

# TASSO EM UMA “CONTACT ZONE” BARROCA: O EXEMPLO DE AO SONO DE BOTELHO DE OLIVEIRA

YURI BRUNELLO [\*]

ERIMAR WANDERSON DA CUNHA CRUZ [\*\*]

“**T**ransformou-se Itália em uma nova Grécia, e assim, ou se passaram outra vez de Grécia, ou de novo renasceram as musas em Itália, fazendo-se tão conaturais a seus engenhos” (BOTELHO DE OLIVEIRA, 2007, p. 19). Assim escreve Manuel Botelho de Oliveira, na *Dedicatória* que, em 1705, abre *Musica do Parnasso*. Entre os engenhos italianos, Botelho de Oliveira enumera Torquato Tasso: as musas – nas palavras do poeta brasileiro – “se reproduziram no grande Tasso”, assim como no “delicioso Marino” (BOTELHO DE OLIVEIRA, 2007, p. 19). Tasso era um nome de primeira grandeza no âmbito das Letras, tanto em Portugal quanto na Espanha. Elena Marcello recorda como ponto pacífico associar a fortuna de Tasso na Espanha “predominantemente a la *Gerusalemme Liberata*, remodelada posteriormente en la *Gerusalemme conquistata*, y a los *Discorsi* dedicados al género épico-heroico” (MARCELLO, 2011, p. 323). Mais que isso. A estudiosa ressalta o fato de que a historiografia literária contemporânea, em grande parte, subestima o papel da “faceta lírica de Tasso” (*idem*) e recorda que “en esta línea, algunos estudiosos han ido señalando la imitación o la traducción de algunos textos poéticos tassianos – mayoritariamente poesías amorosas y encomiásticas– en los escritores españoles: Mesa, Medrano, Torre, Góngora o Quevedo” (*idem*).

Em Portugal, a relevância de Tasso não é menos significativa, bastando pensar na comparação entre esse último e Camões constar com frequência na crítica e precituralística ibérica entre os séculos XVI e XVII. No soneto *Senhor, qual sempre fui tal, sou agora*, um outro poeta quinhentista português, Diogo Bernardes, menciona a “glória” alcançada por Tasso, qualificando o autor como “meu Tasso”.

No Brasil, a situação apresenta traços de particular interesse. O jesuíta Simão de Vasconcelos – de origem portuguesa, mas tendo chegado à Bahia com menos de vinte anos e formando-se cultural e profissionalmente na capital brasileira (*vide* RAMOS, 2003, p. 423-438) – publicou em 1663, em Portugal, pelos tipos da Oficina de Henrique Valente de Oliveira, o volume *Chronica da Companhia de Jesu do estado do Brasil* (posteriormente reaproveitada em versão ampliada e sem censura em 1668 pela Oficina de Ioam de Costa com o título *Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil*), pela qual se evidencia uma familiaridade, por sua parte, e por parte dos leitores “implícitos” (jesuítas e leitores eruditos da metrópole, mas também da colônia), com o universo da *Jerusalém Libertada*: “Tasso escreve da Clorinda, que nasceo branca de pais pretos, só por estar onde foi concebida a pintura de huma virgem branca” (VASCONCELOS, 1865, p. LXXI). Em suma, Botelho de Oliveira se refere a um autor canônico, que, aliás, continuará a ser considerado como tal, no Brasil, mesmo após a publicação da *Musica do Parnasso*. Em 1724, Sebastião da Rocha Pita, na segunda aula inaugural da Academia Brasileira dos Esquecidos, de fato, evoca Tasso em termos análogos aos, italianizantes, da *Dedicatória* acima mencionada: “Já variando de objeto me levava fantasia a fazer um exímio Paralelo dos nossos Autores aos mais célebres do mundo; [...] entre os Poetas Luis de Camões, Gabriel Pereira de Castro, Francisco de Sá de Miranda, e Antônio Barbosa Bacelar; com Vergilio, Tasso, Petrarca, e Marino [...]” (ROCHA PITA, 1969, p. 133).

Embora a autoridade de Tasso seja um dado adquirido, tanto nas Américas quanto na Europa, o Botelho de Oliveira permanece, afinal, afastado, em seus poemas de amor, do maneirismo de Tasso. Para melhor compreender o fenômeno, pode ser interessante estabelecer uma comparação entre dois sonetos de tema semelhante – dois poemas “*ad somnum*” –, enfocando alguns elementos do estilo.

O primeiro poema, em italiano, é de Giovanni Della Casa, um modelo de referência para as teorias tassianas:

O sonno, o de la queta, umida, ombrosa  
Notte placido figlio; o de' mortali  
egri conforto, oblio dolce de' mali  
sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa;

soccorri al core omai, che langue e posa  
non ave, e queste membra stanche e frali  
solleva: a me ten vola, o sonno, e l'ali  
tue brune sovra me distendi e posa.

Ov'è 'l silenzio che 'l di fugge e 'l lume?  
E i lievi sogni, che con non secure  
vestigia di seguirti han per costume?

Lasso, che 'n van te chiamo e queste oscure  
e gelide ombre invan lusingo: o piume  
d'asprezza colme!, o notti acerbe e dure!<sup>[1]</sup> (DELLA CASA, 2014, p. 192-194)

Nos *Discorsi del poema eroico* Tasso constata que “os versos quebrados, que entram um no outro, pela mesma razão, fazem o falar magnífico e sublime” e que “em muitos outros sonetos de Petrarca, em muitos de Bembo, em muitos de Monsenhor della Casa o mesmo pode ser observado; mas particularmente naquele poema: *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa*”<sup>[2]</sup> (TASSO, 1969, p. 724). Desde os primeiros anos de sua atividade literária, Tasso apreciou a capacidade de Della Casa de expressar o estilo grave através de um uso peculiar do *enjambement*, como demonstrado na *Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortal di Monsignor Della Casa*, realizada “não antes de 1568” (GIGANTE, 2013, p. 91), texto publicado em 1585 e no qual – *a propósito do soneto Questa vita mortal – lê-se:*

[...] atente-se, em primeiro lugar, que as palavras deste soneto estejam em modo conjunto, que quase não haja como elas não se passarem uma na outra; esta quebra dos versos, como é ensinada por todos os mestres, traz grandíssima gravidade: e a razão é que a quebra de versos considera o curso da oração, e é a causa do retardamento, e o retardamento é próprio da gravidade: seja como for, atribuído aos magnânimos, que são muito sérios, o retardamento dos movimentos, bem como das palavras<sup>[3]</sup>. (TASSO, 1875, p. 125).

Estas são considerações que se aplicam perfeitamente a *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa*, um soneto no qual existem dez *enjambements* (apenas o oitavo, nono, décimo primeiro e, obviamente, o décimo quarto verso não se articulam em encavalgamentos).

É oportuno lembrar que essa problemática não se limita à área italiana. No mundo ibérico, por exemplo, nesse mesmo período, ocorreram reflexões semelhantes sobre a questão – ainda que não idênticas, dadas as especificidades incontornáveis dos dois casos – da parte de Fernando de Herrera. O interesse crítico-teórico de Herrera não se concentra em Della Casa mas em Garcilaso de la Vega. *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* é o título do estudo que o poeta e teórico publicou em 1580 e no qual se observa, a respeito do soneto, que “cortar el verso en el Soneto, como, Quien me dixera, quando en las pasadas oras, no es vicio sino virtud, i uno de los caminos principales para alcançar l’alteza i hermosura del estilo; como en el Eroico latino, que romper el verso es grandeza del modo de dezir” (HERRERA, 1580, p. 68-69).

# O “parlar disgiunto” no Parnasso ultramarino?

Encontramos, assim, no segundo soneto, in português, contido em *Musica do Parnasso*:

Quando em mágoas me vejo atribulado,  
Vem, sono, a meu desvelo padecido,  
Refrigera os incêndios do sentido,  
Os rigores suspende do cuidado.

Se no monte Cimério retirado  
Triste lugar ocupas, te convido  
Que venhas a meu peito entristecido,  
Porque triste lugar se tem formado.

Se querem noite escura teus intentos,  
E se querem silêncio; nas tristezas  
Noite, e silêncio têm meus sentimentos:

Porque triste, e secreto nas ternezas,  
É meu peito ùa noite de tormentos,  
É meu peito um silêncio de finezas. (BOTELHO DE OLIVEIRA, 2007, p. 39)

O poema “*ad somnum*” se fundamenta em um *topos* da tradição literária ocidental, acrescentando ocorrências que incluem Ovídio, Estácio, Sêneca, sem falar em Petrarca, Boccaccio, além do já citado Fernando de Herrera ou, ainda em terras ibéricas, Jerônimo Baía<sup>[4]</sup>.

No nível da forma, a figura retórica da prosopopéia – neste caso a personificação do sono – é sintaticamente articulada de modo a coordenar os três versos seguintes da quadra por meio de um assíndeto. Como se observa, o assíndeto é uma das possíveis acepções do “parlar disgiunto”, de acordo com uma parte da crítica tassiana mais advertida.

Mas que é o “parlar disgiunto”? Tasso era um profundo conhecedor da matéria retórica, tanto que em seus *Discorsi* faz referência à *Arte Retórica* de Aristóteles, aos discursos de Isócrates e Demóstenes, às *Orações* e aos tratados retóricos de Cícero, à *Institutio Oratoria* de Quintiliano e outros tantos que evidenciam uma erudição muito afim da eloquência clássica.

Aristóteles, na *Poética* (2004, p. 49), divide a obra literária dramática em seis elementos: enredo (*mythos*), caracteres (*ethe*), elocução (*lexis*), pensamento (*dianoia*), espetáculo (*opsis*) e música (*melopoiia*). Destes, se presentificam no texto apenas os quatro primeiros, dos quais, coloca o pensamento como matéria da retórica. Assim, se poderia dividir a obra em si em dois níveis, (a) o nível narrativo, que englobaria o enredo e os caracteres e (b) o nível linguístico que abarcaria a elocução, e, por extensão, o pensamento. Nesta última passagem excertada dos *Discorsi*, além de elencar um cânone, Tasso apresenta as *virtutes elocutionis* do bom-discurso, a saber: a *copiosa eloquência* de Cícero, a *ampla verbosidade* de Homero; e, a *agudeza, a plenitude e o vigor de uma ilustre brevidade* de Demóstenes e Virgílio.

Neste ponto, surge um evento peculiar na trajetória de Torquato Tasso: se este se encontrava satisfeito com a tessitura narrativa de sua obra, o mesmo não se pode dizer do estilo que este empregava em seus escritos. Numa carta, datada de 1º de outubro de 1575, para Scipione Gonzaga, o escritor se lamenta dos muitos lapsos que reconhecia nos poemas que enviava a seu amigo. O poeta se mostra profundamente angustiado com estado no qual sente a sua obra e evoca constantemente pela benevolência de seu ilustre leitor. Depois de apontar variados erros, os sintetiza identificando qual a sua *imperfettione*:

A imperfeição é esta: eu uso com bastante frequência o *parlar disgiunto*, isto é, o que liga muito mais pela união e dependência dos sentidos, que pela cópula ou pelas conjunções do discurso. [...] Esse defeito eu aprendi da leitura contínua de Virgílio, que (eu falo da *Eneida*) mais que qualquer outro, foi chamado por Calígula de areia sem cal. Em segundo lugar, gostaria de prevenir sobre a doçura do número [...] da afluência de consoantes e de vogais da mesma natureza; como naquele, “Drudo di donna”; e aquele outro, “Fra quei che segno dier d’ardir più franco” ou “O non men che la man”. Há [outros versos] semelhantes, sei que às vezes tenho fingido, ao invés de não, tentei adoçar muitos versos; e às vezes não os adoço tanto, quanto lhes tornei piores de resto: o que era muito bem conhecido por Vossa Senhoria; mas eu não podia ou não sabia mais. Por esta questão de fugir a dureza, não estou inclinado a fornecer qualquer verbo como: “Lodono già nel cielo anco i celesti” que dizer “Lodon già su nel ciel, etc.”, para muitos monossílabos e acentos é difícil<sup>[5]</sup> (TASSO, 1995 [1575], p. 224-229).

A passagem faz uma atenta descrição daquilo que considerava um *difetto* de seu estilo; pois em oposição à clareza e boa ordenação do enredo de suas obras, a tessitura expressiva de seus versos parecia teimar em seguir um caminho menos concertado; gerando uma cisão entre o contínuo linguístico e a cadeia significativa de seu texto. À parte as autocensuras do poeta (que ainda tenta atribuir e, ao mesmo tempo, justificar seu *vizio* à constante leitura da *Eneida* de Virgílio), observe-se que é, justamente, esta *conflitividade*, este aparente paradoxo entre conteúdo e expressão que cristaliza o que mais tarde se afirmaria como pedra de toque do estilo literário maneirista. Ezio Raimondi evocou para tal solução técnica a montagem das atrações teorizada por Sergey Eisenstein:

Também em *Gerusalemme* a variedade de pausas, de acordo com o que Ejzenštejn já observou em relação a Milton, conduz a uma composição contrapontística de elementos de imagem sonora, que é na verdade uma forma de montagem narrativa, de escrita dinâmica, já que a progressão é produzida pela discordância entre os limites da figuração e os das articulações rítmicas<sup>[6]</sup> (RAIMONDI, 2011, p. 29).

Matteo Palumbo, por sua vez, explica que na *Gerusalemme Liberata* “Os detalhes se juntam em um sistema dramático que eles próprios geraram, acumulando, por aumentos progressivos, uma intensidade crescente<sup>[7]</sup>” (PALUMBO, 2016, p. 117).

A expressão “parlar disgiunto” – seguindo o ponto de vista defendido por Maurizio Vitale (2007b, p. 121) – evoca àquilo que os retores denominaram *disunctio*, concebido pelo autor da *Retórica a Herênio*: “há disjunção quando cada dois ou mais dos membros de que falamos é concluído com um verbo determinado” (CÍCERO, 2005, p. 110). Este tópico, bem como a obra integral, foi objeto de comentário por Orazio Toscanella em 1566, que no livro *La retorica di M. Tullio Cicerone a Gaio Herennio, ridotta in alberii, com tanto ordine, et com essempli così chiari, & ben collocati, che ciascuno potrà da se com mirabile facilità appenderla*<sup>[8]</sup> (A retórica de M[arco] Túlio Cícero para Caio Herênio, reduzida a esquemas arbóreos, com tanta ordem, e com exemplos tão claros, e bem posicionados, que todos podem, por si só, com admirável facilidade aprendê-la) dirá que “este ornado” ocorre “colocando um verbo antes, ao qual se referem todos os sentidos, que seguem” ou “colocando o verbo no meio, ao qual se refere, que prossegue, e que o segue”, e ainda, “colocando o verbo no final ao qual todas as coisas anteriores se referem”<sup>[9]</sup> (TOSCANELLA, 1566, p. 155v). Conforme, se constata em numerosos passos da *Gerusalemme Liberata* como: “e versa l’alma quel, se questa il sangue<sup>[10]</sup>” (TASSO, 1988, p. 19), “ove um bel fonte distillar da um sasso/ o vide um fiume tra frondose rive<sup>[11]</sup>” (TASSO, 1988, p. 146), “a cui né Dite mai ritrosa o sorda/ né trascurato in ubidir fu Pluto<sup>[12]</sup>” (TASSO, 1988, p. 297). Muitos exemplos encontram-se nos volumes que Maurizio Vitale dedicou ao assunto (2007a, 2007b).

Lausberg (1990, p. 368-370) acentua que “a *disiunctio* consiste na composição dos membros (*cola*) de predicados sinônimos, cada um semanticamente distinto, sintaticamente correspondente a outras partes da sentença. [...] Em oposição à *disiunctio*, a *adiunctio* está a serviço da *brevitas*<sup>[13]</sup>”. Assim, fica claro, que Tasso produz um estilo marcado pela amplificação, pela variação, pelo colorido (*ornatus*) e pelo *antitheton*; cuja tradição remonta a Virgílio e a Horácio. Em Toscanella (1566, p. 155v) tal ornado é considerado como recomendável ao estilo humilde (“figura humile”) e à narração (“narrazione”), no entanto, o autor faz uma pequena reserva quanto ao seu uso, que provavelmente era conhecida de Tasso, este recomenda que tal deva ser empregada com sobriedade (“rade volte bisogna usare questa”) sob risco de gerar saciedade (“perché partorisce satietà”). O que, na preceitualística da época, era um possível desvio moral, pois, “o appetite [desejo] gera saciedade [satisfação] e a saciedade gera appetite<sup>[14]</sup>” (PLATUS, 1593, p. 883), num ciclo que causaria o vício. Observando-se aqui uma convergência entre retórica e ética, muito provavelmente, resultado da redescoberta de tratados retóricos da Antiguidade tardia como o *Do Estilo* de Demétrio, o *Do Sublime* do Pseudo-Longino e dos próprios manuais de eloquência de autoria de Cícero ou atribuídos a ele.

O atento exame da poesia de Manuel Botelho aponta para um uso desse procedimento estilístico, para citar algumas ocorrências nos sonetos do “ciclo de Anarda”: “Anarda ao peito viva chama altera,/ o jasmim, cravo, e rosa ao sol se esmera” (BOTELHO DE OLIVEIRA, 2007, p. 30); “na breve roda de ouro ser seguros,/ se cuidados, se incêndios logo activos (BOTELHO DE OLIVEIRA, 2007, p. 40).

## A gravitas e o “lúdico”

Em *Ao sono* não nos deparamos com casos de zeugma. Já nos referimos anteriormente ao “parlar disgiunto” (zeugma), tendo em vista a exegese do trecho das cartas de Tasso, elaborada por Vitale (2007a, 2007b). Deve-se notar, entretanto, que esta é uma interpretação não unânime. Herman Grosser, por exemplo, argumenta que a expressão “parlar disgiunto” na visão de Tasso pode, sim, referir-se ao conceito de *disiunctum*, de assíndeto caracterizado “pela sinonímia dos termos coordenados, que foram teorizados a partir, pelo menos, da *Rhetorica ad Herennium*”<sup>[15]</sup> (GROSSER, 2004, p. 152) – mas, ainda que se tratasse disso – seria segundo Grosser, uma leitura “com menor pertinência”<sup>[16]</sup> (*ibidem*) do que aquela que faz coincidir “parlar disgiunto” com o “conceito de asíndeto, isto é, *dissolutum* e *dissolutio*, o assíndeto propriamente dito”<sup>[17]</sup> (*ibidem*). Embora não haja casos de zeugma em *Ao sono*, além da relação paratática entre os versos 2, 3 e 4, podemos encontrar uma questão assindética a respeito dos dois decassílabos finais, unidos por coordenação. Ainda estamos na presença de coordenações no que diz respeito ao aspecto sintático, que não atrapalham o sentido, tornando-o áspero e grave (com isso, situando-se em perfeita sintonia com o tema noturno).

Comparado com os dez encavalgamentos de Della Casa examinados por Tasso e dos quais, na sua prática composicional, o próprio Tasso soube – à sua maneira – desfrutar, o soneto de Botelho de Oliveira apresenta três *enjambements*: nos referimos aos versos 5 e 6 (“retirado / triste”), 6 e 7 (“convido / que venhas”) e 9 e 10 (tristezas / noite). Em um nível rítmico, a prevalência do verso “heróico” é quase absoluta. Dez são os decassílabos *a maiori* com acento na terceira sílaba. O ritmo é do tipo narrativo e visivelmente exterior, apesar de ser uma composição dedicada a um fenômeno subjetivo e onírico como o sono. A “úmida, ombrosa Noite” de Della Casa, com suas perturbadoras sue “oscure e gelide ombre”, perde sua conotação meditativa e cadenciada, acerca da qual Jacopo Grosser falou das “ambições especulativas de Della Casa, ambições que então permitirão, no final do século XVI - debate do século, admitir também para o soneto a possibilidade de abordar questões altas, como a canção [...]”<sup>[18]</sup> (GROSSER, 2017, p. 209). E, depois de ter recordado que “no fundo, a reflexão moral sobre a morte é um dos temas mais presentes no cancionero de Della Casa”<sup>[19]</sup> (*ibidem*), acrescentou sobre as modalidades rítmicas de caráter especulativo dessas:

parecem representar quase iconicamente a circularidade, a frustração do desejo, primeiro amoroso e depois moral, com um sujeito que domina perfeitamente o raciocínio, que mantém a linha sintática e entonativa sempre muito tensa, e com uma tendência sempre alta e sustentada: mas o raciocínio não pode contrapor à frustração, com a inevitabilidade do golpe de misericórdia sempre no encurralamento, para negar qualquer possibilidade de resolução positiva<sup>[20]</sup> (GROSSER, 2017, p. 209).

*Ao sono*, pelo contrário, estrutura-se de forma a ver a linha sintática, que no caso do texto de Botelho de Oliveira é solta e clara (certamente não tensa e menos ainda “muito tensa”),

orquestrada de tal forma a ser funcional ao protagonismo dos conceitos que animam, na sua racionalidade, o soneto: a ideia do silêncio contrastada antiteticamente (e sinesteticamente) à noite, uma escuridão associada ao sentimento de tristeza determinado pela ausência da amada, emoção que o “silêncio de finezas” suspende evocativamente.

Não se sabe se o Botelho de Oliveira tinha em mente a composição de Della Casa ao escrever *Ao sono*. O certo é que quem tinha em mente Della Casa foi Giambattista Marino, um dos modelos – junto com Tasso – do poeta brasileiro. Marino publica *O del Silenzio figlio e de la Notte*, um soneto com uma alusão às “cimerie grotte” [“grutas dos Cimérios”], também presente em *Ao sono*, como observou Carolina Magnavita de Almeida (1975, p. 89). Através da composição do escritor barroco, o crítico italiano Fabio Magro – propondo uma comparação com Della Casa – vislumbra uma experiência de “contra-estilo”. Em outras palavras: “tudo no texto de Della Casa é profundo, no sentido de obscuridade e peso [...], em Marino está iluminado e como que evaporado”<sup>[21]</sup> (MAGRO; SOLDANI, 2017, p. 115). Algo de similar se verifica em *Ao sono*.

Não somente, onde Luca Serianni encontra nos *enjambements* de Della Casa o “efeito de dilatar os limites um tanto estreitos do soneto que, entretanto, o distancia de qualquer efeito de cantabilidade e elementaridade sintática”<sup>[22]</sup> (2018, p. 332), a clareza da sintaxe de *Ao sono* busca o resultado contrário: não dilatar mas para ordenar, exprimindo – para citar uma obra preliminar e pioneira de Affonso Ávila – uma “tendência para a ênfase dos aspectos de morfologia exterior da obra de arte” (1970, p. 15). O primeiro quarteto de *Ao sono* é introduzida por um verso que sintaticamente se configura como uma subordinada temporal. Já no caso do segundo quarteto e do primeiro terceto, as subordinadas são condicionais, tendo em vista que o segundo terceto vem duplicado – via conjunção – no decassílabo seguinte. O início do último quarteto, por outro lado, é construído numa subordinada causal. O principal segue regularmente cada uma dessas proposições secundárias.

Quando surge um decassílabo *a maiori* como “Noite, e silêncio têm meus sentimentos”, cuja cesura se dá imediatamente após o “silêncio”, dando destaque e dois temas centrais, os do silêncio da noite, a hegemonia dos versos heróicos é colocada em questão. Aqui, porém, nos deparamos com uma variação que não aprofunda o contraponto do texto. O movimento retórico-métrico funciona como uma irregularidade, iluminando e não tornado pesados os argumentos do autor: também no verso anterior a cesura caía depois de “silêncio”, mas se tratava de decassílabo *a maiori*: “E se querem silêncio; nas tristezas / Noite, e silêncio têm meus sentimentos”. A incongruência atinge o nível rítmico, mas também métrico-sintático, corroborado pelo *enjambement* “tristezas / Noite”. A volta à ordem, porém, não demora muito. Se o primeiro terceto opera como uma antítese formal, abrindo-se às tensões do claro-escuro de Della Casa, o quarto terceto – ao contrário – marca o início de uma dinâmica de restauração formal por meio dos dois primeiros ictos, que esculpem, como se fossem dois baixos-relevos, o conceito de tristeza e o de “segredo”, imagens que se encontram na posição final nos versos “É meu peito uma noite de tormentos, / É meu peito um silêncio de finezas”.

Em Della Casa, o soneto expressa o drama de uma subjetividade lacerada e obscura. Ao contrário, a de *Ao sono* é uma subjetividade estereotipada. O estado “atribulado” do eu poético é, no que diz respeito aos sentimentos, largamente tranquilo, apesar do “desvelo padecido”, dos

“incendios do sentidos” e dos “rigores” do primeiro quarteto, a uma tristeza convencional e de suas isotopias (no segundo quarteto temos “triste lugar”, “peito entristecido”, novamente “triste lugar”; no primeiro terceto “nas tristezas”; no último terceto “porque triste”); no que diz respeito aos sentidos, porém, as “mágoas” como “incêndios do sentido” materializam-se na imagem do “peito” (versos 7, 13 e 14), que, deste modo, adquire um valor literal de particular físico, sem o seu valor metafórico de uma dimensão interior dos sofrimentos do amor ganhando espaço suficiente para se impor. Nenhum eu cindido e dividido, portanto, como acontecia, por sua vez, nos módulos da *gravitas* de Della Casa e Tasso: Botelho de Oliveira prefere encenar um espetáculo dos sentidos, inscrevendo a subjetividade nos limites do autorretrato de gênero.

Finalmente, uma observação, novamente a respeito dos dois versos finais. Constituem a superposição asindética da anáfora e do paralelismo, em que se compõe a oposição conceitual dos tormentos e do silêncio, da percepção noturna e da ausência de percepção: uma síntese arguta, na qual a coexistência paradoxal de opostos – laceração emocional e distanciamento imperturbável – libera toda a sua energia com uma súbita reviravolta conceitual. É uma estratégia de expressão típica do Barroco.

O autor que Botelho de Oliveira definiu o “vastíssimo Lopes” objeto do “aplausos universal”, seu modelo dramaturgico na época da composição da comédia *Hay amigo para amigo*, publicada em 1663<sup>[23]</sup>, descreveu seu ideal de soneto da seguinte maneira: “Así el soneto tem de ser / y comenzar y acabar, / que parece bien el decoraçã / lo que en su discursos trata, / que abre con llave de plata / y cierra con llave de oro” (DE VEGA, 1603-04, p. 44). Em suma, Botelho é fiel a esse preceito de Lope, que – porém – não coincide com o que Tasso teoriza sobre o assunto. No diálogo tassiano *La cavalletta, o vero de la poesia toscana*, lemos:

O. C. [...] Costuma ser elogiado por muitos, que a agudeza seja reservada para o final; pela qual atinjo os ânimos à semelhança do ferrão da abelha que costuma permanecer nas feridas, e lhes unja e amoleça.

F. N. Aquele que está sempre ferido costuma prever o tempo em que é atingido: e ao prevê-lo, pode ter cuidado com isso, e não sentir que será atingido pelo costume contínuo.

O. C. Isso dificilmente pode acontecer.

F. N. Além disso, os golpes repentinos trazem seco maior maravilha e maior deleite, se houver algum prazer nos golpes feitos.

O. C. Há muito disso, sem dúvida.

F. N. Portanto, a agudeza não deve ser sempre usada no mesmo lugar e tempo, mas em diferentes [...] (TASSO, 1859, p. 74)<sup>[24]</sup>.

Botelho de Oliveira não é, portanto, tassiano, apesar de citar Tasso. O autor de *Musica do Parnasso* está em busca daquela “maior maravilha e maior deleite” celebrada por Tasso. Tal não se dá, entretanto, nos moldes do maneirismo do século XVI, mas através da apropriação de um discurso barroco.

# A Bahia barroca como “contact zone”

Mary Louise Pratt utiliza o conceito de “zona de contato” (1999) para definir os espaços culturais no quais “os laços sociais vão se fazendo por entre linhas de diferença, de hierarquia e de pressupostos conflituosos ou não compartilhados” (PRATT, 1999, p. 12). O exemplo das assim chamadas literaturas étnicas é eloquente. Tais literaturas:

[...] pelo menos nos Estados Unidos, são frequentemente conceitualizadas como expressões de comunidades ou identidades específicas. Mas dentro dos estudos étnicos (especialmente os chicanos), essa perspectiva está sendo complementada por outro ponto de vista, que se refere a culturas étnicas não em termos da autonomia de cada grupo, mas de algo bem diferente: como faixas fronteira, como locais de uma permanente interação crítica e inventiva com a cultura dominante, como zonas de contato permeáveis através das quais as significações se movem em muitas direções. (PRATT, 1999, p. 14).

A Bahia da segunda metade do século XVII pode ser considerada um exemplo de zona de contato, na qual estilos e fenômenos culturais diferentes entrelaçam-se metamorficamente. Não temos a menor dúvida de que a sofisticada complexidade das formações discursivas circulantes em Salvador ao longo da segunda metade do século XVII tem como premissa um cosmopolitismo de surpreendente amplitude. Ler as obras de Botelho de Oliveira e de outros autores barrocos radicados na Bahia Colonial como expressões topograficamente colocadas numa “zona de contato” transibérica – e, portanto, atravessada por discursividades heterogêneas, como é o caso de um autor marcadamente italiano qual era Tasso e de estratégias retóricas como o *parlar disgiunto* – pode contribuir para reconfigurar o quadro historiográfico e apreciar a literatura brasileira anterior ao Arcadismo. É nessa perspectiva que a poesia brasileira do século XVII pode ser interpretada como um desvio do caminho moderno de construção cultural dos Estados-Nação europeus. É possível ler a Bahia de Manuel Botelho de Oliveira como um “não lugar” da modernidade (e não, obviamente, da pós-modernidade), um espaço atravessado por um devir de des-identificação, uma fronteira aberta não dialeticamente *contra*, mas discursivamente *para além* da interpelação do poder metropolitano ibérico colonial.

O cotejo entre as explícitas referências programáticas à Tasso e o exame da presença do poeta italiano nas rimas amorosas de Botelho de Oliveira, se – por um lado – demonstra que a relação é de natureza superficial, por outro lado aponta para um panorama diferenciado de compreensão do Barroco ibero-americano. O diálogo que o autor trava com diferentes tradições literárias, especialmente a italiana, evidencia um contexto de leitura multicultural, cosmopolita e eclético, em que as referências poéticas não se dão apenas ao nível do emprego de procedimentos, mas no questionamento, resignificação e mesmo refutação destes. Não há aqui, portanto uma reprodução mecanicista de lugares comuns, mas uma reflexão altamente profissional e artística do *background* literário da alta literatura de sua época, como bem o testemunha o prefácio de *Música do Parnaso*.

# Referências Bibliográficas

- ALATORRE, António. *El Sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. F.C.E.: México, 2003.
- ALMEIDA, Carmelita Magnavita Rodrigues de. *O marinismo de Botelho*. Tese para concurso de Professor Assistente - Departamento de Letras Românicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, 1975.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
- ÁVILA, Affonso. O elemento lúdico nas formas de expressão do Barroco. In: *Barroco*, n. 2, 1970.
- BOTELHO DE OLIVEIRA, Manuel. Música do Parnasso. In: RODRIGUES MOURA, Enrique. *Relaciones literarias entre la Península Ibérica y Brasil: estudio y edición crítica de la obra poética de Manoel Botelho de Oliveira*. Tomo II - Edición crítica. Tese de doutoramento (Doutorado em Filologia Românica) - Facultad de Filologia Românica, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- CARRAI, Stefano. Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana. Padova: Antenore, 1990.
- CASTELVETRO, Lodovico. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani. Bari: Laterza, 1978 [1ª ed.1570].
- [CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- DELLA CASA, Giovanni. *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mimesis, 2014.
- DE VEGA, Lope. *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*. Saragoza:Angelo Tauanno, 1603-1604.
- GIGANTE, Claudio. *Tasso*. Roma: Salerno, 2013.
- GROSSER, Hermann. *La felicità del comporre*. Il laboratorio stilistico tassiano. Modena, Panini, 2004.
- GROSSER, Jacopo. Il sonetto di Giovanni Della Casa. In: Facini, Laura; Soldani, Arnaldo. *Otto studi sul sonetto*. Padova: Libreria universitaria, 2017.
- HERRERA, Fernando. *Anotaciones a Garcilaso*. Sevilha: Alonso de Barrera, 1580.
- LAUSBERG, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Berlin: Verlag, 1990.
- LOPES, Hélio. *Letras de Minas e outro ensaios*. São Paulo: Edusp, 1997.
- MAGRO, Fabio; SOLDANI, Arnaldo. *Il sonetto italiano*. Dalle origini a oggi. Roma: Carocci, 2017.
- MARCELLO, Elena E. Itinerarios líricos de Tasso a Lope: el discurso preliminar a las Rimas. In: GALIANA, Antonio Azaustre (ed.); MOSQUERA Santiago Fernández (ed.). *Compostella Aurea*. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008. Vol. I. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011.
- MOLINARI, Carla. *Studi su Tasso*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 165-180.
- MOLINARI, Carla. Torquato Tasso e il “parlar disgiunto”. In: *Tasso, Tiziano e i pittori del “parlar disgiunto”*, a cura di Andrea Emiliani e Gianni Venturi. Venezia: Marsilio. p. 25-29.
- PALUMBO, Matteo. “La varietà delle circostanze”. Esperimenti di lettura dal Medioevo al Novecento. Roma: Salerno Editrice, 2016.
- PLATUS, Hieronymus. *Del bene de lo stato de religiosi libri tre*. Venezia: Francesco de Franceschi, 1593.
- PRATT, Mary Louise. “A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco”. *Travessia: Revista de Literatura*, n. 38, p. 07-29, 1999.

- RAIMONDI, Ezio. *Un teatro delle idee*. Ragione e immaginazione dal Rinascimento al Romanticismo. Rizzoli: Milano, 2011. Ebook.
- RAMOS, Luís A. de Oliveira. Um Jesuíta do Barroco (1596-1671). In: *Actas do II Congresso Internacional*. Porto: Universidade do Porto, 2003, p. 423-438.
- ROCHA PITA, Sebastião da. Oração do acadêmico vago Sebastião da Rocha Pita presidindo na Academia Brasileira. In: CASTELLO, José Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil*, vol. 1, t. 1. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.
- RODRIGUES MOURA, Enrique. Manoel Botelho de Oliveira em Coimbra: A comédia Hay amigo para amigo (1663). *Navegações*, v.2, n.1, p.31-38, jan./jun. 2009.
- SERIANNI, Luca. *La lingua poetica italiana*. Roma: Carocci, 2018.
- STOCCHI, Manlio Pastore. Osservazioni retoriche sul “parlar disgiunto”. In: *Schifanoia*. n. 20-21, 2001, p. 37-47,
- TASSO, Torquato. Discorsi del poema eroico. In: Tasso. *Opere*, vol. II. Napoli: Rossi, 1969.
- TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Puma. Bari: Laterza, 1964. [1ª ed. 1587].
- TASSO, Torquato. *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, Milano. Firenze: Mondadori, 1988 [1ª ed. 1581].
- TASSO, Torquato. *La cavalletta, o vero de la poesia toscana*. In: *Tasso, Torquato. Dialoghi*. Cesare Guasti (org.) Firenze: Le Monnier, vol. III, 1859, p. 74.
- TASSO, Torquato. *Lettere Poetiche*, a cura di Carla Molinari. Roma: Fondazione Pietro Bembo, 1995.
- TASSO, Torquato. Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto *Questa vita mortal* di Monsignor Della Casa. In: TASSO, Torquato. *Prose diverse*. Cesare Guasti (org.) Firenze: Le Monnier, vol. II, 1875.
- TASSO, Torquato. *O Godfredo ou Jerusalém Libertada*: Poema Heroico composto no idioma toscano por Torquato Tasso, príncipe dos poetas italianos, traduzido na língua portugueza e offerecido ao Sereníssimo Senhor Cosmo III, Gran-Duque da Toscana por André Rodrigues Mattos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1859. [1ª ed. 1682].
- TOSCANELLA, Orazio. *La retorica di M. Tullio Cicerone a Gaio Herennio, ridotta in alberii, com tanto ordine, et com essempli così chiari, & ben collocati, che ciascuno potrà da se com mirabile facilità appenderla*. Venezia: Ludovico de Gli Avanzi, 1562.
- VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesu do estado do Brasil*. vol. I. Lisboa: A.J. Fernandes Lopes, 1865, p. LXXI.
- VITALE, Maurizio. Il “parlar disgiunto” nella Gerusalemme liberata di Torquato Tasso. In: Giuseppe Cacciatore. *Filosofia, storia, letteratura: scritti in onore di Fulvio Tessitore*, a cura di Andrea Emiliani e Gianni Venturi. Roma: Edizioni di storia e letteratura. 2007a. p. 59-62.
- VITALE, Maurizio. *L'Officina linguistica del Tasso epico*. vol. I. Milano: LED, 2007b.

# Notas

\* YURI BRUNELLO - Professor de Literatura e língua italiana da UFC.

\*\* ERIMAR WANDERSON DA CUNHA CRUZ - Professor do Instituto Federal do Piauí, campus São Raimundo Nonato.

- 1 Tradução livre: Ó sono, ou da quieta, úmida, sombria/ Noite plácido filho; ó dos mortais/ míseros conforto, oblvio de males/ tão graves onde a vida é dura e enfadonha;/ socorre ao coração agora, que definha e pausa/ não ave, e esses membros cansados e frágeis/ levanta: a mim voa, ó sono, e as asas/ suas morenas em cima de mim distende e pausa./ Onde está o silêncio pelos dias foge e a luz?/ E os sonhos suaves, que não seguros/ rastros para seguir-te tem por costume?/ Lasso, quem em vão te chamo e esses escuras/ e gélidas sombras em vão lisonja: ó penas/ cheias de aspereza!, ó noites acerbadas e duras!
- 2 Tradução livre do original: “i versi spezzati, i quali entrano l’uno ne l’altro, per la medesima cagione fanno il parlar magnifico e sublime”, [...] “in molti altri sonetti ancora del Petrarca, in molti del Bembo, in molti di monsignor de la Casa si può osservare il medesimo; ma particolarmente in quello: O sonno, o de la queta, umida, ombrosa..
- 3 Tradução livre do original: riguardisi primieramente, che le parole di questo sonetto sono in modo congiunte, che non vè quasi verso che non passi l’uno nell’altro; il qual rompimento de’ versi, come da tutti gli maestri è insegnato, apporta grandissima gravità: e la ragione è, che ’l rompimento de’ versi ritiene il corso dell’orazione, ed è cagione di tardità, e la tardità è propria della gravità: però s’attribuisce a i magnanimi, che sono gravissimi, la tardità così de’ moti come delle parole.
- 4 Consulte-se – a propósito de Jerónimo Baía e *Ao sono* de Botelho de Oliveira – Lopes (1997, p. 365). Para um panorama mais amplo sobre o tema do sono e do sonho na poesia ocidental durante a época barroca *vide* Alatorre (2003). Para um tratamento sobre esse tema dentro da tradição italiana, com especial atenção a Della Casa, se verifique, por sua vez, Carrai (1990).
- 5 Tradução livre do original: L’imperfettione è questa: ch’io troppo spesso uso il parlar disgiunto, cioè quello che si lega più tosto per l’unione e dependenza de’ sensi, che per copula o altra congiunzione di parole. [...] Questo difetto ho io appreso della continua lettione di Virgilio, nel quale (parlo dell’Eneide) è più ch’in alcun altro; onde fu chiamato da Caligula arena senza calce. Secondariamente vorrei ch’avvertisse alla dolcezza del numero [...] del concorso delle consonanti e delle vocali d’una stessa natura; come in quello, «Drudo di donna»; e ’n quell’altro, «Fra quei che segno dier d’ardir più franco», «O non men che la man». Ve ne sono alcuni altri simili. Io conoscendo d’essere stato alcuna volta aspretto anzi che no, ho cercato d’addolcir molti versi; e talora non tanto gli ho addolciti, quanto gli ho peggiorati nel rimanente: il che è stato molto ben conosciuto da Vostra Signoria; ma non ho potuto o saputo più. Per questa cagion di fuggir l’asprezza non mi son talor curato di fornire alcun verbo, come: “Lodono già nel cielo anco i celesti” ché ’l dire: “Lodon già su nel ciel, etc.”, per li troppo monosilabi et accenti, è duretto.
- 6 Tradução livre do original: “Anche nella *Gerusalemme* la varietà delle pause, secondo quanto notava già Eijzenštejn in rapporto a Milton, conduce a una composizione contrappuntistica di elementi suonoimmagine, che è di fatto una forma di montaggio narrativo, di sceneggiatura dinamica, poiché lo scatto in avanti è prodotto dalla discordanza tra i limiti della figurazione e quelli delle articolazioni ritmiche”.
- 7 Tradução livre do original: “I dettagli si fondono all’interno di un sistema drammatico che essi stessi hanno generato, accumulando, per progressivi incrementi, un’intensità crescente”.
- 8 Foi Manlio Pastore Stocchi o primeiro que remeteu ao trabalho de Orazio Toscanella, analisando o parlar disgiunto de Tasso (STOCCHI, 2001, p. 34-47). Sobre essa questão se veja também Molinari (2007, p. 165-180).
- 9 Tradução livre do original: “questo ornamento” occorre “mettendo un verbo inanzi, à cui si riferiscano tutti i sensi, que seguono”, ou “mettendo il verbo in mezzo, à cui si riferisca quello, que procede, et quello, che segue”, e ainda, “mettendo il verbo in fine à cui si referiscono tutte le cose que precedono”
- 10 Tradução de Mattos (TASSO, 1859, p. 16): “E esta verte a alma, quando aquelle o sangue”.
- 11 Tradução de Mattos (TASSO, 1859, p. 146): “Ou do rio na margem mais vistosa,/ ou da fonte, que sáe das penhas duras”.
- 12 Tradução de Mattos (TASSO, 1859, p. 299): “A quem Dite, em que surda, e inda obstinada/ E até mesmo Plutão, ha obedecido”.
- 13 Tradução livre do original: “Die *disiunctio* besteht in der Zusammensetzung der Kola aus jeweils synonymen Prädikaten und jeweils semantisch verschiedenen, einander syntaktisch entsprechenden sonstigen Satzteilen [...] Im Gegensatz zur

*disiunctio* steht die *adiunctio* im Dienste der *brevitas*”.

- 14 Tradução livre do original: “l’appetito genera satietà, la satietà apeto”.
- 15 Tradução livre original: “dalla sinonimia dei termini coordinati, quali sono stati teorizzati a partire almeno dalla Rhetorica ad Herennium”.
- 16 Tradução livre do original: “con minore pertinenza”.
- 17 Tradução livre do original: “concetto di asindeto e cioè di dissolutum e di dissolutio, l’asindeto propriamente detto”.
- 17 Tradução livre do original: “velleità speculative di Della Casa, velleità che consentiranno poi, nel dibattito tardo-cinquecentesco, di ammettere anche per il sonetto la possibilità di affrontare tematiche alte, come la canzone [...]”.
- 19 Tradução livre do original: “in fondo proprio la riflessione morale sulla morte è uno dei temi più presenti nel canzoniere casiano”.
- 20 Tradução livre do original: paiono rappresentare quasi iconica mente la circolarità, la frustrazione del desiderio, prima amoroso e poi morale, con un soggetto che domina perfettamente il ragionamento, che tiene la linea sintattica e intonativa sempre tesissima, e con un andamento sempre alto e sostenuto: ma il ragionamento non può che portare appunto alla frustrazione, con l’inevitabilità dello scacco sempre dietro l’angolo, a negare ogni possibilità di risoluzione positiva.
- 21 Tradução livre do original: “tutto ciò che nel testo di Della Casa è profondità, nel senso anche di oscurità e pesantezza [...], è nel Marino alleggerito e come svaporato”.
- 22 Tradução livre do original: “effetto di dilatare i confini un po’ angusti del sonetto che, comunque, di allontanarlo da qualsiasi effetto di cantabilità e di elementarità sintattiche”.
- 23 A comédia *Hay amigo para amigo* foi “publicada, de forma anônima, em Coimbra, na imprensa de Tomé Carvalho, no ano de 1663” (RODRIGUES MOURA, 2009, p. 33).
- 24 Tradução livre do original O. C. [...] Suole essere da molti lodato, che l’acutezza sia riserbata ne l’ultimo; la qual pugno gli animi in quella guisa che l’ago de l’api suol rimanere né le ferite, ed gli unga e radolcisca./ F. N. Colui ch’è sempre ferito da sezzo, suol prevede il tempo nel quale egli è percosso: e prevedendolo, può guardarsene, e non sentirla percossa per la continua usanza. / O. C. Può questo non difficilmente avvenire./ F. N. Oltre di ciò, le percosse improvvise portano secco maggior meraviglia e maggior diletto, se c’è diletto alcuno ne le percosse fatte./ O. C. Ve n’è molto, senza dubbio/ F. N. Dunque, non sempre l’acutezza dee usarsi nel medesimo luogo e tempo, ma in diversi [...].