a poesia tem “muita connexão com as influencias do Ceo” e não esconde a satisfação — “*análoga a la de Góngora respondiendo a Pedro de Valencia [(1555-1620)]*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 309) — em advertir ao leitor que este não poderá “entender o conceito” de sua poesia religiosa sem o conhecimento prévio das Sagradas Escrituras e das vidas dos santos (OLIVEIRA, 1971, p. 10). Lemos no *Prólogo ao leitor* do *Jardim historial*:

Offereço este Livro aos olhos do mundo deduzido das noticias da Sagrada Hystoria, aqual tomei por assumpto, p.^a authorizar a obra, e por ifso os Pregadores feuallem da escriptura em Portugues idioma, **p.^a poderem formar os conceitos predicatiuos**, e nem por ifso se pode dizer q̃ a tresladaõ ou uulgarisaõ. Tambem a propus em ftillo Hiftorico, p.^a fer mais appetecida a leitura deste, e o fis taõ compendiozo, q̃ naõ proponho mais q̃ a subftancia dos Capitulos da Escriitura, p.^a mostrar q̃ o meu intento naõ foi traduzirla nem vulgarisala, e foi som.^{te} **descubrir com alguã novid.^e os conceitos e sentenças** q̃ pella narraçaõ desta conçebeo minha curiozid.^e p.^a parir meu

¹⁴ Rodrigues-Moura estima que a data da composição do soneto “A Sancta Roza” (soneto CIV; OLIVEIRA, 1971, p. 69) teria ocorrido na década de 1670 (RODRIGUES-MOURA, 2007, t. I, p. 273-274).

¹⁵ O Prof. Dr. Erimar Wanderson da Cruz, com efeito, elabora em sua recente tese de doutoramento um panorama breve, porém esclarecedor, sobre a tradição da poesia sacra na Península Ibérica (cf. CRUZ, 2021, p. 34-60).

discurso. (OLIVEIRA, 1704, f. 1 apud COELHO 2018b, p. 173; transcrição paleográfica e grifos nossos)

A dificuldade de se “entender o conceito” enche o poeta de orgulho também em seus *Conceitos espirituais*, em cujas notas Botelho alude à singularidade da composição da obra e à admirável dificuldade em cotejar os conceitos com as passagens das Sagradas Escrituras (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 309; RIBEIRO, 1992, p. 200). O manuscrito, datado de 1706, não parece autógrafo: primeiro porque a rubrica é diferente da *Lyra Sacra* — “*es de otra mano*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 304) —; e segundo porque nos *Conceitos espirituais* o nome do poeta está grafado “Manoel” ao invés de “Manuel”.

Lo mas probable, considerando la buena letra y las costumbres de la época, es que ambos sean hechura de pendolistas profesionales que trabajaron sobre borradores de Botelho. (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 304)

Numa leitura da *Lyra Sacra*, portanto, é mister que se considere o peso que o poeta conferiu aos *conceitos* quando ponderou a composição de seus versos sacros.

1.1.2 O livro & sua estrutura

A *Lyra Sacra*, como sabemos, tirante suas motivações (fossem essas pragmáticas ou metafísicas), apresenta a poesia de caráter religioso composta por Botelho de Oliveira, tratando da bem aventurada Virgem Maria, de Jesus Cristo, de uma representativa seleção de apóstolos, mártires, e de doutores e pensadores da Igreja, além de tecer considerações morais e professar jaculatórias devotas, sobressaindo aqui a exaustiva aspiração de se abordar todos os aspectos do mundo católico — e a esse respeito o “Soneto CXXIV – Contra os hebreus” e o “Soneto CXXV – Contra os hereges” são dignos de nota, pois abordam duas das principais “*fobias del tiempo*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 304). Cumpre mencionar que, antes do *Parnaso Lusitano* (1733) de Sór. Violante do Céu (1601-1693), a *Lyra Sacra*, em nossas investigações, foi a obra em verso de autor luso-brasileiro com maior variedade temática no âmbito da religiosidade católica romana — *i.e.* a obra com maior número total de personagens bíblicos e hagiográficos abordados e mencionados. Para citar apenas o catálogo hagiográfico, encontramos tanto menções quanto poemas devotados aos seguintes santos católicos: **1.** a bem-aventurada Virgem Maria (sob as invocações de N. Sra. da Graça, N. Sra. das Neves, N. Sra. das Brotas e N. Sra. do Rosário, entre outras); **2.** S. José; **3.** S. Joaquim e **4.** Sta. Ana; **5.** Sta. Isabel e **6.** S. João Batista; **7-9.** os SS. Reis; **10.** Sta. Maria Madalena; **11-22.** todos os apóstolos; **23.** Sto. Elias; **24.** S. Paulo de Tarso; **25.** o mártir Sto. Estêvão; **26.** Sta. Luzia, **27.** S. Pedro Mártir e **28.** S. Sebastião; **29.** S. Jerônimo, **30.** Sto. Agostinho e **31.** S. Tomás de Aquino; **32.**

Sta. Úrsula e as onze mil virgens; **33-34.** as Stas. Catarinas de Alexandria e de Sena; **35.** Sto. Ambrósio, **36.** S. Bento e **37.** S. Domingos; **38.** S. Gregório Magno; **39.** Sta. Clara e **40.** S. Francisco de Assis; **41.** Sto. Antônio; **42.** Sto. Inácio de Loyola e **43.** S. Boaventura; **44.** Sta. Teresa d'Ávila e **45.** S. João da Cruz; **46-47.** os SS. Franciscos de Borja e Xavier; **48-49.** as Stas. Maria Madalena de Pazzi e Rosa de Lima; **50-52.** e os SS. Bernardo, Lourenço e Romualdo — todos alvos de devoções muito difundidas à época.

O conteúdo da *Lyra Sacra* se divide em duas partes em que os temas são recorrentes, apresentadas em ordem mais ou menos cronológica das festividades e dos eventos religiosos do calendário litúrgico, na proporção de sua respectiva importância. Os 124 sonetos da primeira parte são distribuídos do seguinte modo: 20 são dedicados à bem-aventurada Virgem Maria, 43 a Jesus Cristo, 43 a vários santos e 18 a festividades religiosas e assuntos morais. Dentre estes últimos, embora Heitor Martins tenha, em sua nota introdutória, advertido que haveria “um erro na numeração dos sonetos (de CXX salta para CXXIII)” (MARTINS, 1971, p. 7), acreditamos na possibilidade de, nessa primeira parte da obra, dois deles haverem se extraviado do manuscrito original — assim sugere a simetria que a disposição de 20-43-43-20 sonetos perfaria. Na segunda parte, três composições são dedicadas à bem-aventurada Virgem Maria, nove a Jesus Cristo (incluindo uma ao Santíssimo Sacramento), um ao Espírito Santo, nove aos santos e sete a assuntos morais, num total de 29 poemas. Tal como há variedade de formas poéticas na *Música do Parnaso*, a *Lyra Sacra*, além de 124 sonetos, também traz duas oitavas, duas canções, uma silva, sete redondilhas, duas glosas em décimas na língua castelhana e nove romances (seis dos quais em castelhano).

No *Prólogo ao leitor* o poeta alega ter composto o livro “pera ã fosse menos fastidioza a leitura, e mais suaue o intretinimento” não apenas em variedade de metros, mas também de estilos: “misturei entre os ursos serios alguns jocosos, porque assim como a variedade das uiandas esperta melhor o appetite, assim também a diuerçidade do stillo, te prouocasse melhor o gosto” (OLIVEIRA, 1971, p. 10). A propósito, falar de “mantim.^{to} spiritual” (OLIVEIRA, 1971, p. 9) e usar metáforas alimentares — metáforas estas, que “sempre tiveram um grande peso, quer nos textos sagrados quer nos profanos, e muito particularmente nos textos *a lo divino*” (HATHERLY, 1997, p. 53) — são expedientes recorrentes nessa poesia sacra, não apenas pelo *rito* da distribuição da comunhão, que se dá pela ingestão da hóstia consagrada transubstanciada em corpo de Cristo, mas especialmente pelo *mito* que o fundamenta (*i.e.* a instituição da Eucaristia na Última Ceia, cf. 1Cor 11, 23-27).

Pressupondo que a teologia cristã constituiu-se por uma mescla de conceitos filosóficos e retóricos, não é heterodoxo que em proposições poéticas e parenéticas encontremos fartamente alegorizada em metáforas alimentares a noção de que o Divino orador enviou seu Filho em aparência carnal para que sua porção humana, passível, sensível, mortal estabelecesse a ponte entre o terreno e o celeste. A Encarnação, atualizada no mistério da Eucaristia, por dogma, é dádiva que permite aos homens fruírem da matéria corporal em todas as suas manifestações como alegorias da porção espiritual, impassível, inteligível, imortal que detêm e na qual, pelo Sacramento, se convertem. (MUHANA, 2005, p. LXXIV)

Quanto ao plurilinguismo, uma diferença entre a *Lyra Sacra* e a *Música do Parnaso* diz respeito às línguas em que Botelho de Oliveira compôs suas rimas: enquanto nesta prevalecem os versos em castelhano (incluindo o *descante cômico* de poesia dramática), naquela são os versos em português que predominam. Na própria *dedicatória* da *Música do Parnaso* diz o poeta:

Ultimamente fe transferiraõ para Hespanha, aonde foy, & he tão fecunda a copia de Poetas, que entre as demais naçoens do Mundo parece que aos Hespanhoes adoptãrãõ as Mufas por feus filhos, entre os quaes mereceu o culto Gongora extravagante estimaçaõ, & o vastíssimo Lope applauso univerfal [...]. (OLIVEIRA, 2005a, p. [IV])

Por outro lado, na *dedicatória* da *Lyra Sacra* lemos:

[...] **porem como a lingoa portugueza se tem leuantado com a poezia, podemos dizer q̃ as Musas são da naçaõ portugueza:** e ainda em tempo de menos elegância Poetica, chegou o nosso Camõis a tanto applauso com suas Lusiadas, q̃ se traduzio em varias lingoas o seu Poema, querendo todas as nações criar aquelle parto portuguès, quiçã como engeitado de sua fortuna. **Despois foraõ crecendo em nosso Portugal poetas insignes, assim no estillo heroico como no Lyrico, q̃ deraõ novo credito à nossa lingoa,** q̃ se accomoda m.^{to} com pouca corrupsão com a Latina, donde se deduzê as frases mais elegantes, e os conceitos mais profundos. (OLIVEIRA, 1971, p. 9; grifos nossos)

Esse elogio à poesia portuguesa é, de fato, expresso “*casi con los mismos terminos con que se laudó la española*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 306) — de modo que entre os 153 poemas da obra encontramos apenas duas glosas em décimas e seis romances em língua castelhana. A defesa da língua vernácula, ao contrário da cultura plurilíngue, se manifesta reforçada no *Prólogo ao leitor* do *Jardim historial*:

Muitos escreveraõ emmodo Hyftorico, porem taõ diffusos q̃ perdem o agrado pello desconcerto: outros taõ laconicos, que confundem o entendim.^{to} por falta de noticias: outros taõ cultos, q̃ fazem occultos seus conceitos: outros taõ leuantados nas palauras q̃ **desprefaõ a lingoa materna** e adulterandoa com Latinas uozes, fica em duuida seo parto he portugues, ou Latino. [...] menaõ quis ualer dealguns vocábulos Latinos por não introduzir na legitima Locução,

bastardos idiomas, sebem conçiderada com atenção **a Lingoa Portuguesa, está hoje emtão relevante forma, q̃ não hé necefsr.^o mendigar uozes alheas**, quem pode sustentarfe doproprio cabedal das fuas. (OLIVEIRA, 1704 apud COELHO, 2018b, p. 174-175; transcrição paleográfica e grifos nossos)

Os *Conceitos espirituais* são escritos integralmente em português, aparecendo o manuscrito dividido em duas colunas: na primeira são colocados os *conceitos*; na segunda, as respectivas referências bíblicas.

Como lo que hace Botelho es casi una traducción de los textos biblicos, el merito de la obra está en la selección de los pasajes de la Escritura y su combinación de manera que formen una agudeza las más de las veces inexistente en la fuente. (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 304)

A aproximação da estrutura da *Lyra Sacra* ao *Segundo cancionero espiritual* (1558) de Jorge de Montemor (1520-1561) — um dos *auctoritates* mencionados no *Prólogo ao leitor* da *Música do Parnaso* (OLIVEIRA, 2005a, p. [IV]) — foi anotada por Wanderson da Cruz no que se refere tanto ao desenvolvimento duma narrativa lírica quanto à recorrente “menção de citações bíblicas em latim em alguns títulos de poesias” (CRUZ, 2021, p. 78-79). Com efeito, Montemor elabora poeticamente o episódio da Anunciação (Lc 1, 26-38), relatando e refletindo sobre o motivo em trinta composições — talvez para assim agradar ao *Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición* que, pela patente inacuidade teológica, tanto censurara seus versos sacros¹⁶. Recorrer, entretanto, ao desenvolvimento duma narrativa lírica a partir das narrativas bíblicas (ou mesmo — por que não? — das narrativas apócrifas), não foi exclusividade de Manuel Botelho de Oliveira: temos, com efeito, as “Obras do Padre Eusébio de Matos à Paixão de Cristo Senhor Nosso” que encerram a seção sacra da poesia atribuída a Gregório de Matos do Códice Asensio-Cunha (MATOS, 2013, v. 1, p. 151-184); e tanto uma série de sonetos dedicados aos mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos do “Rofario fantiíffimo” — que não deixam de constituir uma narrativa — quanto “Deprecaçoens devotas fobre os fagrados myfterios da Miffã”, que abordam a Paixão de Cristo em pormenores, de Sór. Violante do Céu (CEO, 1733, t. I, p. 8-23 e p. 216-235, respectivamente), para citar apenas alguns exemplos. Enxergamos a influência de Montemor, autor de *Los siete libros de la Diana* (1559), antes sobre o “Cancioneiro de Anarda” de Botelho de Oliveira e sua temática lírico-amorosa, na *Música do Parnaso*, do que sobre citações bíblicas nos títulos dos poemas ou sobre o desenvolvimento de narrativas líricas a partir de temas bíblicos na *Lyra Sacra* — assunto este, para outro estudo.

¹⁶ O Prof. Dr. Luís André Nepomuceno compôs um interessante artigo sobre as peripécias de Jorge de Montemor (v. NEPOMUCENO, 2012).

1.1.3 Peregrinação brevíssima

Assim como nosso poeta apresenta em seu “Cancioneiro de Anarda” da *Música do Parnaso* um soneto invocatório, “Anarda invocada” (OLIVEIRA, 2005a, p. 1), constitui o proêmio da *Lyra Sacra* igualmente um soneto, “A N. S.^a alludindo ao cantico da Magnificat”, de abertura não apenas ao conjunto de vinte sonetos dedicados à bem-aventurada Virgem Maria, mas a toda a obra. Aponta Quintiliano (35-95; IV, I) que é “proêmio” (do gr. *προοίμιον*, “canto introdutório”) o que músicos instrumentistas tocam com leveza à guisa de introdução de harmonias mais sérias; procede daí que também os oradores passassem a chamar seus exórdios de “proêmios” — com efeito, “proêmio” quer dizer o mesmo que “exórdio” e que “prólogo”. Quintiliano considerou o termo grego mais adequado, pois *exordium* referir-se-ia apenas ao início, enquanto *προοίμιον* marcaria mais precisamente um momento precedente à introdução da matéria a ser tratada. Quintiliano ainda propõe duas etimologias para *προοίμιον*: 1. de *οἶμη*, “canto”, conforme a supracitada relação com a música; ou 2. de *οἶμος*, “caminho”, em referência a tudo o que se profere antes de se chegar ao assunto principal. “Proêmio” seria, portanto, o equivalente literário da *ouverture* musical — um tipo de “aquecimento” que precede a peça principal (BLUTEAU, 1720, p. 762; QUINTILIANO, 1799, t. 1, p. 193-194; CUDDON, 1999, p. 702; MOISÉS, 2001, p. 417). É curioso anotar que *Institutiones Iustiniani* era uma das obras estudadas em Coimbra, cujos quatro livros eram precedidos dum *Proemium* (RODRIGUES-MOURA, 2020, p. 360-361). Procedemos com uma brevíssima peregrinação pelos vinte sonetos dedicados à bem-aventurada Virgem Maria:

I. Consiste o Soneto 1.^o – “A N. S.^a alludindo ao cantico da *Magnificat*”, conforme apontamos, no proêmio propriamente dito, tanto do conjunto de sonetos ora em apreço quanto de toda a *Lyra Sacra*.

II. No Soneto 2.^o – “A Conceição da Senhora” prossegue o poeta com seu exórdio, afirmando o dogma da Imaculada Conceição ao tratar, em termos teológicos, do que haveria ocorrido antes do nascimento da Virgem.

III-V. Segue-se então um arranjo de três sonetos que tratam, portanto, de seu nascimento: os sonetos III – “Ao nascimento da Senhora”, IV – “Ao mesmo alludindo às ultimas palauras do euangelho de seu dia *Virû Mariæ, ex qua natus est Jesus e.^a*” e V – “Ao mesmo nascimento”. O primeiro e o terceiro fazem referências diretas a personagens do Antigo Testamento, a saber: o soneto III a Sara, Rebeca, Raquel, Lia, Débora, Judite, Ester e a Susana; e o soneto V a Eva e a Adão. O segundo soneto, o de número IV, trata da graça que recebeu

Maria de ter o privilégio de gerar o “Salvador do mundo”, aproximando, metaforicamente, Maria à aurora e Jesus ao sol. Chamamos, por sua estrutura retórica, esse arranjo de “Tríptico do Nascimento da Senhora” — e é sobre ele que este trabalho, com efeito, há de debruçar-se. Doravante seguem-se doze sonetos em estrutura de “narrativa lírica”, pois tratam tais composições de episódios da vida da bem-aventurada Virgem Maria.

VI-VII. Os sonetos VI – “A apresentação” e VII – “Aos despozorios da S.^{ra} com S. Joseph”, por tratarem de episódios diferentes não constituem retoricamente, como nos moldes que sugerimos, aquilo que poderíamos chamar de *díptico*. Ambos os sonetos, no entanto, tratam de episódios constantes nos evangelhos apócrifos. A “Apresentação da Virgem Maria” é mencionada na *Legenda Aurea* (VARAZZE, 2003, p. 749-750); no *Evangelho armênio da infância*; no *Protoevangelho de Tiago*; no *Evangelho do Pseudo-Mateus* e no *Libellus de Nativitate Sanctae Mariae*:

[...] ao completar três anos, Maria foi conduzida ao santuário. Como seu pai era uma personalidade importante, várias donzelas do povo hebreu acompanharam a menina em seu caminho ao Templo, portando candeias nas mãos. Como não era comum semelhante espetáculo, as pessoas de Jerusalém se acotovelaram na rua para ver a procissão. Ao chegar ao recinto do santuário, Joaquim e Ana ofereceram os sacrifícios de rigor e entregaram Maria ao sumo sacerdote, para que morasse entre o grupo de virgens de famílias abastadas — especialmente da tribo de Judá e de estirpe davídica — que passavam ali sua vida louvando e servindo a Deus até a idade de se tornarem mulheres. Maria se aproximou da fachada do Templo e subiu tão rapidamente os quinze degraus que a separavam dela, que não teve tempo de olhar para trás e despedir-se de seus pais. Todos ficaram admirados, até os próprios pontífices: tão pequena, tão decidida, tão entregue ao divino. (PIÑERO, 2002, p. 22)

Botelho traça um paralelo entre as escadas do Templo e a escada do sonho de Jacó (Gn 28,10-12): “A escada de Jacob mais lhe conuinha, / porem na de Jacob sobrem os Anjos, / nesta sobe dos Anjos a Raynha.” (OLIVEIRA, 1971, p. 14; v. 12-14). Quanto ao episódio dos “Desposórios da Virgem Maria com S. José”, os evangelhos canônicos o mencionam (Mt 1,18 e Lc 1,27), contudo a narração de seus pormenores se dá pelas mesmas supracitadas fontes (PIÑERO, 2002, p. 24-28; VARAZZE, 2003, p. 750-751).

VIII-IX. Os sonetos VIII – “A annunciaçam alludindo ao (Fiat) do Euang.^o” e IX – “A vezिताçam” tratam, respectivamente, do primeiro e do segundo Mistérios Gozosos do Santo Rosário: a “Anunciação” (Lc 1,26-38) e a “Visitação” (Lc 1,39-56).

X. Sendo o terceiro Mistério Gozoso do Santo Rosário a “Natividade”, tratou Botelho deste episódio na segunda seção da primeira parte da *Lyra Sacra*, os “Sonetos da uida de Christo ate sua diuina Ascençaõ”, Soneto XXI – “Ao nascimento de Christo” (OLIVEIRA, 1971, p.

25). Nos sonetos dedicados à bem-aventurada Virgem Maria, senda desta peregrinação brevíssima, aludiu o poeta à devoção ibérica, celebrada aos 18 de dezembro, de Nossa Senhora da Expectação do Parto, também conhecida por Nossa Senhora do Ó, que remete ao século VI — soneto X — “A Expectaçam”. Esclarece o Pe. Vieira em seu “Sermão de Nossa Senhora do Ó” (1640):

Desde o dia de hoje por diante até o do Nascimento do Senhor na Catedral de Toledo, onde começou esta instituição e em outras muitas Igrejas da Cristandade, a última cláusula dos Ofícios Divinos são vozes sem concerto, nem harmonia, clamando todo o Clero, e todo o Povo a gritos: ó, ó, ó. (VIEIRA, 2000, p. 483)

XI-XII. O quarto Mistério Gozoso do Santo Rosário, a “Apresentação de Jesus no Templo” (Lc 2,22-40), é tratado pelo poeta em dois sonetos cujo conjunto, por sua organização, consideramos um díptico, o “Díptico da Apresentação do Senhor”: sonetos XI — “A Purificaçam e Prezentaçam” e XII — “Ao mesmo”.

A purificação era imposta só à mãe; mas a criança devia ser resgatada. Lc nota cuidadosamente que os pais de Jesus, como os de João, cumpriam todas as prescrições da Lei. A apresentação da criança no santuário não era prescrita, mas era possível (Nm 18,15) e devia parecer conveniente às pessoas piedosas (cf. 1Sm 1,24-28). Lc centraliza a narrativa do primeiro ato cultural de Jesus na Cidade Santa, à qual dá grande importância, como lugar do acontecimento pascal e ponto de partida da missão cristã (cf. 2,38+; At 1,14+). (BÍBLIA, 2002, p. 1790, nota f)

A profecia de Simeão sobre a bem-aventurada Virgem Maria (Lc 2,34-35) — a Primeira Dor de Maria — será tratada por Botelho no soneto XIV — “A Soledade [...]”, que vislumbramos em nosso trajeto. Embora ambos os sonetos que apreciamos façam referências a Simeão, não o fazem a Ana, que participa do episódio com igual valor teológico. Eusébio de Matos procede do mesmo modo ao aludir à Apresentação de Jesus no Templo nas oitavas que dedica às “Soledades Sentidíssimas da Santíssima Virgem Senhora Nossa na morte de seu Unigênito Filho” (MATOS, 2013, v. 1, p. 187): ele menciona o ancião, mas pretere a profetisa. Adma Muhana aponta o dêitico “Pois **neste dia** uê p.^a admirarse” (XI, v. 12; grifos nossos) como indicativo de que tais versos seriam “panegíricos de situações festivas” e “destinados ao canto” (MUHANA, 2005, p. LXVIII, incl. nota 67). No soneto XII há, também, uma referência ao pagamento de cinco siclos pelo resgate dos primogênitos no Templo de Jerusalém (Nm 3,47) — que o poeta relaciona às cinco chagas de Cristo. Botelho retoma essa relação nas oitavas que dedicou a S. Francisco de Assis (“Na crus recebe Christo as chagas puras / e nellas padeceu rigor inteiro, / que foraõ pera o pay pagas seguras / com ã remio do mundo o catiueiro”, oitava 24^a, v. 1-4; OLIVEIRA, 1971, p. 87). O pagamento de cinco siclos porém permanece implícito

na narrativa bíblica. Como abordou este episódio como parte da “narrativa lírica” da bem-aventurada Virgem Maria, nosso poeta não o retoma nos “Sonetos da vida de Christo ate sua diuina Ascençaõ”. O Quinto Mistério Gozoso, “Disputa” (ou “Jesus entre os doutores do Templo”), não é elaborado liricamente por Botelho de Oliveira.

XIII. Quanto aos Mistérios Dolorosos do Santo Rosário, Botelho trata do primeiro ao quarto nos “Sonetos da vida de Christo ate sua diuina Ascençaõ” (sonetos XXXIII – “As agonias do Horto [...]”; XL – “Aos açoutes da coluna”; XLI – “A Coroaçaõ”; e XLIII – “A Cruz às costas”; OLIVEIRA, 1971, p. 31, 34-36). Ali o poeta desdobra o Quinto Mistério Doloroso, “Crucificação do Senhor”, em sete sonetos, um para cada fala proferida pelo Cristo na Cruz (sonetos XLV-LI, “A primr.^a palaura [...]”, “A segunda palaura [...]”, “A terceira palaura [...]” e assim por diante; OLIVEIRA, 1971, p. 37-40). Já nos sonetos dedicados à bem aventurada Virgem Maria, o Quinto Mistério Doloroso é abordado no soneto XIII – “A S.^{ra} estando ao pé da Cruz” como a Quinta Dor de Maria, pois o foco narrativo do episódio recai sobre a invocação de Nossa Senhora das Dores: “A dor foi tam cabal, tam lagrimoza / que tem de espada o nome deriuado, / e seu peito não só tem trespassado / q̃ atê nalma se imprime riguroza.” (XIII, v. 5-8).

XIV. O soneto XIV – “A Soledade, alludindo aquellas palauras *animam pereransiuit gladius e.*”¹⁷ trata do episódio do Sepultamento de Jesus, Sétima Dor de Maria, em que a bem-aventurada Virgem é venerada sob a invocação de Nossa Senhora da Soledade. O título faz referência à profecia de Simeão (Lc 2,35) — “e a ti [Maria], uma espada traspassará tua alma!” — personagem já frequente desta brevíssima peregrinação. O episódio do sepultamento será mais uma vez tratado pelo poeta em seu soneto LIV – “A sepultura de Christo” (OLIVEIRA, 1971, p. 41-42), que faz referência a José de Arimateia. Eusébio de Matos também trata o tema da Soledade de Maria em oitavas, como vimos há pouco; não, porém, com a reverência de alguém que medita sobre o mesmo, mas fazendo melhor transparecer o sentimento:

7

Como o tormento a lingua emmudecida,
O coração no peito lhe falava;
E quando o écco n'alma repetia,
Resposta o coração reverberava,
Ai saudade! (o coração dizia)
Ai solidão! (a alma articulava)¹⁷
Se uma dor, que está viva, é mais violenta,

¹⁷ Este verso foi omitido da edição do Códice Asensio-Cunha estudada e levada ao prelo por João Adolfo Hansen e Marcello Moreira (v. MATOS, 2013). Não se esclarece, contudo, se o manuscrito original também o omitia ou se fora distração dos revisores.

Alma tem esta dor, que me atormenta.

(In: VARNHAGEN, 1946, v. I,
p. 166-167)

XV. A respeito dos Mistérios Gloriosos do Santo Rosário, o poeta trata do primeiro ao terceiro nos “Sonetos da vida de Christo ate sua diuina Ascençaõ” (sonetos LVI – “A Resurreiçaõ [...]”; LX – “A Ascençaõ do S.^{or}”; e LXI – “A vinda do Spirito Santo”; OLIVEIRA, 1971, p. 42-45). Na sequência ora em apreço, o Quarto Mistério Glorioso, “Assunção de Maria”, é tratado no soneto XV – “Assumpçaõ”; Botelho, todavia, volta a tratar poeticamente o tema na silva “À Assunção da Senhora” (OLIVEIRA, 1971, p. 93-96).

XVI-XVII. O quinto Mistério Glorioso do Santo Rosário, a “Coroação de Maria” (Ap 12,1), é abordado em dois sonetos cuja organização nos leva a considerá-los mais um díptico — o “Díptico da Coroação da Senhora”: os sonetos XVI – “A coroaçam” e XVII – “Ao mesmo”. Maria, “dos Anjos a Rainha” (VI, v. 14), após sua assunção, é recebida, gloriosa, pelas nove hierarquias angelicais que participam de sua coroação: Serafins, Querubins, Tronos, Dominações, Virtudes, Potestades, Principados, Arcanjos e Anjos — os “nove choros” que a veneram, aludidos no soneto de abertura (I, v. 4). Tais hierarquias ressurgirão na silva “À Assunção da Senhora” e no romance IX – “A consideração do Paraíso”.

XVIII-XX. Os últimos três sonetos da seção da *Lyra Sacra* dedicada à bem aventurada Virgem Maria não constituem um conjunto organizado retoricamente para que o possamos chamar de “tríptico” nos mesmos moldes que consideramos anteriormente os “trípticos” e os “dípticos”. Antes, tratam esses sonetos de três devoções diferentes de Maria — N. Sra. da Graça, N. Sra. das Neves e N. Sra. do Rosário —, como fossem três estampas¹⁸, de modo que poderíamos chamar o conjunto de “Capela das Devoções da Senhora”. O Soneto XVIII – “A N. S.^{ra} da Graça repetindo em todos os versos Maria, e Graça” realiza um jogo verbal sobre o versículo da Anunciação (Lc 1,28) que faz parte da oração da Ave Maria. A referência que faz não é a N. Sra. *das Graças* (século XIX), mas sim a N. Sra. *da Graça*, venerada pela Ordem de Santo Agostinho desde fins do século XIII:

Os Agostinianos ajudaram muito a expandir esta devoção mariana, muito difundida especialmente no século XVI, época de expansão e crescimento da Ordem. Muitos conventos foram dedicados à Nossa Senhora Mãe da Graça. A partir do século XVII a devoção passa a ser considerada como própria da Ordem de Santo Agostinho e os agostinianos chegaram até a ser chamados de “gracianos” por causa da relação filial com a Virgem da Graça. (NOSSA, s. d.)

¹⁸ “Estampa de figura. *Imago scalpro excufa.*” — cf. BLUTEAU, 1712, v. 3, E, p. 306.

Sobressaem nesse soneto não apenas o evidente procedimento anafórico denunciado desde o título, mas também o fato de a excepcionalidade da composição se fazer com apenas duas rimas — que destacam, é claro, o objeto cantado —, assim como o triplo equívoco, em tom jocoso¹⁹, nos dois versos finais: “que a Graça por Maria está de graça, / e não tem graça a Graça sem Maria”. A seu respeito, em especial sobre o procedimento anafórico, anota Adma Muhana:

Tal repetição de [...] *Maria* e *Graça* no soneto XVIII [...] de *Lira Scra*, torna extremo o procedimento anafórico que ocorre com tanta insistência no conjunto dos poemas de Botelho de Oliveira. O efeito de eco, de cantilena, martelado com variações poucas, suficientes para contornar a monotonia, além de materializar sonoramente o conceito, é de grande moção afetiva para ouvidos treinados ao nada desprezível *pathos* melódico da poesia. (MUHANA, 2005, p. LX)

Já o Soneto XIX – “A N. S.^{ra} das Neves” repete uma estrutura de composição diversas vezes praticada por Botelho — com efeito, apenas cinco sonetos entre os dedicados à bem-aventurada Virgem Maria não a seguem (a saber: sonetos 1º, VI, VII, XVI e XVIII) —, que é a de apresentar e desenvolver o tema nos dois quartetos, como convém ao soneto petrarquiano, para então comentá-lo nos tercetos finais. A legenda, relacionada à dedicação da basílica de Sta. Maria Maior, no Mt. Esquilino, em Roma, reza que no século IV um patrício e sua esposa, não havendo gerado herdeiros, fizeram votos de entregarem seus bens à Virgem Maria. Para tanto, rogaram que lhes fosse indicado como melhor proceder. A resposta veio em sonho: ali onde, em pleno verão romano, nevasse, seria o local para se erguer uma igreja. O poeta alude a tal milagre e acrescenta uma comparação da neve milagrosa sobre o Mt. Esquilino com as neves do Mt. Carmelo (v. 5-8).

Havendo meditado sobre os Mistérios Gozosos e Dolorosos, conclui Botelho de Oliveira a primeira seção de sua *Lyra Sacra* com o Soneto XX – “A N. S.^{ra} do Rozario, alludindo àquellas palauras: *terribilis uole [...] [...] sacris dauidica*”. Prevalecem aqui os hendecassílabos heroicos, assim como um tom encomiástico similar ao que se apresenta nos sonetos que dedica a Afonso Furtado de Castro do Rio de Mendonça (1610?-1695), 24º governador do Estado do Brasil (1671-1675), na *Música do Parnaso* (IV e V, p. 45). Esse derradeiro soneto faz referência à vitória da Liga Santa na Batalha de Lepanto (07/10/1571), travada contra o Império Otomano — cujo sucesso se atribui à intercessão de N. Sra. do Rosário (ou *da Vitória*).

¹⁹ Cf. *Prólogo ao leitor*: “Fis o liuro, pera q fosse menos fastidiosa a leitura, e mais suaue o intretinimento. Tambem misturei entre os uersos serios, alguns jocosos [...]” (OLIVEIRA, 1971, p. 10)

1.2 Pressupostos gerais deste percurso

A N. S.^a ALLUDINDO AO CANTICO DA MAGNIFICAT

Soneto 1.º

Celeste **Muza**, virgem sublimada
Ensina melhor metro á minha vêa;
 e se **Phebo** entre as **Noue** se nomêa,
 Vos sois de noue choros venerada.

A Deus magnificais toda enleuada
 no Misterio do Ceo q̃ en uos se estrêa;
 e se **humildes** louuais de graça cheia,
 meu uerso por humilde vos agrada.

Se **em rimas sacras** meu discurso afino,
conçedei vosso auspício sacrosanto,
 pera que seja o plectro doce e fino:

Com vosso exemplo, com dezejo tanto,
se entoastes o Cantico Diuino,
inspirai que ão **Diuino entoe o canto**.

(OLIVEIRA, 1971, p. 11;
 grifos nossos)

1.2.1 A convivência do mito cristão com o mito pagão

Neste soneto de abertura da *Lyra Sacra*, “A N. S.^a alludindo ao cantico da Magnificat” (Soneto 1.º), o poeta invoca a Musa sublimada (v. 1: “Celeste Muza, virgem sublimada”) — título que lhe confere igualmente nas oitavas “A Sam Francisco” (“Quem tiuera hũa Musa sublimada”, oitava 1, v. 1; OLIVEIRA, 1971, p. 81) — para que possa ensinar “melhor metro á minha vêa” (v. 2). Com efeito, a invocação é parte consagrada da composição da obra poética, em especial da epopeia, e consiste “na súplica do poeta aos deuses para que o auxiliem na criação da sua obra” (MOISÉS, 2001, p. 294). A submissão ao poder numinoso ao qual o poeta recorre em busca de inspiração se adapta desde os elementos pagãos, convencionais e distantes duma autêntica fé, para a figura cristã que melhor corresponde à realidade prática e empírica que é o exercício da religião.

Essa presença do mito [...] é mais uma das marcas da adesão de Manuel Botelho de Oliveira ao código literário de seu tempo. O mito resulta do esforço realizado pelo homem para compreender e dominar os fenômenos da natureza. Ele representa os anseios da sociedade que o criou; pertence a um mundo dramático de ações, em que figuram forças e poderes presentes nos fenômenos da natureza. (MIRANDA, 2009, p. 61)

Tal transposição se traduz inclusive na proporção disposta na primeira estrofe: assim como Apolo presidiria nove Musas no Parnaso, a Virgem é venerada por nove coros de anjos:

“e se Phebo entre as Noue se nomêa, / Vos sois de noue choros venerada” (v. 3-4). Adaptação semelhante ocorre igualmente na conclusão da silva “À Ilha de Maré”:

Esta Ilha de Marè, ou de alegria,
Que he termo da Bahia,
Tem qualí tudo quanto o Brafil todo,
Que de todo o Brafil he breve apodo;
E fe algum tempo Cytherea a achàra,
Por esta sua Chypre desprefàra,
Porèm tem com Maria verdadeyra
Outra Venus melhor por padroeira.

(OLIVEIRA, 2005a, p. 136,
v. 318-325; grifos nossos)

A convivência do mito pagão com o cristão foi assinalada também por Fr. Manuel de Santa Maria Itaparica (1704-1768), que em sua *Descrição da Ilha de Itaparica* (1769) aproveita os versos de Botelho:

Se a Deusa Citereia conhecera
Desta Ilha celebrada a formosura,
[...]
Por esta sua Chipre desprezara.

(ITAPARICA, 2006, p. 81,
v. 49-50, 56)

No derradeiro confronto entre a divindade pagã do amor e a bem-aventurada Virgem Maria, exemplo do amor cristão, predomina, entretanto, a última — como predominarão conceitos e agudezas derivados tanto da exegese quanto da tradição católica.

1.2.2 *Magnificat anima mea Dominum*

O cântico do *Magnificat*, ao qual o título do soneto faz referência, é uma oração litúrgica que corresponde à resposta de Maria a sua prima Isabel quando de sua visitação e que está registrada no Evangelho segundo São Lucas (1,46-55) e sua alusão se dá na segunda estrofe. É o versículo “*magnificat anima mea Dominum*” (Lc 1,46) que inspira o verso “A Deus magnificais toda enleuada” (v. 5); e o versículo “*et exaltavit humiles*” (Lc 1,52) conduz a sequência “e se humildes louuais de graça cheia, / meu uerso por humilde vos agrada” (v. 7-8), numa estrutura deveras recorrente, tanto no poeta quanto em seus coevos, que antes poderia ser chamada de *paralelística* por traçar um paralelo entre duas condições proporcionais e repetindo, ao menos, uma palavra (cf. apontamentos de MUHANA, 2005, p. LX-LXI, e NEJAR, 2011, p. 52), mas que preferimos, pela mesma razão, designar como *simétrica* (cf. apontamentos de CARPEAUX, 2008, p. 587-588), já que a simetria está mais no plano da compreensão daquilo

que está expresso do que na composição estrutural da expressão. No primeiro terceto o poeta anuncia que seus versos estão ora temperados para o caráter religioso: “em rimas sacras meu discurso afino” (v. 9); no último, se a Musa entoou o “Cantico Diuino” (v. 13) — *i.e.* se a Virgem cantou o *Magnificat* —, que ela inspire o poeta a temperar seus versos *a lo divino* (“ào Diuino”, v. 14). Os dois últimos versos, aliás, seguem aquela recorrente estrutura simétrica: “se entoastes o Cantico Diuino, / inspirai que ào Diuino entoe o canto” (v. 13-14). Idêntica simetria na composição estrutural foi também realizada nos já comentados versos “e se Phebo entre as Noue se nomêa, / Vos sois de noue choros venerada” (v. 3-4) e “e se humildes louuais de graça cheia, / meu uerso por humilde vos agrada” (v. 7-8). Botelho clama em sua invocação à Musa que ela lhe ensine uma qualidade melhor — ou seja, um caráter elevado — de composição: “Ensinai melhor metro á minha vêa” (v. 2), conforme apontamos; mas também que ela lhe conceda suas bênçãos dirigindo o olhar aos seus gestos: “conçedei vosso auspício sacrosanto” (v. 10); e que ela, enfim, o inspire: “inspirai que ào Diuino entoe o canto” (v. 14).

Ser o *plectro doce e fino*, enfim, implica primor de arte e de afetos gentis, capazes de encantar os leitores por meio de deleites adequados a um entendimento agradável da doutrina. (MUHANA, 2005, p. LXXI)

Cumprе apontar que todos os versos obedecem ao ritmo do *hendecassílabo heroico* (*i.e.* acentuação na sexta e na décima sílabas poéticas), porém alguns deles com acento na terceira sílaba poética (e não na segunda, como ocorre frequentemente ao *hendecassílabo heroico*), com estrutura equivalente a dois pés anapestos (ou antidáctilos) e um peônio (- - / | - - / | - - - /). Tal metro é chamado de *endecasílabo melódico* na versificação castelhana, consagrado principalmente pelo uso do qual fez Garcilaso de la Vega (1503?-1536) (cf. MÁRQUEZ, 2009)²⁰. São estes os versos 2-3 e 6-7 (com rimas em -êa/-eia), os versos 10 e 14 (com rimas em -anto) e o v. 13 (com final em -ino). Passaremos doravante, portanto, a chamar tal metro de *verso melódico*²¹. Se a leitura do soneto resumir-se apenas aos versos *hendecassílabos heroicos*, teremos como resultado uma espécie de prece que o poeta faria — tal como o é o *Magnificat* — invocando a Virgem para que seus esforços vindouros sejam não soberbamente recompensados mas sim humildemente reconhecidos como válidos:

Celeste Musa, virgem sublimada,
Vós sois de nove coros venerada.

A Deus magnificais toda elevada,
meu verso por humilde vos agrada.

²⁰ Com efeito, a formação cultural ibérica de Botelho o “*obligaría a conocer los versos de Garcilaso de la Vega, que significó la entrada de la poesía italiana en España y Portugal.*” (RODRIGUES-MOURA, 2001, p. 374).

²¹ A Prof.^a Catedrática Barbara Spaggiari o chama de *decassílabo lírico* (SPAGGIARI, 2011, p. 158).

Se em rimas sacras meu discurso afino
para que seja o plectro doce e fino

com vosso exemplo, com desejo tanto,
inspirai que ao Divino entoe o canto.

1.2.3 As *Rimas sacras* de Lope de Vega, “*vaftiffimo*”

Não se trata de mera coincidência, por fim, que “rimas sacras” (v. 9) seja título da obra de Lope de Vega editada em Madri, em 1614. Na dedicatória da *Música do Parnaso*, Botelho com efeito elenca *el fénix de los ingenios*, “o vaftiffimo Lope” (OLIVEIRA, 2005a, [p. IV]), entre seus numes tutelares. Seus estudos de jurisprudência cesárea na Universidade de Coimbra, não por acaso, tiveram início em 1658 (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 559) — mesmo ano duma segunda edição lisboeta das *Rimas sacras*.

Por um lado, reconhecemos nas *Rimas sacras* sonetos introspectivos e penitenciais que giram em torno do arrependimento pela “primavera profana” de Lope, num processo meditativo bastante pessoal, além doutros de assunto hagiográfico — em que é patente não apenas a influência dos *Exercitia spiritualia* (1548), de Sto. Inácio de Loyola (1491-1556), mas também da doutrina agostiniana (cf. HIDALGO, 2009 e CARREÑO, 2010).

La lamentación por la pérdida del bien querido, que había suscitado el desorden de la persona (su extravío), mueve el canto y la nueva epifanía en una infatigable búsqueda de la gracia divina. (CARREÑO, 2010, p. 52-53)

Por outro lado, não é possível afirmar que se possa reconhecer na *Lyra Sacra* alguma intenção de emulação que passe além da motivação de se compor versos de caráter religioso — “do berço do Brasil, p.^a os olhos de Europa”, “p.^a crescer na estimação do mundo” (OLIVEIRA, 1971, p. 9) —, já que nesta preponderam composições de assunto hagiográfico e de cunho moral, sendo sua palinódia (*i.e.* suas composições de retratação e de arrependimento) convencional, de ocorrência pontual, em nada transparecendo o tom meditativo e pessoal de Lope, seu *auctoritatis*. Assim o demonstrem as leituras do Soneto CX – “A Quarta Fr.^a de Sinza”: “poem por terra teus cegos appetites / faze em cinza teus brios insolentes” (v. 13-14); do Soneto CXI – “A Sexta Fr.^a de Passos”: “esses passos ã das todo enganado / são passos da uaidade, ã has seguido” (v. 3-4); do Soneto CXIV – “As lagrimas deuotas”: “Creçe a graça nas lagrimas actiuas / ã se as culpas mortais, são agoas mortas, / as lagrimas da dor, são agoas uiuas” (v. 12-14); do Soneto CXX – “Deprecação allegorica, ou anagogica”: “Pequei pequei (Senhor de Sabãoth, / mas obedeco às uozes de Nathant, / e ja deixo os enganos de Astaroth.”; das Redondilhas [IV] – “Peccador arrependido a Christo crucificado”: “Quando os peccados

altero / a mim mesmo me persigo / pois temo agora o castigo / de quem o remedio espero.” (v. 21-24); e do Romance VI – “A consideração da morte”: “Mas eu animal groseiro / cegamente presumido / broto immundicias infames / sordidos humores crio.” (v. 33-36).

Há um indício, porém, nas *Rimas sacras*, que nos permite conjecturar acerca das motivações que levaram Botelho a conferir à sua poesia de caráter religioso seu respectivo título: lemos nas redondilhas que compõem outro seu *auctoritatis*, aquele “Lufitano Apollo o Infigne Camoens” (OLIVEIRA, 2005a, p. [IV]), sobre seu próprio arrependimento — “[Sôbolos rios que vão]” (CAMÕES, 1843, p. 9-21) — o aproveitamento temático do Salmo 137²²:

Assi, depois qu’assentei
Que tudo o tempo gastava,
Da tristeza que tomei,
Nos salgueiros pendurei
Os órgãos com que cantava.
Aquelle instrumento ledo
Deixei da vida passada,
Dizendo: **Musica amada,**
Deixo-vos neste arvored
Á memoria consagrada.

(CAMÕES, 1843, p. 10-11;
v. 51-60; grifos nossos.)

Versa o vate d’*Os Lusíadas* sobre um hiato criativo (v. 58-60) resultante duma profunda tristeza provocada pelas saudades — análogas às “saudades de Sião” do salmista. Entretanto, já na quarta estrofe da *Introduccion* das *Rimas sacras*, ao tecer seu próprio *contrafactum* ao Salmo 137, recobra Lope a imagem da harpa dependurada nos salgueiros da Babilônia — agora com a intenção de, transformado pelo arrependimento, retomá-la para cantar suas rimas sacras²³:

Daràn los fauces estraños
Libre la suspensa Lyra,

²² Assim rezam os cinco primeiros versículos do referido salmo: “¹À beira dos canais de Babilônia / nos sentamos e choramos / com **saudades de Sião**; ²nos **salgueiros** que ali estavam / **penduramos nossas harpas**. // ³Lá os que nos exilaram / pediam canções, / nossos raptos queriam alegria: / ‘Cantai-nos um canto de Sião!’ // ⁴Como poderíamos cantar / um canto de Iahweh / numa terra estrangeira? / ⁵Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, / que me seque a mão direita!” (BÍBLIA, 2002, p. 1007; grifos nossos).

²³ “*Del mismo modo que ocurre en esta composición preliminar, en el cuerpo de las Rimas sacras el narrador insiste en relatar, un texto tras otro, los diversos aspectos de su “primavera” profana, que los lectores identificarían con la escandalosa juventud del propio Lope. Por ejemplo, en un contrafactum que hace la “Introducción” del salmo “Super flumina Babylonis”, la voz narrativa alude a su “pasado eror” y a sus “engaños” (vv. 55-56). Con estas palabras el narrador asocia el espacio bíblico (Babilonia) y el instrumento del canto (la lira sacra) con el motivo del arrepentido: el pecado se sublima y se trasciende mediante la confesión poética que nace de la contrición. Tales asociaciones están presentes de manera aún más destacada en los dos “sonetos prólogo” de las Rimas sacras.*” (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2010, p. 82)

*Que instrumentos de mentira
Suenan mal en muchos años.*

(VEGA CARPIO, 1658, p. 1;
v. 13-16; grifo nosso.)

Ora, além de aparecer nas dedicatórias tanto da *Música do Parnaso* quanto da *Lyra Sacra*, também discorremos noutra oportunidade sobre a influência de Camões sobre Botelho de Oliveira (cf. FURTADO, 2017). Cabe-nos agora concluir esta singela conjectura com o interessante apontamento de que, se deseja Botelho abandonar um “instrumento ledó” (Camões, v. 56) para entoar seu canto “ào Diuino” (Botelho, v. 14), nada mais justo que para tanto tomasse uma “lira” (Lope, v. 14) *sacra* (ou que ao menos usasse dessa agudeza ao proferir suas intenções) como a que tomou Lope, seu *auctoritatis*.

1.2.4 “Se em rimas sacras meu discurso afino”

Em relação ao verso “se em rimas sacras meu discurso afino” (Botelho, v. 9), notamos que o verbo “afinar”, além de seu mais conhecido significado relacionado com o ajuste dos sons musicais, sejam vocálicos ou instrumentais, abrange também um sentido pertinente à ourivesaria: no francês, o verbo *affiner* — donde o verbo “afinar” se originou (cf. CUNHA, 2007, p. 358) — refere-se primeiramente à purificação do ouro e da prata no fogo. Tal relação se encontra também apontada pelo Pe. Raphael Bluteau (1638-1734) em seu *Vocabulário português e latino* (cf. BLUTEAU, 1712, v. 1, p. 158).

Ora, sabendo que certas constantes da atividade musical percorrem a obra de Botelho²⁴, não seria de se estranhar que o poeta — havendo tomado, como vimos, sua “lira sacra” — afinasse seu discurso em “rimas sacras” tanto ajustando tal discurso ao tom sacro, *a lo divino*, quanto purificando tal discurso como se, numa alquimia verbal, o tornasse precioso como o ouro e a prata. O efeito de sentido que verificamos, o *equivoco*, segue recomendação estilística de Baltasar Gracián (1601-1658), que afirma em sua *Agudeza e arte de engenho* (1648):

La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir. (GRACIÁN, 1993, p. 575)

²⁴ Constantes essas, não apenas reveladas particularmente na divisão que fez da *Música do Parnaso* (“coros”, “descante”) — fosse inspirado pela estrutura das *Obras métricas* (1665) de Francisco Manuel de Melo (1608-1666), “príncipe dos poetas barrocos portugueses” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103), que também chamava Anarda à sua dama —, mas especialmente nos títulos daquela e da *Lyra Sacra* (“música”, “lira”). Adma Muhana tece considerações importantes e interessantes a respeito de tais constantes (cf. MUHANA, 2005, p. 34-52; e 2011, p. 37), assim como Ivan Teixeira (TEIXEIRA, 2005, p. 49-50).

A “*Metafora Terza de Equiuoco*”, do mesmo modo, é apontada por Emanuele Tesauro (1592-1675) como sendo fundamentada sobre palavras ou frases de duplos sentidos: “*Ma i più viui Equiuochi fon fondati sopra una Parola, ò Frañ di due senfi*” (TESAURO, 1670, p. 388; grifos do autor). A metáfora de equívoco sugerida pelo duplo sentido do verbo “afinar” corresponde, portanto, a uma primeira *agudeza* no percurso deste proêmio.

Com efeito, o termo *agudeza* “designa o conjunto das convenções poéticas características da poesia do período em questão” (SILVA, 2013, p. 31) e compreende matérias e gêneros poéticos que obedecem a determinadas preceptivas elaboradas a partir da leitura dos autores da Antiguidade Clássica — como aquelas que compilaram Gracián e Tesauro, por exemplo²⁵. O poeta que demonstra *agudeza* é aquele que faz uso duma percepção aguda ao relacionar dois ou mais termos diferentes. A *agudeza* é a “faculdade do pensamento que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes” (CARVALHO, 2007, p. 123). João Adolfo Hansen enxerga na *agudeza* não apenas uma forma de construção poética, mas mesmo uma categoria histórica:

[...] a *agudeza* deve ser entendida como uma categoria histórica, ou seja, como um modo de pensar e uma forma poética específicos do Antigo Regime, não como uma futilidade afetada e vazia de que ainda vão falando os nossos manuais de história literária caudatários do idealismo alemão (HANSEN, 2000, p. 322).

Assim sendo, consoante as lentes de Hansen, a prática, ou antes, o exercício da *agudeza* restringir-se-ia à conjuntura própria daquele tempo, em que as representações discursivas reuniam seus próprios e diferentes aspectos resultantes dum modo específico de se pensar ser e de se existir, cuja realização tornou-se somente possível graças àquelas determinadas preceptivas, que orientaram os estros dos indivíduos nelas instruídos. A *agudeza*, portanto,

[...] é o critério de elegância do discurso seiscentista. É discurso que apresenta, no seu interior, uma palavra brilhante, uma metáfora bem formulada pelo engenho do poeta, que tem condensada em si o pensamento de uma época. (SILVA, 2013, p. 39)

A *metáfora*, destarte, fundamenta toda *agudeza* — decorrente dum processo dialético ou analógico formulado pelo poeta, que nela concentra uma relação de semelhança ou de dessemelhança, formando, assim, uma imagem, condensada rapidamente num silogismo retórico, que tem por efeito a surpresa e que lhe fornece grandeza (HANSEN, 2000, p. 320; SILVA, 2013, p. 38). O pensamento poético seiscentista se fundamenta sobre tal

²⁵ Para uma exposição mais ampla sobre as preceptivas, v. HANSEN, 2000.

desenvolvimento — e afirma Tesauro ser a metáfora a “*gran Madre di tutte le Argutezze*” (TESAURO, 1670, p. 82).

A agudeza, para ter efeito, precisa ser formulada de maneira que não fique clara a premeditação e isso a difere da comparação, ou *símile*. Por esse motivo, na metáfora é suprimido o conectivo ‘como’, o que agrada, justamente pela dificuldade inicial de estabelecer a relação entre os conceitos comparados. (SILVA, 2013, p. 38)

Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) ressalta, em sua *Retórica* (III, 2), a capacidade de condensação rápida da relação de semelhança entre os significados das palavras por meio de seu deslocamento, provocando um efeito de estranheza e de novidade que espanta, agrada e persuade, provocando o destaque do que é enunciado (ARISTÓTELES, 2005, p. 244-249). Por consequência dessa propriedade da metáfora, de ampliação sucinta do significado, afirmou Quintiliano:

Por la metáfora se traslada una voz de su significado propio á otro, donde ó falta el propio, ó el trasladado tiene mas fuerza. Esto lo hacemos, ó porque la necesidad nos mueve á ello, ó porque queremos significar mas, ó con mas decencia como dixe. (QUINTILIANO, 1799, p. 79)

A metáfora, por sua propriedade de ornamentação do discurso, de apontar semelhanças em coisas dessemelhantes, é elevada à condição de principal figura poética do século XVII. O termo substituinte — termo este, portador do sentido figurado —, sendo não apenas espantoso mas principalmente “estranho” e “deslocado” do contexto em que se encontra, é também chamado de *peregrino* (SILVA, 2013, p. 36-37).

[È la metafora] il più ingegnoso & acuto: il più **pellegrino** e mirabile: il più giouiale & gioueuole: il più facondo & fecondo parto dell'humano intelletto. (TESAURO, 1670, p. 266; grifo nosso.)

Francisco Leitão Ferreira (1667-1735), com efeito, caracteriza “as novidades bizarras de vocábulos distantes da esfera das coisas a que se referem” de *peregrinas* (TEIXEIRA, 2005, p. 47). Por ser por vezes de difícil entendimento, tal relação de semelhanças entre coisas dessemelhantes deve ser regida pelo *decoro*. A conveniência, com efeito, rege a agudeza: importante princípio norteador das formas discursivas seiscentistas, que abrange desde os elementos de sua formulação (gênero, linguagem, matéria abordada) até o tratamento das concordâncias em sua composição, sua publicação e mesmo em sua recepção. A Antiguidade chamou tais convenções retórico-poéticas de “adequação”; o Seiscentos, *decoro* (SILVA, 2013, p. 39) — noção esta,

[...] entendida multiplamente como unidade da obra poética adquirida pela concórdia de suas partes em relação tanto à matéria, aos fins, e ao auditório,

como ao poeta, e contrária portanto a toda “monstruosidade” e “bizarria”, desprovida de ordenação interna, em que os sujeitos e os predicados não se correspondem, em que os termos não se combinam, em que cada parte diverge do todo. (MUHANA, 1997, p. 54)

Dionísio de Halicarnasso (fl. séc. I a.C.), em seu tratado *Da ordenação das palavras*, pressupondo que haveria ordenações de palavras mais belas e mais prazerosas que outras conforme seu ritmo, sua melodia, sua variação e sua adequação, perscruta combinações de palavras que aos ouvidos soem eufônicas, graciosas, doces e sedutoras (MUHANA, 2011, p. 37). Para que o discurso seja claro e para que seu entendimento se realize, é preciso *decoro* no emprego das metáforas — doutro modo, haveria *afetação* (SILVA, 2013, p. 40). O excesso de “elegância” é evitado por Botelho, conforme alude seu “Prólogo ao leitor” do *Jardim historial*:

Neste Liuro fis particular estudo. Deq̃ não fizefse prolixa anarração, por não occasionar o fastio, nem folse taõ breue q̃ sefizefse escura, nem taõ ellegante nacultura, q̃ pareçefse **affectada** ouimpropria [...]. (In: COELHO, 2018a, p. 174-175; grifo nosso)

Leitão Ferreira, em sua *Nova arte de conceitos* (1718-1721) — de fato tardia para que projetasse sua influência sobre Botelho de Oliveira, porém portadora duma observação significativa para o andamento deste discurso —, “ao adaptar para o português as idéias de Tesouro, faz questão de preservar as propriedades preconizadas por Aristóteles na metáfora, afirmando que deve conter clareza, novidade e brevidade” (TEIXEIRA, 2005, p. 45). O poeta capaz de reger a agudeza pelas vias do *decoro* é um poeta de *engenho* — essa capacidade intelectual de aproximar significados.

1.2.5 “Esta pureza, pois, deue ser crida”

A CONCEIÇÃO DA SENHORA

Soneto 2.º

Tendo a Virgem da **Graça** a preminência
foi no primr.º instante prezeruada;
que duuidar ser nelle imaculada
he **limitar** de Deos a onnipotência.

De **nada** criou Deos **toda a existencia**
da **maquina do mundo dilatada**
e se Deos tudo fas quanto lhe agrada,
quis a Maria dar esta excellencia.

Maria **mereceo** por **gracioza**
ser may do Verbo eterno esclarecida
sendo do **Amor Diuino** illustre **espoza**:

Esta pureza, pois, deue ser crida:
que mais he ser de Deus mãy **generoza**,

que sem macula algũa, concebida.

(OLIVEIRA, 1971, p. 11-12;
grifos nossos.)

“A Conceição da Senhora” (Soneto 2.º) é composto de hendecassílabos heroicos (tônicas nas sílabas 2-6-10), à exceção dos versos 1 e 7, melódicos (tônicas nas sílabas 3-6-10). O conjunto de rimas em *-osa*, sendo femininas (*i.e.* ocorrendo em paroxítonas), traz a ocorrência de uma rima diminuta (ou peneconsoante): “gracioza” (v. 9, timbre aberto), “espoza” (v. 11, timbre fechado) e “generoza” (v. 13, timbre aberto). O soneto, apologético, afirma os dogmas da *Imaculada Conceição* e da *Maternidade Divina*, enfatizando a *graça* (“da Graça a preminência”, v. 1, e “gracioza”, v. 9) por meio da qual Maria é sem pecado. A esse respeito, lembremos que na descrição que fez em seis romances Jerônimo Baía (162?-1688) dos festejos em celebração ao casamento de D. Afonso VI, o Vitorioso (1643-1683, r. 1656), rei de Portugal e Algarves, com Maria Francisca Isabel (1646-1683), princesa de Saboia, com seus desfiles e paradas pelas ruas de Lisboa passando debaixo de vários arcos, o “Arco dos Corrieiros” (v. 151) era adornado pela imagem de N. Sr.^a da Conceição com seus atributos iconográficos:

Da Conceição a Senhora
Concebida sem peccado,
Do Arco dos Corrieiros,
He Lua, Eftrella, e Sol claro.

(Romance IV, v. 149-152;
In: SYLVA, 1746, v. IV, p. 195-196;
grifo nosso)

Ora, afirmar tais dogmas é afirmar a fé católica, portanto, como conclui Botelho, “duuidar ser nelle imaculada / he limitar de Deos a onnipotência” (v. 3-4); “nelle” refere-se ao verso anterior: “foi no primr.º instante prezeruada” (v. 2) — Maria é imaculada desde o primeiro instante, *i.e.* desde seu nascimento. Duvidar de tal dogma é limitar a onipotência de Deus, ou seja: blasfêmia. Como as denominações protestantes não supõem que Maria devesse necessariamente ser imaculada para que pudesse conceber o filho de Deus, o poeta ataca já na primeira estrofe àqueles que duvidam de tal dogma. A segunda estrofe responde incisivamente com a ideia da onipotência a qualquer argumento contrário ao dogma: “se Deos tudo faz quanto lhe agrada, / quis a Maria dar esta excellência” (v. 7-8). Antíteses interessantes que são apresentadas na composição desse argumento são as oposições entre “nada” e “toda a existencia” (v. 5) e entre “limitar” (v. 4) e “dilatada” (v. 6). Com efeito, embora solenemente difundida como dogma apenas no século XIX, a Imaculada Conceição — *i.e.* o pleno estado de graça santificante que preservou Maria do pecado original desde sua concepção — é plenamente aceita pela cristandade desde seus primórdios. A celebração da Imaculada

Conceição é realizada no ocidente desde o século VII e em Portugal, em especial, tal devoção remete aos tempos de D. Afonso Henriques, o Conquistador (1106?-1185, r. 1143), primeiro rei de Portugal, que mandou rezar missa de ação de graças à Imaculada Conceição após a tomada de Lisboa (1147). D. João IV, o Restaurador (1604-1656, r. 1640), rei de Portugal e Algarves, declarou Nossa Senhora da Conceição rainha e padroeira de Portugal e de todos os seus territórios ultramarinos; ou seja: este soneto apologético não se contextualiza apenas no âmbito da Reforma Católica, mas traz em si também o fervor religioso da tradição portuguesa. Reza a terceira estrofe: “Maria mereceo por graciosa / ser may do Verbo eterno esclarecida / sendo do Amor Diuino illustre espoza” (v. 9-11); sua graça foi *merecida*, não no sentido de recompensa nem de mérito, mas no sentido de que, reafirmando o que anteriormente foi argumentado, ela foi escolhida por Deus. Então observamos outra antítese: a “maquina do mundo” (v. 6), em toda sua extensão, e o mistério do ato divino, do ato de “Amor Diuino” (v. 11) — este, tão singelo, tão inexplicável, tão ideal; aquela, tão vasta, tão debatida, tão pragmática. Ser “may do Verbo” (v. 10) é o elemento que alude ao segundo dogma defendido na composição, que é o da *Maternidade Divina* — que juntamente ao da *Imaculada Conceição*, era questão atacada especialmente pelos calvinistas. O soneto termina com a conclusão de que é preciso ter fé nesse conjunto de dogmas, da *Imaculada Conceição* e da *Maternidade Divina*: “Esta pureza, pois, deue ser crida” (v. 12). Se Maria é mãe de Deus, então ela só pode ter sido escolhida sendo sem mácula. O poeta expõe, portanto, no soneto, em poucas palavras tais princípios teológicos. Botelho dedicou, ainda, oitavas “À Conceição da Senhora” em sua *Lyra Sacra*.

1.2.6 Nunes da Silva, “cordial devoto”

Com efeito, a invocação da Imaculada Conceição, considerada milagrosa, muitas vezes inspirou poetas, como o Dr. André Nunes da Silva (1630-1705), que lhe dedicou versos com especial comprometimento, “considerando-a luz e mãe do eterno dia, guia da humanidade e triunfante sobre a lei da natureza” (PARDAL, 2018, p. 152). Nascido em Lisboa, aos 30 de novembro, dia de S. André, em família abastada, e tendo recebido o batismo aos oito de dezembro, dia da Imaculada Conceição — “se como a graça lhe fora infundida particular devoção a este Mysterio, tambem em toda a sua vida nella se comstou singular” (BEM, 1752, p. 466) —, Nunes da Silva, ainda menino, mudou-se com os pais para o Rio de Janeiro, frequentando o Real Colégio de Jesus, fundado pelo jesuíta Pe. Manuel da Nóbrega no Morro do Castelo em 1567, aprendendo a língua latina e descobrindo sua inclinação para a poesia; concluído o curso de Humanidades, graduou-se Mestre em Artes e, em 1650, embarcou para Lisboa, seguindo

para Coimbra, onde cursou Direito Canônico; recebeu o grau de Doutor aos três de novembro de 1656 (Dados biográficos: FERNÁNDEZ DE CAÑETE, 2007a, p. 103-104; SILVA, 1855, p. 273); participou da *Academia dos Singulares de Lisboa* nos tempos da Quarentena (1664) — período em que Lisboa foi assolada pela peste bubônica²⁶ —, tendo presidido a agremiação em 1665 e 1668; e da *Academia dos Generosos*, em cujas publicações encontramos versos, identificados ou não, do poeta (FERNÁNDEZ DE CAÑETE, 2007b, p. 50-51); publicou, então *Poesias varias* — recolhidas por Domingos Carneiro — em 1671, obra separada em uma considerável quantidade de “versos sacros” e um bom número de “versos amorosos”, que alargou a fama do poeta.

Nos poemas do autor existe uma forte presença da tradição clássica literária, apreciável tanto na estrutura como nos temas e nas imagens que compõem o seu universo literário. (FERNÁNDEZ DE CAÑETE, 2014, p. 121-122)

Algumas das composições das *Poesias varias* participaram doutras de suas obras, assim como foram incluídas na *Fênix renascida* (Dados bibliográficos: FERNÁNDEZ DE CAÑETE, 2007b, p. 50-51), mas são os *Sonetos à Conceição da Virgem Senhora Nossa* (1695) — segundo o Pe. Mário Martins, S. J. (1908-1990), de *pouca valia* (MARTINS, 1979, v. 3, p. 738) — que ora muito nos interessam. Observações sobre suas edições nos comunica Carmen Fernández de Cañete:

[...] publicados, pela primeira vez, num opúsculo com apenas trinta sonetos, intitulado *Voto metrico e anniversario á Conceição da Virgem Senhora*, impresso em Lisboa por Manoel Lopes Ferreira em 1695. (FERNÁNDEZ DE CAÑETE, 2014, p. 120)

Saiu uma segunda edição publicada igualmente em Lisboa por “Pascoal da Silva, impressor da sua Magestade” em 1716, formato *in quarto*. Contém vinte sonetos mais do que a primeira edição. O compilador destes poemas, João Pereira da Silva, deu a conhecer que Nunes da Silva deixara “já patentes na luz da estampa trinta sonetos” [SILVA, 1716, s. p.] e que compusera ainda mais dez poemas, que não tinham sido publicados até aparecer esta segunda e mais completa impressão dos sonetos à Conceição [sic] de Maria. (FERNÁNDEZ DE CAÑETE, 2014, p. 120-121)

Nunes da Silva foi “cordial devoto do immaculado Mysterio da Conceição da Senhora em cujo reverente obsequio lhe consagrava annualmente hum Soneto” (MACHADO, 1741, t. I, p. 157). Pela notícia que João Pereira da Silva deixou ao leitor no início dos *Trinta Sonetos...*, o poeta cultivava a veleidade de compor um total de cinquenta — qual as contas do Rosário —, dedicados à Imaculada Conceição de Maria. Para tanto, lavrava anualmente um soneto

²⁶ “E como pare esta sciencia (na Quarentena em que entramos) seja a melhor Academia a frequentação da Igreja, & o exame de consciencia, & (como diz S. Paulo) o evitar occasiões, fogir jogos, & conversações illicitas; bem será que para entrarmos naquella Academia, ponhamos fin a esta.” (ACADEMIAS, 1665, p. 356)

dedicado a tal mistério,

provando assim, todos os anos, com este harmónico silogismo igualmente a infabilidade deste singular privilégio, que a especial devoção e afeto com que o autor o adorava. (SILVA, 1716, s. p.)

À supracitada investigadora Carmen Fernández de Cañete interessou a construção silogística do raciocínio apologético dos sonetos que Nunes dedicou à Imaculada Conceição, escritos com “retórica ostentosa e marcada pelo jogo de ideias” (FERNÁNDEZ DE CAÑETE, 2014, p. 123-124). Certamente o poeta, como privilegiava a estética coeva, assim como Botelho, valeu-se de silogismos para compor a substância ideal de seus poemas — porém de modo um quanto mais refinado, como veremos.

Ambiciofa, atrevida, inobediente
A primeira mulher, em breve instãte
Ao preceito faltou de hũ Deos amante
pelo confelho de hũa vil ferpente.

Offendido o Juiz onnipotente
Piedofo decretou por ley conftante,
Que com dores parisse Eva ignorante,
E as filhas de tam fragil alcendente.

Se pois o fummo Autor que tudo cria
Aquella pena áquella culpa ordena,
E dor nam fente a Mãy do eterno dia,

Se entre glorias pariu de paz ferena,
He confequencia certa, que Maria
Não teve a culpa, pois não teve a pena.

(SILVA, 1671, p. 3;
grifos nossos.)

Nesse terceiro soneto das *Poesias varias* de Nunes da Silva, notamos os ritmos dos hendecassílabos melódicos (tônicas nas sílabas 3-6-10) nos três primeiros versos e do sáfico²⁷ (tônicas nas sílabas 4-8-10) no quarto, que ambientam a construção do raciocínio no pecado original de Eva. Botelho menciona a “omnipotência” (v. 4) do Deus criador — “De nada criou Deos toda a existencia / da maquina do mundo dilatada / e se Deos tudo fas quanto lhe agrada” (v. 5-7) —, fazendo incidir, inclusive, as sílabas tônicas do verso heroico nas palavras “nada”, “Deos” e “existencia” (v. 5), “maquina”, “mundo” e “dilatada” (v. 6), e “Deos”, “faz” e “agrada” (v. 7). Nunes, por seu lado, igualmente menciona o caráter “omnipotente” (v. 5) de um Deus não apenas criador, mas especialmente “Juiz” (v. 5) — “Offendido o Juiz onnipotente” (v. 5)

²⁷ Prega o senso comum que D. Francisco Manuel de Melo teria introduzido o hendecassílabo sáfico na versificação portuguesa. Camões, no entanto, já fazia uso de tal metro. Cf. SPAGGIARI, 2011.

— incidindo as sílabas tônicas do verso melódico (e, para tanto, usando o artifício da crase) nas palavras “offendido”, “juiz” e “omnipotente”. À questão de seus artifícios versificatórios, sublinhamos o contorcionismo prosódico do verso “Que com dores parisse Eva ignorante” (v. 7): hendecassílabo melódico na nossa leitura (embora pudesse igualmente ser heroico sem prejuízo da interpretação), numa sequência de sinalefas em crase e elisão e a síncope subentendida (*i.e.* não grafada) do fonema /g/. Voltando a Botelho, este defende não apenas que é necessário ter “pureza” (v. 12) para ser “de Deus mãy generosa” (v. 13), mas que tal conclusão não pode ser contestada: seu silogismo se constrói pela afirmação da onipotência divina e da excelente dádiva merecida por Maria. Ora, como poderia o “Verbo eterno” (v. 10) ser gerado por mãe maculada pelo pecado original? Nunes, por seu lado, vale-se deste mito, mencionando o castigo de Eva e construindo seu silogismo pelo simples contraste entre um parto, devido à culpa, *dolorido* (Eva; v. 7), e um parto, devido à glória, *pacífico* (Maria; v. 12), concluindo assim, numa espécie de silogismo invertido, que “He consequencia certa, que Maria / Não teve a culpa, pois não teve a pena” (v. 13-14). Vale sublinhar o uso dos hendecassílabos sáficos (acentos nas sílabas 4-8-10) não apenas no verso “pelo confelho de hũa vil serpente” (v. 4), mas especialmente no par de versos que tratam de culpa e de castigo: “Aquella pena áquella culpa ordena” (v. 10) e “Não teve a culpa, pois não teve a pena” (v. 14). São esses os silogismos que fazem a apologia do dogma da *Imaculada Conceição* nos dois sonetos. Botelho, inclusive, a ele se refere objetivamente em sua chave de ouro: “sem macula algũa, concebida” (v. 14). Quanto ao dogma da *Maternidade Divina*, este é aludido, sem silogismos, em “de Deus mãy generosa” (v. 13) e, por Nunes da Silva, em “a Mãy do eterno dia” (v. 11) — metáfora esta, sobre a qual voltaremos a nos debruçar.

Ao propósito das chaves de ouro, a *graça*, da qual Maria teve a preminência conforme o primeiro verso de Botelho, ela é aludida noutro soneto de Nunes (v. 14) que trata da Imaculada Conceição, intitulado “Ao mefmo Affumpto, fobre as palavras ‘Tota pulcra es Amica mea’”:

Se diz a fealdade a culpa, nam periga
 Quê ha toda fermofa, em tal fealdade,
E fe o peccado diz inimizado
Naõ tem peccado, quẽ he fempres amiga.

A razam poderofa a crer me obriga
 Qual de Fé divina esta verdade,
 Que aquella fermofura, & amizade
 Me estam forçando a q este acerto figa.

Se nam póde faltar o que dictado
 Nos tem a superior, divina **idèa**,
 E em fua Mãy o vejo acreditado,

De juftiça, & razam, he bem que eu **crea**
 Que em nenhũ tempo pode ter peccado
Aquella luz, que foi de graça chea.

(SILVA, 1671, p. 4;
 grifos nossos.)

Com efeito, o princípio da culpa, argumentado em seu soneto imediatamente anterior, é agora reelaborado num silogismo que, tomando o versículo “*tota pulchra es amica mea et macula non est in te*” (Ct 4,7), relaciona a culpa e a feiura ao pecado e à inimizade, e tal fórmula contrasta com a inocência e a beleza relacionadas a piedade e amizade, conformando mais um soneto apologético para as contas de seu Rosário. Como Botelho, o poeta recorre à estrutura simétrica para apresentar a proposição sobre o pecado que vai contribuir com seu silogismo: “E se o peccado diz inimizade / Não tem peccado, quẽ he sempre amiga” (v. 3-4). Também como Botelho, o poeta entrega uma conclusão definitiva — “A razam poderofa a crer me obriga” (v. 5) — ao seu raciocínio: tais reflexões lhe “estão forçando a q este acerto liga” (v. 8). Sublinhamos, também, a situação de *anacruse* no primeiro verso, que conforma um hendecassílabo heroico se subtraídas suas duas primeiras sílabas poéticas: “Se diz | a fealdade a culpa, nam periga” (v. 1). Apontamos outra ocorrência de rima diminuta (peneconsoante) nos dois últimos tercetos: “idèa” (v. 10, timbre aberto), “crea” (v. 12, timbre fechado) e “chea” (v. 14, timbre fechado).

1.2.7 Lirismo alegórico

A reafirmação da “pureza” (v. 12), da concepção “sem macula algũa” (v. 14) proporcionada por ter Maria sido “no primr.º instante prezeruada” (v. 2) para tornar-se “de Deus mãy generosa” (v. 13, assim como a referência ao “Verbo” (v. 10), elementos estes, todos constantes no soneto de Botelho, e as referências à “luz” (v. 14), à “fermosura” (v. 8) e à “culpa” (v. 1) — ou, antes, à falta dela — que faz Nunes no soneto último, tudo isso se encontra concentrado num soneto anônimo do segundo volume do *Postilhão de Apolo*:

Clara **luz**, cuja excella formosura
 Dos **eclypses** por Deos foy reservada,
Lua cheya de graça, que manchada
 Jámais de culpa foy, Mãy sempre pura.
Escada de Jacob, Guia segura,
Real Templo, em q o Verbo fez morada,
 Na vofla Conceição immaculada
 Foftes a mais perfeita creatura.
Mas qual podia fer, quem escolhida
Para Divina Mãy era, Senhora,
Senaõ vos fem peccado concebida!
 Que se o **Sol** de Juftiça vinha fóra,

Era força que achasse já nascida
Para tão claro Sol tão bella **Aurora**.

(In: MORAIS, 1762, v. 2, p. 109;
grifos nossos)

Ao contrário de Nunes e de Botelho, porém, o “Anônimo do Postilhão de Apolo” não traz ao tema a perspectiva objetivamente apologética, tampouco faz uso de silogismos para estruturar sua composição, mas constrói, sim, um discurso laudatório permeado de metáforas, como a referência ao sonho de Jacó (Gn 28,10-19; v. 5) com a escada que servia de intermédio entre terra e céu — intermédio este, cuja aproximação simbólica com a Virgem é patente — e a imagem dum “Real Templo, em q o Verbo fez morada” (v. 6), verso este, em que, para a confecção do ritmo heroico, o poeta recorreu ao artifício da sinelefa por sinérese na palavra “Real” (v. 6). A conclusão se dá não por silogismo, mas sim por uma espécie de pergunta retórica, espalhada em hipérbato (v. 9-11), de tom laudatório, que, em sintaxe rearranjada, indagaria: “mas qual [mulher], senão vós, poderia ser escolhida para divina mãe, Senhora sem pecado concebida?” O poeta encerra o soneto com uma metáfora aparentemente inspirada pela tradição clássica: a aproximação das figuras de Maria com a *aurora* e de Jesus com o *sol* (v. 12-14). Ora, a “Lua” (v. 3) astro também participante da iconografia atribuída à Imaculada Conceição, conforme vimos, referenciada por Jerônimo Baía — “He **Lua**, Estrella, e Sol claro” (Romance IV, v. 152; grifo nosso), nesse sentido, pode também ser o contrapeso da imagem do sol.

Mas não só de silogismos compõe Nunes da Silva seus versos, como verificamos em dois sonetos constantes em suas *Poesias varias*, também dedicados à Imaculada Conceição, em que o raciocínio apologético cede lugar ao lirismo alegórico para cumprir a função conativa das composições. Eis o segundo soneto da obra:

Se a **menina dos olhos** delicada,
Do corpo humano natural luzeiro,
Num póde consentir de breve **argueiro**
a tyranna impressam, a **fombra** ouzada,

Em sua Conceição sempre admirada,
Como o vapor **lofrera** mais ligeiro
Aquella **luz**, q em seu candor primeiro
Foi dos olhos de Deos Menina amada?

Nem se atreveu a fombra, nem Maria,
Sendo menina de taes olhos clara,
o eclypse padecera com desculpa,

Pois ver, & consentir nunca podia
Deos, de seus olhos na Menina rara
Argueiro tam pezado como a culpa.

(SILVA, 1671, p. 2;
grifos nossos)

Neste soneto “Ao mesmo Assumpto”, observamos uma peculiar alternância do uso de hendecassílabos heroicos, melódicos e sáficos, que apontamos acima. Além disso, é o único dos seis sonetos ora em apreço que, conforme o modelo petrarquiano, se dispõe em dois quartetos de rimas intercaladas (ABBA/ABBA) e dois tercetos com *três* rimas alternadas (CDE/CDE) ao invés de duas (CDC/DCD). A referência à passagem em que Jesus fala do argueiro e da trave no olho, constante nos Evangelhos segundo São Mateus e segundo São Lucas (Mt 7,3; Lc 6,41) complementa a aproximação metafórica da “menina dos olhos” (v. 1) com Maria; além disso, a antítese “luz × eclipse” (v. 7 e 11), também elaborada pelo “Anônimo do Postilhão de Apolo” (v. 1-2) — estando as sílabas tônicas de ambas as palavras “luz” e “eclipse” posicionadas em destaque nos versos respectivamente sáfico e heroico —, ou “luz × sombra”, constitui a substância metafórica da composição em *chiaroscuro*. O terceto final conclui a alegoria com a afirmação da Imaculada Conceição. Sublinhamos o uso do pretérito mais-que-perfeito do indicativo nos verbos “sofrer” (v. 6) e “padecer” (v. 11) com função de futuro do pretérito, tão comum à linguagem poética coeva. Lirismo alegórico de semelhante tom realizou Nunes da Silva neste último soneto em apreciação — antes, o que abre a seleção das *Poesias varias* —, “A Conceição de N. Senhora”:

No decreto mayor, q̃ do eminente
facro folio, alcãçou o Amor cõstãte
A favor do Vniverſo naufragãte,
Que agonizava laſtimofamente.

O Padre poz a Mão onnipotente,
A penna concedeu a Pomba amante,
Foi o Verbo a palavra relevante,
E o papel foi Maria mais decente.

Como pois! fendo taes, nefte traslado,
A **Mão**, a **Penna**, & a **Palavra**, havia
o Papel deſte aſſumpto ſer manchado

O Pura ſempre, ó ſingular Maria;
Mal o borram teria do peccado
O papel em que o Verbo ſe eſcrevia.

(SILVA, 1671, p. 1;
grifos nossos.)

Elementos recorrentes tanto na figuração quanto na argumentação dos sonetos dedicados à Imaculada Conceição ora em apreço ressurgem aqui: o “Amor Diuino” (v. 11, em Botelho) vem aludido como “Amor cõstãte” (v. 2); a “pureza” é mencionada (v. 12, em Botelho; v. 12 igualmente em Nunes); e o “Verbo” (v. 10, em Botelho; v. 7 e 14 em Nunes), por exemplo.

A “maquina do mundo” (v. 6, em Botelho) é explicada como “Vniverſo naufragãte, / Que agonizava laſtimofamente” (v. 3-4); Maria, “de Deus mãy generosa” (v. 13, em Botelho), se transforma metaforicamente no “papel em que o Verbo ſe eſcrevia” (v. 14); e a afirmação do dogma da Imaculada Conceição — “sem macula algũa, conçevida” (v. 14, em Botelho) — se faz aqui por meio da alegoria: “O Pura ſempre, ó ſingular Maria; / Mal o borram teria do peccado / O papel em que o Verbo ſe eſcrevia.” (v. 9-11).

O Amor eterno e contínuo que é o Pai Todo-Poderoso projetou o ‘decreto’. A mão d’Ele é que guia a escrita como manifestação desse “amor constante”; à segunda pessoa da Santíssima Trindade, o Filho Jesus Cristo, corresponde o verbo, a “palavra” necessária, imprescindível para se manifestar; do Espírito Santo procede o instrumento com o qual foi escrito esse “decreto” para salvar o mundo do pecado, “a pena”; e a Virgem, a Imaculada Conceição é “o papel” sobre o qual escreve a mão divina, é como a terra fértil em que se semeia a “palavra” [...]. (FERNÁNDEZ DE CAÑETE, 2014, p. 125)

Desde o trono do altíssimo, “ſacro ſolio” (v. 2), o “Amor cõſtãte” (v. 2), qual poeta em vias de criar poema perfeito, projeta a salvação daquele “Vniverſo naufragãte” (v. 3). Talvez em termos de gosto particular, de inclinação ideológica ou de orientação espiritual se poderia dizer, ao menos sobre *este* soneto, que ele seja de *pouca valia*; considerada, porém, a construção da alegoria, especialmente no que tange a aproximação das figuras do criador e do poeta, em termos teológicos, apologéticos, retóricos, estéticos e poéticos, e diante da matéria em apreço, não. De todo modo, o tom estabelecido nos dois sonetos que abrem a *Lyra Sacra*, em conformidade com a tradição petrarquista, persistirá ao longo da obra.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O SONETO III – “AO NASCIMENTO DA SENHORA”

2.1 Mulheres ilustres da Bíblia Sagrada & as dádivas das nove Musas

2.1.1 *Enriquecedoras alusiones*

O Prof. Dr. Enrique Martínez López (1926-2012) atribuía ao estilo da *Lyra Sacra* uma suposta “veia pobre” do conceptismo — “*Son raras aqui las enriquecedoras alusiones, las imágenes y léxico suntuario, la nota de color o de sonido*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 307).

De cualquier modo, lo mas posible es que, en efecto, Botelho hubiese abultado considerable y apresuradamente Lira sacra en el corto periodo 1702-1703, si atendemos a la poca lima de no escasas composiciones de este libro, faltas de aquel elaborado acabamiento que, aún en las menos inspiradas, mostrara el poeta en Música do Parnaso. (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 305; grifo nosso.)

Com efeito, o Prof. Dr. Erimar Wanderson da Cunha Cruz desenvolve uma argumentação que procura justificar a afirmação de Martínez López pela proposta da categoria de “barroco moderado” como chave de leitura para destrancar da poesia de Botelho aquelas atribuições outrora apontadas.

É num diálogo e num contraponto com tal tradição hermenêutica que propomos a categoria de “barroco moderado” e, dentro da perspectiva deste diálogo, decidimos utilizar as categorias de cultismo e de conceptismo, relevantes nos estudos sobre a *Lyra sacra*, como mostra o autor de um dos estudos pioneiros sobre a coletânea objeto da nossa tese, ou seja Enrique Martínez López [...]. (CRUZ, 2021, p. 17)

Ora, não advertira o poeta no prólogo de sua *Lyra Sacra* que seria preciso conhecer as passagens bíblicas para melhor apreender os conceitos? Passemos portanto à leitura duma daquelas raras alusões — ou seja, do “Tríptico do Nascimento da Senhora”.

2.1.2 “Para tantos excessos de ditofa” & “de excellencias tão rica”

AO NASCIMENTO DA SENHORA

Soneto III

Mais ã Sara, felix nasce Maria,
e que Rebecca, nasce mais prudente:
mais bella ã Rachel à chama a gente,
e por uirgem, fecunda mais que Lia.

Mais ã Debora sabia se aualia,
e que Judith se ostenta mais ualente,
mais ã Estèr satisfàs graciosamente,
mais ã Suzana casta se confia.

Esta flor, esta planta, nunca seca

no Jardim das virtudes sobrehumana,
que nem nascida, ou concebida peca.

Nuã e outra ventagẽ Soberana
nascem nella, Rachel, Sara, Rebecca,
Debora, Lia, Ester, Judith, Suzana.

(OLIVEIRA, 1971, p. 12)

No primeiro soneto da nossa leitura, painel lateral do “Tríptico do Nascimento da Senhora”, “Ao nascimento da Senhora” (soneto III), elenca o poeta oito virtudes da bem aventurada Virgem Maria, todas elas superiores às virtudes das mulheres ilustres do Antigo Testamento. As virtudes descritas nos versos melódicos do primeiro quarteto iniciam com o fonema /f/ (“felix”, v. 1; e “fecunda”, v. 4); e as do segundo, com o fonema /s/ (“sabia”, v. 5; e “satisfãs”, v. 7). No primeiro verso do primeiro terceto, igualmente melódico, encontramos ambos os fonemas /f/ e /s/: “esta flor, esta planta, nunca seca” (v. 10) — enquanto no último verso melódico, o imediatamente seguinte (v. 11), a imagem do “jardim” se relaciona à da “planta” do verso anterior. O dogma da Imaculada Conceição é reafirmado no primeiro terceto — destacado pelo v. 11 (“que nem nascida, ou concebida peca”). As aliterações em /s/, com efeito, ressoam nos versos em que Sór. Violante do Céu menciona as virtudes que a bem aventurada Virgem Maria recebera em seu nascimento:

Porque **fe** bem **nafceo** tão bella Rofa,
Para tantos **exceffos** de ditofa,

(In: SYLVA, 1746, t. II, p. 414;
estrofe 2.^a, v. 39-44; grifos nossos)

Quis, que **nafceffeis** tão grande,
E de **excellencias** tão rica,
Que **fua** Omnipotencia
Ficaffe mais conhecida.

(CÉU, 1733, t. I, p. 285;
estrofe 15, v. 57-60; grifo nosso)

O primeiro excerto vem da silva “Ao Padre Antonio Vieira pregando no Nascimento de N. Senhora no Convento da Rosa”, da *Fênix renascida* — mas parece que “esse sermão não virá incluído na colecção dos sermões impressos de Vieira” (COUTO, 2011, p. 160, nota 4) — ; o último, do romance “A’ Virgem Maria Senhora Nossa”, do *Parnaso Lusitano*.

2.1.3 Nove Musas no Jardim das Virtudes

Assim como “Phebo entre as Noue se nomêa” — conforme lemos no Soneto 1.^o – “A N. S.^a alludindo ao cantico da Magnificat” (v. 3) —, temos aqui oito personagens do Antigo Testamento ao redor da bem aventurada Virgem Maria perfazendo um total de nove figuras

femininas. Ou seja: bem como o mito pagão conta nove Musas — “ἐννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι” (HESÍODO, 1995, p. 108, v. 76) —, Maria e as outras oito mulheres do Antigo Testamento são cá apresentadas como suas correspondentes cristãs: nove musas no “Jardim das virtudes” (v. 10). Cada qual das oito personagens do Antigo Testamento dispõe duma qualidade, superada pela qualidade correspondente que Maria dispõe, pois é *feliz* como Sara (v. 1), que foi mãe em idade avançada (Gn 21,1-8); *prudente* como Rebeca (v. 2), que interpretou a profecia (Gn 25,23); *bela* como Raquel (v. 3; Gn 29,17); *fecunda* como Lia (v. 4), que gerou sete filhos (Gn 29,32-35; 30,16-21); *sábia* como Débora (v. 5), que foi juíza e profeta (Jz 4-5); *valente* como Judite (v. 6), que enfrentou Holofernes (Jt 10,11-13,10a); *graciosa* como Ester (v. 7; Es 2,7, 9, 15); e *casta* como Susana (v. 8; Dn 13).

O apontamento de virtudes de oito personagens míticos foi um expediente do qual Nunes da Silva igualmente se valeu numa composição profana e de tom amoroso, o soneto “Amor decorofo”, cuja estruturação convém cotejar com a do Soneto III de Botelho ora em apreço:

De Cefar a fortuna, & a grandeza
 Para amarvos quizerá, ó luz fermosa,
 De Orptheo a voz, & a lyra armoniofa
 E de Adonis a rara gentileza.
 Ter quizerá de Midas a riqueza,
 E de Paris a forte venturofa,
 De Vliffes a eloquencia poderofa,
 E de Leandro, & Piramo, a firmeza.
 De todos ter quizerá, para amarvos
 As prendas, nem cõ ellas, por querervos
 Teria confiança de alcançarvos:
 Que fe com prendas taes chegaffe a vervos
 Todas feriam só para agradarvos,
 Mas nam para alpirar a merecervos.

(SILVA, 1671, p. 187)

Deseja o poeta nove virtudes de oito figuras masculinas da tradição clássica: de César, a fortuna e a grandeza (v. 1); de Orfeu, a voz e a lira harmoniosa (v. 3); de Adônis, a rara gentileza (v. 4); de Midas, a riqueza (v. 5); de Páris, a sorte venturosa (v. 6); de Ulisses, a eloquência poderosa (v. 7); e de Leandro e de Píramo, a firmeza (v. 8). Não esmiuçaremos os mitos de cada um desses personagens, pois isso seria um grande desvio dos propósitos deste estudo. Embora fosse possível apontar a figura do equívoco na palavra “firmeza” (v. 8), conquanto Píramo represente um amor imaterial/espiritual e Leandro um amor material/carnal — e o Pe. Bluteau registrando que “firmeza” queira significar “Calidade de coufa, que tem maõ, por fer folida, dura, estavel, &c.” (BLUTEAU, 1713, t. IV, F, p. 131), nada mais justo que o

poeta desejasse para si tanto uma firmeza (no sentido de constância do sentimento) de seu amor ideal, como a teria Píramo em relação a Tisbe a ponto de suicidar-se pela amada, quanto uma firmeza (no sentido de rigidez de seu membro sexual) de seu amor carnal, como a teria Leandro em relação a Hero, cujos dotes atléticos, por cruzar nadando toda noite o Helesponto, seriam mesmo incontestáveis. De todo modo, acrescenta o poeta que todas aquelas prendas seriam insuficientes para merecer sua amada “luz fermofa” (v. 2). Reorganizando o hipérbato do primeiro terceto (v. 9-11) em ordem direta, lemos: “Para amar-vos, quisera ter as prendas de todos; [mas] nem com elas teria confiança de alcançar-vos”. Pois, conclui o poeta: “Que fe com prendas taes chegasse a vervos / Todas seriam só para agradarvos, / Mas nam para aspirar a merecervos” (v. 12-14). Trata-se dum elogio hiperbólico da dama, pois todas aquelas virtudes não bastariam para merecê-la — *i.e.* ela é muito mais valiosa que todas aquelas virtudes. Formalmente, Nunes da Silva elaborou o mesmo esquema de rimas de Botelho de Oliveira — ABBA ABBA CDC DCD —, tendo privilegiado os hendecassílabos heroicos enquanto o poeta baiano os melódicos. Em termos de conteúdo, ambos trataram dum “Jardim das Virtudes”.

2.1.4 Antonomásia Vossiânica

A descrição bíblica da felicidade de Sara é revestida de certa comicidade em relação à gravidez de uma nonagenária, desde quando o Senhor promete a Abraão um filho com ela (Gn 17,17) e Abraão ri; quando Sara ouve os mensageiros do Senhor falarem sobre sua gravidez (Gn 18,12) e ri; e quando dá à luz Isaque (Gn 21,6) — cujo nome quer dizer “ele ri” — e ri. Esse riso é signo de felicidade, e “mais ã Sara, felix nasce Maria” (v. 1). Enquanto Botelho faz Sara figurar entre o que chamamos de “Musas no Jardim das Virtudes”, a razão de seu riso bíblico — *i.e.* sua idade avançada — é aproveitada por D. Tomás de Noronha (?-1651; fl. 1630) na canção satírica “A huma mulher, que fendo muito velha, fe enfeitava”, da *Fênix renascida*:

Escuta, **ó Sara**, pois te falta espelho
 Para ver tuas faltas,
 Não quero que te falte meu confelho
 Em prefunçoens taõ altas;
 Lembrote agora fõ, que es terra, e lodo;
 E em terra has de tornarte delte modo,
 Mas não te digo, nem te lembro nada,
 Porque ha muito, que em terra estás tornada.

(In: SYLVA, 1746, t. V, p. 220;
 v. 1-8; grifo nosso)

D. Tomás de Noronha, no primeiro verso, substitui o termo apelativo (fosse este “ó, velha”) por um nome próprio (“Sara”, a personagem bíblica), invertendo o processo figurativo da antonomásia — nesse caso, o nome próprio pertence a “uma pessoa [...] que na história ou

na mitologia era um exemplo excepcional [...] da qualidade que se designar com o apelativo que é substituído” (LAUSBERG, 1967, p. 156) — para aquilo que, atento às exposições do humanista Gerardus Iohannes Vossius (1577-1649), o Prof. Dr. Heinrich Lausberg descrevera como “antonomásia Vossiânica”. Sensacional exemplo de antonomásias Vossiânicas é o Soneto C – “El Alma a fu Dios”, das *Rimas sacras* de Lope de Vega.

*Quando en tu Alcazar de Siòn, y en Beth
De tu Santo David ferè **Abifac**?
Quando **Rebeca** de tu humilde Isaac?
Quando de tu Joseph limpia **Afeneth**?
De las aguas fali como Japheth,
De la llama voràz como Sidrac,
Y de las maldiciones de Balac,
Por la que fue bendita en Nazareth:
Viva en Jerusalèn, como otro Hafub,
Y no me quede en la Ciudad de Loth
Sabiduria eterna, immenso Aleph;
Que tù, que pifas el mayor Cherub,
Y la cerviz enlazas de Behemoth,
Sacaràs de la carcel à Joseph.*

(VEGA CARPIO, 1658, p. 68;
grifos nossos)

Aproveita o poeta nesse soneto uma série de histórias bíblicas de libertação; o primeiro quarteto, por exemplo, apresenta símbolos bíblicos de relações e de amores que representam os desposórios da alma com seu Senhor — exposição esta, esclarecida pelo título mesmo da composição. Ainda no primeiro quarteto, é representativa a alusão ao personagem Davi, que, também poeta, expressou sua vergonha e sua *mea culpa* por meio de Salmos, assim como Lope em sua palinódia (v. NOVO VILLAVERDE, 1990, p. 101-102). Antonomásias Vossiânicas, no entanto, são as referências a Abisague, a Rebeca e a Azenate (v. 2-4). Reconhecemos, com efeito, uma experiência, semelhante a esta de seu *auctoritatis*, que fez Botelho em sua *Lyra Sacra* com o recurso da antonomásia Vossiânica:

DEPRECAÇÃO ALLEGORICA, OU ANAGOGICA

Soneto CXX

Se morto estou no estado de Babel
resucitaime ja como em Naim,
jà não quero adorar a Baàlim
que em uosso culto sou **Zorobabel**;

Daime Senhor a caza de Bethel
sobre o monte celeste de Abarim,
não me deis os castigos de Eufraim,
que a gloria espero uer de Ezechiel.

Pretende despojarme Leuiathant
da uinha mais felix que à de Naboth,
e ã tenha o supplício de Dathant.

Pequei pequei (Senhor de Sabãoth,
mas obedeço às uozes de Nathant,
e ja deixo os enganos de Astaroth.

(OLIVEIRA, 1971, p. 77;
grifo nosso)

Contrário do que possa parecer, a única antonomásia Vossiânica propriamente dita que ocorre nesse soneto reza: “que em uosso culto sou Zorobabel” (v. 4). Botelho usa sinédoques (“estado de Babel”, v. 1; e “a caza de Bethel”, v. 5); símiles (“como em Naim”, v. 2; e “mais felix que à de Naboth”, v. 10); perífrases (“adorar a Baâlim”, v. 3; “os castigos de Eufraim”, v. 7; “a gloria [...] de Ezechiel”, v. 8; “o supplício de Dathant”, v. 11; “uozes de Nathant”, v. 13; e “enganos de Astaroth”, v. 14); metáforas (“sobre o monte celeste de Abarim”, v. 6; e “pretende despojarme Leviathant”, v. 9; e um vocativo (“Senhor de Sabãoth”, v. 12).

2.1.5 “e que Rebecca, nasce mais prudente”

Rebeca é irmã de Labão, filha de Betuel (Gn 22,23; 24,24) e neta de Naor (irmão do patriarca Abraão) — o que a torna sobrinha-segunda (ou prima direta afastada um grau) de Isaque, seu esposo. Abraão envia Eliéser, seu servo (cf. Gn 15,2), a Harã, a cidade de seus antepassados, para buscar uma esposa para Isaque, pois não deseja que seu filho desposse uma mulher cananeia (*i.e.* uma mulher que adore deuses outros). Eliéser faz uma prece, pedindo um determinado sinal (Gn 24,14), que é atendida quando Rebeca surge entre as mulheres do poço diante da cidade e não apenas lhe serve água de seu cântaro como também serve água aos seus camelos. Eliéser chega à casa de Labão trazendo presentes e pedindo a mão de Rebeca, sua irmã, em casamento a Isaque, filho de seu amo. Rebeca aceita o pedido e parte com Eliéser, acompanhada de Débora, sua ama-de-leite, e doutras servas (Gn 24,61). Em Canaã, o casamento é realizado, mas passam-se muitos anos sem que ele gere descendência. Após o longo período, enfim, as constantes preces de Isaque são atendidas e Rebeca engravida (Gn 25,21). As crianças em seu ventre, no entanto, lutam entre si, de modo que Rebeca vai consultar o Senhor seu Deus, que responde: “Há duas nações em teu seio, / dois povos saídos de ti se separarão, / um povo dominará um povo, / o mais velho servirá ao mais novo” (Gn 25, 23)²⁸. Rebeca então dá à luz gêmeos: o primogênito Esaú, “hábil caçador, correndo a estepe”; e Jacó, que nasce agarrado ao calcanhar do irmão e que se torna um “homem tranquilo, morando sob tendas” (Gn 25,27). Rebeca, então,

²⁸ O tema do irmão mais novo preferido ao irmão mais velho é recorrente ao longo do Gênesis: Abel é preferido a Caim (Gn 4), Isaque é preferido a Ismael (Gn 21), Raquel é preferida a Lia (Gn 29,15-30), entre outros exemplos.

ajuda seu filho Jacó, seu favorito (Gn 25,28), a tomar do irmão Esaú a bênção de primogenitura que Isaque lhe daria²⁹: vestido com as mais belas roupas de Esaú e com as mãos e a nuca cuidadosamente cobertas com peles de cabritos para parecer-se com ele, Jacó segue em minúcias o conselho de sua mãe; ajoelha-se diante de seu pai, Isaque; oferece-lhe o bom prato de cabritos e o pão; e dele consegue a bênção destinada ao irmão (Gn 27). Define o Pe. Bluteau a prudência como

Virtude intellectual, que enffina ao homem o recto modo de obrar, & o que he moralmente bom, ou mao, para abraçallo, ou fugillo. He a primeyra das virtudes Cardeais, & Monaftica. A prudencia Politica tem por objecto o bem publico por meyo da obfervãcia das leys humanas, & divinas. [...] A prudencia mais fe conhece em impedir o dano, que em o reparar[.] (BLUTEAU, 1720, P, p. 811)

Manifesta-se a prudência de Rebeca, portanto, na medida em que ela interpreta as palavras do Senhor seu Deus para então agir em favor de Jacó, seu filho mais novo, obrando naquilo que seria moralmente bom (afinal Esaú tomara duas mulheres heteias — entenda-se: adoradoras de deuses outros; cf. Gn 26,34) e exercendo prudência política observando tanto leis humanas (o pleito de Jacó era legítimo, pois havia comprado seu direito de primogenitura) quanto divinas (assegurando que a descendência patrilinear de Abraão, seu sogro, fosse fiel ao Senhor seu Deus). Compreende Botelho esse conceito e faz figurar em seu Jardim das Virtudes a prudência de Rebeca (v. 2) — menor, contudo, que a da bem aventurada Virgem Maria. O Soneto XCV – “De Ifaac, y Rebeca”, das *Rimas sacras* de Lope de Vega, também alude à personagem bíblica, tratando agora não especificamente da sua prudência, mas sim daquilo que metafisicamente simbolizaria: a alma humana.

*Formando Batuèl castillos de oro
En los Camellos Arabes gigantes,
Y fobre los Afyrios Elefantes
De las donzellas el honefto coro,
Parte Rebeca por mayor teforo,
Que plata, y oro, y Indicos diamantes,
Ganados, y Pastores circunftantes,
Desde la blanca oveja al rubio toro.
Ifaac, adelantandose al camino,
Viòle la honefta Virgen, y del Manto
Hizo rebozo al roftro peregrino.
Exemplo para el alma (Efpofò Santo)
Que quando Vòs venis en Pan Divino
Se cubra de humildad à favor tanto.*

²⁹ Com efeito, desde o ventre Jacó buscava passar à frente do irmão: primeiro ao nascer agarrado em seu pé (Gn 25,26); depois, ao comprar seu direito de primogenitura por um prato de lentilhas (Gn 25,34); e por último, ao ludibriar o próprio pai com a ajuda da mãe, conforme veremos.

(VEGA CARPIO, 1658, p. 64-65;
grifos nossos)

Com efeito, na primeira quadra do Soneto C – “El Alma à fu Dios”, apreciado há pouco, surge Rebeca, em antonomásia Vossiânica, na pergunta: *¿Quando seré Rebeca de tu humilde Isaac?* — i.e. “quando minha alma chegará a se encontrar com meu Deus?” Aqui, a primeira quadra traz uma figuração hiperbólica das riquezas nababescas que Eliéser teria presenteado a Betuel, que assim formou “castillos de oro” (v. 1): após longa viagem desde Canaã, o servo de Abraão descansa sua comitiva junto ao poço de Harã — comitiva esta, formada por “Camellos Arabes gigantes” (v. 2) e “Afyrios Elefantes” (v. 3) na perspectiva do poeta —, onde Rebeca desponta, atendendo às preces de Eliéser, dentre “las donzellas” (v. 4) que lá se encontravam. Camelos árabes (ou dromedários), com efeito constituíam um grande elemento das riquezas dos patriarcas bíblicos, sendo empregados como montaria e como bestas de carga; além disso, as fêmeas fornecem leite, seus pêlos tornam-se matéria têxtil e sua carne é comestível (embora fosse considerado um animal impuro, portanto vedado ao consumo; cf. Lv 11,4); inscrições assírias atestam que elefantes, por sua vez, habitavam a região da Síria, embora não se fale de elefantes na Bíblia até tempos muito posteriores aos dos patriarcas (v. SOUVAY, 1907). Por cruzar o deserto em longas caravanas, não é difícil enxergar no camelo o veículo que permite ao homem alcançar o “centro oculto, a Essência divina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 172). O elefante, por sua vez, simbolizaria o poder régio, a prudência, a piedade e a castidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 359-360) — virtude esta última, atestada por Aristóteles em sua *História dos animais*: “Depois da cópula, o macho só volta a cobrir dois anos mais tarde, mas não se aproxima mais da fêmea que antes fecundou” (ARISTÓTELES, 2006, p. 220). O valor da noiva é, contudo, muito superior ao da prata, ao do ouro, ao dos diamantes, ao dos rebanhos, ovinos e bovinos, e ao dos pastores, pois mais vale a alma, que Rebeca — “mayor tesoro” (v. 5) — representa, do que toda a matéria, toda riqueza, todo cabedal. Pois Rebeca ao saber que se aproximava de seu noivo, cobre o rosto (Gn 24,65). O poeta sabe que seu rosto é um “roftro peregrino” (v. 11) — ou seja, a face “peregrina” de Rebeca é uma face “metafórica”, conforme discutimos. Com isso demonstra Lope como a alma do fiel deve portar-se ao se aproximar de seu Deus — ou, no mínimo, ao receber o sacramento da Eucaristia —: com humildade (v. 12-14). Enquanto Botelho de Oliveira tece uma composição laudatória, Lope de Vega nos entrega versos exegéticos. Passemos à leitura do v. 5 do Soneto III – “Ao nascimento da Senhora”, pois de Raquel e de Lia trataremos mais adiante.

2.1.6 “Mais ã Debora sabia se aualia”

Botelho menciona a sabedoria de Débora, mas não daquela ama-de-leite de Rebeca, que ajudara na criação dos gêmeos Esaú e Jacó, citada anteriormente, e sim da profetisa e juíza — aliás única juíza e uma das mulheres mais importantes do Antigo Testamento — Débora (Jz 4-5), que levantou o povo contra a opressão dos cananeus. Com efeito, a sabedoria de Débora se manifestava na medida em que as pessoas a procuravam em busca de justiça: “Ela tinha a sua sede à sombra da palmeira de Débora, entre Ramá e Betel, na montanha de Efraim, e os israelitas vinham a ela para obter justiça” (Jz 4,5). Enquanto Botelho emprega o símile para comparar a sabedoria de Débora com a da bem aventurada Virgem Maria — “Mais ã Debora sabia se aualia” (v. 5), Sór. Violante menciona a juíza e profetisa com uma antonomásia Vossiânica no louvor da Madre Dona Francisca de Vilhena (v. 16):

*A Madre D. Francisca de Vilhena, irmã
do Marquez de Montalvão, vindo da
Annunciada de Lisboa a fer Prioreffa
na Rofa.*

SYLVA IV.

He igual na obfervancia, na nobreza,	
Exemplo da virtude, e da lhaneza,	10
He no femblante grave,	
Branda na condição, na voz fuave,	
He nas acçoens prudente,	
Zeloza, e recta fí, porèm clemente,	
He do femineo sexo heroico luftre,	15
Difcreta Abigail, Debora illuftre:	
Infpiração divina	
Foy aquella firmeza peregrina	
Das que vencendo a arte	
Naõ quizemos seguir a mayor parte:	20
Decreto foy da eterna providencia	
Taõ rara permanencia,	
Porque fê huma fõ firme fê mudàra,	
Nunca tanta ventura fê alcançàra.	

(CEO, 1733, v. I, p. 150;
estrofe 2ª, v. 9-24; grifos nossos)

Chamava-se “Francisca de Vilhena” a tia materna do malfadado Marquês de Montalvão, Jorge de Mascarenhas (1597-1652), primeiro governador geral alcunhado “vice-rei” no Brasil (1640-1641); também sua esposa (RAU; SILVA, 1956, p. 27). Não encontramos nenhuma referência outra a Francisca de Vilhena como irmã do Marquês de Montalvão senão a que faz Sór. Violante do Céu. Se Francisca de Vilhena, a esposa, ao ingressar na vida monástica talvez após a desventura política do marquês (caído em desgraça após a Restauração da coroa portuguesa por suspeita de alinhamento aos castelhanos) — quiçá após sua viuvez — pela delicada situação em que sua família se achava passou a ser considerada “irmã”, como alude a

Mais q̃ Debora sabia se aualia,
e que **Judith** se ostenta mais **ualente**,
mais q̃ **Estèr** satisfàs graciozamente,
mais q̃ **Suzana** casta se confia.

(OLIVEIRA, 1971, p. 12;
v. 5-8; grifos nossos)

Deve-se a valentia de Judite (v. 6) ao enfrentamento de Holofernes (Jt 10,11-13,10a); a graça de Ester (v. 7) é reconhecida na corte persa (Es 2,15); e a castidade de Susana (v. 8) por sua defesa pelo profeta Daniel (Dn 13). Com efeito, a valentia de Judite foi reconhecida como virtude da bem-aventurada Virgem Maria pelo poeta anônimo que designamos “Acadêmico do Postilhão de Apolo” — já que assim seu soneto é assinado:

A Vós, ó Virgem pura, luz radiante,
Estrella de Jacob replandecente,
Rofa de Jericó, **Judith valente**,
De Deos Filha, Espôfa, Mãe, e Amante.
A vós, ó bella **Aurora** rutilante,
Cedro sem corrupção, Torre eminente,
Fecunda Vara de Jessé florente,
Lua cheia de graça sem minguante.
A vós, Arca Divina, Muro forte,
Soberana Rachel, Palma formosa,
A vós invoco, a vós, bem confiado,
Day-me, no que pertendo, bõa fôrte
Pois que nunca faltafes generosa
A quem vos invocou necflitado.

De hum Academico.

(In: MORAIS, 1762, v. II, p. 108;
grifos nossos)

É digno de nota que esse “Acadêmico do Postilhão de Apolo”, ao contrário do que cantam os poetas seus coevos, aponta para a soberania da matriarca Raquel (v. 10) na elaboração da antonomásia Vossiânica com a qual se refere a Maria — enquanto a praxe era evocar a personagem antes pela sua beleza e sua formosura (cf. Gn 29,17). Desse assunto trataremos na próxima seção.

Mas enquanto este acadêmico compõe um soneto deprecativo, há um outro “Anônimo do Postilhão de Apolo” que apresenta versos laudatórios à Virgem de Guadalupe — aparição mariana esta, cuja devoção está fortemente ligada à história do México desde o século XVI e que foi impulsionada pela publicação do livro *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (1648), compilado por Miguel Sánchez (1594-1674) na Cidade do México. Em seu soneto, o poeta denomina Ester de “sagrada” (v. 2):

Divina Virgen, Celestial Maria,
Sagrada Elther, Honor de Eftremadura,
 Preservada de culpa, siempre pura,
 Digna de Dios gloriosa Monarquia.
 Camina para vós, fiendo vós guia,
 Atribulada el alma en vós procura
 Defeada bonança mas segura,
Benigna Abigail, fecunda Lia.

Aurora en Guadalupe os vi mas bella,
 Luzero Universal acà os admiro,
 Señora, Elpofa, Madre, Hija, Donzella;
 Verdadero refugio, a vós aspiro,
 Protectora Divina, fois mi Estrella,
 Espero en vós, porque con vós respiro.

De hum Anonymo.

(In: MORAIS, 1762, v. II, p. 106;
 grifos nossos)

O “Anônimo do Postilhão de Apolo” ecoa dos poetas de seu tempo a virtude mais lembrada da matriarca Lia: “fecunda” (v. 8). Virtude esta, inclusive apontada por Botelho neste Soneto III – “Ao Nascimento da Senhora” ora em apreço (“e por uirgem, fecunda mais que Lia”, v. 4).

Embora o repertório não se tenha esgotado, não encontramos em nossas leituras fora da *Lyra Sacra* referências outras, fossem diretas ou indiretas, a Susana. Encontramos, sim, referências a outras mulheres do Antigo Testamento: Violante do Céu alude à Mulher de Ló e a Abigail, mencionada esta não apenas pelo nosso “Anônimo do Postilhão de Apolo” como também por Lope de Vega no soneto LXXIV – “A la B. Madre Terefa de Jefus”:

Baxaba del nubifero Carmelo
La fabia espofa de Nabal tyrano

(VEGA CARPIO, 1658, p. 51;
 grifos nossos)

No soneto C – “*El Alma à fu Dios*”, já comentado, apresenta Lope junto a Rebeca (v. 3), noutra antonomásia Vossiânica e no contexto de apontar relações que representassem os desposórios da alma com seu Senhor, também as personagens Abisague e Azenate (v. HIDALGO, 2009, p. 55). “Quando [...] / De tu Santo David ferè Abifac?” (Lope, v. 1-2): Abisague (ou Abisag de Sunam; 1Rs 1,1-4), é uma donzela que é solicitada nos últimos dias do rei Davi para aquecê-lo em seu leito, sem, no entanto, que com ele mantivesse relações carnaís — uma prefiguração, inclusive, do matrimônio virginal de Maria com José. “Quando de tu Joseph limpia Afeneth?” (Lope, v. 4): Azenate, filha do sacerdote Potífera, por sua vez, foi

entregue como esposa a José do Egito (Gn 41,45), gerando deste a Manassés e a Efraim, patriarcas de duas tribos de Israel. Essa união está indiretamente relacionada à recusa de José às investidas adúlteras da esposa de Potifar (Gn 39), pois a tradição com frequência confundiu este Potifar com aquele Potífera, de modo que, ao escolher Azenate como exemplo de recompensa pela castidade de José, Lope acabou reproduzindo tal confusão.

Sór. Violante, na silva em louvor a Madre Dona Francisca de Vilhena, que também já comentamos, menciona, junto a Débora, também em antonomásia Vossiânica, a Abigail. “Discreta Abigail, Debora illustre” (Violante, v. 16): Abigail é caracterizada como uma mulher esclarecida e bela, ao contrário de seu marido, o rico Nabal, tão bruto que não apresenta sequer condições de tratar com os enviados de Davi (1Sm 25,3-11). Abigail intercede por Nabal, oferecendo os mantimentos a Davi e aos seus homens que o marido recusara-se a fornecer (1Sm 25,12-37). A caracterização de Abigail como mulher formosa e de bom entendimento, portanto, é o que, ao lado da sabedoria de Débora, Sór. Violante reconhece em Madre Francisca de Vilhena e lhe oferece em seu elogio — o “Anônimo do Postilhão de Apolo” aponta para seu caráter generoso: “benigna Abigail” (Anônimo, v. 8). Por fim, faz a monja-poeta referência indireta à Mulher de Ló, que desobedeceu as orientações dos anjos e olhou para trás na fuga de Sodoma, sendo transformada numa estátua de sal (Gn 19). Como descrito na didascália, a composição alude à ocasião em que Violante, aos 29 anos de idade, professou no Mosteiro de Nossa Senhora da Rosa de Lisboa, rogando, numa espécie de prece, que não se arrependesse de sua decisão e ingressasse na Ordem sem olhar para trás:

***Al entrar la Autora en el Convento de
nuestra Señora del Rosario de la Corte
de Lisboa, que el vulgo llama
Monasterio de la Rosa del Orden de S.
Domingos.***

SONETO LIX.

*Escarmentada nò, mas prevenida
Del peligro mayor el passò alexo
Bien que de inspiracion, no de confexo,
A tan justo retiro persuadida.
**Oh nò permittais vòs que arrepentida
Los ojos buelva màs a lo que dexo;
Pues otro ya, Señor, femineo sexo,
Por bolver a mirar, quedò fin vida.**
Firme la vista pues, los rayos figa
De vuestro claro Sol, fi acaño puede,
Aguila buelto amor, llegar a tanto.
Y quando el alma el passò no profiga,
Decretad vòs, Señor, que al punto quede,
Sinò mudada en fal, defecha en llanto.*

(CEO, 1733, v. I, p. 44;
grifos nossos)

2.2 Sobre Raquel & Lia

2.2.1 “Rachel fermofa / do prado luz, do firmamento Rofa”

Raquel é a filha mais moça de Labão (Gn 29,16), o que a torna sobrinha direta de Rebeca. “Mais bella q̃ Rachel à chama a gente” (Botelho, v. 3): com efeito, Raquel é caracterizada pela sua beleza e formosura (Gn 29,17). Sua narrativa tem início quando, conduzindo o rebanho de ovelhas de seu pai para beber água no poço, tem um fortuito encontro com Jacó, seu primo, que a beija e, emocionado, se desfaz em lágrimas (Gn 29,9-12). Ele, por sua vez, fogia da vingança de Esaú, seu irmão (Gn 27,41-44), atendendo ao mesmo tempo ao pedido de Isaque, seu pai, para que tomasse uma das filhas de Labão, seu tio materno, como esposa (Gn 28,1-2). As relações domésticas entre Jacó e seu tio concentram-se no pitoresco episódio de seus sete anos de servidão em troca do casamento com Raquel (Gn 29,14-18); do ardil de Labão em lhe entregar Lia, a filha mais velha, ao invés da filha prometida (Gn 29,18-24); e dos outros sete anos que Jacó se viu obrigado a servir ao tio pela mão de Raquel (Gn 29,24-29). O tema do serviço amoroso de Jacó por Raquel foi elaborado por Luís de Camões num soneto publicado em suas *Rhythmas* (1595) — alienado, porém, da sua natureza contratual original e abordado como exemplo de pureza amorosa, o tema é reduzido ao motivo da “constância do amor”³⁰:

Sete annos de pastor Jacob servia
Labaõ, pay de **Raquel, ferrana bella**,
Mas não servia ao pay, servia a ella,
Que a ella fô por premio **pertendia**:
Os dias na esperança de hum fô dia
Paffava contentando-se com vella;
Porém o pay ufando de cautella,
Em lugar de Raquel lhe dava Lia:
Vendo o triste pastor que com enganos
Lhe fora affim negada sua pastora,
Como se a não tivera merecida,
Começa de servir outros sete annos,
Dizendo: Mais servira, se não fora
Para tão longo amor tão curta a vida.

(In: SYLVA, 1746, p. 166;
grifos nossos)

Oriunda de Padã-Harã (Gn 27,43; 29,4) — região planaltina situada a Sudeste da Anatólia, junto ao médio curso do Eufrates —, a caracterização dada a Raquel de “ferrana” (v. 1) parece antes vir a ser a projeção duma visão ibérica sobre um ideal de beleza e de caráter

³⁰ O tema foi estudado por Isabel Morujão, que compôs um interessante artigo a respeito (v. MORUJÃO, 2006).

femininos do que uma descrição geográfica ou mesmo bíblicamente fiel. Visão esta, expressa desde os primórdios da poesia galego-portuguesa de tema pastoril nas *pastorelas* e, em especial, nas *serranilhas*³¹. Antônio Barbosa Bacelar aponta tais características — a formosura e a origem serrana — em ao menos dois sonetos. Num deles, (A) “A Jacob fervindo por Rachel”, a imitação que faz do grande Luís de Camões é anunciada na didascália. No outro, (B) “[Pertendendo a Raquel, ferrana bella]”, as palavras finais dos versos da primeira estrofe são as mesmas do modelo camoniano — e o segundo verso, glosa direta. São apenas dois exemplos do aproveitamento que fez Bacelar do tema — Bacelar, cuja vida e cuja prodigiosa memória são registradas por Barbosa Machado em sua *Bibliotheca lusitana* (MACHADO, 1741, v. I, p. 215-217). Raquel, portanto, é caracterizada já de entrada em ambos os sonetos como “fermofa” (A, v. 1; B, v. 10) e “bella” (B, v. 1).

A.

**A' IMITAÇÃO
DO GRANDE
LUIZ DE CAMOENS.
SONETO.**

A Jacob fervindo por Rachel.

Servio fete annos por **Rachel fermofa**
Jacob confiante ao logro cauteloso,
Que de mayor serviço cubiçoso
Lhe deu a espinha, mas negou a **rofa**:
Sentio o amante a traça rigorosa,
Profeguio no serviço affectuoso,
E fe teve o seteno perigofo,
No quatorzeno a dita vio gloriosa:
Não fe queixa Jacob do falso engano,
Pois no logro notou do seu desejo
Principio esquivo, mas feliz progreço;
Eu fô me queixo de que sofro o dano,
Pois gozo a Lya, e fem Rachel me vejo,
Sendo a caufa Rachel, porque padeço.

³¹ “Costuma-se considerar a *pastorela* galego-portuguesa como variedade das cantigas de amigo. [...] a *pastorela* é um género à parte, de origem obscura. Floresceu largamente no Norte da França, donde o trouxeram para o Ocidente da Península. Contudo, nem sempre a *pastorela* galego-portuguesa apresenta, como era de praxe na de além-Pirinéus, a disputa amorosa entre o cavaleiro e a pastora, às vezes sem maior proveito para ele. Os trovadores peninsulares evitam, de regra, o diálogo; preferem a forma da pastora cantadeira, não desconhecida alhures, mas dão-lhe um colorido novo, ao gosto das cantigas de amigo, tão caro à sua poesia. Daí se contentarem por vezes com descrever apenas o solilóquio da pastora, o seu suspirar pelo amado, sem fazê-lo participar directamente da cena.” (CUNHA, 1979, p. 540-541). A *serranilha* é uma “Cantiga medieval, característica da Península e mais propriamente da Espanha, cuja protagonista é uma serrana. Encontra-se pela primeira vez esta personagem (desconhecida das *pastorelas* provençais e francesas) na cantiga 410 do Cancioneiro da Vaticana (Serra de Sintra). D. Dinis deixou-nos uma *pastorela* famosa (CV 150), mas o tema da serrana só reapareceu verdadeiramente com o Arcipreste de Hita (Cantigas de Serrana). Foi o Marquês de Santilhana quem fixou o tom que mais convinha ao tema, e por isso se lhe atribui correntemente a glória da invenção da *serranilha*. [...] As cantigas às serranas de Francisco Rodrigues Lobo, v. (égloga X), joviais, mas amáveis, não vivem já da agreste frescura que caracterizava as *serranilhas* do Marquês de Santilhana.” (MARTINS, 1979, p. 1016)

(In: SYLVA, 1746, t. II, p. 110;
grifos nossos)

O segundo soneto, abaixo, que anotamos de Bacelar saiu ao prelo também no *Postilhão de Apolo* (MORAIS, 1762, p. 126), mas com ligeiras modificações ortográficas (“sette”, v. 2; “porèm”, v. 3 e 9; “formosura”, v. 11; e “porque”, v. 13) e diferindo nalguns sinais de pontuação (ponto e vírgula ao invés de vírgula, final do v. 2; ponto final ao invés de dois pontos, final do v. 4; e nenhuma pontuação ao invés de vírgula, final dos v. 10 e 12).

B.

Pertendendo a **Raquel, ferrana bella**,
Sete annos de paltor **Jacob servia**,
Porém como a Raquel fô **pertendia**,
Não servia a Labaõ, **fervia a ella**:
Confolava a esperança fô com vella,
Indo passando hum dia, e outro dia;
Dava-lhe alento o muito que queria,
E pagava-fe fô com merecella:
Porém quando por meynos taõ tyrannos
De Raquel se lhe nega **a fermofura**,
Agradece a Labaõ estes enganos,
Cifrando em mais servir mayor ventura,
Dizendo: Servirey, porq̃ os meus annos
Com fervilla haõ de fer de eterna dura.

(In: SYLVA, 1746, t. I, p. 175;
grifos nossos)

Cotejando apenas a primeira quadra de cada soneto, reconhecemos que, embora não exposto em didascália, os ecos de Camões ainda cá se fazem ouvir: o verbo “pertender” e seu complemento “Raquel, ferrana bella” (B, v. 1) figuram respectivamente nos versos 4 e 2 do modelo camoniano; “sete annos de paltor Jacob servia” (B, v. 2) foi colhido diretamente do primeiro verso; “porém como a Raquel fô pertendia / não servia a Labaõ, fervia a ella” (B, v. 3 e 4) são paráfrases dos v. 4 e 3. Quanto à caracterização “Raquel formosa”, observamos que Juan de Jáuregui, na canção que dedica a Sta. Teresa de Ávila (1515-1582; can. 1622) — ainda beata à data da publicação do poema (1618) —, parece antecipar o decassílabo de Bacelar (A, v. 1):

*Con dulce afan, i grato defcõfueño
firvio Iacob a fu **Raquel hermofo**,*

(JÁUREGUI, 1618, p. 290;
estrofe 1ª, v. 1-2; grifos nossos)

André Nunes da Silva, por seu lado, no madrigal “A chorar Iacob quando vio Rachel” (cf. Gn 29,11), não apenas ecoa aquele verso, mas também recorre à metáfora da *rosa* para

caracterizar a beleza e a formosura da matriarca — metáfora esta, também empregada por Bacelar (A, v. 4).

Chora Iacob vendo a **Rachel fermofa**
Do prado luz, do firmamento **Rofa**

(SYLVA, 1671, p. 113;
v. 1-2, grifos nossos)

Cumprir observar a interessante inversão dupla que faz Nunes da Silva no segundo verso, “Do prado luz, do firmamento Rofa”: uma estrela (ou o sol, ou a lua) é uma luz no firmamento, enquanto uma flor desponta no prado; a beleza de Raquel é tamanha, que o poeta a caracteriza não apenas como uma flor, mas sim como a mais bela e mais significativa de todas as flores, a rosa; não quer o poeta porém traçar um vulgar retrato associando os símbolos de beleza aos seus lugares regulares, mas sim invertendo seus lugares mesmos, dispondo a rosa não no prado, mas no céu, e a estrela (ou o sol, ou a lua) não no firmamento, mas no prado. Bacelar, por sua vez, no verso “lhe deu a espinha, mas negou a rofa” (A, v. 4) coloca em oposição oposições: o oposto de “dar” é “negar”, enquanto o de “prazer” é “dor”; no símbolo da rosa, o “prazer” corresponde à flor propriamente dita, enquanto a “dor” aos seus espinhos. Labão, em seu ardil, dá a Jacó sete anos de serviço (“dar a ‘espinha’”) que ao término não serão devidamente recompensados (“negar a ‘rofa’”).

2.2.2 “Será fatisfação myfteriofa / dispenfar mayor vida á menos bella”

A morte de Raquel é narrada em Gn 35,16-20: próximo a Éfrata, ela não resiste ao difícil parto de seu segundo filho. Enquanto dá à luz, a parteira informa que a criança é um menino e Raquel, antes de morrer, o chama de Benôni. Jacó muda o nome do menino para Benjamim. Com efeito, “Benôni” quer dizer “filho da minha dor”, enquanto “Benjamim”, “filho da direita” — *p.ext.* “filho de bom augúrio” (BÍBLIA, 2002, p. 80, nota f). Jacó sepulta a Raquel na estrada para Éfrata, nas cercanias de Belém, e ergue-lhe uma estela em memória.

Em suas “Saudades de Aônio”, onde elabora o tema da *vanitas* numa longa sequência de oitavas, aludindo ao *carpe diem* e ao *memento mori*, Bacelar cita a morte de Raquel como exemplo de ironia, contrapondo a personagem bíblica com Lia, sua irmã mais velha. Esta por sua vez, sempre apresentada em relação à irmã, é “menos luftrofa” (v. 1; cf. Gn 29,17):

C.

Que em **Lia**, a quem gerou **menos luftrofa**,
Empregue a providencia mais cautella,
Será fatisfação myfteriofa
Dispenfar mayor vida á **menos bella**:

Mas que **fendo Raquel a mais formosa**
 No caminho a sepulte a sua estrella,
Parece injusta ley, que á formosura
Tão cedo se anticipe a sepultura.

(In: SYLVA, 1746, t. V, p. 146;
 estância 24ª; grifos nossos)

A ironia revela-se no fato de Raquel ser mais jovem e “mais formosa” (v. 5) do que Lia — e por isso mais desejada por Jacó, que afinal serviu a Labão por catorze anos em troca de se casar com ela — e morrer antes da irmã: “Parece injusta ley, que á formosura / Tão cedo se anticipe a sepultura.” (v. 7-8). Lia gerou de Jacó seis filhos e uma filha (Gn 29,32-35; 30,17-21) — daí seu atributo de fecunda, bem apontado por Botelho de Oliveira ao comparar tal virtude com a da bem-aventurada Virgem Maria: “e por uirgem, fecunda mais que Lia.” (Botelho, v. 4). A tal respeito, lembramos daquela canção de Juan de Jáuregui, “Al mismo Santo, quando nuestra señora le dio leche de sus pechos” — aquela mesma que apontamos na subseção sobre a juíza-profetisa Débora:

ò abundante riqueza
*de **aquella tierra fértil de Maria***

(JÁUREGUI, 1618, p. 285;
 estrofe 4ª, v. 14-15)

O próprio poeta sevilhano indica às margens de sua canção o salmo que reza “*Benedixisti, Domine, terram tuam* [...]” (BÍBLIA, 2005, p. 610) — “Favoreceste, Iahweh, a tua terra [...]” (Sl 85,2). Salmo este, que, observamos, também aborda a fecundidade da terra — “da terra germinará a Verdade [...]” (Sl 85,12) — numa referência cuja exegese aproximaria muito facilmente o significado da palavra “terra” à Virgem Maria e o significado da palavra “Verdade” ao seu unigênito filho, o Cristo. A Providência, enfim, confere a Jacó uma “satisfação mysteriosa” (C, v. 3) como contrapeso ao menor lustre de Lia (e ao consequente pouco interesse demonstrado por Jacó a ela): sua grande fecundidade (Gn 29,31). Lia gera muitos filhos de Jacó, enquanto Maria gera um único filho do Espírito Santo — filho este, que veio a redimir os pecados do mundo e que por isso tem maior importância do que todos os filhos de Jacó. Por isso “fecunda mais que Lia.” (Botelho, v. 4).

O aproveitamento dessa narrativa se fez também pelo uso dos nomes de Lia e de Raquel como metáforas: lembremos que, naquele soneto à imitação do grande Camões que há pouco apreciamos (A), Bacelar aproveita a narrativa das irmãs como um comparativo para uma sua suposta condição — fosse esta elaborada na imaginação para fins poéticos ou aludida em seu poema como padecimento duma experiência real, talvez jamais saberemos:

Eu fô me queixo de que sofro o dano,
 Pois gozo a Lya, e fem Rachel me vejo,
 Sendo a caufa Rachel, porque padeço.

(In: SYLVA, 1746, t. II, p. 110;
 v. 12-14)

Jerônimo Baía, de sua parte, ao dedicar uma canção ao beato Frei Antônio da Conceição (1520?-1602; v. *Bibliotheca Lusitana* t. I, p. 243-245), aproveita igualmente o conflito entre as irmãs Lia e Raquel para construir uma alegoria, acá já em termos metafísicos, sobre um embate entre matéria (Raquel) e espírito (Lia):

Mas vós **dado a Rachel, negado a Lia,**
Defta desprezador, daquela amante,
 Deixais tanto **a sciencia,** quanto **o mundo.**

(SYLVA, 1746, t. IV, p. 58-59;
 estrofe 4ª, v. 4-6; grifos nossos)

Ainda no Quinhentos português, Francisco de Sá de Miranda (1481-1558) associou Raquel à vida ativa e Lia à contemplativa: em sua carta “A João Ruiz de Sâ de Menezes”, o poeta afirma seu desejo de dedicar-se ao ócio, à meditação e à filosofia, reconhecendo ter servido a Raquel (a vida ativa, a matéria), mas então preferir a Lia (a vida contemplativa, o espírito):

Quem tantas forças houvesse
 Como cumpre à **vida autiva,**
 Que ós encontros se tivesse!
 Virtude era ela mais viva,
 Inda de mais interesse!
 Que com mais fruto responda
Lia, por Rachel servi;
 Por achar onde me esconda
 Voaria inda daqui.

(MIRANDA, 1885, p. 211;
 estrofe 18ª, v. 154-162; grifos nossos)

Esta subversão do texto bíblico e a preferência por Lia, em vez da formosa Raquel, não parece ter tido seguidores na poesia portuguesa, embora as várias recomendações do Padre Vieira, na sua sermonária, relativamente à necessidade de não se ater o homem às coisas terrenas possa colher aí algum fruto. [...] Esta construção alegórica das duas mulheres de Jacob, associando Lia à vida contemplativa (a virtude e a perfeição no seu mais alto grau) e Raquel à vida activa (a luta constante para não ceder às tentações do mundo que se pressente profano é sempre uma etapa prévia, sem a qual não se ascende à vida contemplativa) divulgou-se sobretudo com Santo Agostinho, que combina elementos provenientes de Orígenes. Camões andarà longe desta simbologia filosófica que julgo não teve mais recorrência na literatura de então. Mas não se poderá de todo negar a possibilidade de ter querido construir

o seu «Sete anos de pastor Jacob servia» a partir de sugestões suscitadas por Miranda [...]. (MORUJÃO, 2006, p. 107, nota 20)³²

2.3 Conclusões sobre a leitura deste Soneto III – “Ao nascimento da Senhora”

Nuã e outra ventagã Soberana
nascem nella, Rachel, Sara, Rebecca,
Debora, Lia, Ester, Judith, Suzana.

(OLIVEIRA, 1971, p. 12; v. 12-14)

Como apontado no prólogo da *Lyra Sacra*, a apreciação dos conceitos propostos por Botelho de Oliveira se alarga e se enriquece com o conhecimento das passagens bíblicas. No soneto em que se elencam oito virtudes da bem aventurada Virgem Maria, observamos o uso da aliteração como recurso organizador das qualidades e a transposição conceitual das nove Musas para Maria e outras oito mulheres do Antigo Testamento, selecionadas conforme suas virtudes e apresentadas principalmente com o emprego de símiles. Observamos também o aproveitamento da narrativa das irmãs Raquel e Lia e a apresentação de seus respectivos atributos, “beleza” e “fecundidade”, conforme tópica comum ao seu tempo. Observamos ainda, em contraste com poetas coevos, o emprego que deu Botelho à antonomásia Vossiânica no Soneto CXX – “Deprecação allegorica, ou anagogica”, de modo que pudéssemos nos familiarizar com tal recurso. Havendo, portanto, compreendido determinados procedimentos caros ao poeta, passemos à leitura do segundo soneto do “Tríptico do Nascimento da Senhora”, a partir do qual seguiremos com a análise das metáforas do *sol* e da *aurora*.

³² Cf. “Sermão XIV” (1633) e “Sermão da Primeira Oitava da Páscoa” (1656), do Pe. António Vieira (VIEIRA, 2001, p. 633-658 e 563-589, respectivamente).

3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O SONETO IV – “AO MESMO [NASCIMENTO DA SENHORA]”

3.1 Os pais da Virgem nos Sonetos LXIV & LXV

3.1.1 “Mais de quem filha sois, calla a Escriptura”

AO MESMO

ALLUDINDO ÀS ÚLTIMAS
PALAURAS DO EUANGELHO DE
SEU DIA VIRÛ MARIAE, EX QUA
NATUS EST JESUS E.^A

Soneto IV

Nasceis bella Maria immaculada
mais de quem filha sois, calla a Escriptura
que como uosso ser e fermozura
todo he do ceo, não tem co’a terra nada.

Nasceis e logo may sois publicada
do Saluador do mundo, ã o procura,
com tal pasmo, ã a hum tempo em uos se apura
Virgem minina, e Mãy antecipada.

Agradecido o Pouo Sitibundo
ja uos uenera o fruto inexistente
do Diuino Paraclito fecundo.

Porem **sois applaudida justamente,**
que quando nasce Aurora p.^a o mundo
logo o rayo se uè do Sol Luzente.

(OLIVEIRA, 1971, p. 12-13;
grifos nossos)

Enquanto o soneto de abertura do “Tríptico do Nascimento da Senhora” elencava mulheres ilustres do Antigo Testamento, este Soneto IV – “Ao mesmo [nascimento da Senhora]”, constituindo o painel central do “tríptico”, centra sua fabulação num evento do Novo Testamento, a Anunciação, que apõe imediatamente após o Nascimento da Virgem: a primeira estrofe inicia com o verso “Nasceis bella Maria immaculada” (v. 1), enquanto a segunda, com “Nasceis e logo may sois publicada” (v. 5). Com efeito, o título faz referência a Mt 1,16 — “*Jacob autem genuit Joseph virum Mariæ, de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus.*” (BÍBLIA, 2005, p. 1255) —, destacando a sagrada maternidade que estava por vir anos após o nascimento de Maria. As estrofes terceira e quarta sustentam a legitimidade da veneração a Maria — legitimidade esta, negada pelos protestantes —: “[...] o Pouo Sitibundo / ja uos uenera [...]” (v. 9-10) e “[...] sois applaudida justamente” (v. 12).

Quanto ao silêncio dos evangelhos canônicos (“mais de quem filha sois, calla a Escritura”, v. 2), a tradição apócrifa do Nascimento da Virgem aponta S. Joaquim e Sta. Ana como pais de Maria³³. Conforme o *Protoevangelho de Tiago* (22,1), Joaquim era um homem muito rico, temente a Deus e notavelmente piedoso.

Suas oferendas ao Templo eram sempre o dobro das oferendas dos outros, e costumava dividir seus bens em três partes, ficando apenas com uma delas, distribuindo o resto entre viúvas, órfãos, pobres e pessoal consagrado ao Templo de Jerusalém. Deus o recompensava duplicando seu patrimônio, de modo que chegou a possuir enormes rebanhos. (PIÑERO, 2002, p. 17)

Relata o *Evangelho Pseudo-Mateus* (2) que Ana, filha do sacerdote Isacar³⁴, assim como Joaquim, pertencia à estirpe de Davi (tribo de Judá); que Joaquim a tomou por esposa quando contava vinte anos; e que o casal não gerou descendentes por outros vinte anos (PIÑERO, 2002, p. 17; VARAZZE, 2003, p. 748).

Como por vinte anos não tiveram filhos, fizeram uma promessa ao Senhor, que se este lhes concedesse descendência eles a entregariam a Seu serviço. A fim de obterem a graça do Rei, iam todos os anos às três principais festas em Jerusalém. (VARAZZE, 2003, p. 748)

Isacar, o sacerdote, repreende Joaquim por tal fato, de modo que este, envergonhado e perplexo, se retira para os campos de pastagem de seus rebanhos, passa quarenta dias e quarenta noites em jejum, além de cinco meses sem dar notícias a Ana, sua esposa (PIÑERO, 2002, p. 17-18; VARAZZE, 2003, p. 748).

3.1.2 Sobre elocução & sobre o emprego de oxímoros

A SAM JOACHIM

Soneto LXIV

Por ter a **espoza esteril, magoado**
uos uia o mundo em tanta desventura,
 que **sentindo das magoas a ternura,**
era esteril de gosto uosso estado.

Porem Deus pera ueruos **estimado**
 trocando uossas **penas em uentura,**

³³ Cf. SOUVAY, 1910, sobre a genealogia de Jesus apresentada nos evangelhos de Mateus e de Lucas, há uma antiga especulação sobre aquele evangelho fazer referência à linhagem de José enquanto este o faz de Maria, e sobre a relação do nome “Heli” (Lc 3,23) com o nome “Joaquim” através dum suposto nome “Eliachim”. A respeito da legislação mosaica sobre a herança das filhas (Nm 27), na morte dum homem sem deixar filhos, suas filhas teriam o direito de assumir sua linhagem de modo que esta não se extinguisse, e seus eventuais esposos passariam, por direito, a serem considerados filhos também de seus finados sogros. Há registros dessa prática no Antigo Testamento (Ne 7,63; 1Cr 2,21-22; e Nm 32,41), de modo que, sendo Maria filha única, ficaria implícito que José, seu esposo, passasse à linhagem de Heli concorde a lei mosaica. A *Legenda Aurea*, entretanto, apesar das incontestáveis diferenças na apresentação das duas genealogias, declara que ambas são da linhagem paterna (VARAZZE, 2003, p. 746).

³⁴ A *Legenda Aurea* não informa o nome do sacerdote.

uos deo por fruto uosso a Uirgem pura
pera mãy de outro fruto dezejado.

De Joachim o **nome generozo**
significa (apezar do triste Inferno)
preparação de Deus por timbre honrozo:

Se Maria he de Deus Templo Superno,
na filha que gerastes uenturozo,
fostes **preparação de Deus** eterno.

(OLIVEIRA, 1971, p. 49;
grifos nossos)

Botelho faz uma referência a S. Joaquim num soneto que lhe dedica, pertencente à terceira seção da primeira parte da *Lyra Sacra* — “A uarios sanctos”. A pequena narrativa elaborada pelo poeta tem início *in medias res*: Joaquim sente-se “magoado” (v. 1) por não produzir herdeiros; percebe-se diminuído diante de todo o mundo (“uos uia o mundo em tanta desuentura”, v. 2); e é acalentado apenas pelas mágoas aquelas, que lhe acometem (“que sentindo das magoas a ternura”, v. 3). A respeito dessa “ternura das mágoas”, o Pe. Bluteau compreende o vocábulo “ternura” tanto como sendo “do affecto” — “fuave payxão do animo” — quanto também “de devoção” (BLUTEAU, 1721, T, p. 117-118). Botelho confronta duas ideias incongruentes, “ternura” e “mágoa” (v. 3), constituindo um oxímoro ao tratar do sentimento que aflige a Joaquim — sentimento este, de gosto estéril (v. 4) como era estéril sua esposa (v. 1). A gravidade e a sensação de que se está submetido a um mundo opressor se expressam por versos heroicos (“Por ter a es-po-za es-te-ril, ma-go-ado / uos ui-a o mun-do em tan-ta des-uen-tura”, v. 1-2), enquanto o definhar, o sucumbir e o murchar diante da mágoa e do desgosto se reduz, na elocução, a versos melódicos que, em seu ritmo amenizado, bem transmitem o sentimento sofrido (“que sen-tin-do das ma-goas a ter-nura, / e-ra es-te-ril de gos-to uos-so es-tado”, v. 3-4). É nesse “triste Inferno” (v. 10) que se encontra Joaquim.

Um anjo, apontam os apócrifos, aparece então a Joaquim para tirá-lo daquele estado desgostoso. Ele traz uma mensagem, dizendo que Deus vendo a vergonha e a injustiça que sofria, prometeu que, assim como Sara e Raquel por muito tempo foram estéreis,

Também sua esposa Ana parirá uma filha e você lhe dará o nome de Maria. De acordo com a promessa que fizeram, ela será consagrada ao Senhor desde a infância. Desde o útero de sua mãe será cheia do Espírito Santo. A fim de que não haja qualquer suspeita que lhe seja desfavorável, não terá contato com o mundo, ficará sempre morando no templo do Senhor. Ela própria, nascida de mãe estéril, gerará maravilhosamente um filho altíssimo, cujo nome será Jesus e por meio do qual todos os povos serão salvos. Dou a você uma prova: quando chegar à porta dourada de Jerusalém, sua esposa Ana virá ao seu encontro, e de inquieta com sua demora ela passará a demonstrar alegria! (VARAZZE, 2003, p. 749)

Joaquim dirige-se então à porta dourada de Jerusalém, onde encontra Ana, sua esposa, contente, pois recebera a mesma promessa do anjo. Pouco tempo depois, Ana dá à luz Maria (PIÑERO, 2002, p. 19-21; VARAZZE, 2003, p. 749). Botelho resume a narrativa na segunda estrofe do soneto: para tirá-lo da sensação de diminuição e de opressão diante do mundo, Deus troca as suas “penas” em “ventura” (v. 6), num verso que, numa antítese, comporta ambos os extremos das condições em que se encontrava Joaquim (*pena* ↔ *ventura*). Ora, se Joaquim há de ser “estimado” (v. 5), quem lhe concederá essa estima senão o próprio mundo? Reconhecemos, portanto, uma mudança de estado também nas ideias expressadas, também antitéticas, de “desventura” (“desuentura”, v. 2) e de “estima” (“estimado”, v. 5). A promessa do anjo é consumada, então, no desdobramento da segunda estrofe (v. 7-8). A expressão do sentimento de desgosto diante do mundo, no qual Joaquim se encontrava, se transmite na transição da primeira estrofe para a segunda pela elocução noutro verso melódico (“Po-rem Deus pe-ra uer-uos es-ti-mado”, v. 5), enquanto a expressão da troca de suas penas em ventura e a dádiva da paternidade da “Uirgem pura” — sendo tais eventos de caráter benéfico, eufórico, milagroso — se transmite pela elocução em versos heroicos (“tro-can-do uos-sas pe-nas em uen-tura, / uos deo por fru-to uos-so a Uir-gem pura”, v. 6-7). A elocução em verso melódico que conclui a segunda estrofe, ao contrário de seu emprego anterior, agora não pretende expor uma sensação de disforia, mas sim de tranquilidade e de esperança diante da promessa do anjo e de seu cumprimento: Maria dá Jesus à luz (“pe-ra mãe de ou-tro fru-to de-ze-jado”, v. 8). Nos tercetos finais o poeta comenta a sequência de eventos trazendo uma interpretação do nome “Joaquim” — que quer dizer “Javé prepara” (SOUVAY, 1910):

De Jo-a- <u>chim</u> o no-me ge-ne- <u>rozo</u>	<i>her.</i>
significa (apezar do triste Inferno)	<i>mel.</i>
pre-pa-ra-ção de <u>Deus</u> por tim-bre hon- <u>rozo</u> :	<i>her.</i>
Se Ma- <u>ri</u> -a he de <u>Deus</u> Tem-plo Su- <u>perno</u> ,	<i>mel.</i>
na fi-lha que ge- <u>ras</u> -tes uen-tu- <u>rozo</u> ,	<i>her.</i>
fos-tes pre-pa-ra-ção de Deus e- <u>terno</u> .	<i>her.</i>

(OLIVEIRA, 1971, p. 49;
v. 9-14; grifos nossos)

A elocução do comentário disposto no primeiro terceto também se dá de modo condizente com os conteúdos e sentimentos expressos: a oração conforma dois versos heroicos (v. 9, onde apontamos a diérese no vocábulo “Joaquim” e a ectilipse seguinte; e v. 11) permeados por um melódico (v. 10). Com efeito, o adjunto adverbial de concessão — “(apezar do triste Inferno)”, v. 10 —, em sua função de denotar a circunstância expressa, tem no verso melódico um tom menos afirmativo e mais explicativo. Quanto ao “nome generoso” (v. 9) —

e tal construção nos remete àquele “roftro peregrino” no Soneto XCV – “De Ifaac, y Rebeca” de Lope de Vega (v. 11) —, a qualidade decerto que se refere ao costume de Joaquim de ficar com apenas um terço de seus próprios bens, “distribuindo o resto entre viúvas, órfãos, pobres e pessoal consagrado ao Templo” (PIÑERO, 2002, p. 17). Sintaticamente, o verso melódico que dá início ao segundo terceto (v. 12) subordina-se como causa da oração principal (v. 14), daí seu tom também mais explicativo que afirmativo. O significado do nome “Joaquim” é desvendado, enfim, na chave de ouro, assim como a função do homem que o carrega: “preparação de Deus” (v. 14), pois gerou a Maria, que gerou Jesus — *i.e.* preparou a chegada de Jesus, “Deus eterno” (v. 14). Em nossa investigação, não encontramos fora da *Lyra Sacra* outra referência, direta ou indireta, a S. Joaquim. O repertório, todavia, não foi esgotado.

3.1.3 “Porq̃ com ella compararuos posso”

Ana, por sua vez, permanecia aflita na prolongada ausência de Joaquim, chorando “amargamente por ignorar aonde seu marido tinha ido” (VARAZZE, 2003, p. 749). Lemos no *Evangelho Pseudo-Mateus* (2,2) que Ana:

Caminhava desesperada pelo jardim da sua casa, quando em certo momento viu um ninho de passarinhos no loureiro. A visão a fez irromper em amargos lamentos: “Deus onipotente! Tu que destes filhos a toda criatura, às aves do céu, aos animais da terra, aos peixes nas águas, irás excluir unicamente a mim de tua bondade? Tu conheces o voto que fiz ao casar. Se tu me tivesses concedido um filho ou uma filha, eu o teria oferecido a ti em teu Templo santo”. (PIÑERO, 2002, p. 18)

O *Protoevangelho de Tiago* (2,4) acrescenta uma pitoresca cena doméstica em que Judite, criada da família, vem confortar sua senhora, oferecendo-lhe um lenço para enfeitar sua cabeça — o que Ana, após certa relutância, acaba aceitando:

Aos poucos, deixando-se persuadir, despiu as vestes de luto, cingiu-se com o toucado, vestiu suas roupas de festa, desceu novamente ao jardim e voltou a passear para aliviar sua dor. (PIÑERO, 2002, p. 18)

Até que um anjo aparece também a Ana, anunciando-lhe que haveria de gerar um descendente; certificando-lhe que este seria “objeto de admiração por todos os séculos até o fim”; e prometendo-lhe que “sua prole seria consagrada ao serviço do Senhor no Templo [...] onde Ele mesmo disporia dela no momento oportuno” (PIÑERO, 2002, p. 18-19).

Porém, Ana não conseguia acreditar, ficou assustada e temerosa por ter contemplado semelhante aparição. Deitou-se em seu leito e ali permaneceu o dia todo e a noite, orando e chorando com maior intensidade ainda, perguntando-se se o acontecido era sonho ou realidade. (PIÑERO, 2002, p. 19)

Algum tempo depois, Ana recebe em sua casa dois mensageiros que a exortam a ir depressa ao encontro de Joaquim na porta dourada de Jerusalém. Então:

Ao chegar Joaquim [...], Ana já estava esperando na porta. Quando viu seu marido entre a nuvem de poeira no caminho, correu e se agarrou a seu pescoço emocionada e trêmula, dizendo:

— Agora vejo que Deus me abençoou copiosamente, pois deixo de ser viúva e vou conceber em meu ventre.

O marido a abraçou ternamente e foi com ela para dentro. E naquela noite Joaquim repousou junto a sua mulher em sua casa. (PIÑERO, 2002, p. 20)

O encontro do casal na porta dourada de Jerusalém não apenas frequentou as belas artes — espoucando tanto no Oriente, na arte bizantina e eslava, quanto na arte gótica e renascentista do Ocidente — como também foi interpretado pelos autores medievais como o momento em que, num casto beijo, haveria ocorrido a imaculada concepção de Maria. A sensibilidade da narrativa, porém, no que diz respeito à intensa descrição das emoções humanas, não parece apontar para um beijo que fosse necessariamente casto. Todavia, o episódio “*gave birth to the popular misconception of the seventeenth century that St. Ann conceived Mary ‘ex osculo, non ex semine Joachimi’*” (WOLTER, 1954, p. 30). Além disso, vale lembrar que a narrativa em muito se assemelha ao relato bíblico da concepção do profeta Samuel — também filho, aliás, duma Ana (1Sm 1).

Imediatamente após o soneto que dedica a S. Joaquim, Botelho apresenta na *Lyra Sacra* o Soneto LXV – “A Sancta Anna”:

A SANCTA ANNA

Soneto LXV

Quem com silêncio ou com louvor discreto
pode louvaruos **Anna generosa**
que se a Virgem de Deus he may ditoza
uindes a ter ao mesmo Deus por neto.

Por uertude do Spirito secreto
ella he fonte de graças amoroza
e unida nesta fonte gracioza
toda a graça bebeis do Paracléto.

Do Sol uestida pera applauso nosso
sois a molher no Ceo apparecida
porq̃ com ella compararuos posso.

Igualmente uos uejo parecida
que se Maria he Sol, e uentre uosso,
podeis dizer q̃ estais do Sol uestida.

(OLIVEIRA, 1971, p. 49;
grifos nossos)

O poeta abre o soneto com uma questão que, rearranjada em discurso direto, indaga: “Generosa Ana, quem pode louvar-vos com silêncio ou com louvor discreto?” Os versos sáficos que a formulam não expressam um tom expansivo (como seria o do verso heroico) tampouco um introspectivo (como seria o do melódico), mas sim uma nuance mediana da elocução, própria para conferir sinceridade a uma pergunta: “Quem com si-len-çio ou com lou-vor dis-creto / po-de lou-uar-uos An-na ge-ne-roza[?]” (v. 1-2) — muito embora a leitura se afete para que haja acento na oitava sílaba do segundo verso (“generoza”), tornando o mesmo um sáfico imperfeito; ou um heroico com a semitônica na quarta sílaba; ou ainda uma mistura dos dois, já que o acento heroico da sexta sílaba (“Anna”) recai sobre o nome da homenageada, destacando-a. É digno de nota que a generosidade conferida a Ana (v. 2) também fora atribuída a Joaquim (Soneto LXIV, v. 9). A estrofe prossegue, esclarecendo a questão — “que se a Virgem de Deus he may ditoza / uindes a ter ao mesmo Deus por neto” (v. 3-4) — *i.e.* Sta. Ana merece ser louvada por ser avó de Jesus.

Like her legend, the cult of St. Anne was so closely connected with that of the Virgin Mary, especially at the beginning, that it is not easy to tell where the one leaves off and the other begins. (REAMES, 2003)

No Oriente, Justiniano (482?-565) fez erguer uma igreja em honra a Sta. Ana em Constantinopla (550?). O indício mais antigo de sua devoção em Roma (e em todo o Ocidente) é um afresco na Igreja de Santa Maria Antiqua (século VIII), onde ela é representada com Maria em seus braços. Não haveria portanto no Ocidente, como houve no Oriente, uma devoção exclusiva a Sta. Ana anterior ao século XIII, quando, por influência da *Legenda Aurea* (1264?), sua festa foi estabelecida, por exemplo, em Flandres (Douai, 1291) (HOLWECK, 1907; REAMES, 2003). Afonso X, o Sábio (1221-1284), Rei de Castela (1252), curado duma enfermidade nos olhos, mandou erguer uma igreja em Sevilha (1266), em agradecimento ao milagre que atribuiu à intercessão de Sta. Ana (RESUMEN, s. d.). A devoção de Sta. Ana em Sevilha é considerada a mais antiga da Península Ibérica — e é possível que o compilador das *Cantigas de Santa Maria* tenha também lido o manuscrito latino da *Legenda Aurea*, já que sua primeira tradução, para o catalão, já era corrente no último quartel do século XIII (FRANCO JR., 2003, p. 21). Foi por iniciativa do Papa Gregório XIII que a festa estendeu-se para toda a Igreja Católica Apostólica Romana (1584) (HOLWECK, 1907). Gregório XIII (1502-1585; pont. 1572), com efeito um dos maiores papas da Reforma Católica, promulgou o calendário gregoriano, reorganizou o *Corpus juris canonici* (1582) e fundou uma rede de seminários para

a formação de sacerdotes. Antes do pontificado, lecionou jurisprudência na Universidade de Bolonha (1531-1539) e participou do Concílio de Trento (1561-1563), cujas reformas, posteriormente, promoveu e executou. Apadrinhou os Jesuítas, investindo no *Collegio Romano* — que posteriormente tornou-se a Pontifícia Universidade Gregoriana. Também apontou comitês cardinalícios para a investigação de abusos cometidos dentro da Igreja e para colaborar com o *Index Librorum Prohibitorum*. Apoiou abertamente a resistência católica na Irlanda e a luta contra os Huguenotes na França — quando o episódio do *Te Deum* que mandou celebrar na Basílica de S. Pedro em ação de graças pelo Massacre da Noite de S. Bartolomeu (23-24 ago. 1572) ficou marcado em sua história (BROCKHAUS, 1969, v. 7, p. 591; BRITANNICA, 1979, v. IV, p. 727). Na Bretanha do século XVII, nas cercanias de Auray, há inclusive o registro de aparições de Sta. Ana a um camponês — aparições estas, que em muito reavivaram sua devoção (FOURNET, 1907).

Reconhecida como mãe da bem aventurada Virgem Maria e avó de Jesus Cristo — uma avó que dirige contente uma sagrada família —, Ana naturalmente tornou-se a santa padroeira do casamento, das parturientes e da família: “*A wife whose virtue was ultimately rewarded with fertility, she seemed an appropriate guardian against both lechery and barrenness*” (REAMES, 2003). Também é padroeira dos mineradores, sendo seu neto, o Menino Jesus, comparado ao ouro e sua filha, a Virgem Maria, à prata (HOLWECK, 1907).

She was also associated with other bourgeois values, including prosperity, diligence, generosity to the poor, married chastity, and harmonious family life, and (since she was often portrayed with a book, teaching the young Virgin Mary to read) with education, especially for women. But her potential appeal extended even to illiterate peasants, especially insofar as she recalled the figure of the powerful grandmother in folklore, and indeed to anyone who simply needed an intercessor with Jesus and believed in the power of family connections. (REAMES, 2003)

Sór. Violante do Céu, em seu *Parnaso Lusitano*, dedica um villancico “A la Señora S. Ana madre de N. S.”, do qual destacamos as seguintes estrofes:

*Detened las alas
Dulce penfamiento,
Que **alabanzas de Ana**
Piden mayor buelo.*

[...]

*Es Ana divina
Tan digna de extremos,
Que **de Dios el hijo**
Quizo fer su nieto.*

[...]

*Pues toquen instrumentos,
Y cantenle loores
Lo tierra, y más el Cielo,
Y todos digan luego: 40
Que viva, viva Anna
La madre de tal hija
La aguela de tal nieto,
Pues fu merecimiento
Dió libertad al mundo, 45
Y gloria al cielo.*

(CEO, 1733, t. II, p. 1012-1014;
estrofe 1ª, v. 1-4, 5ª, v. 17-20
e 10ª, v. 37-46; grifos nossos)

Aqui os elogios a Sta. Ana (“*alabanças*”, v. 3), assim como o caráter encomiástico da composição, são anunciados desde a primeira estrofe; por ser avó de Jesus, Ana é “digna de extremos” (v. 18); e sua veneração não deve se dar por meio de silêncio ou com louvor discreto, mas com instrumentos musicais e cantoria (“*Pues toquen instrumentos, / y cantenle loores*”, v. 37-38). Do mesmo modo, no romance “*Loa para la comedia, cuyo titulo es Triunfo de la humildad, La fobervia castigada, que se representó en la eleccion de la Señora D. Luiza de Tavora en Abbadeça del Real Convento de Santa Clara de la Villa de Conde*”, do quarto tomo da *Fênix renascida*, Jerônimo Baía justifica a devoção a Sta. Ana, que é digna de louvor (“*infigne*”, v. 186) por ser avó de Jesus (“*dulce nieto*”, v. 186).

*El nombre de Anna ilumina,
Riega de Francisco el zelo,
De estrellas un paraíso, 155
De flores un firmamento.*

[...]

*Siete años servió muy fina 185
De Anna infigne al dulce nieto,
Nieto, mas primo en amores,
Primo, mas padre en consejos.*

(In: SYLVA, 1746, t. IV, p. 134-135;
estrofes 39ª, v. 153-156
e 47ª, v. 185-188; grifos nossos)

Embora “*siete años servió*” (v. 185) nos remeta imediatamente à narrativa de Jacó e de Labão (Gn 29,18-24) — e é justo, por que não?, considerar uma referência subliminar da parte do poeta —, trata-se aqui, de acordo com a didascália, da recapitulação dos episódios da vida de D. Luísa de Távora antes de se tornar abadessa — D. Luísa esta, cuja genealogia infelizmente não logramos traçar. Sabemos que ela “serviu com muito esmero ao doce neto da insigne Ana

por sete anos” se rearranjarmos o hipérbato da estrofe 47ª em discurso direto (v. 185-186). Sabemos também que seu esmerado serviço se deu por ser Ele “*nieto, mas primo en amores*” (v. 187) — e que o poeta não resistiu a um equívoco do vocábulo “*primo*”, que antes denotara um numeral e no verso seguinte passou a se referir a um parente: “*primo, mas padre en confejos*” (v. 188). Como Nunes da Silva no verso “do prado luz, do firmamento Rofa” do madrigal “A chorar Iacob quando vio Rachel” (Nunes, v. 2), procura aqui Jerônimo Baía traçar um retrato invulgar ao também inverter os símbolos de beleza que associa ao Real Convento de Sta. Clara de Vila do Conde, comparando suas monjas a estrelas e flores, dispondo as estrelas não no firmamento, mas num paraíso (v. 155), e as flores não num paraíso, mas no firmamento (v. 156). A “*Riega de Francisco*” (v. 154) alude à ordem das Clarissas, à qual o Real Convento estava submetido antes da extinção das ordens religiosas decretada por D. Pedro IV de Portugal, I do Brasil (1798-1834), o Rei-Soldado, em 1832. Às estrelas e flores do Real Convento — mais provavelmente em livre devaneio do que em carne e osso — pediu Jerônimo Baía uma dança. Este pedido traduziu em versos, expressos nas redondilhas “Pedindo a cada huma das Freiras de Villa de Conde, danças para a procissão de Corpus”, dispostas logo após o romance “*Loa para la comedia...*” no tomo quarto da *Fênix renascida*:

Vós de **Santa Anna** Maria, 65
 Que com modo soberano
 O nome **furtais** ao **anno**,
 E **furtais** a luz ao dia.

(In: SYLVA, 1746, t. IV, p. 144;
 estrofe 17ª, v. 65-68)

Não se pode saber se aqui o poeta se dirige a uma freira chamada “Ana Maria” (equívoco) ou simplesmente “Maria” (também equívoco), mas a aproximação de “Anna” (v. 65) com “anno” (v. 67) é um recurso digno de nota. A repetição do verbo “furar” (v. 67-68) poderia também aludir ao sobrenome da mulher interpelada: “Ana Maria Furtado” (?). Poderia tratar-se também duma freira mui devota de Sta. Ana (“Vós **de** Santa Anna”, v. 65), independente se seu prenome fosse composto, “Ana Maria”, ou simples, “Ana”. Já o “modo soberano” (v. 66) e o furar “a luz ao dia” (v. 68) já soa-nos como fórmulas triviais para um flerte vulgar. Voltemos, porém, à “*Loa para la comedia...*”. Define Pe. Bluteau o verbo “iluminar”:

Iluminar hum Anjo a outro, chamaõ os Theologos o fallar doutrinal de hum Anjo, quando declara a outro, alguma verdade, dirigida a Deos, ou de materias, menos conhecidas, no estado da natureza, graça, ou gloria. Tambem os Anjos illuminaõ os homens, manifestãdolhe verdades, que elles ingnoraõ. (BLUTEAU, 1713, v. 4, I, p. 52)

Podemos condensar esse sentido apontado por Bluteau no verbo “esclarecer” — *p.ext.* “ensinar”. Enquanto a generosidade de S. Joaquim (Botelho, Soneto LXIV, v. 9) é material, se manifestando, conforme os relatos apócrifos, pela distribuição de seus bens aos mais necessitados, a generosidade de Sta. Ana (Botelho, Soneto LXV, v. 2) é espiritual, uma vez que ela “ilumina”, “esclarece”, “ensina”. Baía reconhece em Sta. Ana, pois, um aspecto pedagógico (“*El nombre de Anna ilumina*”, v. 153). A mãe de Maria é muitas vezes representada na iconografia junto à filha e ao neto — outras vezes, segurando a Virgem em seu colo, que, por sua vez, carrega o Menino Jesus nos braços (HOLWECK, 1907). Tal composição é conhecida nas belas artes como *Sant’Anna Metterza* — termo derivado do italiano medieval “*mi è terza*” —, pois a avó participa como uma terceira pessoa na cena da *Madona* (Maria e Jesus: mãe e filho). Leonardo da Vinci (1452-1519), a propósito, retratou o encontro das três gerações num famoso e celebrado quadro, “A Virgem e o Menino com Santa Ana” (óleo sobre madeira, 168x112, 1513?). Com efeito, desde o século XIV surge na iconografia uma cena bastante popular: Sta. Ana com um livro na mão, ensinando a pequena Maria. Diante da vulgarização da narrativa mariana conforme os relatos apócrifos e a *Legenda Aurea*, é especialmente notável encontrar o desenvolvimento da mesma seguindo outra direção — a de representar a mãe como professora da filha. Essa imagem devocional, *Santana Mestra*³⁵, ocorre a despeito duma virtual, senão total, ausência de referências textuais — fato deveras insólito na iconografia medieval, cuja prática comum foi a de remeter a imagem a fontes autorizadas, explicando seus detalhes com referências aos exegetas e aos comentaristas.

Por essa razão, [*Santana Mestra*] aparenta ter sido uma criação da piedade popular impulsionada pela amplitude da proteção da santa no ambiente litúrgico e oficial, muito provavelmente franciscano [...]. (ANDRADE, 2020, p. 79-80)

In fact, it serves as the major devotional image of Anne, who is virtually never represented alone, but rather with her daughter and her book. This grouping implies that Anne’s act of teaching carries singular importance, as does the fact that the book is virtually always open. Though a book appears with great frequency as an attribute of sacred figures, it is more often closed. (SHEINGORN, 1993, p. 70)

Se o livro que *Santana Mestra* usa para ensinar a filha representa um suporte no qual o Verbo se inscreve — Verbo este, segunda pessoa da Santíssima Trindade: Jesus —, podemos reconhecer no livro uma representação do próprio Cristo. Além disso, decifrada tal relação simbólica, podemos igualmente reconhecer que as representações de *Santana Mestra* seriam

³⁵ Parece-nos irresistível conjecturar se a palavra “mestra”, de *Santana Mestra*, não poderia se tratar duma metátese da palavra “metterza”, de *Sant’Ana Metterza*.

uma variação iconográfica da *Sant'Anna Metterza* e que ali “o instante da educação de Maria torna-se aquele em que Ana dá a conhecer à filha o seu destino” (ANDRADE, 2020, p. 80). Considerando, portanto, que a representação de *Santana Mestra* assim apresenta o *dom* de saber educar e que a *graça*, no âmbito teológico, nada mais é do que um dom concedido por Deus, voltamos ao Soneto LXV de Botelho de Oliveira para nele encontrar uma pequena alusão metafórica — subliminar, por que não? — àquele dom, pois “por uertude do Spirito secreto / ella he fonte de graças amoroza” (v. 5-6):

Por uertude do **Spirito secreto**
 ella he **fonte de graças** amoroza
 e unida nesta **fonte graciosa**
toda a graça bebeis do Paráclito.

(OLIVEIRA, 1971, p. 49;
 v. 5-8; grifos nossos)

Com efeito, assim como o poeta reinterpreta o significado do nome de Joaquim no desdobramento do Soneto LXIV, neste Soneto LXV o significado do nome de Ana — “graça” (HOLWECK, 1907) — é aproveitado para criar uma agudeza que consiste na sobreposição da metáfora da “fonte de graças” (v. 6) com o próprio emprego agudo do significado do nome de Ana e a resultante imagem subliminar da *Santana Mestra*: uma “fonte graciosa” (v. 7). “Fonte”, também, porque dela brotou Maria — e com ela recebe Ana as graças prometidas do Paráclito (“to-da a gra-ça be-beis do Pa-ra-cléto”, v. 8; anotamos a diástole no vocábulo “Paráclito” para correta elocução do verso melódico). O termo “Paráclito” (gr. *παράκλητος*) refere-se ao “Espírito Santo”, como seu epíteto, ou ao “Espírito da verdade”, quando lido à luz da teologia joanina (BÍBLIA, 2002, p. 1880, nota *d*). Portanto, à terceira pessoa da Santíssima Trindade — o Espírito Santo, “Spirito secreto” (v. 5) —, consubstancial ao Pai e ao Filho, vive na eternidade desde o princípio da criação. Aponta para tais dogmas o distinto romance “Ao Minino Deos em metáfora de doce”, de Jerônimo Baía³⁶:

Muito antes de Santa Anna
 Teve este **doce principio**,
 Porque já do Salvador
 Se davaõ muitos indícios.

(In: SYLVA, 1746, t. I, p. 363;
 estrofe 7^a, v. 25-28; grifos nossos)

³⁶ A Prof.^a Dr.^a Maria do Socorro Fernandes de Carvalho apontou esse romance como ilustrativo da contrafatura ao divino da poesia de agudeza seiscentista em Portugal (v. CARVALHO, 2007, p. 292ss.), assim como a Prof.^a Ma. Ana Cláudia dos Santos Silva, ao tratar da formação da alegoria a partir da metáfora, discorreu sobre a metáfora de doce elaborada por Jerônimo Baía nessa composição (v. SILVA, 2013, p. 34-36).

Não apenas refere-se aqui o poeta a Sta. Ana como avó do Menino Jesus como também usa essa personagem dos apócrifos como referência de antiguidade (“muito antes de Santa Anna”, v. 25) para tratar da eternidade do Cristo antes mesmo da Criação — no princípio, Ele *já existia*. Além disso, lembramos que Botelho já havia feito referência ao Paráclito em seu Soneto IV – “Ao mesmo [nascimento da Senhora]” — painel central do nosso *tríptico*:

Agradecido o Pouo Sitibundo
ja uos uenera o fruto inexistente
do Diuino **Paraclito** fecundo.

(OLIVEIRA, 1971, p. 12-13;
v. 9-11; grifos nossos)

É, pois, do Espírito Santo que Maria concebe o Menino Jesus (do “Paraclito fecundo”, v. 11). Afirma o Pe. Antônio Vieira:

Assim como o que vai, ou é levado em uma carroça, não dá passo, nem tem outro movimento senão o da carroça; assim o Filho, enquanto está nas entranhas da mãe, não se move, ou muda de lugar, senão quando se move a mesma mãe: e deste modo se houve ou andou Cristo em todos os nove meses que se contaram desde a sua conceição até o seu nascimento. (VIEIRA, 2001, p. 473)

Nesse “Sermão de Nossa Senhora do Ó” (1640) considera o eloquente jesuíta a participação do conteúdo no recipiente — *p.ext.* considera características que o recipiente receberia por conter seu conteúdo. Na visão de S. João Evangelista, a mulher “vestida com o sol” (Ap 12,1) é tradicionalmente interpretada como sendo uma representação da bem aventurada Virgem Maria³⁷. Assim sendo, se o Sol se torna uma metáfora para Jesus — metáfora esta, que conduz o desenvolvimento de toda esta investigação —, então Maria, carregando em seu ventre o “fruto [...] / do Diuino Paraclito” (v. 10-11), também participa da conotação dessa metáfora, *i.e.* “se Jesus é o Sol e Maria carrega Jesus no ventre, Maria está vestida de Sol”. Do mesmo modo, se “Maria” assim assume uma conotação de “sol”, é possível especular a proporção em que Sta. Ana, sendo mãe de Maria e tendo-a carregado no ventre, fosse “vestida de Maria” — *p.ext.* “vestida de sol”. É o que faz Botelho de Oliveira no Soneto LXV – “A Sancta Anna”:

Do Sol uestida pera applauso nosso	<i>sáf.</i>
sois a molher no Ceo apparecida	<i>sáf.</i>
porq̃ com ella compararuos posso.	<i>PJ</i>
Igualmente uos uejo parecida	<i>mel.</i>
que se Maria he Sol, e uentre uosso,	<i>her.</i>

³⁷ “[...] Ela representa o povo santo dos tempos messiânicos [...] e portanto a Igreja em luta. É possível que João pense também em Maria, a nova Eva, a filha de Sião, que deu nascimento ao Messias [...]” (BÍBLIA, 2002, p. 2154, nota b)

podeis dizer ã estais do Sol uestida. her.

(OLIVEIRA, 1971, p. 49;
v. 9-14; grifos nossos)

Conclui o poeta com a ideia de que Sta. Ana pode ser comparada à mulher “vestida com o sol”, pois é sua mãe. Não sabemos, tampouco podemos garantir, quão ortodoxa seria uma comparação *sui generis* como essa, visto que, até onde se sabe, o manuscrito não chegou a ser submetido à apreciação das autoridades eclesiásticas. Tampouco encontramos em nossas leituras outra aproximação semelhante. O repertório, porém, não se esgotou. O louvor a Sta. Ana, de todo modo, se justifica — “pera applauso nosso” (v. 9) — por ser ela mãe da bem aventurada Virgem Maria, avó do Menino Jesus. Assim, do mesmo modo exortou Botelho, no Soneto IV, a legitimidade da veneração a Maria — legitimidade esta, negada pelos protestantes —: “[...] o Pouo Sitibundo / ja uos uenera [...]” (v. 9-10) e “[...] sois applaudida justamente” (v. 12).

3.2 Sol & Aurora

Porem sois applaudida justamente,
que quando nasce **Aurora** p.^a o mundo
logo o rayo se uè do **Sol** Luzente.

(OLIVEIRA, 1971, p. 13;
v. 12-14; grifos nossos)

De volta ao último terceto do Soneto IV – “Ao mesmo [nascimento da Senhora]”, painel central do “Tríptico do Nascimento da Senhora”, encontramos uma comparação de Maria, que dá à luz o Menino Jesus, com a aurora, que traz consigo o raiar do sol. “Sol & Aurora”, com efeito, é como intitulamos este trabalho — e havendo peregrinado todo este percurso, alcançamos enfim a estação em que a comparação entre Maria e a aurora e entre Jesus e o sol será examinada.

3.2.1 Um rouxinol celebra a manhã

Não apenas em conceitos e agudezas sugeridas pelos modelos da Antiguidade Clássica, pelos *auctoritates* ou pelos preceptistas, que despontam as palavras “sol” e “aurora” nos versos de Botelho de Oliveira e dos poetas de seu tempo. No decantado, emulado e analisado soneto “*Por competir con tu cabello*”, de Luis de Góngora, por exemplo, figura já na primeira estrofe uma conotação do sol como “corpo celeste” (v. 2):

Soneto X³⁸

*Mientras por competir con tu cabello,
 Oro bruñido el **Sol** relumbra en vano,
 Mientras con menosprecio en medio el llano
 Mira à tu blanca frente el lilio bello,
 Mientras a cada labio, por cogello,
 Siguen mas ojos, que al clauel temprano,
 Y mientras triunfa con desden loçano,
 Del luciente marfil tu gentil cuello:
 Goza cuello, cabello, labio y frente,
 Antes que lo que fue en tu edad dorada,
 Oro, lilio, clauel, marfil luciente,
 No solo en plata, ô viola troncada,
 Se buelua, mas tu, y ello juntamente,
 En tierra, en humo, en poluo, en sombra, en nada.*

(GONGORA, 1654, p. 10v.;
grifo nosso)

No já mencionado Soneto LXXIV – “*A la B. Madre Terefa de Jefus*”, de Lope de Vega, figuram em suas usuais conotações, na segunda estrofe, não apenas o sol como também a *alva* — embora referindo-se antes ao trajeto que perfaz o astro desde o oriente até o poente:

*Dèl mifmo baxa, y àùn del Cielo al fuelo,
 Pues baxa de **Alva** el **Sol**, del môte al llano
 Terefa ilustre, cuya lengua, y mano
 Templò las iras del ayrado Cielo.*

(VEGA CARPIO, 1658, p. 51;
v. 5-8; grifos nossos)

Pois do mesmo modo figuram sol e aurora em suas respectivas conotações de “corpo celeste” e de “fenômeno atmosférico” — i.e. não figuram como palavras peregrinas — num romance e numa canção da poesia profana de Botelho de Oliveira, constantes no “Segundo Coro de Rimas Castelhanas” de sua *Música do Parnaso*. No romance V – “A hum Rouxinol”, por exemplo:

<i>Ruyfeñor te confidero Por musico, y por veloz Como Amfion emplumado, Como Orfeo bolador.</i>	
Requiebras siempre al Aurora,	5
<i>Que tambien en su passion El ave sabe un requiebro, Corteja al ave un amor.</i>	
<i>Sinò es, que como el Sol nace, Que es Principe brillador,</i>	10
Canoramente festejas	

³⁸ Numeração cf. ed. de D. Gonzalo de Hozes (1654); assim como a palavra “*marfil*” (v. 8 e 11) — no lugar do criticamente consagrado “*cristal*”.

El nacimiento del Sol.

(OLIVEIRA, 2005a, p. 206;
estrofes 1^a-3^a, v. 1-12;
grifos nossos)

Numa simples e singela descrição apresenta aqui o poeta a cena matinal do canto dum rouxinol — amplificado pela comparação com Anfião e com Orfeu, personagens da mitologia grega associados a extraordinárias façanhas musicais (v. 1-4) —, que desde o raiar do dia começa a desenvolver seus elogios (*“Requiebras siempre al Aurora”*, v. 5) e, por extensão, festeja igualmente o nascimento do sol (v. 11-12). Anotamos a analogia entre esta celebração que faz a ave e o justo aplauso que recebe a bem aventurada Virgem Maria no Soneto IV da *Lyra Sacra* (v. 12-14). Noutra situação, ainda no “Segundo Coro de Rimas Castelhanas”, faz o poeta figurar o sol e a aurora tampouco como palavras peregrinas e antes com suas objetivas conotações de “corpo celeste” e de “fenômeno atmosférico”. Trata-se da Canção I – “Solicita a Anarda para hum campo”:

V.
Ven en fin, que fi vienes,
Enacentos fuaves
*Effos floridos **coros de las aves***
Te daràn parabienes,
Pues fi vienes aora,
*Veran tus ojos **Sol**, tu roftro **Aurora**.*

(OLIVEIRA, 2005a, p. 161;
grifos nossos)

Convida o poeta a Anarda para acompanhá-lo (v. 1) ao raiar do dia para que, ao som dos passarinhos (v. 3), sua dama vislumbre a aurora e o sol brilhe diante de seus olhos (v. 6). O rouxinol ressurgirá, evocado na manhã retratada no Romance X – “Anarda cantando à viola”, onde a dama recebe o brilho dos primeiros raios de sol em seus cabelos (v. 16) e é comparada ao próprio passarinho (v. 14):

Parece alli que escondido
Canta en ella un ruifeñor
Al Aurora de fu frente,
De fus cabellos al Sol.

15

(OLIVEIRA, 2005a, p. 186;
estrofe 4^a, v. 13-16;
grifos nossos)

3.2.2 Uma “Descrição da Manhã”

Para além das representações do sol e da aurora em seus triviais significados, e ingressando na área que nos desperta maior interesse, encontramos então versos onde tais significados

convertem-se em alusões metafóricas — v.g. a prosopopeia na Canção I – “Descrição da Manhã”, também constante no “Segundo Coro de Rimas Castelhanas” da *Música do Parnaso*:

I.

Aurora vingativa

*De nublados enojos,
Con que al dia **aggraviò** noche estrellada,
Luzidamente ayrada,
Castigando a la noche fugitiva
Sus obscuros despojos,
El manto le rompiò, cegò fus ojos.*

(OLIVEIRA, 2005a, p. 196;
grifos nossos)

Num instante de grande intensidade dramática, personifica o poeta tanto a aurora — esta, vingativa, iracunda e agressiva (v. 1-3 e 5), porém cheia de luz (v. 4) — quanto a noite — cujo manto de “*obscuros despojos*” (v. 6) se rompe no processo (v. 7) e ela, cega (v. 7), foge (v. 5). Convém aqui lembrar do Pe. Eusébio de Matos, em sua Silva – “Aos desmaios penosíssimos do Horto”, onde se percebe semelhante intenção hostil e intensidade dramática nas prosopopeias compostas:

Já sepultava os Apolíneos raios
Em túmulos de neve e sol ardente,
E em contínuos desmaios
Por ausência da clara luz Febea
A **república** estava **de Amaltea**,
A negra noite a natural cortina
Correndo aos brancos raios de **Lucina**,
Só por se opor do céu às luzes belas,
De nublados **se armou contra as estrelas**

(In: MATOS, 2013, v. 1, p. 158;
v. 1-9; grifos nossos.)

A aurora, aqui evocada como “Lucina”³⁹ (v. 7), “se armou contra as estrelas” (v. 9) da noite, “república [...] de Amaltea”⁴⁰ (v. 5). Ambos os poetas compõem um quadro do instante do alvorecer, “instante compreendido entre os últimos resquícios da noite e o pleno surgimento do sol, o qual, no entanto, não chega a erguer-se do ‘orientes’” (MIRANDA, 2009, p. 60). Prossegue Botelho na descrição do quadro:

II.

De flores coronada

³⁹ “LUCINA, the goddess of light, or rather the goddess that brings light, and hence the goddess that presides over the birth of children; it was therefore used as a surname of Juno and Diana, and the two are sometimes called Lucinae. [...] When women of rank gave birth to a son, a lectisternium was prepared for Juno Lucina in the atrium of the house.” (SCHMITZ, 1849c)

⁴⁰ “AMALTHEIA (Ἀμάλθεια). 1. [...] According to some traditions Amaltheia is the goat who suckled the infant Jove [...], and who was afterwards rewarded for this service by being placed among the stars.” (SCHMITZ, 1869)

*Derrama dulcemente
El **nectar matutino** al Sol infante,
Que se mece brillante,
Siendo el rocío leche destilada,
Que en niñez de viviente
Leche el Alva le dà, cuna el Oriente.*

(OLIVEIRA, 2005a, p. 196;
grifos nossos)

Nascido o sol, derrama sobre ele a aurora o orvalho da manhã (*“nectar matutino”*, II, v. 2-3). O orvalho é leite assim como o oriente é o berço do sol nessa metáfora (*“siendo el rocío leche”*, *“leche el Alva le dà, cuna el Oriente”*, II, v. 5 e 7): a aurora amamenta o sol recém-nascido. A silva do Pe. Eusébio, a propósito, também apontava para as ideias do “dar à luz” (*“Lucina”*, a deusa latina da luz, *p.ext.* do parto, v. 7) e do “amamentar” (*“Amalteia”*, a cabra que aleitou a Jove, v. 5). Esse “parto do sol”, entretanto, foi por vezes descrito com menor intensidade dramática — como naquela canção que Jerônimo Baía dedicara ao beato Frei Antônio da Conceição, apreciada páginas atrás:

E quando Alva luzente
Quer abrir ao Sol louro
A **porta de zafir** com chave de ouro

(In: SYLVA, 1746, t. IV, p. 62;
est. 8ª, v. 7-9; grifos nossos)

Figura ali o oriente não como “berço do sol”, mas como “porta de safira” (v. 9) por onde o astro haverá de entrar no dia. Acumulam-se as metáforas na canção de Botelho, convertendo-se progressivamente em elaborações tanto mais complexas:

III.
*De fuerte que luziendo
Con applaufo canoro,
Del **Rey del Cielo** es **Nuncia brilladora,**
Y de la roxa **Aurora,**
Como de roxa flor, el **Sol** nasciendo,
Brota en bello theforo
La flor de roficler, el fruto de oro.*

(OLIVEIRA, 2005a, p. 196;
grifos nossos)

Ao som do *“applaufo canoro”* (III, v. 2) com o qual o rouxinol o havia festejado⁴¹, anuncia a brilhante aurora (*“Nuncia brilladora”*, III, v. 3) o nascimento do sol; figura aquela como *“flor de roficler”* (III, v. 7) e este como *“Rey del Cielo”* e *“fruto de oro”* (III, v. 3 e 7).

⁴¹ Romance V – “A hum Rouxinol” (OLIVEIRA, 2005a, p. 206, v. 11-12).

A primeira dessas metáforas, “Rey del Cielo”, incorpora o representante de máximo poder na hierarquia terrena, que é a figura real. O sol, relacionado no poema ao poder supremo entre os homens, aparece, em analogia com a estrutura de poder na sociedade humana, como o elemento mais importante, aquele que aparece mais por ter luz mais intensa. Facilmente se passa do sentido próprio da palavra “rei” ao sentido figurado que ela assume na metáfora. [...] Outra metáfora presente nessa terceira estância é a do “fruto de oro”, relacionada à beleza e à cor do ouro, ou, em suma, à luminosidade do amarelo. Ora, essa beleza não é outra que a da luz do sol. Quanto ao fruto, ele resulta do processo do amanhecer, de que é o representante final. Desse modo, da figura inicial, “fruto de oro”, pode-se recuperar o termo próprio, o “sol”. (MIRANDA, 2009, p. 62)

Subido ao venerado céu (VI, v. 1), o sol (“*lampara*”, VI, v. 7) então é festejado “*en cultos de alegria*” (VI, v. 6) enquanto o dia equivale ao templo (VI, v. 7) onde a celebração se dá:

VI.
El Cielo venerado
Con flacida harmonia,
Que alterna al ayre bolador defvelo,
Con reverente zelo
Al Cielo le festejan lo fagrado
En cultos de alegria,
Siendo lampara el Sol, y templo el dia.

(OLIVEIRA, 2005a, p. 197;
 grifos nossos)

Sóror Violante do Céu traça também uma analogia entre o poder régio com o sol — mencionando também a aurora, que aproxima à consorte real — no Soneto XCIV – “A ElRey noſſo Senhor D.Pedro o II. nos ſeus ſegundos felices deſpoſorios com a Rainha noſſa Senhora Maria Sofia Iſabel anno 1687”:

Auguſto Sol do Lufo Firmamento,
 Que do mais alto Rey favorecido,
 No laço de Hymineo eſtais unido
 Com o mais benemerito portento:
 Bem com voſſo real merecimento
 Conforma a luz, que venerais rendido;
Pois ſe vós ſois Planeta efclarecido,
Maria Aurora he no luzimento.
 Logray, Senhor, eſſa uniaõ ditofa
 Com tanto amor a tanta divindade,
 Que diga a veloz Fama em todo o mûdo,
 Que ſe unido com luz taõ portentofa
 Pedro ſegundo ſois na Mageſtade,
 Tambem no amor ſois Pedro ſem ſegûdo.

(CEO, 1733, v. I, p. 70;
 grifos nossos)

Dirige-se a poeta do Convento da Rosa a D. Pedro II, o Pacífico (1648-1706), rei de Portugal e Algarves (1683; regente *de facto* desde 1667), como “Augusto Sol do Lufo Firmamento” (v. 1), e à sua segunda esposa, D. Maria Sofia Isabel (1666-1699), condessa palatina de Neuburgo tornada rainha consorte de Portugal e Algarves, como “Aurora” (v. 8). Ora, se a aproximação entre as majestades terrena (o rei D. Pedro II) e solar (“Planeta esclarecido”, v. 7) já nos parecem um tanto óbvias, talvez a aproximação entre a rainha e a aurora (“fe vós fois Planeta esclarecido, / Maria Aurora he”, v. 7-8) careça duma breve elucidação: muito se esperava que D. Maria Sofia Isabel gerasse do rei um herdeiro, daí que, sendo o rei um “sol”, convinha que para todos os efeitos sua esposa fosse uma “aurora” que lhe gerasse outro “sol”. Com efeito, a rainha deu à luz cinco filhos e duas filhas, entre os quais D. João V, o Magnânimo (1689-1750), rei de Portugal e Algarves (1706). Sua morte (4 ago. 1699, aos 32 anos⁴²) foi amplamente lamentada pelos poetas do ocaso do Seiscentos — e a perscrutação dessa poesia deveras merece um estudo à parte. Botelho, no “Primeiro Coro de Rimas Portuguesas” da *Música do Parnaso*, ofereceu-lhe a Canção I – “A’ morte da Senhora Rainha de Portugal Dona Maria Sofia Isabel”:

VIII.

O Sol, que luminoso

Tem o imperio das luzes no Hemisferio,

Já não quer fer lustrofo,

E quizera largar o **claro imperio**,

Pois de huma Aguia Real na morte trifte

O magestofo voo não lhe afflíte.

[...]

XIX.

Sente pois Pedro Augusto

Perder o Sol, a flor, o dia claro,

Pois tendo sempre adusto

Entre chammias de amor o peyto caro;

Agora vê nas faltas da alegria

⁴² “A rainha D. Maria Sofia de Neuburgo era muito bondosa, e D. Pedro II consagrava-lhe o maior afecto e respeito. Sua enteada, a princesa D. Isabel [D. Isabel Luísa Josefa de Bragança, a Sempre Noiva (1669-1690), Princesa da Beira e Duquesa de Bragança], que tinha quase a mesma idade, também muito se lhe afeiçoou. Com quem teve algumas dissidências foi com sua cunhada, a rainha viúva de Carlos II de Inglaterra, D. Catarina, por questões de etiqueta e de precedências, tão graves no século XVII. Era muito devota e caritativa, a tal ponto que do seu bolsinho sustentava muitas viúvas e órfãos, chegando a recolher no paço alguns doentes pobres, de quem tratava e servia à mesa. Tendo notícia de qualquer infeliz desvalido, logo o mandava socorrer. Tinha muita afeição ao P. Bartolomeu do Quental, de austera virtude, e que faleceu com fama de santidade. Fundou em Beja um colégio para os religiosos franciscanos, que dotou com muitos rendimentos. Faleceu com trinta e três anos de idade, vítima dum ataque de erisipela, que lhe atacou o rosto e a cabeça. Durante a doença fizeram-se preces e muitas procissões. A sua morte causou a maior consternação tanto na corte, como no povo, que deveras a estimava. Foi sepultada, levando o hábito de S. Francisco, no panteão real de S. Vicente de Fora. A rainha D. Maria Sofia de Neuburgo foi casada doze anos, e teve sete filhos, sendo o segundo o príncipe D. João, que sucedeu no trono, com o nome de D. João V.” (PEREIRA; RODRIGUES, 1908)

Pofto o Sol, fecca a flor, efcur o dia.

(OLIVEIRA, 2005a, p. 106 e 108;
grifos nossos)

Ressurge aqui a sedimentada figuração do sol como imperador da luz e da claridade (VIII, v. 2 e 4). O rei D. Pedro II, o Pacífico — “Pedro Augusto” (XIX, v. 1) —, sente a perda de sua rainha consorte como a perda do sol, duma flor, dum dia claro (XIX, v. 2 e 6). Mas o poeta não compara a finada D. Maria Sofia apenas ao sol, à flor e ao dia, mas também à aurora (XXII, v. 2):

XXII.

Sentem todas as Damas
A falta desta **Aurora**, que affiltiam,
E como illustres ramas
Do feu favor o **orvalho** mereciam,
E perderam, faltando feus fulgores,
De tantas efperanças os verdores.

(OLIVEIRA, 2005a, p. 108;
grifos nossos)

Também as damas da corte encontram seu espaço para lamentar a morte da sua rainha: como ramos verdes dum arbusto (porventura uma *roseira*?) que esperavam o orvalho matinal (XXII, v. 4) que os regasse, elas murcham, consternadas. A metáfora, pois, da aurora associada à personagem laudada, senão transformada nesta mesma, emerge com frequência na poesia do período — *e.g.* Nunes da Silva, na glosa que faz à quadra “[Nasce em Tomar, porém vem]”, que se refere a Sta. Íria de Tomar (século VII)⁴³:

Em Santarem fepultura
Bufca efa ditofa **Aurora**.

(SILVA, 1671, p. 35;
décima 2ª, v. 1-2; grifos nossos)

“Aurora” (v. 2) é metáfora para a moça, a jovem virgem, a donzela Íria — que, como tantas vítimas que até os dias atuais sucumbem à hedionda monstruosidade dos bárbaros, foi

⁴³ Entre diferentes versões da legenda de Sta. Íria de Tomar, apontamos os seguintes eventos coincidentes: **1.** a apresentação da formosura da jovem freira e de seu caráter honesto e virtuoso; **2.** a paixão que o godo Britaldo nutria por ela; **3.** o suborno que o godo Britaldo paga a frei Remígio, mestre da donzela, para ajudá-lo a satisfazer sua concupiscência; **4.** o narcótico que frei Remígio, o traidor, ministra à donzela, que *a)* cai em sono profundo, ou *b)* passa a exibir um inchaço no ventre, semelhante a uma gravidez; **5.** a recusa da jovem Íria em ceder aos ousados apelos do godo Britaldo; **6.** o degolamento da donzela *a)* pelo godo Britaldo (por sua recusa), ou *b)* a seu comando, perpetrado por assassinos (pela suposta gravidez); **7.** o lançamento do corpo de Íria ao rio Nabão; **8.** o carregamento do corpo da donzela pelos rios Nabão, Zêzere e Tejo até *Scalabicastro* (atual Santarém); **9.** a fuga desesperada do godo Britaldo e seu consequente desaparecimento; **10.** a revelação recebida pelo abade Célio, tio da finada donzela, dos eventos sofridos pela sobrinha; **11.** a peregrinação dos frades de Nabância (atual Tomar) e sua população até a sepultura de Íria em *Scalabicastro*; **12.** o milagre da abertura das águas do Tejo, revelando o corpo de Íria; **13.** a impossibilidade do traslado do corpo da donzela de volta a Nabância; e **14.** a mudança do nome de *Scalabicastro* para *Santa Íria*, donde derivou o nome *Santarém* (PEREIRA; RODRIGUES, 1907).

martirizada de maneira tão cruel. Do mesmo modo figura a aurora em referência à juventude da esposa de Gregório de Matos na mais celebrada emulação daquele soneto de Góngora⁴⁴ que há pouco apreciamos:

LISONJEIA OUTRA VEZ IMPACIENTE A
RETENÇÃO DE SUA MESMA DESGRAÇA,
ACONSELHANDO A ESPOSA NESTE
REGALADO SONETO.

Soneto

Discreta, e formosíssima Maria,
Enquanto estamos vendo a qualquer hora
Em tuas faces a rosada **Aurora**,
Em teus olhos, e boca o **Sol**, e o dia:

Enquanto com gentil descortesia
O ar, que fresco Adônis te namora,
Te espalha a rica trança voadora,
Quando vem passear-te pela fria:

Goza, goza da flor da mocidade,
Que o tempo trota a toda ligeireza,
E imprime em toda a flor sua pisada.

Ó não aguardes, que a madura idade
Te converta em flor, essa beleza
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.

(MATOS, 2013, v. 4, p. 72;
grifos nossos)

Emprega Gregório nesse analisado, afamado e decantado soneto as referências ao sol e à aurora na elaboração da metáfora que respectivamente aos mesmos aproxima os olhos e as faces de sua Maria⁴⁵. Ainda Nunes da Silva menciona o vicejamento das flores (porventura *rosas*) proporcionado pelo inferido orvalho dispersado pela aurora, amplificando os atributos de N. Sra. do Rosário no equívoco entre *rosas* (flores) e *rosário* (recitação de orações auxiliada por uma corrente de contas ou de nós):

SONETO DE CERTAMEN *Dedicatorio a noffa Senhora do Rosario, em que se prova o acerto que teve a*

⁴⁴ Todavia há outra composição de Góngora pairando sobre Gregório: o Soneto IX – “*Ilustre y hermosísima María / Mientras se dexan ver à qualquier hora, / En tus mexillas la rofada Aurora, / Febo en tus ojos, y en tu frente el dia, // Y mientras con gentil defcortefia / Mueue el viento la hebra voladora, / Que la Arabia en fus venas atefora, / Y el rico Tajo en fus atenas cria: // Antes que de la edad Febo eclipsado / El claro dia buelua en noche obscura, / Huya la Aurora del mortal nublado, // Antes que lo que oy es rubio tesoro / Vença à la blanca nieue su blancura; / Goza, goza el color, la luz, el oro.*” (GONGORA, 1654, p. 10-10v.; grifos nossos.).

⁴⁵ Arriscamos-nos ao devaneio de ler na aproximação da palavra “boca” à figuração de um “dia” (v. 4) a ideia, intrínseca à tópica do *carpe diem*, de que o “dia” deve ser por nós desfrutado, do mesmo modo que o poeta deveria desfrutar da “boca” de sua Maria. Acerca do uso da palavra “boca” como metáfora, cf. CARVALHO, 2007, cap. 5, p. 363ss.

*Academia em eleger por seu amparo à
Senhora, com a particular invocaçam
do Rofario.*

SONETO.

A Vós Divina, & fíngular Maria,
 ã do Rofario ás flores dais fragãcia,
 Este jardim das flores da elegancia
 Eleger por amparo só devia.
Aurora fois, que igual as flores cria,
 E he bem, que aquella mefma polulãcia
 Que ao vergel do Rofario foi ganãcia,
 Seja logro ao jardim da Academã.
 Se ás flores fois amparo neceffario,
 Como diz do Rofario o Paraizo,
 E os cõeitos faõ flor no lindo, & vario
 Bem voſſo amparo intentam, ã he precizo
 Se prefidis ás flores do Rofario,
 Que prefidais ás flores do juizo.

(SILVA, 1671, p. 10;
grifos nossos)

As rosas, enfim, desabrocham também na Canção I – “Descripçam da Manhã”, ponto de partida desta subseção, purpureando o céu oriental no despontar da alvorada (VII, v. 3):

VII.

*El Oriente vestido
 De purpureos candores
 Jafmines viſte, roſas purpurea,
 Y fi de luz ſe aſſea,
 Luminoſo ſe vê, ſe vê florido
 De fuerte, que en primores
 Jardin de rayos es, Cielos de flores.
 Cancion, fi quieres ſer eternizada,
 Di que en calladas tintas
Quando pintas el Sol, Anarda pintas.*

(OLIVEIRA, 2005a, p. 197;
grifos nossos)

Tal como no retrato da finada rainha consorte, a metáfora que associa e mesmo transforma a dama laudada na figuração simbólica se repete, agora numa declaração mais objetiva: “*Quando pintas el Sol, Anarda pintas*” (VII, v. 10) — i.e. Anarda é o Sol.

A essa altura da composição, o poeta, dirigindo-se à canção, recomenda-lhe que, se quiser eternizar-se, transfira a Anarda as “calladas tintas” com que pintou o sol. Nesse ponto pode-se afirmar que nem o brilho do sol é suficiente para ofuscar o brilho de Anarda nem as palavras da língua para traduzir seu esplendor. A beleza do sol, nesta canção, é posta em evidência com a finalidade única de enaltecer a beleza de Anarda. (MIRANDA, 2009, p. 63)

Noutra composição, o Romance II – “Amante desfavorecido” do “Segundo Coro de Rimas Castelhanas” da *Música do Parnaso*, Botelho refere-se a Nise (anagrama típico de

“Inês”), cujos olhos são brilhantes como o sol (v. 16; cp. Gregório, v. 4) e mesmo sua presença é comparada ao brilho solar — o que se infere por oposição pelo cantado na estrofe 7ª:

*Nife aquella, **cuyos ojos**,
 Por verdes, y brilladores,
 Son dos **fuegos de esmeraldas**, 15
 Son dos **Abriles de Soles**.
 Por fu **Thetis**⁴⁶, por fu **Aurora**
 Le acclaman **por mar, por montes**
 Del agua escamosas turbas,
 Del ayre empluma das vofes. 20*

[...]

*De **Nife ausente** aun le presta 25
 Su penfamiento colores:
 Que quando **el Sol se retira**,
 Nunca faltan arreboles.*

(OLIVEIRA, 2005a, p. 202;
 estrofes 4ª-5ª e 7ª, v. 13-20 e 25-28;
 grifos nossos)

Os olhos de Nise são verdes como “*fuegos de esmeraldas*” (v. 15) e “*Abriles de Soles*” (v. 16). Assim como no percurso solar sobre Portugal sua origem é trasmontana e seu destino atlântico (v. 18) — e aqui ressurgem referências portuguesas na poesia de Botelho, v.g. a menção ao mês de abril para indicar a primavera setentrional —, os fogos de esmeralda e as primaveras duas (“*Abriles*”, v. 16) dos olhos verdes de Nise são aclamados desde os horizontes do mundo: o ocidente, representado por Thétis, ninfa marítima (v. 17), e o oriente, donde nasce o sol por detrás dos montes, representado por Aurora (v. 17), esta que anuncia a chegada do dia e do sol. Convém, dessarte, recorrer à mitologia para afinar nossa leitura.

3.2.3 Das lágrimas da Aurora mitológica

Encontramos ainda na Canção I – “A’ morte da Senhora Rainha de Portugal Dona Maria Sofia Isabel” uma alusão ao episódio da mitologia greco-romana em que Eos⁴⁷ (nome grego da Aurora latina) lamenta a morte de Mêmnon, seu filho (VII, v. 1-2):

⁴⁶ THETIS (Θέτις), one of the daughters of Nereus and Doris, was the wife of Peleus, by whom she became the mother of Achilles. [...] As a marine divinity, she dwelt like her sisters, the Nereids, in the depth of the sea, with her father Nereus. [...] Thetis, like Proteus, had the power of assuming any form she pleased [...]. (SCHMITZ, 1849f)

⁴⁷ EOS (Ἠώς), in Latin Aurora, the goddess of the morning red, who brings up the light of day from the east. She was a daughter of Hyperion and Theia or Euryphassa, and a sister of Helios and Selene. [...] Ovid [...] calls her a daughter of Pallas. At the close of night she rose from the couch of her beloved Tithonus, and on a chariot drawn by the swift horses Lampus and Phaëton she ascended up to heaven from the river Oceanus, to announce the coming light of the sun to the gods as well as to mortals. [...] The later Greek and Roman poets followed, on the whole, the notions of Eos, which Homer had established, and **the splendour of a southern aurora** [...] is a

VII.

A belíssima **Aurora**,
 Que chora de **Memnòn** a morte escura,
 Também padece, & chora
 Desta perda cruel a desventura;
 E com dobrada dor da infausta forte
Se huma morte chorou, chora outra morte.

(OLIVEIRA, 2005a, p. 105;
 grifos nossos)

Se canta Virgílio Aurora (*Eneida*, VIII, 384; apud SCHMITZ, 1849a), a divindade que preside o amanhecer e que traz a luz do oriente, chorando a morte do filho Mêmnon⁴⁸ pela espada de Aquiles na Guerra de Troia, chora Aurora também, na pena deste moderno poeta, a morte da rainha D. Maria Sofia (VII, v. 6). As lágrimas de Aurora correspondem ao orvalho da manhã; orvalho este, que rega a roseira; roseira, que bem desfruta do sofrimento de Aurora no panegírico “A’ Rosa” (II, v. 3-4), do “Primeiro Coro de Rimas Portuguesas” da *Música do Parnaso*:

II.

Esta gala, que veste generosa
 Deve aos candidos pés da Deusa amante,
 E ficando no **orvalho** mais lustrosa,
 Deve estimar **da Aurora** o mal constante:
 De forte que **no prado fica a Rofa**
 Com delitas alheas arrogante,
 Pois quando se enthronisa brilhadora,
 Sangue de Venus tem, **pranto de Aurora.**

(OLIVEIRA, 2005a, p. 101;
 grifos nossos)

Lembramos aqui do retrato da rosa no prado aproveitado por André Nunes da Silva no madrigal “A chorar Iacob quando vio Rachel” (v. 5; cp. Nunes, v. 2: “do prado luz, do firmamento Rofa”), apreciado anteriormente. A propósito, na canção que este poeta dedica à

favourite topic with the ancient poets. [...] When her son Memnon was going to fight against Achilles, she asked Hephaestus to give her arms for him, and **when Memnos was killed, her tears fell down in the form of morning dew.** [...] (SCHMITZ, 1849a; grifos nossos.)

⁴⁸ MEMNON (*Μέμνων*), a son of Tithonus and Eos, and brother of Emathion. In the *Odyssey* and *Hesiod* he is described as the handsome son of Eos, who assisted Priam with his Ethiopians against the Greeks. [...] Homer makes only passing allusions to Memnon, and he is essentially a post-Homeric hero. According to these later traditions, he was a prince of the Ethiopians, and accordingly black [...]. **In the fight against the Greeks he was slain by Achilles.** The principal points connected with his exploits at Troy are, his victory over Antilochus, his contest with Achilles, and lastly, his death and the removal of his body by his mother. [...] Eos prayed to Zeus to grant her son immortality, and removed his body from the field of battle. She wept for him every morning; and **the dew-drops which appear in the morning are the tears of Eos.** [...] The fight of Memnon with Achilles was often represented by Greek artists [...]. (SCHMITZ, 1849d; grifos nossos.)

Rainha Santa Isabel de Portugal (1270?-1336; can. 1625), a rosa também está associada a Aurora, que, por regá-la com o orvalho que a nutre, a mima:

I.

Deixai Rofa gentil, **mimo da Aurora**
 O trono de Efmeralda florefcente,
 Donde poſtrado adora
 Voffa luz bella o campo reverente,
 E vinde diligente
 A venerar o tumulo de **Isbella**
Do firmamento flor, do campo Eftrella,
 Ante cujos Altares
 Fazei de voffas folhas fíngulares
 Encarnado volume, donde o mundo
 Poſſa de Deofa tanta, em taes memorias
 Ler ditas, ver grandezas, notar glorias.

(SILVA, 1671, p. 21;
 grifos nossos.)

A disposição do verso “do firmamento flor, do campo Eftrella” (I, v. 7) remete igualmente ao verso “do prado luz, do firmamento Rofa”. Ao associar a rosa à canonizada rainha consorte de D. Dinis, o Lavrador (1261-1325; r. 1279), rei de Portugal e Algarves (1279), alude o poeta ao famoso *Milagre das rosas*, atribuído à santa rainha desde o século XVI: em certa ocasião em que ela se encaminhava para sua regular distribuição de esmolas aos pobres, o rei a surpreendera, questionando suas intenções, ao passo que ela explicou que estaria levando rosas — e suas esmolas, à vista do rei, se converteram em rosas (CIDRAES, 1999-2001, p. 35). Sta. Isabel de Portugal não foi a primeira nem foi a última personagem da devoção católica à qual foi atribuído um *Milagre das rosas* — tema, não obstante, um tanto recorrente na hagiografia e na iconografia. Sta. Cacilda de Toledo (séc. X-XI), Sta. Isabel da Hungria (1207-1231; aliás, tia-avó da Santa Rainha portuguesa), Sta. Zita de Lucca (1218-1278), Sta. Rita de Cássia (1381-1457), S. Diogo de Alcalá (1400-1463) e a mais recente Sta. Faustina (1905-1938) são personalidades cujas *vitae* do mesmo modo registram *Milagres das rosas*.

Aproveita Botelho novamente o tema do pranto de Aurora na Canção IV – “Descrição da Primavera”, do “Primeiro Coro de Rimas Portuguesas” da *Música do Parnaso*:

VII.

Oh como alegre **Flora**
 De flores adornada
 Jas no **leyto das hervas** recoftada!
 Oh que **bejo amorofa**
Favonio lhe repete deleytofo.
 Se o prado ri, **le chora**
Vitaes perlas Aurora,
 (Dando de vario eftado mudo avifo)

Da Aurora o pranto vè, do prado o rifo.

(OLIVEIRA, 2005a, p. 121;
grifos nossos)

Aurora aparece chorando numa cena bucólica e alegórica, e o poeta aproxima as lágrimas sofridas da divindade da alvorada a pérolas (“vitaes perlas”; VII, v. 7) que recaem sobre a vegetação, que por isso viceja. Alegram-se aqui as flores sobre o prado (“leyto das hervas”; VII, v. 3), personificadas na figura da deusa Flora⁴⁹ (a Clóris grega), renovadas pela chegada da estação, esta personificada pelos beijos amorosos com que Favônio (Zéfiro⁵⁰) cobre a consorte (VII, v. 4-5), e regadas pelo orvalho (“da Aurora o pranto”, as “vitaes perlas”; VII, v. 9 e 7) — e temos uma fácil alegoria da primavera. A antítese que contrasta “pranto” e “rifo” (VII, v. 9), bem sabemos, é outro expediente caro ao nosso poeta e aos seus coevos. Essa ternura primaveril todavia prevalece, transparecendo também no Romance IV – “Anarda colhendo flores”, do “Segundo Coro de Rimas Castelhanas” da *Música do Parnaso*:

*De un jardin despoja Anarda,
Bien que robado, feliz,
Las caricias del Aurora,
Las alhajas del Abril.*

(OLIVEIRA, 2005a, p. 178;
estrofe 1ª, v. 1-4; grifos nossos)

Como na canção “Descrição da Primavera” a alegoria do “bejo amoroso” de Favônio (VII, v. 4-5) corresponde à brisa primaveril correndo sobre o prado, aqui as “*caricias del Aurora*” (v. 3) correspondem à luz da manhã sobre a pele de Anarda. Como no romance “Amante desfavorecido” (lá, v. 16), há metalepse na menção ao mês de abril (cá, v. 4), correspondente à primavera — além da metáfora de suas joias (“*alhajas*”, v. 4), que correspondem às flores do jardim. Ainda no mesmo “Segundo Coro”, no Romance IV – “Despedida amorosa” manifestam-se os atributos de Aurora no retrato da dama elaborado com símiles: sua beleza, resplandecente nas luzes; seu choro, associado à imagem das pérolas que aqui ressurge. Contrasta, pois, o poeta, num equívoco, a beleza às lágrimas de sua dama (“*bella*,

⁴⁹ FLORA, the Roman goddess of flowers and spring. [...] **The resemblance between the names Flora and Chloris led the later Romans to identify the two divinities.** Her temple at Rome was situated near the Circus Maximus [...] and her festival was celebrated from the 28th of April till the first of May, with extravagant merriment and lasciviousness. (SCHMITZ, 1849b; grifos nossos.)

⁵⁰ ZE'PHYRUS (Ζέφυρος), the personification of the west wind, [...] **son of Astraeus and Eos.** Zephyrus and Boreas [...] both dwelt together in a palace in Thrace. [...] By the Harpy Podarge, Zephyrus became the father of the horses Xanthus and Balius, which belonged to Achilles [...]; but **he was married to Chloris**, whom he had carried off by force, and by whom he had a son Carpus. (SCHMITZ, 1849g; grifos nossos.)

y llorofa”, v. 26): aqui a beleza (“*fus luzes*”, v. 27) é a *da* aurora (fenômeno atmosférico); enquanto as lágrimas (“*fus perlas*”, v. 28), de Aurora (personagem mitológica).

Aun tiempo prende, y defata
Con una Africana bella, 10
Prende fus braços dudosos,
Defata fus voces tiernas.

[...]

A Dios en fin ella entonces 25
Bella, y llorofa se muestra,
Ya como Aurora en fus luzes,
Ya como Aurora en fus perlas.

[...]

Si por fus flechas, y fuego
Ingrato el Amor desprecias,
Sabe que hay fuego en batallas
Vè que entre Moros hay flechas.

[...]

Como siempre en los amores
Ambas las almas se truecan
Tienes el alma Africana,
Tengo el alma Portuguesa. 60

[...]

Del Africa en los Desiertos
Vivirè, para que vea 70
Mis llamas en los ardores
Tus crueldades en las fieras.

(OLIVEIRA, 2005b, p. 204-206;
 estrofes 3^a, 7^a, 11^a, 15^a e 18^a;
 v. 9-12, 25-28, 41-44, 57-60 e 69-72;
 grifos nossos.)

Abrimos ligeiramente uns parênteses para comentar que há neste Romance IV uma referência a uma mulher africana⁵¹ (“*una Africana bella*”, v. 10). A descrição duma mulher como “africana” não significaria necessariamente (embora assim o entendamos) que ela teria a pele preta. Com efeito, os *mouros* que ocuparam a Península Ibérica — desde a derrota de Rodrigo (687?-711?), último rei dos visigodos, na Batalha de Guadalete (711), até a capitulação de Boabdil, o Desafortunado (1460?-1533?), último emir de Granada — eram, de fato, africanos: oriundos do Magreb, noroeste do continente. Etnicamente, entretanto, sua população

⁵¹ Estes rápidos parênteses ora abertos são um tímido fragmento da segunda parte (“II. Em que são tratados o cativo do poeta livre & a liberdade de sua Musa cativa”) duma pesquisa que conduzimos no primeiro semestre de 2019, intitulada “Do tratamento dispensado aos negros na lírica de Manuel Botelho de Oliveira e Gregório de Matos Guerra e outros apontamentos sobre o mesmo assunto”; artigo inédito.

era bastante diversificada, sendo composta por descendentes de hispano-romanos, bascos, suevos, visigodos, judeus e, principalmente, berberes, representando o componente árabe propriamente dito uma pequena minoria dentro dessa reunião de genótipos e de fenótipos — tal como o componente *negro* (FLETCHER, 2015, p. 10).

The word ‘Berber’ was not of their own coinage and has no ethnic connotations. It derives from the Latin term barbari, meaning ‘barbarians’ or ‘outsiders’. The Romans applied the term indiscriminately to all the peoples who ringed their empire [...]. (FLETCHER, 2015, p. 18-19)

A arregimentação de tropas mercenárias por parte dos *mouros* incluía, sem dúvida, soldados *negros* — chamados no jargão andaluz, juntamente com os soldados berberes, de *tangerinos* por seu acesso à península se dar via Tânger (FLETCHER, 2015, p. 61). O Romance IV – “Despedida amorofa” sugere o dolorido adeus duma africana a seu amante português — que parte, justamente, para dar combate aos *mouros*. Sua leitura evoca, de modo muito interessante, o debate acerca da questão multicultural, uma vez que sociedades étnica ou culturalmente mistas vêm se desenvolvendo com crescente intensidade desde o século XV (HALL, 2003, p. 55). O apelo que faz a africana ao amante português (“*tienes el alma Africana / tengo el alma Portuguesa*”, v. 59-60) condensa essa ideia de multiculturalidade. Tal condição, porém, pela situação sociopolítica, não se completa: o encantamento, o desejo e a paixão despertados pela visão da Musa — da Musa *negra* — são sacrificados diante de tal condicionamento, tornando o poeta, branco, livre, mais cativo que sua Musa, negra, escrava. Fechamos os parênteses.

Aparece, enfim, uma referência às lágrimas da Aurora mitológica, convertidas em pérolas, no romance “A hum pintasilgo morto por hum gato”, de Jerônimo Baía:

Chorou perolas a Aurora,
E com termo agradecido 170
Os que lhe deu **doces cantos**,
Lhe pagou em **prantos finos**.

(In: SYLVA, 1746, v. I, p. 324;
In: MORAIS, 1762, v. II, p. 353;
estrofe 43^a, v. 169-172)

Destacamos mais uma antítese na figuração do lamento da morte do passarinho no contraste entre o lamento da Aurora (“chorou perolas” e “prantos finos”, v. 169 e 172) em retribuição aos “doces cantos” (v. 171) que lhe prestava o finado pintassilgo. Desenvolve Baía uma série de elaborações metafóricas em torno do sol e da aurora em seu com razão celebrado idílio panegírico “Lampadario de crystal” (In: SYLVA, 1746, v. III, p. 1ss.); a leitura atenciosa de tais elaborações merece, entretanto, um estudo exclusivo.

3.2.4 “Anarda borrrifando outras Damas com agoas cheyrofas”

Reconhecemos que Botelho de Oliveira e seus contemporâneos operam as elaborações das comparações e o uso das correspondências simbólicas que redundam em metáforas e em alegorias conforme princípios descritos por Emanuele Tesauro em seu *Cannocchiale aristotelico* — e.g. a metáfora dos luzeiros maiores, a *lua* e o *sol*:

*Ma Simboli molto più arguti fono i due Luminari Maggiori; nelle due diuife leggono gli Agricoltori, e' i Nocchieri le fue fortune. [...] Dico il medesimo del Sole; Oracolo della Natura affai più verace, che il Sol di Delfo e Colofone. Odi Virgilio*⁵².

Sol tibi Signa dabit. Solem quis dicere falfum

Audeat? Ille etiam cacos instare tumultus

Sapè monet: fraudemque; & operta tumescere bella.

Questo, inguifa di Araldo, vestito di vna bruna gramaglia, intimò à tutto il Monde l'esequie popolari di Giulio Cefare. Et per contrario, quel primo dì, che Augusto fuo successore fece l'entrata in Roma; il Sol ne fece solennità, mostrandosi incoronato di vn chiaro e vago Diadema; facendogli vn Simbolo arguto dello Imperio del Mondo. Io non sò se allora il Sole si specchiasse in Augusto, ò Augusto nel Sole. Certamente tu haresti potuto con reciproca Metafora chiamare il Sole, Augusto del Cielo: & Augusto, Sol della Terra. Onde egli medesimo fommamente orgoglioso di questo arguto Simbolo, incoronò la sua Statua co' raggi Solari; & chiamò se stesso Fratello del Sole: quasi con lui partita haueffe la Monarchia dell'Vniuerso. (TESAURO, 1670, p. 75; grifos nossos.)

À importância que se deseja conferir ao sujeito representado (“*Ottavio*”) transfere-se a importância do objeto evocado (“*il Sole*”). Do mesmo modo — no Madrigal VII – “Anarda borrrifando [*sic*] outras Damas com agoas cheyrofas” do “Segundo Coro de Rimas Castelhanas” da *Música do Parnaso* — a Anarda (sujeito representado), ao borrrifar de perfumes suas amigas (ora, o que borrrifaria Anarda sobre suas *inimigas*?) é transferido o atributo de Aurora (objeto evocado), que chora:

**Anarda borrrifando outras Damas com
agoas cheyrofas.**

MADRIG. VII.

**Vierte la blanca Aurora
Quando en los campos dulcemente llora
Sobre las flores bellas
El rocío, que fudan las estrellas:
Affi pues rocía Anarda con olores,
Siendo Anarda la Aurora, ellas las flores.**

(OLIVEIRA, 2005a, p. 166;
grifos nossos)

⁵² *Geórgicas*, I, v. 463-465.

O choro de Aurora sobre as flores (v. 1-3), que corresponde à já apontada metáfora do orvalho, ressurgue nesse madrigal como símile de Anarda a borrifar suas amigas com águas cheirosas (v. 5-6 e título), sendo tal comparação esclarecida no último verso. Compara o poeta também as amigas de Anarda (as “outras Damas” sobreescritas — que inferimos manter com Anarda uma relação de amizade) às flores pululantes dos campos. Esse processo de elaboração imagética é um primeiro passo para a composição da analogia tesauriana, cujo desenvolvimento, que parece tratar ao mesmo tempo duma alegoria metalinguística da inspiração poética e duma exposição da poética das correspondências (com direito à alusão à nossa proscrita “pérola barroca”), observamos nesse Soneto I – “Anarda querida na occasiam de fuas lagrymas”, do “Terceiro Coro de Rimas Italianas” da *Música do Parnaso*:

**ANARDA
QUERIDA NA OCCASIAM
de fuas lagrymas.**

SONETO I.

*La conca, che nel mar nasce cocente,
E del suo bel theforo s'innamora,
Se'l lucente crystal del mar 'honora,
E' più superba, perch'è più lucente.
Quando la bianca Aurora humor cadente
Della mattina sparge, appare fuori,
**E conquella rugiada dell' Aurora
Nutre la chiara perla in seno algente.**
L'istesso effetto dell' istesso vanto
Quando mia **Aurora** piagne, gode il Core,
E tanto l' ama, quando piagne tanto.
Tu poi, Conca più facile all' humore,
Rugiada effendo il tuo vizzofo pianto,
Effendo perla il mio pregiato amore.*

(OLIVEIRA, 2005a, p. 217;
grifos nossos)

Se, como nos exemplos citados, são pérolas as lágrimas de Aurora, discorre aqui o poeta sobre seu surgimento: caem as lágrimas aspergidas por Aurora, nutrindo a pérola no seio algido da concha (v. 8). O mesmo efeito dessa mesma virtude (“*L'istesso effetto dell' istesso vanto*”, v. 9) se observa no pranto de Anarda, Aurora do poeta, que rega o coração (v. 10); dentro do coração do poeta, as lágrimas de Anarda–Aurora também nutrem seu amor, sua própria pérola. Voltemos à leitura da Canção I – “Descrição da Manhã”:

II.
*De flores coronada
Derrama dulcemente
El nectar matutino al **Sol infante**,
Que se mece brillante,*

*Siendo el rocío leche destilada,
Que en niñez de viviente
Leche el Alva le dà, cuna el Oriente.*

III.

*De fuerte que luziendo
Con applauso canoro,
Del Rey del Cielo es Nuncia brilladora,
Y de la roxa Aurora,
Como de roxa flor, el Sol nasciendo,
Brotando en bello theforo
La flor de roscicler, el fruto de oro.*

(OLIVEIRA, 2005a, p. 196;
grifos nossos)

Como vimos, aqui essas correspondências aproximam a aurora e o sol à mãe que aleita o filho, o orvalho ao leite. A analogia tesauriana procede, ou antes se completa, após a elaboração da cena da amamentação, pela exposição das correspondências do nascimento do sol a partir da flor vermelha da aurora — esta, mãe-rosicler; aquele, filho-ouro. As metáforas se sobrepõem para formar o retrato da flor (“*flor de roscicler*”, III, v. 7) que gera o fruto (“*fruto de oro*”, III, v. 7). Descreve Tesouro:

*Alle Metafore del Luogo succedon quelle del MOVIMENTO: tanto più belle, & viuaci; quanto (come detto è) meglio ci rappresentano gli obietti dinanzi agli occhi. Et primieramente, i Mouimenti naturali della FACVLTA VEGETATIVA: come Nasci, proprio del Feto: Erumpere, del pollo che rompe il guscio: Pullulare, dell’herbe: Florere, de’ fiori: Gemmare, delle gemme: & le voci aumentatiue; come, Adolefcere, propria dell’huomo: Gliscere & Vernare, proprie delle piante: formano metafore belle da Specie à Specie, scambiando i vocabuli fra loro, & accommodandogli à differenti soggetti. Così con bella Metafora differo Gemmare Vites, per germinare: Floret Adolescentia: Viriditas herbarum adolefcit: Floret exercitus armis: **Pariente Aurora, Sol nascitur**: Astra denascuntur. (TESAURO, 1670, p. 330; grifos nossos.)*

Gregório de Matos reconhece no Santíssimo Sacramento a pessoa de Jesus ao glosar as Redondilhas II – “Soliloquio ao Santíssimo Sacramento exposto” de Sór. Violante do Céu (v. CEO, 1733, t. I, p. 271):

SOLILÓQUIO DA MADRE VIOLANTE DO
CÉU AO DIVINÍSSIMO SACRAMENTO:
GLOSADO PELO POETA, PARA
TESTEMUNHO DE SUA DEVOÇÃO, E
CRÉDITO DA VENERÁVEL RELIGIOSA.

Texto 15º
Ó poder sempre infinito,
que o céu admira suspenso,
pois se encerra um Deus imenso
em tão pequeno distrito.

Glosa

[...]

2

Quem chegar a compreender
 essa grande imensidade,
 há de pasmar na verdade
 reconhecido o poder:
 porém eu hei de dizer,
 que nesse globo in extenso
vejo aquele sol imenso,
 que tantos pasmos conduz,
 vejo aquela imensa luz,
 que o céu admira suspenso.

3

Tal a meus olhos exposto
vos vejo no Sacramento
 os delírios do meu gosto:
 porém se encobris o rosto,
 já desanimo suspenso,
 e vós sabeis por extenso
 da águia, que se vos aplica,
 qual se desmaia, e qual fica,
 Pois **se encerra um Deus imenso.**

[...]

(MATOS, 2013, vol. 1, p. 97-98;
 grifos nossos)

À importância que se deseja conferir ao sujeito representado (“Jesus”) transfere-se a importância do objeto evocado (“sol imenso”, 2, v. 7). Também Jerônimo Baía, na décima “[Não choreis bello Menino]”, sugere uma cena de aleitamento do Menino Jesus por seu choro de recém-nascido (fome) e pelo choro de Maria (emoção) onde, além da menção ao choro, há menção a Aurora:

[AO MENINO DEOS
 nascido]

AO MESMO ASSUMPTO.

Pelo mesmo Author.

D E C I M A.

Naõ choreis bello Menino,
 Se de amante vos prezais,
 Porque amor que chora mais,
 He sempre amor menos fino:
 Limpay o rofto Divino,
 A quem a minha alma adora,
 Que se volta [sic] Mãe vos chora,
 Meu Deos, com tantos rigores,
 He porque ao nacer das flores,

Costuma chorar a Aurora.

(In: SYLVA, 1746, t. II, p. 313)

Disposto até aqui todo o arrazoadado deste capítulo, atingimos afinal a hipótese a qual nos propomos descrever, que é:

3.2.5 Maria é Aurora; Jesus, o Sol

Lemos nas oitavas “A Conceição da Senhora”, de Botelho de Oliveira:

3

Qual Aurora ã em tenra fermozura
pintando as Nuuens de purpureas cores
 desterra o descortès da sombra escura
 aos golpes de recentes resplandores:
 uos tambem comcebida em graça pura
como Aurora em purissimos candores
 desterrastes co’a lus, que uos assiste,
 da culpa original a sombra triste.

(OLIVEIRA, 1971, p. 80;
 grifos nossos.)

A Imaculada Conceição de Maria é descrita como a aurora purpureante (“pintando as Nuuens de purpureas cores”, 3, v. 2) — e aqui lembramos da Canção I – “Descripçam da Manhã”: “*Jaſmines viſte, roſas purpurea*” (VII, v. 3) — e mesmo à aurora comparada (“qual Aurora” e “como Aurora”, 3, v. 1 e 6). Lembramos do soneto “A’ Conceição de Nossa Senhora”, do “Anônimo do Postilhão de Apolo”:

Que ſe o **Sol de Juſtiça** vinha fóra,
 Era força que achaffe já nalcida
 Para tão claro **Sol** tão bella **Aurora**.

(In: MORAIS, 1762, v. II, p. 109;
 v. 12-14; grifos nossos.)

Outro Anônimo, também no *Postilhão de Apolo*, em perífrases sobre o dia da Imaculada Conceição, compõe metáforas que associam Maria à aurora e Jesus ao sol nas oitavas “Observaçam II. – Parte Sua Mageſtade de Azeitaõ para Setuval, e chega ao campo do Anjo da guarda”:

XXVII.

Era no alegre dia confagrado
 A’quelle **affombro peregrino**, áquella
Aurora, que, ſem ſombras do peccado,
 He do mundo eſplendor, do mar eſtrella:
 Angelico luzeiro immaculado,
 Que foy contra **Lusbel** ſembre **luz bella**;
 Elpelho, em que entrou o **Sol** Divino,

Ficando intacto seu crystal tão fino.

(In: MORAIS, 1762, v. I, p. 65;
grifos nossos.)

Destacamos a expressão “alômbro peregrino” (XXVII, v. 2) como referência antonomásica-hiperbólica ao Dogma da Imaculada Conceição em seu particular mistério; e o equívoco antitético entre “Lusbel” e “luz bella” (Lúcifer × Aurora–Maria; XXVII, v. 6). No Antigo Testamento, já no *Cântico dos Cânticos* encontramos uma comparação da amada à aurora: “Quem é essa que desponta / como a aurora [...]” (Ct 6,10)⁵³. Essa amada cantada foi por vezes interpretada como alegoria da Igreja, do próprio Jesus Cristo e da alma humana; também, pelas referências à sua pureza e sua devoção, e desde a mariologia de St. Ambrósio (c. 340-397), à bem aventurada Virgem Maria.

In the song the bride is not reproached with sins and guilt but, on the contrary, her good qualities and beauty receive high praise [...]. It is plain that the Canticle of Canticles finds its most evident application to the most holy Humanity of Jesus Christ, [...] after this to the most holy Mother of God as the most beautiful flower of the Church of God. [...] In the Breviary and Missal the Church has repeatedly applied the song to the Mother of God [...] In truth the bride adorned with the beauty of spotless purity and deep affection is a figure most appropriate to the Mother of God. This is the reason why St. Ambrose in his book “De virginibus”, so repeatedly and especially quotes Canticles. (GIETMANN, 1908)

Lembramos, em acréscimo, dos exemplos das associações que fizeram o Pe. Eusébio de Matos na silva “Aos desmaios penosíssimos do Horto” ao aludir à divindade latina que dá a luz e p.ext. dá à luz, Lucina; Botelho de Oliveira na segunda estrofe da Canção I – “Descripçam da Manhã”, onde a aurora gera e aleita o sol; e Jerônimo Baía, na singela cena de amamentação que sugere aquela décima “[Não choreis bello Menino]” que lemos há pouco, para temos ao menos três lugares onde a ideia de maternidade perpassa a significação da palavra “aurora”. A comparação, a associação e a metaforização da imagem da aurora com a bem aventurada Virgem Maria, seja quanto fenômeno atmosférico, personagem da mitologia ou numa combinação de ambos, é, com efeito, recorrente na *Lyra Sacra*. Como na *cansam* “A Anunciação da Senhora”:

9

**Sois Nuncia brilhadora
sois do Sol da justiça tenra Aurora:
sois da perola fina
huã concha diuina:**

⁵³ Cp. “Como o sol levantando-se sobre as montanhas do Senhor, assim é o encanto da mulher na sua casa bem-arrumada.” (Eccl 26,16).

e na carne de Christo concebida
Nuuem candida sois, vara florída.

(OLIVEIRA, 1971, p. 91;
grifos nossos.)

Maria é metaforizada como “tenra Aurora” do “Sol da justiça” (9, v. 2), Jesus — que por sua vez fora “Rei do Céu” na canção “Descripçam da Manhã”, onde Maria também seria “Nuncia brilhadora” (cá, 9, v. 1; cp. lá, III, v. 3: “*Del Rey del Cielo es Nuncia brilladora*”); e “Sol de Justiça” para o “Anônimo do Postilhão de Apolo” (cá, 9, v. 2; cp. lá, v. 12: “que fe o Sol de Juftiça vinha fóra”). A metaforização de Maria como concha duma pérola que é Jesus (9, v. 3-4) remete igualmente ao Soneto I — “Anarda querida na occasiam de fuas lagrymas”, italiano, que também elabora essa metáfora, embora sem sua contrafação ao divino. Nos *romanças castelhanos* da *Lyra Sacra*, o Romance 1º - “Ao Nascim.^{to} de Christo”, encontramos mais outra aproximação entre Maria e o Menino Jesus e a aurora (fenômeno atmosférico) e o sol (astro) personificados:

*En los braços de **Maria**
naçe **el niño**, y con rason,
que en los braços del **Aurora**
ha nacido siempre el **Sol**.*

(OLIVEIRA, 1971, p. 132;
estrofe 1ª, v. 1-4; grifos nossos.)

Ou numa elaboração mais complexa que desenvolve Nunes da Silva partindo da seguinte questão, proposta na primeira estrofe: se o sol (astro) evapora o orvalho (lágrimas da Aurora mitológica), como pode a Aurora (Maria) enxugar as lágrimas do Sol (Menino Jesus)?

Al mismo Aßumpto
[*Al Nacimiento de nuestro Señor*]

SONETO

*Si por officio el llanto de la **Aurora**
Enxuga el **Sol** al mundo amanecido,
Como la **Aurora** al **Sol** rezien nascido
Oy enxuga las lagrimas que llora?
O myfterio que affombros atefora!
O prodigio del mundo no entendido!
Que temple el **Alva** el llanto repetido
Al **Sol** immenfo que fus luzes dora.
Mas quando del Amor mäs inefable
Reina el poder, digno de eterno espãto
Cõ q̃ el Verbo humanado al mûdo salva
No es mucho (prevertiendose lo estable)
Que aũq̃ de **alua** el **sol** enxuga el llãto,
Oy lagrimas del **Sol** enxugue el **Alva**.*

(SILVA, 1671, p. 7;
grifos nossos.)

Reconhece aqui o poeta celebrante o acúmulo de mistérios decantado na imagem do amanhecer (“*O myfterio que affombros atefora!*”, v. 5; cp. “Anônimo do Postilhão de Apolo”, “*affombro peregrino*”, XXVII, v. 2), sugerindo outro ângulo para aquela cena de aleitamento proposta por Jerônimo Baía na décima “[*Naõ choreis bello Menino*]”, onde aparece o choro de Maria (emoção) e o choro do Menino Jesus (fome). Singela, por outro lado, é essa cena repleta de carinho esboçada por Lope de Vega, que propõe na primeira estrofe também uma questão que sugere mais que uma camada interpretativa: como pode um pai conter sua emoção (“[...] *còmo podrà tener govieno*”, v. 1) segurando o filho nos braços; como pode a luz (“*lumbre*”, v. 2) conter o sol (v. 3); como pode um instante (“*el tiẽpo*”, v. 2) conter a eternidade (“*curfo eterno*”, v. 4); e, enfim, como pode se compreender esse mistério da fé, disposto na cena que sugere o poeta de S. José segurando o Menino Jesus nos braços:

*A San Joseph con JESUS dormido
en los braços.*

SONETO XCVIII.

*Joseph, còmo podrà tener govieno
El tiẽpo de quiẽ Padre, y lumbre ha fido,
Si en los braços teneis al Sol dormido,
Pues tiene vida por su curfo eterno?
Aunque fois cuna de su cuerpo tierno,
Del Alva Virginal reciennacido,
Despertadle, Joseph, fi tanto olvido
No le desculpa vuestro amor paterno.
Mirad, que hasta los Angeles espanta
Vèr, que se duerma el Sol resplandeciente
En la misma fazon que se levanta.
Dexad, Joseph, que su carrera intente,
Porque desde el Pesebre à la Cruz Santa,
Es ir desde el Oriente al Occidente.*

(VEGA CARPIO, 1658, p. 66-67;
grifos nossos.)

Tais questões percorreriam os devaneios de José. O poeta, na segunda estrofe, então exorta o pai acometido de ternura a voltar a si (“*Despertadle, Joseph*”, v. 7), pois, como explica na terceira, até mesmo os anjos espantam-se com esses “assombros peregrinos” (“*hasta los Angeles espanta*”, v. 9). Infere-se, por fim, nos versos finais, a analogia Jesus–Sol: a vida do Cristo é comparada ao percurso do astro-rei (“[...] *desde el Pesebre à la Cruz Santa / es ir desde el Oriente al Occidente*”, v. 13-14). A analogia Jesus–Sol também pode ser observada numa antítese à analogia Lúcifer–Faetonte que se infere do soneto “A Nossa Senhora da Madre de Deus indo lá o Poeta”, de Gregório de Matos:

A NOSSA SENHORA DA MADRE DE DEUS
INDO LÁ O POETA

Soneto

Venho, Madre de Deus, ao Vosso monte,
E reverente em vosso altar sagrado,
Vendo o Menino em berço argenteado,
O sol vejo nascer desse Horizonte.

Ó quanto o verdadeiro **Faetonte**
Lusbel, e seu exército danado
Se irrita, de que um **braço limitado**
Exceda na soltura a Alcimedonte.

Quem vossa devoção não enriquece?
A virtude, Senhora, é muito rica,
E a virtude sem vós tudo empobrece.

Não me espanto, que quem vos sacrifica
Essa hóstia do altar, que vos oferece,
Que vós o enriqueçais, se a vós a aplica.

(MATOS, 2013, v. I, p. 124;
grifos nossos.)

Narra o poeta o episódio duma sua visita à Igreja de Nossa Senhora Madre de Deus (construída em 1670), erguida sobre uma colina na ilha de mesmo nome do Recôncavo Baiano (atual Igreja Sagrada Família Jesus, Maria e José, da Ordem dos Frades Menores; v. SOARES, 2016). Essa ilha, a propósito, a julgar pela didascália de muitas composições sacras, parece ter sido um recorrente lugar de refúgio espiritual para Gregório⁵⁴. Servia o povoamento da ilha como ponto de apoio a embarcações que seguiam o curso entre os engenhos de cana-de-açúcar e a capital. Ali depara-se o poeta com a custódia do Santíssimo Sacramento — a hóstia consagrada guardada pelo ostensório de prata equivaleria ao Menino Jesus em berço de prata (“o Menino em berço argenteado”, v. 3), que por sua vez equivaleria ao sol (v. 4). O “braço limitado” (v. 7) do Menino Jesus — e podemos aqui entender “braço limitado” como “milagres ocorridos por interferência dum bracinho tão pequeno” — irrita a “Lusbel, e seu exército danado” (v. 6). O “braço limitado” (v. 7) todavia excede a Alcimedonte⁵⁵, ou seja, o pequeno ostensório é mais rico em adornos que os trabalhos do artesão da Antiguidade Clássica — ou ainda, o pequeno Menino Jesus (maior ainda do que o “exército danado” de Lúcifer) realiza

⁵⁴ “Estando o Poeta refugiado da sua mesma pobreza na Ilha da Madre de Deus, teve notícia da morte de um seu Filho, e que fora enterrado miseravelmente, e provocado da sua pena, fez estas décimas”, p. 51; “Ao Mesmo Assunto e na mesma ocasião”, p. 55; “No sermão que pregou na Madre de Deus Dom João Franco de Oliveira pondera o Poeta a fragilidade humana”, p. 121; “Continua o Poeta com este admirável a Quarta-feira de cinza”, p. 122; além deste “A Nossa Senhora da Madre de Deus indo lá o Poeta”, p. 124 (MATOS, 2013, v. I).

⁵⁵ *ALCIMEDON, an embosser or chaser, spoken of by Virgil* (Eclog. iii 37, 44), who mentions some goblets of his workmanship. (MASON, 1869).

grandiosos prodígios⁵⁶. A correspondência de Lúcifer (“Lusbel”, v. 6) com Faetonte⁵⁷ (“verdadeiro Faetonte”, v. 5) se dá porque este, conforme a mitologia, não consegue manter a rota do sol e acaba caindo. Ou seja: Lúcifer–Faetonte é incapaz de imitar a Jesus–Sol e nisto resulta sua inevitável queda. Pede enfim o poeta que N. Sra. Madre de Deus atenda aos seus apelos para enriquecer (v. 9-14).

Figura noutro poema de André Nunes da Silva igualmente a imagem do “berço do sol”, além da “Aurora de Maria”:

*A Romaria de Noffa Senhora
de Nazareth*

SONETO

Se por **chegar do Sol ao defejado**
Berço, com zelo, & cõ valor constante,
 As ondas corta **o Nauta vigilante**
 Do golfo **nunca de antes navegado**,
 Que muyto, que por ver o folio amado
 Da luz de Nazareth sempre brilhante
 Montes de arêa pize o caminhante
 Com ardor fino, & pallõ acelerado.
 Igualmente intentou animo ardente
 Vencendo da fortuna o termo adverfo
 Achar **o berço, donde nafce o dia**,
 Mas foi na empreza o logro differente,
 Que se aquelle, nam viu **do Sol o berço**,
 Este, o achou na **Aurora de Maria**.

(SILVA, 1671, p. 9;
grifos nossos.)

O périplo náutico (v. 3-4) — com direito a alusão ao famoso verso de Camões, “Por mares nunca dantes navegados” (*Os Lusíadas*, I, 1, v. 3) — apresentado na primeira estrofe corresponderia ao caminho percorrido pelos romeiros ao santuário de Nossa Senhora da Nazaré; assim como o “berço do sol” (v. 1-2), à própria bem aventurada Virgem Maria. Com efeito, o

⁵⁶ Também é possível que o poeta esteja referindo-se ao braço da imagem do Menino Jesus, despedaçada pelos infieis, milagrosamente recuperado (cf. sonetos “Ao Menino Jesus de Nossa Senhora das Maravilhas, a quem infieis despedaçaram achando-se a parte do peito” e “Ao Braço do mesmo Menino Jesus quando apareceu”, MATOS, 2013, v. I, p. 130-131)

⁵⁷ PHAETON (Φαέθων), that is, “the shining,” occurs in Homer (Il. xi. 735, Od. v. 479) as an epithet or surname of Helios, and is used by later writers as a real proper name for Helios [...]; but it is more commonly known as the name of a son of Helios by the Oceanid Clymene, the wife of Merops. The genealogy of Phaethon, however, is not the same in all writers [...]. He received the significant name Phaethon from his father, and was afterwards also presumptuous and ambitious enough to request his father one day to allow him to drive the chariot of the sun across the heavens. Helios was induced by the entreaties of his son and of Clymene to yield, but the youth being too weak to check the horses, came down with his chariot, and so near to the earth, that he almost set it on fire. Zeus, therefore, killed him with a flash of lightning, so that he fell down to the river Eridanus or the Po. His sisters, who had yoked the horses to the chariot, were metamorphosed into poplars, and their tears into amber. [...]. (SCHMITZ, 1849e)

Santuário de Nossa Senhora da Nazaré (século XIV, reformado entre os séculos XVII e XIX) foi alvo de grande devoção popular, principalmente entre os marítimos, sendo seu culto propagado especialmente pelos jesuítas, de modo que a alusão que faz o poeta ao périplo náutico está em conformidade com a devoção à referida invocação mariana. O oriente (“berço, donde nasce o dia”, v. 11) é aonde se dirige o nauta-romeiro, que não encontra exatamente o destino almejado; o poeta, entretanto, encontra “do Sol o berço” (v. 13) na “Aurora de Maria” (v. 14). *A Lenda da Nazaré* compõe-se, com efeito, pelos seguintes episódios: **1.** o cavaleiro D. Fuas, durante uma caçada, persegue um veado; **2.** um denso nevoeiro levanta do mar, cobrindo toda a área e impedindo a visão do cavaleiro D. Fuas; **3.** o cavaleiro D. Fuas sabe que próximo ao local existe uma gruta onde se venera uma imagem da bem aventurada Virgem Maria a amamentar o Menino Jesus (*Madonna Lactans*); **4.** o cavaleiro D. Fuas invoca a proteção da bem aventurada Virgem Maria; **5.** por intercessão da bem aventurada Virgem Maria, o cavalo estanca no momento exato antes de precipitar-se num abismo, salvando o cavaleiro D. Fuas da queda e da morte certa; **6.** o cavaleiro D. Fuas desce à gruta para agradecer a intercessão da bem aventurada Virgem Maria em seu salvamento; **7.** o cavaleiro D. Fuas manda erguer uma capela em memória ao milagre que foi sujeito; **8.** os pedreiros encontram um cofre de marfim debaixo do altar da gruta, contendo um antigo pergaminho e veneráveis relíquias; e **9.** lê-se no pergaminho: *a)* a história da imagem da Virgem Negra, que haveria sido venerada em Nazaré desde os primeiros tempos do cristianismo, sendo preservada da destruição promovida pelos iconoclastas no século V pelo monge Ciríaco, que a transportara até o mosteiro de *Cauliniana* (próximo a Mérida); *b)* a identificação das veneráveis relíquias de S. Bartolomeu Apóstolo (séc. I) e de S. Brás (264?-316?); e *c)* a narrativa de como a imagem da Virgem Negra e as veneráveis relíquias haveriam chegado até ali: após a batalha de Guadalete (711), D. Rodrigo, último rei dos visigodos, acompanhado por Frei Romano, em fuga da perseguição dos mouros, haveria guardado na gruta a imagem e as relíquias (que ali permaneceram ocultas) (LENDA, s.d.).

Nos *Divinos e humanos versos* (1652) de D. Francisco de Portugal (1585-1632) também encontramos uma figuração marítima como metáfora para as sucessivas escolhas da vida (“no mar em que a bonança e tempestade / deste errado viver [...]”, v. 2-3), assim como a metáfora que chama a bem aventurada Virgem Maria de “mãe de outro sol” (v. 1):

Soneto XXXV
A Nossa Senhora do Cabo

Virgem, **mãe de outro sol**, que sol e guia
no mar em que a bonança e tempestade
deste errado viver, luz e verdade,
conduzis, via, à verdadeira via;

que cegos passos devo à tirania
de uns claros não sei quês de ãa vaidade,
quando entre os precipícios da vontade
pródigo fui da fé que não devia.

Pelas lágrimas tudo os olhos vem,
um clamor, ãa mágoa, e cada objeto
mudo à livre ambição, a vós não mudo.

Quem há de que ao bem comum tenha por bem?
que ao respeito acabou tudo o respeito;
só neste Cabo temos em vós tudo.

(PORTUGAL, 2012, p. 83;
grifos nossos.)

A invocação de Nossa Senhora do Cabo está relacionada a vários milagres ocorridos em torno do Cabo Espichel, na extremidade sudoeste da península de Setúbal, Portugal, cujos registros remontam desde o século XIII. Além das lendas, que se apresentam em diferentes versões de distintas cores, Nossa Senhora do Cabo ali também é invocada sob o título de Nossa Senhora da Pedra de Mua, pois a devoção popular, desde séculos, enxergara nos registros icnofósseis dos terrenos locais — *i.e.* nas pegadas de dinossauros marcadas nas rochas — o caminho por onde a bem aventurada Virgem Maria haveria passado levando o Menino Jesus, montada numa mula (“mua”) (CÍRIO, s.d.).

Existe um fundamento bíblico para a associação do Menino Jesus ao sol, cuja origem podemos traçar a partir do episódio da “Apresentação de Jesus no Templo” (Lc 2,22-40). Juan de Jáuregui menciona o cântico de Simeão no soneto “*En el dia de la Presentacion*”:

*El juſto Simeon al Verbo umano
abraça, i a la muerte apetecida
grato ſe ofrece, al tienpo que la Vida
tiene, i el miſmo Eſpiritu en ſu mano.*

*I cual ſonoro Cifne el ſabio anciano,
ya ſu eſperança, i gran edad cûplida,
alegre de ſu fin, la agradecida
voz funeral, aſi levanta ufano:*

*La muerte agora (o claro Sol ã abierta
ſenda nos mueſtras a la vida, auſente)
llegue, i en paz el cuerpo deſanime.*

*No precie yà quien ve tu luz preſente,
ver otra luz, ni el que la firme, i cierta
ſalud alcança, la mortal eſtime.*

(JÁUREGUI, 1618, p. 241;
grifos nossos.)

O justo Simeão (v. 1), movido pelo Espírito Santo, dirige-se ao Templo e ali encontra a Sagrada Família. O ancião toma o Menino Jesus nos braços e, como no “canto do cisne” (v. 5), rende graças a Deus por ter vivido para ver o Salvador do mundo, podendo, então, morrer em paz. Desde a Grécia antiga, com efeito, que o “canto do cisne” se relaciona à derradeira expressão poética antes da morte⁵⁸. Em seu cântico, Simeão chama o Salvador de “luz para iluminar as nações” (Lc 2,32) — o que Jáuregui aproveita como “*claro Sol*” (v. 9). O episódio da “Apresentação de Jesus no Templo” foi também elaborado por Botelho de Oliveira em dois sonetos, cujo conjunto conviemos chamar de “Díptico da Apresentação do Senhor”. É o primeiro desses dois sonetos que aqui nos interessa:

A PURIFICAÇAM E PREZENTAÇAM

Soneto XI

Sendo da Escrita Ley Maria isenta
obedeseo à Ley que a desobriga,
e leuando seu filho sem fadiga
a **Simeão** nos braços o apresenta.

Com dom piqueno, liberal ostenta
as grandezas do obsequio a q̃ se obriga;
e Deus (como de Abel na offerta antiga)
Do magnanimo affecto se contenta.

Na Purificação pode entenderse
e com grande Juizo repararse,
uendo em si mesmo o bem contradizerse.

Pois neste dia uê **p.^a admirarse
o mesmo claro Sol, esclarecerse,
o mesmo puro Ser, purificar-se.**

(OLIVEIRA, 1971, p. 16;
grifos nossos.)

Como nas questões que levantava em devaneio S. José no soneto de Lope de Vega — como pode a luz conter o sol? como pode um instante conter a eternidade? —, admira-se o espectador–ouvinte–leitor de Botelho com a contradição (v. 11) dum sol que se esclarece (v. 13) e duma pureza que se purifica (v. 14). E o sol, tanto em Lope como em Botelho, é o Menino

⁵⁸ “[...] é na luz pura da Grécia que a beleza do cisne macho, inseparável companheiro de Apolo, foi celebrada com maior nitidez. Nos mitos, essa ave uraniana é, igualmente, o elo de ligação, por suas migrações anuais, entre os povos do Mediterrâneo e os misteriosos *hiperbóreos*. Sabe-se que Apolo, deus da música, da poesia, e da adivinhação, nasceu em Delos, num dia sete. Cisnes sagrados fizeram, nesse dia, sete vezes a volta da ilha. Depois Deus [*sic*] entregou à jovem divindade, juntamente com a lira, um carro puxado por cisnes brancos. [...] Ele [o cisne] será o emblema do poeta inspirado, do pontífice sagrado, do druida vestido de branco, do bardo nórdico etc.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 258). “O cisne estava consagrado a Apolo como deus da música, pela crença mística de que, pouco antes de morrer, cantava docemente.” (CIRLOT, 2005, p. 165)

Jesus. Observamos que, dentre tantos outros exemplos, no episódio da “Transfiguração do Senhor” segundo Mateus, o rosto de Jesus se torna resplandecente como o sol: “E ali foi transfigurado diante deles. Seu rosto resplandeceu **como o sol** e as suas vestes tornaram-se alvas como a luz.” (Mt 17,2; grifos nossos.). Se a correspondência metafórica do Menino Jesus é o sol levantado no oriente, o ocaso deste no ocidente corresponderia, portanto, à morte do Cristo. O Pe. Eusébio de Matos descrevera a cena da fuga da noite — “república de Amalteia” — quando da chegada da Aurora nos primeiros versos da Silva — “Aos desmaios penosíssimos do Horto”, que apreciamos. Semelhante intensidade dramática encontramos na descrição do poente nas oitavas intituladas

SOLEDADES SENTIDÍSSIMAS DA
SANTÍSSIMA VIRGEM SENHORA NOSSA
NA MORTE DE SEU UNIGÊNITO FILHO.

Oitavas

1

Nos **braços do Ocidente** agonizava
Em cristalino leito o **Pai do dia**,
E **a noite as negras tranças** desatava,
E **de pálidas sombras** se vestia,
Quando a sentir saudades se apartava
Do **melhor Sol** a **Aurora de Maria**:
Acompanhando-a em seus mortais retiros
Ânsias, penas, cuidados, e suspiros.

(In: MATOS, 2013, v. I, p. 184;
grifos nossos.)

Pinta aqui o poeta seu pôr do sol como a agonia do “Pai do dia” nos “braços do Ocidente” (1, v. 1-2), enquanto a noite, vestindo-se de “pálidas sombras”, desatava suas “negras tranças” (1, v. 3-4). A “Aurora de Maria”, cheia de saudades, apartava-se de seu filho, o “melhor Sol” (1, v. 5-6). Mas é esse “sol melhor” que levanta outra vez dos mortos no Soneto L — “*A la Refurreccion*”, de Lope de Vega:

*Los que fuera del curso, y armonía,
Que cõ ley immortal gobierna el fuelo,
Vistes el **Sol** entristecer el Cielo,
Y succeder la noche al medio dia:
Los que vistes con triste melodía
Llorar las piedras, y romperse el Velo,
Morir la Vida, y convertirse en yelo
La luz del mundo, que en sí misma ardía:
Mirad el **Sol**, que la prision levanta
Al luminoso Cuerpo Soberano,
Mirad la Vida, que à la muerte espanta;
Pues con los rayos de su eterna mano
Renueva de su Templo el Alma Santa*

El cinco vezes roto velo humano.

(VEGA CARPIO, 1658, p. 35;
grifos nossos.)

Sugere, enfim, outra vez, Botelho analogias entre Maria/Jesus e Aurora/Sol no Soneto LVII – “A Apparição de Christo resucitado a sua Mãe Santissima”, da *Lyra Sacra*:

Christo aparece bello e gloriozo
a mãe q̃ este Misterio não ignora,
e se **uestia o pranto como Aurora**
qual Sol lhe enxuga o pranto lastimozo.

Antes uio a seu filho poderozo
entre ladrões metido, mas agora
uè q̃ o acompanha, uè também q̃ o adora
o concurso dos Anjos numerozo.

A mãe como Oriente figurado
reçebe em braços a seu Sol querido
entre osculos de amor multiplicado.

De sorte q̃ este sol esclarecido
no Occidente da Crus foi sepultado,
no Oriente da mãe foi renasçido.

(OLIVEIRA, 1971, p. 43;
grifos nossos.)

Compara o poeta Jesus Cristo ao sol (“Christo [...] qual sol [...]”, v. 1 e 4; e “A mãe [...] / reçebe em braços a seu Sol querido”, v. 9-10); enquanto Maria, à aurora — mitológica (“[...] uestia o pranto como Aurora”, v. 3) ou atmosférica (“a mãe como Oriente [...]”, v. 9). Por outro lado, ao elaborar poeticamente a narrativa do episódio da “Assunção de Maria”, além de comparar Botelho a bem aventurada Virgem tanto à aurora (v. 62) quanto ao sol (v. 64 e 77-78), a compara também à lua (v. 63):

Os Anjos na alegria leuantam logo musica armonia, dizendo em uos canora quem he esta q̃ sobe como Aurora? fermoza como alua?	60
eleita como Sol , q̃ a lùs he sua? terriuel ao Demonio sempre armado, como esquadraõ nas praças ordenado?	65

Todos ali presentes beijam os pes a Virgem reuerentes e naquelle jardim de mais primores lhe restituem flores; com cheirozos unguentos ungindo de seu corpo os dezaletos, mas do corpo a fragança parecia q̃ em cheiro todo o ceo se derretia.	70
---	----

Sepultaõ logo o corpo com ternura 75
 ã inda ã lhes pareça a sepultura
 daquelle **Sol** tristissimo occidente
 he de hum **Sol** ã se poem nouo oriente.

(OLIVEIRA, 1971, p. 95;
 grifos nossos.)

Debruçando-nos, conforme prometido, outra vez sobre a metáfora da “mãe do eterno dia”, de Nunes da Silva, após todas as razões expostas, o processo de elaboração dessa agudeza fica um tanto mais claro.

Ambiciofa, atrevida, inobediente
A primeira mulher, em breve infãte
 Ao preceito faltou de hũ Deos amante
 pelo confelho de hũa vil serpente.

Offendido o Juiz omnipotente
 Piedoso decretou por ley constante,
 Que com dores parisse Eva ignorante,
 E as filhas de tam fragil alcendente.

Se pois o summo Autor que tudo cria
 Aquella pena áquella culpa ordena,
 E dor nam fente a **Mãe do eterno dia**,

Se entre glorias pariu de paz ferena,
 He consequencia certa, que Maria
 Não teve a culpa, pois não teve a pena.

(SILVA, 1671, p. 3;
 grifos nossos.)

O que nos resta agora é, do mesmo modo que se construiu poeticamente as analogias entre Maria e a aurora e entre Jesus e o sol, observar como teceu-se também poeticamente comparações entre Maria e a “primeira mulher” (v. 2), Eva — como aqui já o faz Nunes da Silva —, e entre Jesus e Adão no soneto que encerra o “Tríptico do Nascimento da Senhora”.

3.3 Conclusões sobre a leitura deste Soneto IV – “Ao mesmo [nascimento da Senhora]”

Compreendemos que o painel central do “Tríptico do Nascimento da Senhora” centra sua fabulação no episódio da “Anunciação”. Examinando os evangelhos apócrifos que tratam do Nascimento da Virgem, perpassamos, num ligeiro contorno, dois sonetos da *Lyra Sacra* relacionados aos seus santos pais, em que observamos certas constantes elocutivas do poeta e o emprego que este faz dos oxímoros; observamos também os comentários acerca do significado dos seus nomes — comentários estes, que ecoam, aliás, uma tradição hagiográfica remetente às *Etimologias*, de Sto. Isidoro de Sevilha (560?-636), e à *Legenda Aurea* —; observamos, ainda, a tópica do louvor a Sta. Ana, constante da lírica sacra coeva. A respeito

desta personagem dos apócrifos, cotejamos a apresentação “do sol vestida”, extraída duma passagem do Apocalipse, com o “Sermão de Nossa Senhora do Ó” (1640), do Pe. Antonio Vieira, para conjecturarmos uma visão de mundo que favorecesse o uso desses termos. Apontamos as situações em que as palavras “sol” e “aurora” foram empregadas na poesia, fosse esta profana ou sacra, esboçando um possível desenvolvimento semântico, perpassando desde os objetos evocados por si mesmos (sol = astro; aurora = fenômeno atmosférico); o aproveitamento da mitologia clássica (a “Aurora mitológica”); a alusão metafórica aos objetos (sol/aurora representam outros objetos); até o emprego das metáforas em contextos religiosos (sol = Jesus; aurora = Maria). Embora nossas leituras não tenham esgotado a quantidade de material que a época nos deixou, consideramos satisfatórios os resultados das nossas investigações.

Apontamos nesta parcial conclusão que o tema das “lágrimas de Aurora”, com todas suas especificidades, apresenta uma possível aproximação com as figurações sobre a invocação mariana de N. Sra. das Dores. O desenvolvimento de tal estudo não se realizou devido à proverbial escassez de tempo, portanto ao mesmo tempo que o lamentamos, deixamos ao leitor essa sugestão de leitura.

4. CONSIDERAÇÕES SOBRE O SONETO V – “AO MESMO NASCIMENTO [DA SENHORA]”

4.1 “Os mesmos filhos de Eva”

AO MESMO NASCIMENTO

Soneto V

Eua primeira mãy da gente humana
Adam primeiro pay da **humana gente**,
 peccaram contra Deus onnipotente,
 e perderam a graça soberana.

Entrou logo no mundo a deshumana
 perdiçam do peccado, erradamente;
 entrou també da morte o dano urgente
 por castigo infelix da culpa insana.

Hoje uemos o mal em bem trocado
 por **Maria**, e **Jesus** melhor consorte
 que em ambos Deos renoua o antigo agrado:

Por **outra Eua**, **outro Adaão**, da mesma sorte
 entrou a Redençaõ contra o peccado,
 entrou a uida eterna contra a morte.

(OLIVEIRA, 1971, p. 13;
 grifos nossos.)

Assim como no soneto de abertura do “Tríptico do Nascimento da Senhora”, este soneto de encerramento também faz referência direta a personagens do Antigo Testamento. Se no primeiro painel do tríptico Botelho elencou as virtudes que recebera a bem aventurada Virgem em seu nascimento, e no painel central tratou do episódio da Anunciação e do privilégio da Senhora de ser mãe do Salvador, estabelecendo aquela relação entre Maria e a aurora e entre Jesus e o sol que examinamos, passa o poeta no painel final dessa estrutura retórica a discorrer sobre o percurso que, desde o pecado, levou a “humana gente” (v. 2) à redenção. Não são agora as correspondências diretas entre as personagens do Antigo e do Novo Testamento que ocorrem, a exemplo de como se estruturou aquele soneto III – “Ao Nascimento da Senhora”, em prefigurações nas narrativas bíblicas que se enformam na figura da bem aventurada Virgem Maria, mas antes correspondências antitéticas prefigurantes das relações entre pecado e redenção. Embora observemos uma recorrência do fonema /m/ (“primeira”, **mãe**”, **mundo**”, **morte**”, **mal**”, **Maria**”, **melhor**”, **mesma**”, “humana/desumana”, “erradamente”, “vemos”), por contraste com a recorrência do fonema /p/ (“primeiro”, **pai**”, **pecar**”, **perder**”, **por**”, “onipotente”, “culpa”), seus empregos nos parecem ocasionais, pois o poeta não aparenta congregar determinado valor a cada um dos fonemas /m/ e /p/ especificamente. Além

da abertura do soneto com um verso enfático (“E-ua pri-mei-ra mãy da gen-te hu-mana”, 1-6-10, v. 1), o uso de versos heroicos e de versos melódicos nos pareceu igualmente ocasional. São feitas referências diretas a Adão e a Eva (v. 1-2), personagens do mito judaico-cristão, ou melhor, do Antigo Testamento, e ao término da composição é traçado um paralelo entre Adão e Jesus e entre Eva e Maria (v. 12). Os dois personagens evocados, Adão e Eva, condensam em si uma série de valores antitéticos — *e.g.* primeiro homem × primeira mulher, subentendidos; o poeta aproveita, portanto, essa condensação semântica para objetivamente elencar uma sequência, para além do que se condensa nos nomes “Adão” e “Eva” propriamente ditos, de antíteses: pai × mãe (v. 1-2); gente humana (v. 1-2) × Deus (v. 3); graça × perdição (v. 4); humano (v. 1-2) × desumano (v. 5); onipotência (v. 3) × erro (v. 6); mal × bem (v. 9); Maria × Jesus (v. 10); castigo (v. 8) × agrado (v. 11); culpa (v. 8) × renovação (v. 11); infelicidade (v. 8) × sorte (v. 12); redenção × pecado (v. 13); e morte × vida eterna (v. 14). Assim sendo, é antes o conteúdo do que a forma que deve orientar nossa apreciação. Retornemos à *Fênix renascida* para encontrar, noutra estrofe da canção satírica “A huma mulher, que sendo muito velha, fe enfeitava”, de D. Tomás de Noronha, uma referência direta à “primeira mãy da gente humana” (Botelho, v. 1):

Se feitura de Deos Eva não fora,
 Dífiera fêm porfias
 Que **de Eva fofte mãy, velha fenhora**,
 Pois te fobejaõ os dias
 Para **esta prefumpçaõ**, que agora tenho; 45
 E concluindo em fim, a alcançar venho,
 Pois **alcançar não pollo a tua idade**,
 Que debes de fer **mãy da eternidade**.

(In: SYLVA, 1746, t. V, p. 221-222;
 estrofe 6ª, v. 41-48; grifos nossos.)

Noronha, como fizera em sua alusão a Sara, compara a antiguidade da personagem bíblica à velhice da personagem satirizada, construindo uma incongruência hiperbólica: como poderia a velha ser “mãe” da “primeira mãe”? O emprego desse oxímoro confere o tom satírico da composição. Com efeito, em evidente contrafatura satírica, a palavra “eternidade” (v. 48), num sagaz equívoco, não evoca a eternidade *metafísica*, mas sim a *física*. A “prefumpçaõ” (v. 45) que o poeta alcança — a de maldizer a velhice da mulher, *p.ext.* a de todas as mulheres velhas — é contrastada com a impossibilidade do mesmo de alcançar o oxímoro proposto: a idade de Eva. Mas não é essa a qualidade de referenciação ou de correspondência a que buscamos nesta investigação. Antes sigamos uma trilha sugerida por Gregório de Matos na

glosa que este fez das Redondilhas II – “Soliloquio ao Santíssimo Sacramento exposto”, de Sór. Violante do Céu (v. CEO, 1733, t. I, p. 271):

SOLILÓQUIO DA MADRE VIOLANTE DO
CÉU AO DIVINÍSSIMO SACRAMENTO:
GLOSADO PELO POETA, PARA
TESTEMUNHO DE SUA DEVOÇÃO, E
CRÉDITO DA VENERÁVEL RELIGIOSA.

Texto 12º

Que muito, que vivo alento
desse a um barro insensível
um Deus, que lhe foi possível
dar-se a si mesmo em sustento.

Glosa

1

**De um barro frágil, e vil,
Senhor, o homem formastes,**
cuja obra exagerastes
por engenhosa, e sutil:
graças vos dou mil a mil,
pois em conhecido aumento
tem meu ser o fundamento
na razão, em que se estriba,
se lhe infundis alma viva,
Que muito, que vivo alento.

2

Depois de feita a escultura,
e por um Deus acabada,
obra não houve extremada
como a humana criatura:
**ali para mais ventura
(sendo o barro assaz terrível)
alma lhe deu infalível,**
e me admira ver, que aquela
alma, que ali fez tão bela
Desse a um barro insensível.

3

Possível lhe foi fazer
este Arquiteto divino
participando do Trino
aquela alma a seu prazer:
para mais se engrandecer
engrandeceu o insensível,
**desatando-se passível
daquele sagrado nó,
que apertava três, e só
Um Deus,** que lhe foi possível.

4

**Foi grandeza do poder
aquele querer mostrar**

**sendo divino encarnar
para humano vir nascer:**
e foi grandeza o morrer
um Deus, que é todo portento;
e se bem no Sacramento
se adverte grande fineza,
de seu poder foi grandeza
Dar-se a si mesmo em sustento.

(MATOS, 2013, p. 91-92)

Numa referência indireta, trata o poeta nas duas primeiras décimas da criação de Adão a partir do barro (1, v. 1-2) e do sopro divino que o animou (2, v. 5-7); para então, nas duas últimas, tratar, noutra referência indireta, da encarnação humana do “Verbo eterno”⁵⁹ em Jesus (3, v. 7-10; 4, v. 1-4). É nesse tipo de referenciação e de correspondência que vislumbramos um cordão a ser seguido nesta investigação: uma senda que perpassasse as etapas às quais a humanidade espiritualmente se sujeita desde o pecado, a culpa e a morte até a vida, o perdão e a redenção. Passemos então a seguir os passos do pecado nesta lírica sacra — passos estes (na miríade de possibilidades de danação), pertinentes, é claro, à leitura das referências que faz Botelho de Oliveira no Soneto V – “Ao mesmo nascimento [da Senhora]”. Um poeta, por exemplo, reconhece seus próprios pecados numa alusão ao pecado original de Adão:

*Quantas vezes, Señor, me aveis llamado,
Y quantas con verguença he respõdido,
Defnudo como Adàn, aunque vestido
De las hojas del Arbol del pecado!
Seguì mil veces vuestro pie fagrado,
Facil de afir, en una Cruz afido,
Y atràs bolví otras tantas atrevido
Al mismo precio en q̃ me aveis cõmprado.
Besos de paz os di para ofenderos,
Pero fi fugitivos de fu dueño
Yerran quando los hallan los esclavos;
Oy, que buelvo con lagrimas à veros,
Clavadme Vòs à Vòs en vuestro Leño,
Y tendreífme feguro con tres clavos.*

(VEGA CARPIO, 1658, p. 15;
grifos nossos.)

Esse poeta é Lope de Vega, *auctoritatis* de Botelho de Oliveira. O chamado do Senhor e a resposta envergonhada do poeta (v. 1-2) são análogos ao relato bíblico:

⁵⁹ Cf. Botelho, Soneto 2º – “A Conceição da Senhora”, v. 9-10: “Maria mereceo por gracioza / ser may do **Verbo eterno** esclarecida” (OLIVEIRA, 1971, p. 11; grifos nossos).

⁹Iahweh **Deus** chamou o homem: “Onde estás?” disse ele. ¹⁰“Ouvi teu passo no jardim,” **respondeu o homem**; “tive medo porque estou nu, e **me escondi**.” (BÍBLIA, 2002, p. 37; Gênesis, 3, 9-10; grifos nossos.)

O poeta reconhece sua nudez, que compara à nudez de Adão; reconhece, também, estar “*vestido / de las hojas del Arbol del pecado*” (v. 3-4). Compõe Lope, assim, uma metáfora sobre a própria condição, evocando as origens bíblicas do percurso do pecado na humanidade — humanidade esta, descendente de Adão e por isso sujeita a seguir o mesmo percurso. Indaga Juan de Jáuregui na canção “*Interpretacion del Salmo 8*”:

*Pues en tan grande alteza
pregúnto: què es el onbre, i fu baxeza?
quèn es **de Adan el infimo linage**,
para que dèl se acuerde, i lo agasage* 20
***vuestra inmèfa bõdad**, vuestra memoria,
haziendole a vos mefmo femejante,
noble, i participante
en vuestro Reyno de perpetua gloria?*

(JÁUREGUI, 1618, p. 230;
estrofe 3^a, v. 17-24)

Jáuregui reduz a miserável baixeza humana ao ínfimo (“*el infimo linage*”, v. 19) diante da bondade de Deus (v. 21). Sendo humanos, repetimos os mesmos tristes périplos, contaminados que fomos pelo pecado original. Expõe Gregório de Matos nos quartetos “Salve Rainha à Virgem Santíssima”:

De Deus tanto agrado leva
de com os homens viver,
nós somos, bem podeis ver,
os mesmos Filhos de Eva.

(MATOS, 2013, p. 126;
estrofe 7^a, v. 25-28; grifos nossos)

Sór. Violante do Céu, na Elegia I – “*A la Virgen Maria nuestra Señora por haver librado a la Autora de una peligrosa enfermedad, que tuvo*”, numa elaboração hiperbólica compara o pecado de Adão (“*delito*”, v. 75) ao próprio — *p.ext.* ao de toda a humanidade — para tratar, por oposição semântica, do perdão de todos os pecados pelo sangue derramado por Jesus Cristo (v. 70-72).

*Pide al **Jues benino, y rigoroso**,
Que non quiera, que en mi baldado quede
El que ha dado por mim, caudal precioso.
Pues **una gota de su sangre excede*** 70
***No solo de mis culpas lo infinito,**
Si nõ quantas el mundo tener puede.
Este me valga en el mortal confflito,*

*Pues por mi fe vertió con tal exceffo,
Que de Adan extinguió todo el delito.* 75

(CEO, 1733, v. I, p. 179;
estrofes 23^a-25^a, v. 67-75; grifos nossos.)

A poeta pede perdão porque percorreu o caminho do pecado; porque tem fé no “*Jues benino, y rigoroso*” (v. 67); porque sente medo da morte eterna⁶⁰. O pecado de Adão é o percurso, com efeito, da morte eterna, como o expõe Gregório outra vez refugiado na Ilha da Madre de Deus:

ESTANDO O POETA REFUGIADO DA SUA
MESMA POBREZA NA ILHA DA MADRE DE
DEUS, TEVE NOTÍCIA DA MORTE DE UM
SEU FILHO, E QUE FORA ENTERRADO
MISERAVELMENTE, E PROVOCADO DE SUA
PENA, FEZ ESTAS

Décimas

[...]

5
Notável detestação
fazeis, Senhor, do meu cargo,
pois não basta por descargo
a geral satisfação:
**morrer foi pena de Adão
da humana prole caudilho,**
e assim eu me maravilho,
pois não pude merecer,
morrendo satisfazer,
que de tal Pai seja Filho.

6
**Se filho de Adão não sou,
e me despe a humanidade**
vossa justa impiedade,
isso me desconfiou:
pois não só **me despojou
do bom sangue sucessivo,**
que me fez vosso cativo,
senão que **se de Pai tal
não sou filho natural,
mal serei vosso adotivo.**

(MATOS, 2013, p. 52-53)

⁶⁰ Cf. *Epístola de São Paulo aos Romanos*: “Eis por que, como por meio de um só homem o pecado entrou no mundo e, pelo pecado, a **morte**, assim a morte passou a todos os homens, porque todos pecaram.” (Rm 5,12; grifos nossos.) A morte espiritual e eterna corresponde à separação de Deus: o pecado, em cujo percurso o Ser humano se encontra; por outro lado, a morte física e temporária seria um sinal da separação da vida — sinal da mesma separação de Deus proporcionada pelo pecado (BÍBLIA, 2002, p. 1974, nota *b.*).

O Ser humano está sujeito à “pena de Adão”, que guia⁶¹ aquele percurso da humanidade (5, v. 5-6). Argumenta, pois, o poeta, que não seria humano se não fosse filho de Adão: se, assim, não estivesse trilhando o percurso do pecado, tampouco seria digno da redenção que “bom sangue sucessivo” oferece (6, v. 1-2 e 5-6) — sangue aquele, mencionado pela poeta do Convento da Rosa (Violante, v. 70). O que move o poeta é o medo da morte eterna.

4.2 “Por outra Eua, outro Adaõ, da mesma sorte”

Diante do medo da morte eterna, a Imaculada Conceição representa uma esperança para a humanidade. Botelho de Oliveira, nas oitavas “A Conceição da Senhora”, da *Lyra Sacra*, assim a descreve:

1

Soberana Senhor **immaculada**
do tributo de Adâm fostes isenta,
 pois por boca do Ceo sois nomeada,
chea de graça, entre as mulheres benta:
 se outra couza não pode ter entrada
 no lugar q̃ por cheo se contenta
 sendo **chea de graça** em uosso Estado,
 não cabia lugar pera o peccado;

(OLIVEIRA, 1971, p. 79;
 grifos nossos.)

Invoca o poeta a Maria “imaculada” (v. 1), pois fora ela, como vimos no início deste discurso, “no primr.^o instante prezeruada” (Soneto 2.^o, v. 2) do pecado original. Entra Adão nessa composição como metáfora para o pecado: sendo, pela graça divina, preservada da mancha do pecado, fora a bem aventurada Virgem Maria “do tributo de Adâm [...] isenta” (v. 2). “Chea de graça” (v. 4 e 7), com efeito, refere-se à saudação do anjo Gabriel no episódio da Anunciação (Lc 1,28); enquanto “entre as mulheres benta” (v. 4), à resposta de Isabel na Visitação (“Bendita és tu entre as mulheres [...]!”), Lc 1, 42). A culpa de Adão também é figurada como metáfora no soneto “À Conceição de Maria Santíssima”, de Gregório de Matos:

Para Mãe, para Esposa, Templo, e Filha
 Decretou a Santíssima Trindade
 Lá da sua profunda **eternidade**
 A Maria, a quem fez com maravilha.

E como esta na **graça** tanto brilha,
No cristal de tão pura claridade
 A segunda Pessoa humanidade

⁶¹ “CAUDILHO. He palavra Castelhana. Val o mefmo, que: **Guia**, ou Capitaõ.” (BLUTEAU, 1712, II, C, p. 215; grifo nosso.)

pela **culpa de Adão** tomar se humilha.

Para que foi aceita a tal Menina?
Para emblema do Amor, obra piedosa
Do Padre, Filho, e Pomba essência trina:

É logo consequência esta forçosa,
Que Estrela, que fez Deus tão cristalina
Nem por sombras da sombra a mancha goza.

(MATOS, 2013, p. 129;
grifos nossos.)

O brilho da graça reconhecida pelo anjo anunciador é duma claridade tão pura e cristalina, cujo brilhar ilumina o percurso da redenção que ao poeta, por seu meio, agora é permitido vislumbrar. Observamos que aqui, ao contrário daquela canção satírica de D. Tomás de Noronha que há pouco apreciamos (Noronha, v. 48), a eternidade (v. 3) é antes *metafísica* do que *física* — e é essa a qualidade de referência ou de correspondência a que viemos buscando nesta investigação. Esse reconhecimento do percurso da redenção que vislumbram os poetas e cujas tentativas de verbalização em discurso poético resultam nesse repertório mesmo que apreciamos já se anunciava, portanto, desde os dois primeiros sonetos da *Lyra Sacra*. Seus princípios, aliás, já se manifestavam desde o soneto “Ao mesmo Assumpto [A Conceição de N. Senhora]”, terceiro das *Poesias varias* de André Nunes da Silva, cuja elocução apreciamos no início desta investigação.

Ambiciofa, atrevida, inobediente
A **primeira mulher**, em breve instate
Ao preceito faltou de hũ Deos amante
pelo conselho de hũa vil serpente.
Offendido o Juiz omnipotente
Piedoso decretou por ley constante,
Que **com dores parisse Eva ignorante**,
E **as filhas de tam fragil ascendente**.
Se pois o summo Autor que tudo cria
Aquella pena áquella culpa ordena,
E dor nam fente a Mãe do eterno dia,
Se **entre glorias pariu de paz serena**,
He consequencia certa, que Maria
Naõ teve a culpa, pois naõ teve a pena.

(SILVA, 1671, p. 3;
grifos nossos.)

O poeta compara a mácula da “primeira mulher” (v. 2), com a pureza de Maria usando como prumo os termos de seus respectivos partos: Eva e suas filhas — “as filhas de tam fragil ascendente” (v. 8), *i.e.* todas as mulheres do mundo — dariam à luz entre dores (“Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na dor darás à luz filhos. [...]”, Gn 3,16), enquanto a bem

aventurada Virgem, como “entre glorias pariu de paz ferena” (v. 12), “naõ teve a culpa, pois naõ teve a pena” (v. 14). Nesse sentido, Maria é uma “melhor Eua” (v. 2 abaixo):

Na Graça he grande nome o de Maria,
melhor Eua Maria, Aue de Graça
 Maria allumiou co’a lus da Graça,
 he senhora da Graça por Maria.

Pella Graça exaltada foi Maria
 Maria como mar, he mar de Graça
 Maria deu ao Mundo toda a Graça
 nem se amaria a Graça sem Maria.

Conçebida se uê Maria em Graça
 na Graça he Nume, o nome de Maria
 Maria sempre estâ chea de Graça:

Todos a graça alcançaõ por Maria,
 que a graça por Maria estâ de Graça,
 e naõ tem graça a graça sem Maria.

(OLIVEIRA, 1971, p. 19-20;
 grifos nossos.)

Elabora Botelho nesse soneto XVIII – “A N. S.^{ra} da Graça repetindo em todos os versos Maria, e Graça” um jogo verbal sobre o versículo da Anunciação (Lc 1,28) — a referência, entretanto, não é à invocação de Nossa Senhora *das Graças*, invocada apenas a partir do século XIX, mas sim a Nossa Senhora *da Graça*. Aquelas características apontadas por Nunes (“ambiciosa, atrevida, inobediente”, v. 1; e “ignorante”, v. 7) aqui condensam-se todas no nome de Eva que, na comparação, é em todo oposta a Maria. A respeito de tal comparação, lembramos do “Sermão de Nossa Senhora do Ó” (1640), do Pe. Antônio Vieira:

Entre a conceição e o parto não meteu o Anjo mais que um Et: *Ecce concipies, et paries*. Mas não é coisa nova nesta mesma embaixada trocar a Senhora alguma palavra do Anjo em outra. Assim como **trocou o Eva em Ave**, assim trocou o Et em O. E reduzidos os nove meses ao círculo perfeito deste O, não é muito que fossem eternos. (VIEIRA, 2000, p. 472; grifos nossos.)

Também Jáuregui, na canção “*Al mismo Santo, cuando nuestra señora le dio leche de sus pechos*”, nossa conhecida, faz seu contraste entre uma visão do Paraíso (v. 69-71 abaixo) e o fruto proibido (“*la mortal mançana*”, v. 72) — Maria e Eva, respectivamente:

ò abundante riqueza
 de **aquella tierra fértil de Maria**,
 donde se engendra i cria
 la dulce miel i leche, i sienpre mana:
 cambio feliz de **la mortal mançana**.

70

(JÁUREGUI, 1618, p. 285;
 v. 68-72; grifos nossos.)

O sentido desse Paraíso figurado em “*tierra fertil*” (v. 69) também subjaz à alusão à “terra pura, e inocente” (v. 1 abaixo) do “Soliloquio de hum peccador prostrado aos pés de hum Christo crucificado”, em sextinas, do Pe. Antônio de Barros⁶² (fl. séc. XVII):

CXI.

Se, em quãto a **terra pura, e innocente**,
 Não produzia **espinhos**, (que esta planta,
 Só na **culpa de Adão**, teve a femente)
 Vós, que destes á mesma terra Santa
 A santidade, como agora destes
 Tantos espinhos hórridos, e agrestes!

(In: MORAIS, 1761, v. I, p. 397;
 grifos nossos.)

Refere-se o poeta a Adão (“culpa de Adão”; CXI, v. 3) como uma metáfora para a culpa da humanidade em contraste à inocência primordial — esta, aliás, figurada numa elaborada, porém singela, referência à narrativa do Antigo Testamento: representam aqui os “espinhos” (CXI, v. 2) o pecado:

¹⁷Ao homem, ele disse:
 “Porque escutaste a voz de tua mulher
 e comeste da árvore que eu te proibira comer,
 maldito é o solo por causa de ti!
 Com sofrimentos dele te nutrirás
 todos os dias de tua vida.
¹⁸Ele produzirá para ti **espinhos** e cardos,
 e comerás a erva dos campos.
¹⁹Com o suor de teu rosto
 comerás teu pão
 até que retornes ao solo,
 pois dele foste tirado.
 Pois tu és pó
 e ao pó tornarás.”

(BÍBLIA, 2002, p. 38;
 Gênesis 3, 17-19;
 grifo nosso.)

São tantos os pecados admitidos, que o poeta deseja ter a santidade na mesma medida dos quantos espinhos — *i.e.* na medida dos quantos pecados cometera. Análogo às aproximações entre o pecado e a separação de Deus e à morte eterna, estar separado da mãe santíssima causa mais pesar a Jesus do que o peso da cruz — e a meditação de Sór. Violante sobre o Quarto Mistério Doloroso do Santo Rosário, “Cruz às costas”, reelabora justamente

⁶² v. *Bibliotheca Lusitana*, t. IV, p. 26 (MACHADO, 1741).

essa encruzilhada de analogias. Vejamos seu soneto XIX – “*De Christo Señor nuestro con la Cruz al hombro*”:

*No del largo camino enflaquecido,
Ni del pezo del leño derribado,
En la tierra (Señora) està postrado
El vencedor en acto de vencido.
**La causa, porque en tierra està caido
(Dexo de Adan el misero peccado)
Es pezo del pezar, que le ha causado
Verse de vuestros ojos dividido.**
Bien lo acredita affi su rostro santo,
Que mostrando, que busca tal presençia,
Los ojos buelve atraz con tierno llanto.
O' logre tal favor tal diligencia,
Que para quien (Señora) os ama tanto
La mas pesada Cruz es vuestra ausençia.*

(CEO, 1733, v. I, p. 15;
grifos nossos.)

Mais ainda, portanto, que o pecado original — “*de Adan el misero peccado*” (v. 6) — é o forçado afastamento de Maria — “*la mas pesada Cruz es vuestra ausençia*” (v. 14). Os valores antitéticos entre Eva e Maria do mesmo modo se observam entre Adão e Jesus, como no soneto II – “*Refiere quan diferentes fueron las acciones de Christo Nuestro Señor, y de Adan*”, de Francisco de Quevedo Villegas (1580-1645):

*Adan en **Paraíso**, vos en **huerto**,
El puestto en **honra**, vos en **agonia**,
El **duerme**, y **vela mal su compañía**,
La vuestra duerme, vos orais **despierto**.
El cometiò el primero **desconcierto**,
Vos **concertastes** nuestro primer dia,
Caliz beveis, que vuestro Padre embia,
El **come inobediencia**, y vive **muerto**.
El sudor de su rostro le sustenta,
El del vuestro **mantiene nuestra gloria**,
Suya la **culpa** fue, vuestra la **afrenta**.
El dexò **horror**, y vos dexais **memoria**,
Aquel fue **engaño** ciego, y esta **venta**,
Quan diferente nos dexais la historia.*

(QUEVEDO VILLEGAS, 1671, p. 146;
grifos nossos.)

Estende-se o poeta na enumeração das diferenças entre Adão e Jesus, elaborando assim sua comparação entre tópicos antitéticos: o Paraíso × o Horto das Oliveiras (v. 1); honra × agonia (v. 2); sono (“*duerme*”, v. 3) × vigília (“*despierto*”, v. 4); a companheira mal velada (“*vela mal su compañía*”, v. 3) × os companheiros que não velam (“*la vuestra duerme*”, v. 4); desconcerto (v. 5) × concerto (v. 6); comer desobediência (v. 8) × beber obediência (“*Caliz*”

beveis", v. 7); seu suor o sustenta (v. 9) × seu suor sustenta a humanidade ("*mantiene nuestra gloria*", v. 10); culpa × afronta (v. 11); horror × memória (v. 12); e engano cego × oferta válida ("*venta*", v. 13). Com efeito, desenvolvem os poetas em apreço aquele argumento bíblico observado na *Epístola de São Paulo aos Romanos*, que relaciona Adão a Jesus:

¹⁹De modo que, como pela desobediência de um só homem, todos se tornaram pecadores, assim, pela obediência de um só, todos se tornarão justos. (BÍBLIA, 2002, p. 1974; Romanos, 5, 19)

De volta ao Romance 1º – “Ao Nascim.¹⁰ de Christo”, dos *romances castelhanos* da *Lyra Sacra*, sintetiza Botelho a trajetória do pecado à redenção nos seguintes termos:

Vn *Parayzo en la tierra* 5
se offrece de mas ualor,
quanto va de Eva a Maria
quanto uà de Adan a Dios.

(OLIVEIRA, 1971, p. 133;
 estrofe 2ª, v. 5-8; grifos nossos.)

Emprega o poeta a palavra “*Dios*” (v. 8) ao invés do nome “Jesus” por duas razões: *a*) a razão teológica, subentendida pelos fiéis da fé católica, sustentada pelo mistério da união hipostática — *i.e.* das duas naturezas, humana e divina, de Jesus; e *b*) a razão poética, que permite ao gênero *romance* a assonância da rima toante (“*ualor*” ↔ “*Dios*”, v. 6 e 8). Sendo assim, o afastamento da presença de Deus — *i.e.* do “*Parayzo en la tierra*” (v. 5) — provocado pelo pecado original pode ser recuperado (“*se offrece*”, v. 6) por intermédio de Jesus e de Maria (v. 7-8). Se Maria, portanto, é reconhecida como uma nova Eva, assim também é Jesus reconhecido como novo Adão. Lemos na *Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios*:

⁴⁵Assim está escrito: O primeiro homem, Adão, foi feito alma vivente; o **último Adão** tornou-se espírito que dá a vida. ⁴⁶Primeiro foi feito não o que é espiritual, mas o que é psíquico; o que é espiritual vem depois. ⁴⁷O primeiro homem, tirado da terra, é terrestre. O segundo homem vem do céu. (BÍBLIA, 2002, p. 2015; 1 Coríntios, 15, 45-47; grifos nossos.)

As figurações dum Paraíso oferecido a Adão pelo Criador (v. 1-2 abaixo); do percurso do pecado original e seu castigo (v. 7-8); e do percurso da redenção (v. 9-11) são referidas por Juan de Jáuregui na canção “*A la Reina de los Angeles*”:

Plantò el Criador para el **Adã primero**
 un **Paraiço**: estancia aunque terrena
 de recreacion i de belleza inmensa,
 tan puro i linpio, q̃ la mancha aena
 no pudo consentir, lançando al fiero 5
 agreſſor primitivo de la ofensa.
 Traçada **la coſtoſa reconpenſa**

*del grave mal por el autor del mudo;
 en vos plantar (o pura Virgen) quifo
 segundo Paraiso* 10
*i recreacion para el Adan segundo.
 quiẽ pues dira q̃ entre sus linpias flores
 hallar pudo la Culpa alojamiento?
 ya fuera conceder al onbre vano
 mas pura abitaciõ que a Dios umano.* 15
*Guerto florido fiẽpre, i fiẽpre efento
 i defendido fois de los errores;
 dando fragrancia eterna fus olores
 no a Adan vencido ya de la Serpiente,
 mas al que oprime su sobervia frente.* 20

(JÁUREGUI, 1618, p. 262-263;
 estrofe 1ª, v. 1-20; grifos nossos.)

Jesus é um novo Adão. Não aquele “*Adan vencido ya de la Serpiente*” (v. 19), mas sim aquele “*que oprime su sobervia frente*” (v. 20) — o “*Adan segundo*” (v. 11). Afirma Vieira, com efeito, em seu “Sermão de Nossa Senhora do Ó” (1640):

Assim como o **primeiro Adão** nunca foi menino, senão homem, e varão perfeito desde o intante de sua criação, assim também o **segundo Adão**, e com maior maravilha, porque foi varão perfeito, não em corpo e estatura varonil, como o primeiro; mas naquela quantidade mínima, em que são concebidos os outros homens. (VIEIRA, 2000, p. 468; grifos nossos.)

E com isso retornamos ao ponto de saída, o soneto V – “Ao mesmo Nascimento [da Senhora]”, de Manuel Botelho de Oliveira:

Hoje uemos o mal em bem trocado
 por **Maria**, e **Jesus** melhor consorte
 que **em ambos Deos renoua o antigo agrado**:
 Por **outra Eua, outro Adaõ**, da mesma sorte
entrou a Redenção contra o peccado,
entrou a uida eterna contra a morte.

(OLIVEIRA, 1971, p. 13;
 v. 9-14; grifos nossos.)

Oposto ao percurso do pecado, foi oferecido à humanidade o percurso da redenção (“hoje uemos o mal em bem trocado”, v. 9; e v. 13): em Maria e em Jesus renova Deus o “antigo agrado” (v. 11), *i.e.* a possibilidade de retornar à Sua presença. Maria é “outra Eua”; Jesus, “outro Adaõ” (v. 12).

4.3 Conclusões sobre a leitura deste Soneto V – “Ao mesmo Nascimento [da Senhora]”

Alargou-se a apreciação da composição com a compreensão dos princípios religiosos que chamamos de “percurso do pecado” e de “percurso da redenção”. Observamos certa frequência

de alusões a correspondências antitéticas, já anteriormente empregadas no discurso religioso e retroalimentadas nos procedimentos de composição poética apreciados. Especificamente no soneto em apreço, buscou Botelho antes orientar seus procedimentos poéticos pelo conteúdo do que conciliar recursos formais típicos — como aliteraões fonéticas ou esquemas rítmicos — da elocução. O paralelo que traça o poeta entre Adão e Jesus e entre Eva e Maria aparenta-se assemelhar com as aproximações entre Jesus e o sol e Maria e a aurora; aquele, porém, uma vez que obedece a sugestões, no mínimo, bíblicas, segue exegeses teologicamente mais consistentes. A condensação de valores nos nomes evocados — *v.g.* Adão e Eva, Jesus e Maria, Sol e Aurora — é um procedimento estético empregado amplamente e em diferentes figuras de linguagem (metonímia, antonomásia, alegoria etc.); este sentido já era indicado pelos apontamentos dos preceptistas. Fica assim subentendida uma série de valores antitéticos condensados nos dois personagens evocados, Adão e Eva; valores estes, que os poetas do período podem também elencar — *e.g.* o verso “ambiciofa, atrevida, inobediente”, de Nunes da Silva — conforme a elaboração formal de seus respectivos discursos poéticos. As agudezas da contrafatura satírica, cujo exemplo único que verificamos foi de D. Tomás de Noronha, consistem de incongruências, em hipérboles e em oxímoros, que conferem comicidade ao discurso. Observamos a inversão sagaz de sentidos *metafísicos* em sentidos *físicos* dos equívocos para o alcance do efeito cômico na contrafatura satírica. Organizamos os poemas apreciados numa senda que perpassasse — conforme, é claro, a doutrina da Igreja Católica: a que orientava espiritualmente os poetas que compuseram este repertório — as etapas espirituais às quais a humanidade se sujeita, desde o pecado, a culpa e a morte até a redenção, o perdão e a vida. Observamos como os poetas (*e.g.* Lope de Vega, Violante do Céu, Antônio de Barros) fazem uso desses princípios e dessas convenções para tratarem de afetos muito particulares, como o arrependimento, a vergonha e o medo da morte eterna. No discurso acerca das aproximações entre Jesus e Adão, é justamente o medo da morte eterna o que move os poetas; no das aproximações entre Maria e Eva, a esperança de redenção. Quanto ao medo da morte eterna, corresponderia este, em termos teológicos, à separação de Deus. Elucidou em muito o desdobramento desta nossa apreciação o exame das epístolas de São Paulo, especialmente aos Romanos e aos Coríntios. Muito embora não se saiba se o poeta tenha encaminhado o manuscrito da *Lyra Sacra* ao exame das autoridades eclesiásticas, muito menos das civis, as alusões simbólicas empregadas nas elaborações poéticas nos pareceram bastante consistentes com aquilo que investigamos da doutrina católica. Do mesmo modo os demais poetas cotejados.

5. CONCLUSÃO

Verificamos nesta investigação uma série de procedimentos ordinariamente reconhecidos como característicos da poesia de agudeza, tanto na versificação quanto no emprego de figuras de construção e de figuras de estilo. Na versificação, é corriqueiro o uso do heptassílabo, do octossílabo e do hendecassílabo — este, em seus diferentes esquemas rítmicos, seja o heroico, o sáfico, o melódico etc. Os esquemas rítmicos são dados em constantes elocutivas sem escaparem dos procedimentos dados. Quanto às figuras de construção, verificamos os esperados empregos de rimas não apenas consoantes como também toantes; o emprego, proposital ou ocasional, de aliterações fonéticas; e em especial o emprego de equívocos conforme apontamentos de Emanuele Tesauro. Quanto às figuras de estilo, embora variadas, tampouco escapam dos dados procedimentos típicos, reconhecidos ordinariamente como característicos da poesia seiscentista, como símiles, oxímoros, prosopopeias e antíteses. Destacamos a verificação da recorrência a antonomásias Vossianicas, à (pseudo-)etimologia onomástica e ao uso pontual de hipérboles especificamente no contexto de elaborações dos discursos religiosos, assim como a alusões metafóricas, correspondências antitéticas e mesmo a incongruências. Verificamos ainda uma composição em contrafatura satírica em que a inversão semântica contribuiu para o efeito de comicidade. Procedimentos pertinentes à lírica sacra são o aproveitamento tanto das narrativas bíblicas quanto da mitologia clássica, que nela convivem e se retroalimentam com alusões a episódios e paralelos entre personagens; a orientação conteudística dos procedimentos poéticos, em que a ampliação das exegeses é buscada e favorecida; e a condensação de valores nos nomes evocados conforme um desenvolvimento semântico que pode ser traçado por meio da leitura mais atenta e cuidadosa. Destacamos as tópicas dos frequentes “louvor a Sta. Ana” e “vestida de sol”. O atingimento destes pontos onde concluímos nosso percurso foi deveras facilitado pelo cotejo com as composições de caráter religioso dos poetas coevos — muito embora o repertório não se tenha esgotado. O exame das narrativas bíblicas, dos evangelhos, tanto canônicos quanto apócrifos, e das epístolas de São Paulo contribuiu para a elucidação de muitos dos procedimentos — como aponta Botelho de Oliveira no prólogo de sua *Lyra Sacra*, a apreciação dos conceitos que o poeta propõe se enriquece e se alarga com o conhecimento das passagens bíblicas. São lugares comuns a associação entre Jesus e o sol e de Maria e a aurora. Deixamos apontado o caminho para uma possível aproximação entre a figuração da Aurora (mitológica) e da invocação mariana de N. Sra. das Dores.

Diria Sô Candelário, personagem de João Guimarães Rosa (1908-1967): “Quem vai em caça, perde o que não acha...” (ROSA, 2006, p. 252). Tudo o que nesta investigação encontramos lá já se encontrava antes: foi este estudo apenas um reconhecimento. Muito devemos aos apontamentos dos preceptistas e às convenções da tradição; o deciframento das agudezas, todavia, não deve se limitar ao levantamento dos empregos e das exceções que os poetas fizeram para com os preceptistas e a tradição, sob pena de que algo de muito precioso da força poética para sempre se perca. Foi nisso, por exemplo, que redundou a crítica posterior ao Seiscentos — crítica esta, que preferiu ler a retórica em detrimento da poesia. A poesia sacra é uma literatura de fé — e como a fé, portanto, deve se sustentar antes pela experiência que pela racionalização. Se Botelho compôs a maior parte de seus versos religiosos às pressas por um retorno ao sagrado após uma vida profana, por uma intenção de advogar em causa própria contra acusações ou suspeitas fossem elas quais fossem, ou mesmo pelo exibicionismo de saber também versar no tema, nada disso importa. O pequeno fragmento que apreciamos — muito aquém das nossas intenções originais das quais, pela proverbial escassez de tempo, fomos obrigados a nos afastar — foi suficiente para compreender que uma leitura que não considere os procedimentos estéticos e argumentativos do poeta e de seu tempo nem a simbologia religiosa aludida se verá fadada a julgar essa poesia como de “*poca lima*” (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1969, p. 305).

E não quero estender-me em dizer as diferenças que há de figura a tropo porque não escrevo retórica, senão poética. (ATAYDE apud CARVALHO, 2007, p. 77)

REFERÊNCIAS

- ACADEMIAS dos Singulares de Lisboa. Dedicadas a Apollo. Primeira Parte. Lisboa: Na Officina de Henrique Valente de Oliueira Impressor del Rey N. So., 1665. Disponível em: https://purl.pt/21936/4/res-1551-p/res-1551-p_item6/res-1551-p_PDF/res-1551-p_PDF_24-C-R0300/res-1551-p_0000_capa-cap_a_t24-C-R0300.pdf. Acesso em 16 jul. 2021.
- ALMEIDA, Carmelina Magnavita Rodrigues de. **O marinismo de Botelho**. Tese apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia para concurso de Professor Assistente do Departamento de Letras Românicas. Salvador, 1975.
- ANDRADE, Letícia Martins de. A iconografia das Santanas “bolo de noiva” e o caso de um exemplar na comarca do Rio das Mortes. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte, n. 10, 2020, p. 77-83.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. 2. ed. rev. Revisão de texto de Levi Coutinho. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2005. (Obras completas de Aristóteles, v. VIII, t. I)
- ARISTÓTELES. **História dos animais**: livros I-VI. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- ATAYDE, Antônio de. **Borrador de uma arte poética que se intentava escrever**. Lisboa: Biblioteca da Ajuda, Ms. 46-VIII-37.
- BARROS, Francisco Borges de. **Bandeirantes e sertanistas baianos**. Salvador: Imprensa Oficial do estado, 1919.
- BEM, D. Thomaz Caetano de. **Memorias Historicas Chronologicas**. t. I. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1792.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.
- BÍBLIA. Latim. **Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam**. Preparação de texto de Michael Tweeddale. Londres: Catholic Bishops' Conference of England and Wales, 2005.
- BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez e latino**. v. 1-3. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.
- BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez e latino**. v. 4. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1713.
- BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez e latino**. v. 6. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1720.
- BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez e latino**. v. 8. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1721.
- Encyclopædia BRITANNICA. Micropædia. Chicago: University of Chicago, 1979. v. I-X.
- BROCKHAUS Enzyklopädie. 17. ed. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1969. 20 v.
- CALMON, Pedro. **Introdução e Notas ao Catálogo Genealógico das principais Famílias de Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1985. 2 v.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Obras completas**. Correctas e emendadas pelo cuidado e diligencia de José Victorino Barreto Feio e José Gomes Monteiro. Tomo III. Lisboa: na Livraria Europea de Baudry, 1843.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Lírica completa**: II Sonetos. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Ed. org. por Emanuel Paulo Ramos. 3. ed. Porto: Porto Editora, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. 4 v. (Edições do Senado Federal; v. 107-A)

CARREÑO, Antonio. “Amor de Dios en portugués sentido”: Las *Rimas sacras*, de Lope de Vega. In: OLIVARES, Julián (Ed.). **Eros divino**: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. (Humanidades, 89) p. 49-78.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

CEO, Sór. Violante do. **Parnaso lusitano** de divinos, e humanos versos, compostos pela Madre Soror Violante do Ceo religiosa dominica no Convento da Rofa de Lisboa, dedicado á Senhora Soror Violante do Ceo religiosa no convento de Santa Martha de Lisboa. Lisboa: Na Officina de Miguel Rodrigues, 1733. 2 t.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CIDRAES, Maria de Lourdes. O mito da Rainha Santa: uma tradição popular e religiosa. **Revista Lusitana**, Lisboa, 19-21, p. 31-80, 1999-2001.

CÍRIO da Nossa Senhora do Cabo Espichel. **Tritão**: revista de história, arte e património. Sintra: Câmara Municipal, s.d. Disponível em: <http://revistatritao.cm-sintra.pt/index.php/patrimonio/cirio-da-nossa-senhora-do-cabo-espichel>. Acesso em: 10 jul. 2022.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COELHO, Jacinto do Prado. (dir.). **Dicionário de literatura**: literatura brasileira, literatura portuguesa, literatura galega, estilística literária. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1979.

COELHO, Daniella Bibi Paez. **As luzes e os sons madrigalescos de um Botelho innamorato**. 2018. 179f. Dissertação (Mestrado) - Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018a.

COELHO, Daniella Bibi Paez. De pétalas e prólogos: breve panorama da produção de Manuel Botelho de Oliveira e apresentação de sua obra inédita, Jardim historial de conceituosas flores. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 1, n. 12, abr.-jun. 2018b, p. 127-144.

CONGRESSO INTERNACIONAL VIEIRA – O TEMPO E OS SEUS HEMISFÉRIOS, 2008, Lisboa. **Padre António Vieira**: o tempo e os seus hemisférios. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

COUTO, Anabela Galhardo. “A produção literária feminina no mundo barroco de Vieira.” In: CONGRESSO INTERNACIONAL VIEIRA – O TEMPO E OS SEUS HEMISFÉRIOS, 2008, Lisboa. **Padre António Vieira**: o tempo e os seus hemisférios. Lisboa: Edições Colibri, 2011. 631p. p. 157-168.

CRUZ, Erimar Wanderson da Cunha. **Manuel Botelho de Oliveira e o barroco moderado: uma leitura de *Lira sacra* (1703)**. 2021. 167f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021.

CUDDON, John Anthony Bowden. **Dictionary of literary terms and literary theory**. 4. ed. Londres: Penguin Books, 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

CUNHA, Celso Ferreira da. “Lirismo. Época Medieval. – Géneros e Subgéneros”. In: COELHO, Jacinto do Prado. (dir.). **Dicionário de literatura**: literatura brasileira, literatura portuguesa, literatura galega, estilística literária. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1979. v. 2, p. 539-541.

D’ALVAREZ, Martins. Academia Brasileira dos Esquecidos. **Revista Instituto do Ceará**, Fortaleza, t. LX, 1946, p. 188-197.

FERNÁNDEZ DE CAÑETE, Carmen Maria Comino. Entre el soneto a san Cayetano y la canción a Lisboa. Manifestaciones de la sensibilidad y cosmovisión barrocas en André Nunes da Silva. **Limite**: Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía, Cáceres, v. 1, p. 103-122. 2007a.

FERNÁNDEZ DE CAÑETE, Carmen Maria Comino. O enigma do homem e do seu mundo contraditório em André Nunes da Silva. **Anuario de Estudios Filológicos**, Cáceres, v. XXX, p. 49-64. 2007b.

FERNÁNDEZ DE CAÑETE, Carmen Maria Comino. Construção silogística em *Sonetos à Conceição da Virgem N.S.* In: CONGRESO INTERNACIONAL DE LA SEEPLU, III, 2013, Cáceres, **Crisis y Ruptura Peninsular**, Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2014. p. 119-132.

FERREIRA, Francisco Leitão. Nova Arte de Conceitos que com o Titulo de Licções Acadêmicas na Publica Academia dos Anonymos de Lisboa, Dictava, e Explicava o Beneficiado [...] Acadêmico Anonymo. 2 v. Lisboa: na Officina de Antonio Pedrozo Galram, v. 1 1718, v. 2 1721.

FLETCHER, Richard. **Moorish Spain**. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2015. Paginação irregular (*epub*).

FOURNET, Pierre Auguste. Sainte Anne d’Auray. **The Catholic Encyclopedia**. v. 1. Nova Iorque: Robert Appleton Company, 1907. Disponível em: <https://www.newadvent.org/cathen/01539a.htm> Acesso em: 17 jun. 2022.

FRANCO JR., Hilário. Apresentação. In: VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**: vidas de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 11-25.

FURTADO, Daniel de Assis. **Manuel Botelho de Oliveira**: a estética barroca, o nativismo e o mito do Brasil, 2017. 164 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2017.

GARCIA, Rodolfo. Nota 125. In: VARNHAGEN Francisco Adolfo. **História do Brasil**. 7. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962. v. II, t. III, p. 271.

GIETMANN, Gerhard. “Canticle of Canticles”. In: **The Catholic Encyclopedia**. v. 3. Nova Iorque: Robert Appleton Company, 1908. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/03302a.htm>. Acesso em 9 jul. 2022.

GONGORA, Luis de. **Todas las obras de Don Luis de Gongora** en varios poemas recogidos por Don Gonzalo de Hozes y Cordoua, natural de la ciudad de Cordoua. Madri: Imprenta Real, 1654.

GRACIÁN, Baltasar. Agudeza y arte de ingenio. In: GRACIÁN, Baltasar. **Obras completas**. vol. II. Madri: Turner Libros, 1993. (Biblioteca Castro). p. 307-763.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, São Paulo, n. 4, p. 317-342, 2000.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HATHERLY, Ana. **O ladrão cristalino**. Lisboa: Editora Cosmos, 1997.

HESÍODO, **Teogonia**: a origem dos deuses. 3. ed. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição revisada e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HIDALGO, José Manuel. La doctrina agustiniana de doce sonetos de las Rimas Sacras de Lope de Vega. **Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry**, University Park, PA, v. 15, n. 1, p. 39-62, 2009.

HOLWECK, Frederick. St. Anne. **The Catholic Encyclopedia**. v. 1. Nova Iorque: Robert Appleton Company, 1907. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/01538a.htm>. Acesso em: 16 jun. 2022.

ITAPARICA, Manuel de Santa Maria. “Descrição da Ilha de Itaparica, termo da Cidade da Bahia.” In: MARQUES JR., Milton; POSSEBON, Fabricio. **Dois textos fundadores do nativismo brasileiro**. João Pessoa: Zarinha Centro de Cultura, 2006. p. 79-98.

JÁUREGUI, Juan de. **Rimas**. Sevilha: Francisco de Lyra Varreto, 1618.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LENDA de Nossa Senhora da Nazaré. Nazaré: Confraria de Nossa Senhora da Nazareth, s.d. Disponível em: https://ciriodapratagrande.com/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=1. Acesso em: 10 jul. 2022.

MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana historica, critica, e cronologica**. Na qual se comprehende a noticia dos authores Portuguezes, e das Obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo prezente. Lisboa: na oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741. 4 t.

MARQUES JR., Milton; POSSEBON, Fabricio. **Dois textos fundadores do nativismo brasileiro**. João Pessoa: Zarinha Centro de Cultura, 2006.

MÁRQUEZ, Miguel Ángel. Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano. **Revista de Literatura**, Madri, v. LXXI, n. 141, p. 11-38, jan.-jun. 2009.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique. Poesia religiosa de Manuel Botelho de Oliveira. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 35, n. 68, p. 303-327, mai.-ago. 1969.

MARTINS, António Coimbra. “Serranilha”. In: COELHO, Jacinto do Prado. (dir.). **Dicionário de literatura**: literatura brasileira, literatura portuguesa, literatura galega, estilística literária. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1979. v. 4, p. 1016.

MARTINS, Heitor. Nota introdutória. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Lyra sacra**. Leitura paleográfica de Heitor Martins. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971. p. 7-8.

MARTINS, Mário. “Nossa Senhora”. In: COELHO, Jacinto do Prado. (dir.). **Dicionário de literatura**: literatura brasileira, literatura portuguesa, literatura galega, estilística literária. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1979. v. 3, p. 737-740.

MASON, Charles Peter. “Alcimedon”. In: SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Londres: Walton & Murray, 1869. vol. I., p. 102.

MATOS, Gregório de. **Poemas atribuídos**: Códice Asensio-Cunha. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 5v.

MELLO, José Alexandre Teixeira de. (org.). **Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro**. vol. XXII. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1900.

MIRANDA, Anne Navarro. Herança clássica em duas canções castelhanas de Manuel Botelho de Oliveira. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 19, n. Especial: Herança Clássica, 2009, p. 55-68.

MIRANDA, Francisco de Sá de. **Poesias**. Estudo, notas e glossário de Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Halle: Max Niemeyer, 1885.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1997 (volume 1).

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORAIS, José Ângelo de. Eccos, que o clarim da fama dá: **Postilhaõ de Apollo**, montado no Pegazo, girando o Univerſo, para divulgar ao Orbe literario as peregrinas flores da Poezia Portuguesa, com que viſtoſamente ſe efmaltaõ os jardins das Mufas do Parnazo. Academia Universal: Em a qual ſe recolhem os cryſtaes mais puros, que os famigerados Engenhos Luſitanos beberaõ nas fontes de Hipocrene, Helicon, e Aganipe. 2 v. Lisboa: na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1761-1762.

MORUJÃO, Isabel. Da Bíblia à poesia: Jacob e Raquel – outros são os degraus. **Via Spiritus**. Porto, n. 13, 2006, p. 97-119.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala**. São Paulo: Ciências Humanas, 1981. (A questão social no Brasil, 6)

MUHANA, Adma Fadul. **A epopéia em prosa seiscentista**: uma definição de gênero. São Paulo: Unesp; Fapesp, 1997.

MUHANA, Adma Fadul. “Introdução” In: 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. (Coleção Poetas do Brasil) p. XI-LXXXVIII.

MUHANA, Adma Fadul. A “maravilha” na poesia de Manuel Botelho de Oliveira. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 24, 2011, p. 35-42.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira:** da carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

NEPOMUCENO, Luís André. Jorge de Montemor, um exilado português na corte espanhola. **Vereadas:** Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Santiago de Compostela, n. 18, dez. 2012, p. 31-52.

NOSSA Senhora da Graça. Belo Horizonte: Província Agostiniana Nossa Senhora da Consolação do Brasil, s. d. Disponível em: <https://agostinianos.org.br/espiritualidade/santos-beatos/>. Acesso em 11 mai. 2022.

NOVO VILLAVERDE, María Yolanda. **Las Rimas Sacras de Lope de Vega.** Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

OLIVEIRA, Manoel Botelho de. **Lyra Sacra** Em uarios aſsumptos Dedicada Ao Illuſtriſs.^o Senhor Marques de Alegrete, do Conselho de Estado de Sua Mag.^e e seu veador da faz.^{da} e.^a Escrit Por Manoel Botelho de Oliu.^a Ms. Biblioteca Pública de Évora, cod. CXIX/1-4, in 4^o, 127 fls. 1703.

OLIVEIRA, Manoel Botelho de. **Jardim Hiftorial** de conceituoſas flores, plantado por Manuel Botelho de Oliueira. Ms. Biblioteca Pública de Évora, cod. CV/1-20 d., 1 vol., in 4^o, 203 fls. 1704.

OLIVEIRA, Manoel Botelho de. **Conçeitos ſpirituais**, Authorizados com os lugares da Eſcritura Sagrada, ſobre os des mandamentos da Ley de Deus, ſobre os ſete peccados mortais, ſobre os quatro Nouiſſimos do Homem, Eſcrittos Por Manoel Botelho deoLiueyra, fidalgo da Caza de S. Mag.^{de}. Ms. Biblioteca Pública de Évora, cod. CXXIII in 4^o, 116 fls. 1706.

OLIVEIRA, Manoel Botelho de. **Música do Parnasso.** Prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1953. 2 t.

OLIVEIRA, Manoel Botelho de. **Lyra sacra.** Leitura paleográfica de Heitor Martins. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

OLIVEIRA, Manoel Botelho de. **Música do Parnaso.** Edição fac-similar. Organização e estudo crítico de Ivan Teixeira. Cotia: Ateliê Editorial, 2005a. Paginação irregular.

OLIVEIRA, Manoel Botelho de. **Poesia completa:** Música do Parnasso. Lira sacra. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. (Coleção Poetas do Brasil)

PARDAL, Francisco José Pegacha. **Uma devoção de grandes e pequenos:** Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa nos séculos XVII e XVIII. 2018. 407f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme. “Iria”. In: PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme. **Portugal:** Dicionário histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico abrangendo a minuciosa descrição histórica e corográfica de todas as

cidades, vilas e outras povoações do continente do Reino, Ilhas e Ultramar, monumentos e edifícios mais notáveis, tanto antigos como modernos; biografias dos portugueses ilustres antigos e contemporâneos, célebres por qualquer título, notáveis pelas suas acções, pelos seus escritos, pelas suas invenções ou descobertas; bibliografia antiga e moderna; indicação de todos os factos notáveis da história portuguesa, etc., etc. vol. III. Lisboa: João Romano Torres Editor, 1907. Disponível em <https://www.arqnet.pt/dicionario/iriasanta.html>. Acesso em 3 jul. 2022.

PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme. “Maria Sofia Isabel de Neuburgo”. In: PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme. **Portugal: Dicionário histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico** abrangendo a minuciosa descrição histórica e corográfica de todas as cidades, vilas e outras povoações do continente do Reino, Ilhas e Ultramar, monumentos e edifícios mais notáveis, tanto antigos como modernos; biografias dos portugueses ilustres antigos e contemporâneos, célebres por qualquer título, notáveis pelas suas acções, pelos seus escritos, pelas suas invenções ou descobertas; bibliografia antiga e moderna; indicação de todos os factos notáveis da história portuguesa, etc., etc. vol. IV. Lisboa: João Romano Torres Editor, 1908. Disponível em https://www.arqnet.pt/dicionario/mariasofia_neuburgo.html. Acesso em 3 jul. 2022.

PERICÃO, Maria da Graça. Bibliografia mariana portuguesa dos séculos XVII e XVIII. **Didaskalia**, Lisboa, v. 20, n. 2, p. 245-464, 1990.

PIÑERO, Antonio. **O outro Jesus segundo os evangelhos apócrifos**. Tradução de Silvia Rojo Santamaria. São Paulo: Mercuryo, 2002.

PITA, Sebastião da Rocha. **História da América portuguesa**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011. (Edições do Senado Federal; v. 157)

PORTUGAL, D. Francisco de. **Divinos e humanos versos**. Introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, 2012. (Via Spiritus, II Série).

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de. **Las tres ultimas musas castellanas**. [Bruxelas: Francisco Foppens], 1671.

QUINTILIANO. **Instituciones oratorias**. Traducidas al castellano, y anotadas segun la edicion de Rollin. Madrid: Real Arbitrio de Beneficencia, 1799. 2 t. Disponível em https://www.google.com.br/books/edition/Instituciones_oratorias_del_c%C3%A9lebre_esp/s_hS_1vi8ho0C?hl=pt-BR&gbpv=1 (tomo 1) e <https://play.google.com/books/reader?id=nPi4zQNArxUC&pg=GBS.PP8&hl=pt>. (tomo 2). Acesso em 22 abr. 2022.

RAU, Virginia; SILVA, Maria Fernanda Gomes da. (org.). **Os manuscritos do arquivo da Casa de Cadaval respeitantes ao Brasil**. v. 1. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1956.

REAMES, Sherry. Legends of St. Anne, Mother of the Virgin Mary: Introduction. In: REAMES, Sherry. (ed.). **Middle English Legends of Women Saints**. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2003. Disponível em: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/reames-middle-english-legends-of-women-saints-legends-of-st-anne-mother-of-the-virgin-mary-introduction>. Acesso em 16 jun. 2022.

RESUMEN de la historia del templo y su collación. Sevilha: Real Parroquia de Señora Santa Ana Triana, s. d. Disponível em: <http://www.santanatriana.org/historia.htm>. Acesso em: 17 jun. 2022.

RIBEIRO, João Roberto Inácio. O gongorismo na poesia latina de Manuel Botelho de Oliveira, **Revista de Letras**, São Paulo, v. 32, p. 199-206. 1992.

RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha et al. **Catalogo dos manuscriptos da Bibliotheca Publica Eborensis**. t. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1869.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711): un poeta, dos continentes, cuatro idiomas. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 50., 2000, Varsóvia. **Actas** [...]. Varsóvia: Universidade de Varsóvia, 2001. p. 366-384.

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**, Pittsburgh, v. 71, n. 211, p. 555-573, abr.-jun. 2005.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. **Relaciones literarias entre la Península Ibérica y Brasil: estudio y edición crítica de la obra poética de Manoel Botelho de Oliveira**. 2007. Tese (Doutorado em Filologia Românica) – Facultad de Filologia Românica, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007. 3 tomos.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. El abogado y poeta Manoel Botelho de Oliveira (1636-1711): “infamado de cristão novo”. **Hispania Judaica Bulletin**, Jerusalém, v. 6, p. 105-129, 2008.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Manoel Botelho de Oliveira em Coimbra. A comédia *Hay amigo para amigo* (1663). **Navegações**, Porto Alegre; Lisboa, v. 2, n. 1, p. 31-38, jan.-jun. 2009.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Nacimiento y óbito de Manoel Botelho de Oliveira: Ciudad de Salvador de Bahía, 1636-1711. **REB: Revista de Estudios Brasileños**, Salamanca, v. 4, n. 8, 2. sem. 2017, p. 113-126.

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**, Rio de Janeiro, a. 181, n. 483, mai.-ago. 2020. p. 355-396.

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: RODRIGUES-MOURA, Enrique. (org.). **Letras na América Portuguesa: autores, textos, leitores**. Bamberg: University of Bamberg Press, 2021. p. 163-188.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SÁNCHEZ, Miguel. **Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe**. México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón, 1648.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. “Verde primavera”, “Si es cantar llorar en ellas”: Metáforas de biografía lírica en las *Rimas sacras* (1614), de Félix Lope de Vega Carpio. In: OLIVARES, Julián (Ed.). **Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. (Humanidades, 89) p. 79-98.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. Avatares de Góngora imitado (Antonio Barbosa Bacelar y Cristóbal del Hoyo). **Anuario de Estudios Atlánticos**, Madri, Las Palmas, n. 38, p. 379-430. 1992.

SCHMITZ, Leonhard. “Eos”. In: SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Londres: Taylor, Walton, Maberly & Murray, 1849a. vol. II. p. 21.

SCHMITZ, Leonhard. “Flora”. In: SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Londres: Taylor, Walton, Maberly & Murray, 1849b. vol. II. p. 175-176.

SCHMITZ, Leonhard. “Lucina”. In: SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Londres: Taylor, Walton, Maberly & Murray, 1849c. vol. II., p. 825.

SCHMITZ, Leonhard. “Memnon”. In: SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Londres: Taylor, Walton, Maberly & Murray, 1849d. vol. II. p. 1027-1028.

SCHMITZ, Leonhard. “Phaethon”. In: SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Londres: Londres: Taylor, Walton, Maberly & Murray, 1849e. vol. III., p. 1103.

SCHMITZ, Leonhard. “Thetis”. In: SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Londres: Londres: Taylor, Walton, Maberly & Murray, 1849f. vol. III., p. 1103.

SCHMITZ, Leonhard. “Zephyrus”. In: SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Londres: Londres: Taylor, Walton, Maberly & Murray, 1849g. vol. III. p. 1321.

SCHMITZ, Leonhard. “Amaltheia”. In: SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Londres: Walton & Murray, 1869. vol. I., p. 136.

SEVILHA, S. Isidoro de. **Etimologías**. Edição de Wallace Martin Lindsay. Tradução de José Oroz Reta e Manuel Antonio Marcos Casquero. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982-1983. 2 v.

SHEINGORN, Pamela. “The Wise Mother”: The Image of St. Anne Teaching the Virgin Mary. **Gesta**, Chicago, v. 32, n. 1, 1993, p. 69-80. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/767018>. Acesso em 16 jun. 2022.

SHIPLEY, Joseph Twadell (ed.). **Dictionary of World Literature**. 2. ed. rev. Totowa: Littlefield, Adams & Co., 1968.

SILVA, Ana Cláudia dos Santos. A metáfora na formação da alegoria poética seiscentista ibérica. **Letras em Revista**, Teresina, v. 4, n. 1, jan./jun. 2013, p. 30-47.

SILVA, André Nunes da. **Poesias varias de Andre Nunes da Sylva**. Lisboa: Domingos Carneiro, 1671.

SILVA, André Nunes da. **Trinta Sonetos á Purissima Conceyçam da Virgam Maria Nossa Senhora**. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1716.

SILVA, José Maria da Costa e. **Ensaio biográfico crítico sobre os melhores poetas portugueses**. Lisboa: Imprensa Silvana, 1855.

SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Londres: Taylor, Walton, Maberly & Murray, 1849. vol. II.

SMITH, William (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Londres: Walton & Murray, 1869. vol. I.

SOARES, Newton. “Igreja de Madre de Deus de 1670 recebe notificação de tombamento”. **Revista Exclusiva**, Salvador, 17 nov. 2016. Disponível em: <http://revistaexclusiva.com.br/variedades/cidade/igreja-de-madre-de-deus-de-1670-recebe-notificacao-de-tombamento/#sthash.bB5R6LW8.dpbs>. Acesso em 9 jul. 2022.

SOUVAY, Charles. Animals in the Bible. **The Catholic Encyclopedia**. v. 1. Nova Iorque: Robert Appleton Company, 1907. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/01517a.htm>. Acesso em: 22 mai. 2022.

SOUVAY, Charles. St. Joachim. **The Catholic Encyclopedia**. v. 8. Nova Iorque: Robert Appleton Company, 1910. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/08406b.htm>. Acesso em: 14 jun. 2022.

SOVERAL, Manuel Abranches de. Subsídios para o estudo genealógico dos judeus e cristãos-novos e a sua relação com as famílias portuguesas: séculos XV e XVI. In: SOVERAL, Manuel Abranches de. **Manuel Abranches de Soveral letras & artes**. Porto, 2005. Disponível em: https://www.soveral.info/mas/judeusecristaosnovos.htm?fbclid=IwAR3TASYjzEStSk_3VBS-Y3an7ob1KurTnnNIJfA5y-lRQzcmxM6MDquaLh8. Acesso em: 24 abr. 2022.

SPAGGIARI, Barbara. A edição crítica de André Falcão de Resende: problemas metodológicos e lexicográficos. In: SPAGGIARI, Barbara. **Camões e o outono do Renascimento**. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2011. p. 149-181. (Estudos Camonianos, 6)

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SYLVA, Mathias Pereira da. (org.). **A fenis renascida**, ou Obras poéticas dos melhores Engenhos Portuguezes, dedicadas ao excelentissimo Senhor Dom Joam Mascarenhas Conde de Santa Cruz, &c.. 5 t. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues, 1746.

TEIXEIRA, Ivan. “O engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira”. **Revista USP**, n. 50. São Paulo, 2001, pp. 178-209.

TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso**. Organização e estudo crítico de Ivan Teixeira. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. p. 7-96.

TESAURO, Emanuele. **Il Cannocchiale Aristotelico**, o fia Idea dell’ arguta et ingeniosa elocutione che ferue à tutta l’Arte oratoria, lapidaria, et simbolica efaminata co’ Principij del divino Aristotele, dal Conte & Caulier Gran Croce D. Emanuele Tesauro patritio torinese. 5. impressão. Turim: Bartolomeo Zavatta, 1670.

TIÇÃO, Álvaro Manuel Parreira da Rocha. **O antigo convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas em Lisboa**: história, arte e memória. v. 1. 2007. 161f. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Restauro) – Faculdade de Letras, Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

TOPA, Francisco. **Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos**. v. II. 1999. 219 f. Tese (Doutoramento em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1999.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**: vidas de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VEGA CARPIO, Lope de. **Rimas Sacras**. Lisboa: Oficina de Henrique Valente, 1658.

VIANNA, Marlene Machado Zica. **Música do Parnasso. Temas, formas, linguagem**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001.

VIEIRA, Antônio. **Sermões**. Organização de Alcir Pécora. t. 1. 2. reimpressão. São Paulo: Hedra, 2001.

WOLTER, Allan Bernard. The Theology of the Immaculate Conception in the Light of “Ineffabilis Deus”. **Marian Studies**, Dayton, v. 5, 1954, p. 19-72. Disponível em: https://ecommons.udayton.edu/marian_studies/vol5/iss1/5. Acesso em 17 jun. 2022.