

## ***Agudeza e stravaganza:* expressões da bizzarria na poesia e na música do Seiscentos**

### ***Agudeza and Stravaganza: Bizarre Expressions in Poetry and Music of the 1600s***

#### **Thiago Saltarelli**

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil  
[saltarelli@outlook.com](mailto:saltarelli@outlook.com)

**Resumo:** Este artigo pretende desenvolver considerações anteriores sobre a aproximação das categorias de *agudeza* e *stravaganza*, concernentes à poesia e música seiscentistas. Consideradas ambas como expressão da bizzarria, a relação entre elas será clarificada pelo conceito de *mimesis* e seus desdobramentos quando confrontado com a noção de fantasia. Todas essas relações vêm à luz a partir de duas fontes: primeira, a alegoria teológica da retórica latina medieval; segunda, a concessão ao inverossímil da retórica helenística bizantina.

**Palavras-chave:** *agudeza; stravaganza; mimesis; fantasia; bizzarria; alegoria.*

**Abstract:** This paper aims to expand on previous considerations on the approach poetical and musical categories of *wit* and *stravaganza* of the 1600s. Both are considered as expression of *bizzarria*, the relation between them will be clarified by the concept of *mimesis* and its unfoldings when confronted with the notion of *phantasia*. All these relations come to light from two sources: first, the theological allegory from Latin medieval rhetoric; second, the concession to non-verisimilar from Hellenistic Byzantine rhetoric.

**Keywords:** *wit; stravaganza; mimesis; phantasy; bizzarria; allegory.*

Data de recebimento: 09/02/2016

Data de aprovação: 30/04/2016

## **1 - Introdução**

Há alguns anos, num artigo intitulado “*Agudeza e Stravaganza: diálogo oblíquo entre a música e as letras seiscentistas*” (cf. SALTARELLI, 2008), ensaiei uma primeira aproximação entre os conceitos de *agudeza* e *stravaganza*. Meu objetivo naquele momento era, no âmbito dos estudos interartes, relacionar a música e a poesia do

século XVII por meio da comparação de categorias poéticas, e não de elementos estruturais de algumas obras em particular. Com isso, buscava combater comparações grosseiras que intentam forçar semelhanças entre as estruturas de algumas obras, por exemplo, as que desejam a qualquer custo encontrar uma correspondência intersemiótica entre um poema de Gregório de Matos e uma fuga de Bach, mesmo quando essa correspondência não se verifica. Tais comparações são motivadas menos por uma cuidadosa análise dos objetos artísticos do que pelo afã de estabelecer paralelos intermediáticos entre tudo aquilo que possa ser tachado de “barroco”, uma das etiquetas estéticas favoritas da atual moda multiculturalista. No presente artigo, pretendo avançar as hipóteses da comparação de categorias poéticas da música e das letras, trazendo à luz outras categorias que contribuirão para o amadurecimento de nossa proposição, como a mimese, a fantasia, a bizzarria, a alegoria.

## 2 - *Mímesis*

A categoria central para uma primeira aproximação entre as noções de agudeza e *stravaganza* parece-me ser a da *mímesis*. Convém, então, proceder a uma pequena revisão de sua conceituação em Platão e Aristóteles e nos seus herdeiros intelectuais.

De sua abordagem inicialmente “estilística” nos livros II e III da *República* — pois concernente à *léxis*, isto é, ao estilo de narrativa ou discurso empregado pelos poetas —, Platão passa a uma reflexão ontológica sobre a *mímesis*, desenvolvida sobretudo no livro X da mesma obra. Ali, o filósofo concebe três graus da realidade, a saber: a *Idéia*, engendrada pelo *phytourgós*, espécie de deus fundador; o *phainómenon*, criado pelo *demiourgós*, traduzível como artesão ou artífice; o *mímema*, fabricado pelo *mimetés*, identificável, na argumentação platônica, com o pintor ou com o poeta. É sempre importante salientar que, na visão de Platão, a realidade verdadeira está associada à *Ideia*, ou ao que comumente se tornou conhecido como mundo inteligível. O *fenômeno*, ou as coisas da natureza concreta, sensível, material, é apenas imitação do arquétipo ideal. Por sua vez, o que se representa na poesia ou na pintura (o *mímema*) é imitação dos fenômenos, das coisas sensíveis, é, portanto, imitação de

imitações, apenas imagem (*eikón*) distante das essências verdadeiras. A *mímesis*, então, é fundamentalmente produtora de *eikónes*, de imagens que guardam semelhança com as ideias, mas que se encontram três graus afastadas delas.

Aristóteles, embora discorde de muitos dos termos de Platão, mantém o conceito de *mímesis* como categoria central da reflexão poética. Pode-se dizer, de maneira assaz resumida, que, para o estagirita, a *mímesis* é a imitação da *ratio* da natureza, isto é, de suas leis e de sua razão, tendo por objeto eminentemente a *práxis* humana. O importante dessa imitação é que ela deve submeter-se às leis implícitas da natureza, mesmo que essa natureza ainda se encontre apenas como lei ou razão (*natura naturans*), ainda não engendrada enquanto coisa sensível (*natura naturata*). Isso significa dizer que a imitação ou mimese deve ser sempre da ordem do verossímil (*eikós*) ou do necessário (*anankaîon*):

E também resulta claro pelo exposto que não corresponde ao poeta dizer o que sucedeu, senão o que poderia suceder, isto é, o possível segundo a verossimilhança ou a necessidade. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a 36-38)

De forma geral, é possível afirmar que a identificação da mimese com a dimensão do verossímil perpetuou-se no costume retórico dominante durante a longa duração do mundo antigo (cf. HANSEN, 2008, p.17), que passa pelos latinos e chega aos comentadores quinhentistas e seiscentistas da *Poética* aristotélica. Horácio, por exemplo, guardando as leis da verossimilhança, adverte, no princípio da *Epístola aos Pisões* ou *Arte Poética*, que o pintor — e por extensão o poeta — não deve misturar uma cabeça humana à cerviz de um cavalo, ou um tronco de mulher a uma cauda de peixe, sob risco de criar uma quimera, um monstro poético:

Quisesse um pintor juntar a uma cabeça  
humana um pescoço equino, e com variadas  
plumagens revestir aos membros tomados de  
todas as partes, de forma que torpemente  
terminasse em horrível peixe o que em cima  
fora formosa mulher, levados a contemplar o  
quadro, amigos, conteríeis o riso?  
Acreditai, Pisões muito semelhante a  
este quadro é o livro em que, como sonhos  
de doente, fantasias vãs são concebidas,  
quando nem pé nem cabeça são de um  
mesmo modelo representados. (HORÁCIO, *Arte Poética*, p.1-9)

A tessitura da verossimilhança reduz-se drasticamente nos comentadores renascentistas do texto Aristotélico. Compare-se, por exemplo, a passagem da *Poética* que transcrevemos acima com a sentença de Robortello no seu comentário à referida obra aristotélica, de 1548 (citado por COSTA LIMA, 1995, p.80):

A máxima propriedade do discurso (*oratio*) e genuíno dom é proferir aquilo que é verdade e, porque não pode ser diverso de si, necessário. (ROBORTELLO, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, p.1)

Como observa COSTA LIMA (1995, p.80), “em comparação com Robortello, é assombrosa a elasticidade do texto aristotélico”.<sup>1</sup> No comentador quinhentista, a verdade é afirmada imediata e peremptoriamente,<sup>2</sup> e subjaz como rígido critério que julga o princípio da verossimilhança. Tanto é assim que, enquanto Aristóteles emprega o termo *verossímil* (*eikós*), Robortello substitui-o por *verdade*. Arbogast Schmitt observa que

[...] a posição aristotélica é posta de ponta-cabeça, pois o possível não é mais a medida para a configuração da realidade, senão que a realidade é a medida para a invenção de um acontecimento possível. Robortello inverte categoricamente o que Aristóteles tomava como a sucessão entre o possível, o necessário e o verossímil. (2010, p.176)

Tal inversão encontra-se em diversos outros comentadores, e encontra sua expressão mais radical em Castelvetro (citado por COSTA LIMA, 1995, p.94), quem leva ao limite a subordinação da verossimilhança à verdade:

A verdade é anterior à verossimilhança e a coisa representada anterior à coisa que a representa (*prima di natura fu la verita che la verisimilitudine, & prima di natura fu la cosa rappresentata che la cosa rappresentante*).

Por isso a verossimilhança depende totalmente da verdade e lhe diz respeito e a coisa-que-representa depende totalmente da representada e lhe diz respeito [...].

(CASTELVETRO. *Poetica d’Aristotele vulgarizzata, et sposta*, p.3)

E assim Arbogast Schmitt resume a diferença entre a concepção aristotélica e suas releituras renascentistas:

---

<sup>1</sup> Cf. também COSTA LIMA. (2000). *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.39-40.

<sup>2</sup> Segundo Robortello, “a partir dessas coisas, pode-se dizer, pois, que o poeta finge segundo o que é o Verdadeiro [...]”. Cf. SCHMITT, 2010, p.144, nota 11.

A distinção entre a teoria poética de Aristóteles e sua reinterpretação no Renascimento pode ser assim aproximadamente fixada: o Renascimento submete a liberdade poética a restrições que Aristóteles recusa. Aristóteles exige do poeta que suas criações, falando-se concisamente, sejam o que sejam, que satisfaçam *as leis objetivas (não empíricas)* do que apresentam. Se o poeta apresenta um homem que age, a partir de determinada condição interna, deve apresentá-lo da maneira como possível e verossimilmente é, por efeito de sua condição interna, de modo que fale como fale, aja como aja, que seja feliz ou desgraçado, exatamente como é. Para captar, por exemplo, como os homens pensam e podem agir correspondentemente e tornar sua apresentação mais plausível para o público, pode extrair o material de sua poesia da realidade empírica, mas não deve fazê-lo. Em qualquer caso, sua poesia não será medida pela realidade empírica e julgada de acordo com ela. O expositor renascentista de Aristóteles, ao contrário, obriga o poeta a assumir duplamente o dado factual:

1. O poeta há de escolher ações e personagens que, *em um sentido empírico* (ou segundo o juízo de alguém), *são possíveis, que, portanto, "existem realmente" no mundo;*
2. O poeta deve se orientar pela apresentação das ações e personagens a um universal, que lhe é ditado pelo que pretende. (2010, p.182-183; grifos nossos)

Se a verossimilhança passa a ser postulada como subordinada à verdade, como se explica, então, o contínuo surgimento e a permanência de obras que não obedecem àquele postulado, chegando mesmo a parecer inverossímeis, seja do ponto de vista do argumento escolhido, da fábula imitada, das peripécias narradas ou da *léxis* e dos tropos retóricos empregados na elocução?

### 3 - Alegoria

Luiz Costa Lima parece ter intuído uma das respostas possíveis ao dizer que o estreitamento entre os polos do verossímil e do necessário fora postergado pela prática medieval da alegorese, mesma razão pela qual, no âmbito dessa prática, tolerava-se o imaginário criador de ficções (COSTA LIMA, 1995, p.48; 102). Para entender o que o teórico da literatura chama de prática medieval da alegorese, é preciso recordar, com João Adolfo Hansen (HANSEN, 2006a), que o conceito de alegoria não é fixo, imutável e a-histórico. Ao contrário, há pelo menos duas espécies de alegoria. A primeira delas, denominada alegoria retórica, alegoria verbal (ou *in*

*verbis*) ou, ainda, alegoria dos poetas, é um tropo, figura retórica de elocução, que consiste, sobretudo, numa técnica metafórica de representar e personificar abstrações. Sendo a metáfora “um termo 2º, ‘desvio’, no lugar de um termo 1º, ‘próprio’ ou ‘literal’”, a alegoria como tropo consiste na transposição semântica de um signo *em presença* (a figura) para um signo *em ausência* (o qual significa o sentido próprio) (HANSEN, 2006a, p.7-8; 30). O signo em presença é ornato discursivo e, enquanto abstração retórica, não dispõe de existência histórica real. Tome-se como exemplo o seguinte soneto de Góngora (citado a partir da antologia *Poetas del Siglo de Oro español*, 2000, p.206-208):

*De pura honestidad templo sagrado  
cuyo bello cimientó y gentil muro  
de blanco nácar y alabastro duro  
fue por divina mano fabricado;*

*pequeña puerta de coral preciado,  
claras lumbresas de mirar seguro,  
que a la esmeralda fina el verde puro  
habéis para viriles usurpado;*

*soberbio techo, cuyas cimbras de oro,  
al claro sol, en cuanto en torno gira,  
ornan de luz, coronan de belleza;*

*ídolo bello, a quien humilde adoro:  
oye piadoso al que por ti suspira,  
tus himnos canta y tus virtudes reza.*

No plano concreto, figurado, o poema descreve um templo, desde suas fundações até o teto; fala da base e do muro, da porta, dos vitrais, das redomas, da cúpula. No entanto, para alguém razoavelmente versado na leitura de poesia, não é difícil perceber o caráter metafórico dessa descrição. Os elementos arquitetônicos do templo, signos em presença, remetem a um signo em ausência, a saber, a composição do retrato da dama amada. O conhecimento do código retórico-poético utilizado pela poesia de Góngora permite “decifrar” as metáforas: os alicerces (*cimiento*) e os muros figuram as pernas e o próprio corpo (ou o tórax) da amada, cuja brancura da tez é referida pelo nácar e pelo alabastro; a porta de coral metaforiza a boca de lábios vermelhos, enquanto os vitrais (*lumbresas*) de redomas (*viriles*) verdes figuram os olhos; o teto de cimbres de ouro representa os cabelos louros, que competem em brilho com o Sol. Assim, o poema se constrói enquanto alegoria retórica: o sentido

próprio — a descrição do corpo da amada — é apresentado em ausência, sendo recuperado apenas pela leitura que decodifica as metáforas. Posto em seu lugar, o sentido figurado, em presença, não dispõe de existência real. A imagem do templo é apenas um desvio, tropo alegórico que mimetiza o corpo da dama. Mas, no fundo, o soneto nada tem que ver com templos ou igrejas.

A outra espécie de alegoria, denominada hermenêutica, factual (ou *in factis*) ou alegoria dos teólogos, diversamente da primeira, que lida exclusivamente com palavras, lê símbolos nas coisas, homens e eventos figurados nos textos sagrados. Como textos ou livros, entende-se tanto a Bíblia como o “livro do mundo”, ou seja, a natureza e a história, as quais também compõem um grande livro simbólico a refletir a essência e o projeto divinos. Essa alegoria não é um tropo da retórica greco-latina, mas uma *práxis* hermenêutica iniciada com filósofos antigos ligados à cultura judaica, como Fílon de Alexandria, e solidificada no seio da cultura cristã medieval, com os padres da Igreja. Por meio do seu mecanismo de exegese do texto bíblico, personagens ou eventos do *Antigo Testamento* são alegorias de personagens ou eventos do *Novo Testamento*. Cada acontecimento do *Antigo Testamento* prefigura um acontecimento do *Novo Testamento*, isto é, estabelecem-se analogias entre os acontecimentos narrados em ambos de forma que aqueles do *Novo Testamento* são lidos e entendidos como uma repetição ou uma *figura* dos fundamentos dos eventos e profecias do *Antigo Testamento*. Um dos exemplos mais caros a tal concepção é a relação lida entre as figuras de Adão e Cristo, ou de Moisés e Cristo: Adão é o primeiro homem, filho de Deus, caído em pecado; Cristo, por sua vez, também filho de Deus (repete-se o fundamento), é o que abole os pecados, bem como o “último homem” (no sentido de ser aquele que nos julgará no Juízo Final, bem como de ser o fundamento último da História, para onde ela aponta). Igualmente, “Moisés, saindo do Egito, prefigura Cristo, ressuscitando da morte” (HANSEN, 2006a, p.105). O mesmo se dá para a relação entre as figuras de Eva e (Ave) Maria, com o diferencial interessantíssimo de que elas compartilham da mesma substância material do signo que as designa, a saber, as letras *A*, *V* e *E* ou os fonemas /a/, /v/ e /e/.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cf. o meu artigo “Ave & Eva: jogos de oposição e prefiguração nas *Cantigas de Santa Maria*”, publicado em LEÃO, Ângela Vaz (Org.). (2008). *Novas leituras, novos caminhos: Cantigas de Santa Maria, de Afonso*

Importa dizer que a prefiguração não implica uma mera cópia, num momento futuro, de um evento ocorrido num tempo passado. Afinal, a verdade histórica dos acontecimentos do *Antigo Testamento* não é negada (Adão e Moisés, a despeito de prefigurarem o Cristo, não são pura metáfora dele, mas figuras históricas reais). Ao contrário, há uma espécie de atualização ou preenchimento das *figuras* aí presentes, a partir dos fatos do *Novo Testamento*. O que acontece, então, é que ambos os eventos estão justapostos, um como espelho do outro, numa dimensão que aboliu as noções de passado, presente e futuro como nós as concebemos no mundo secular. Assim, toda a organização da história parte de uma preceptiva teológica, segundo a qual o passado prefigura e se repete no presente e no futuro, a partir do fundamento temporal único que é Deus. Distribuídas pelos três tempos predicados de Deus — passado, presente, futuro —, as figuras, conforme propõe Agostinho (citado por AUERBACH), preenchem-se em três estágios:

A Lei ou a história dos judeus como uma *figura* profética do surgimento de Cristo; a encarnação como preenchimento desta *figura* e ao mesmo tempo como uma nova promessa do fim do mundo e do Juízo Final; e, por último, a ocorrência futura destes acontecimentos como o preenchimento derradeiro. (AUERBACH, 1997, p.36)

João Adolfo Hansen elucidava o movimento entre a realidade histórica e literal dos acontecimentos e a relação figurativa que os une:

A interpretação das coisas e homens da Bíblia como alegoria factual pressupõe que, por ser criado por Deus, o tempo é análogo Dele como semelhança e oposição dos eventos. Orientadas por essa concepção, duas operações complementares são aplicadas aos textos sagrados. Por uma delas, todas as diferenças temporais dos eventos e seres do *Velho Testamento* e do *Novo*, como as vidas de profetas, reis de Israel e Cristo, participam da identidade do conceito indeterminado de Deus como seres reflexos ou predicados do mesmo. Pela outra operação, afirma-se que a única coisa que se repete no tempo, Deus, é identidade absolutamente indeterminada, fora de todo tempo e de todo conceito; logo, afirma-se que Deus é exterior a qualquer representação, porque eterno e infinito; mas, simultaneamente, que é sempre um conceito idêntico a si mesmo nos eventos e seres, pois são criados por Ele. Desta maneira, no espaço e no tempo, os eventos, as coisas e os homens se distinguem em número e passam, porque são finitos; o Conceito que os funda, contudo, é absolutamente idêntico a

---

X, *o Sábio*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, p.185-203; bem como FRANCO JÚNIOR, Hilário. (1996). "Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval". *Revista USP*. São Paulo: USP, n.31, p.52-67.

si mesmo — perfeito, absoluto, infinito e eterno — quando sempre se repete em todos eles em todos os tempos. *A história nunca se repete; o que se repete nela é o seu fundamento, Deus, que é, sempre idêntico a Si, nas diferenças temporais que participam Nele e que O espelham segundo vários graus das analogias, atribuição, proporção, proporcionalidade.* (2006a, p.104-105)

Na alegoria *in factis*, portanto, tudo aponta para o fundamento primeiro e último da História, ou seja, a eternidade e a Verdade de Deus. Assim, quando menciona a prática medieval da alegorese, Costa Lima não faz mais do que referir-se à alegoria teológica por seu outro nome. E é pelo fato de sempre apontar para a Verdade divina, que é misteriosa, oculta ao entendimento total dos homens, que essa espécie da alegoria faz sua concessão ao imaginário fantástico criador de ficções. Afinal, toda inverossimilhança é justificada como simbólico da Verdade divina.

É nesse sentido que Jacyntho Brandão afirma que a alegoria salva o mito. É o que se verifica, por exemplo, nas considerações de Lactâncio, autor cristão do século IV, sobre poesia. Ele a define no âmbito de uma discussão sobre a veracidade ou falsidade dos mitos gregos em relação aos fatos bíblicos. Aqueles são tomados por meras ficções poéticas, e é daí que surge a definição de poesia do autor medieval: “[...] que o ofício do poeta consiste nisto: que as coisas que de fato sucederam ele traduza para outras aparências, vertidas com ornato e encobertas figuras”. (*Instituições Divinas*, I, 11)<sup>4</sup> Lactâncio a formula enquanto vinculado a um Cristianismo que busca cada vez mais se afirmar como religião majoritária da Europa Ocidental. O que se verifica, então, é que parte dos elementos fantásticos lidos como inverossímeis incorpora-se como maravilhoso à verdade da natureza, devido à concepção cristã dessa mesma natureza como criação divina. Desdobrando a questão, ao dizer que a poesia traduz as coisas que verdadeiramente ocorreram, Lactâncio parece querer identificar essas coisas aos feitos bíblicos e opô-las ao fabuloso pagão. As narrativas míticas greco-romanas são falsas se interpretadas literalmente, tanto que o capítulo primeiro das *Instituições Divinas*, no qual se encontram essas reflexões, bem como aquela definição de poesia, intitula-se “*De falsa religione deorum*”, isto é, “Da falsa

---

<sup>4</sup> Citado a partir da *Patrologia latina* organizada por Jacques Paul Migne. Cf. MIGNE. *Patrologiae Cursus Completus*, series latina v. 6 (Lucii Caecilii Firmiani Lactantii opera omnia), p.171: “[...] cum officium poetae sit in eo, ut ea, quae gesta sunt vere, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat”. A tradução citada no corpo do texto é de nossa autoria.

religião (ou do falso culto) dos deuses”. Contudo, aquelas mesmas narrativas são abonadas pelos doutores da Igreja se lidas como metáforas da verdade bíblica e cristã. Elas tornam-se, assim, justamente a tradução “poética” dos fatos bíblicos, à qual crescem os poetas certa cor, por meio da fantasia poética (*rebus gestis addiderunt quemdam colorem*). Os fatos bíblicos, por mais fabulosos que aparentem, sobretudo ao nosso entendimento contemporâneo, nunca têm sua verdade contestada.

Mais do que tolerar a fantasia, a hermenêutica alegórica a abona e a estimula, pois ela traz a solução para um problema capital da imitação poética: se a poesia – e as demais artes –, no limite, sempre apontam para o mistério divino, como representar esse mistério que se oculta ao entendimento humano? Como figurar o infigurável? A resposta no-la dão, entre outros, São Paulo e Dionísio Areopagita, para os quais as *alegorias sem similitude* com o termo próprio são o meio mais adequado para figurar os mistérios divinos, pois, sendo infiguráveis, a inverossimilhança melhor traduziria seu caráter insuscetível de mimetização satisfatória ou transparente. Paulo afirma que a visão de Deus dá-se “por um espelho em enigmas” (“*videmus nunc per speculum in enigmate*”, I Cor. 13, 12). O areopagita, por sua vez, defende que a alegoria sem semelhança com seu objeto, que chega às raias do absurdo, é a mais conveniente para figurar a Tearquia divina, pois “temos razão em dizer que ela não é nada do que são os seres e que ignoramos essa indefinível Supra-Essência que não pode ser pensada nem dita”. (*A hierarquia celeste*, citado por HANSEN, 2006a, p.132) Apenas a plenitude do paradoxo pode referir a Luz obscuríssima de Deus, ou sua Treva claríssima, mas apenas enquanto signo indicial. É o que se observa nesta belíssima passagem de Dionísio (citada e traduzida por LUCCHESI, 1994, p.92; 147), em que o paradoxo atinge o grau superlativo:

Ó Trindade superexistente, ó superDeus, ó superótimo norteador da teosofia dos cristãos, eleva-nos à sumidade superdesconhecida e superluminosa e sublimíssima das revelações místicas, onde os mistérios simples, absolutos e imutáveis da teologia são revelados na treva superluminosa do silêncio que ensina ocultamente. [A treva] superesplende na mais profunda obscuridade que é supermanifesta e superclaríssima. Nela tudo refulge, e ela superpleniza com os esplendores dos superbens espirituais as inteligências espirituais. (DIONÍSIO Areopagita. *Teologia Mística*, I)

A poesia fala fazendo falar o silêncio de Deus (Cf. HANSEN, 2006a, p.94), ou, em outras palavras, mostra fazendo mostrar-se a irrepresentabilidade Dele ou a obscuridade de Sua Luz absoluta. Por isso a necessidade da concessão à fantasia poética:

No que concerne aos mistérios divinos, só negações são verdadeiras, pois toda afirmação a respeito de Deus é inadequada. Convém melhor ao caráter secreto Daquele que permanece em Si indizível revelar o invisível através de alegorias sem semelhança. *A alegoria deve ser arbitrária, assim, sem termo de comparação*. Pensado artisticamente, isso pôde induzir — como na Idade Média e no século XVI — um poder de engenho muito variado, no sentido demiúrgico do termo. Seguindo seu *disegno interno*, “desenho interno”, que é *segno di Dio in noi*, “signo de Deus em nós”, como escreve Zuccari, o pintor e o poeta inventam livremente imagens que não tomam o sensível nem as regras retóricas como modelo. (HANSEN, 2006a, p.133-134)

A fantasia, mencionada *en passant* até agora, é um elemento central de um outro costume retórico-poético. Como se verá, ela será conceituada tendo a mimese no horizonte da comparação, e então esse paralelo será capital para o entendimento da agudeza e da *stravaganza* aqui proposto.

#### 4 - Retóricas helenísticas

Além da prática da alegoria teológica ou hermenêutica, que se imiscui na *consuetudo* retórica dominante no Ocidente latino, outras matrizes legitimam os usos poéticos do fantástico, do inverossímil. Trata-se principalmente de retóricas gregas do período helenístico, as quais permaneceram desconhecidas do Ocidente durante a chamada Idade Média, mas nem por isso deixaram de gozar de uma supervivência no Império Bizantino. No século XV, por ocasião do Concílio de Ferrara-Florença, vários daqueles tratados foram descobertos pelo Ocidente a partir do contato entre os humanistas florentinos e os intelectuais bizantinos que foram a Florença como parte da comitiva do imperador João VIII Paleólogo. Essas retóricas traziam como novidades o uso de categorias estranhas ao costume retórico aristotélico, categorias que, de forma geral, afastam-se do equilíbrio e da temperança prescritos por Aristóteles. A *sophrosýne* (temperança), aliás, é uma categoria constante na filosofia do Estagirita, não apenas no âmbito da retórica, mas em diversos outros, como a ética e a política. Ao contrário,

Longino, provável autor do tratado *Sobre o Sublime*, do século I ou II d.C., defende o cultivo da *megalophrosýne*, isto é, a grandeza de espírito ou de pensamentos. Para ele, essa é uma característica fundamental do *sublime* (em grego, *hýpsos*, significando, *ipsis litteris*, altura), que é, portanto, o ponto mais elevado do discurso. Mas tal grandeza não provém da quantidade de tropos retóricos utilizados, em suma, da *amplificação*; ao contrário, é fruto de um choque, de um momento de potência e arrebatamento do orador ou do poeta:

[...] em que o sublime, de uma maneira geral, difere da amplificação, é preciso, em vista da própria clareza, defini-la em poucas palavras.

De início, a definição que os autores dos tratados de retórica dão não nos satisfaz. Segundo eles, a amplificação é um discurso que acrescenta grandeza aos assuntos. Pois essa definição, em verdade, pode ser comum ao sublime, à paixão e aos tropos, pois esses elementos acrescentam ao discurso uma qualidade de grandeza. Parece-me que diferem uns dos outros. É que o sublime reside na elevação, a amplificação no número; é por isso que o sublime existe freqüentemente mesmo num único pensamento, enquanto a amplificação necessita absolutamente da quantidade e do supérfluo. (LONGINO. *Do Sublime*, XI, 3; XII, 1)

O arrebatamento do poeta deve transmitir-se ao ouvinte, que, arrebatado, experimenta uma espécie de “presentificação”, de aparição, diante de seus olhos, da cena narrada:

De natureza sublime são também as visões (*phantásmata*) da Teomaquia [*Ilíada*, XXI][...] Tu vês, caro amigo, como a terra fendida desde seus fundamentos, o próprio Tártaro posto a nu, o mundo submetido à subversão e à separação na sua totalidade, tudo ao mesmo tempo, o céu e o Hades, as coisas mortais e as coisas imortais, tudo ao mesmo tempo, na luta combate junto e junto participa do perigo! (LONGINO. *Do Sublime*, IX, 6)

Ou seja, o público que ouve a récita desse passo da *Ilíada* vê a batalha dos deuses a desenrolar-se diante de si. Encontramo-nos, assim, no terreno da mais pura exaltação da fantasia. Ela é a potência capaz de engendrar imagens diante dos olhos do público:

Para produzir a majestade, a grandeza de expressão e a veemência, meu jovem amigo, é preciso acrescentar também as aparições (*phantasíai*), como o mais próprio a fazer. Nesse sentido, pelo menos, é que alguns as chamam “fabricantes de imagens”. Pois se o nome aparição é comumente atribuído a toda espécie de pensamento que se apresenta, engendrando a palavra, agora o sentido que prevalece é esse: quando o que tu dizes sob efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório. (LONGINO. *Do Sublime*, XV, 1)

Distinção análoga àquela estabelecida entre a grandeza e a amplificação é feita entre a fantasia e a *enárgeia*, isto é, a vividez do discurso. Longino insiste que o sublime busca mais do que a *enárgeia*:

Que a aparição (*phantasia*) nos discursos tende a outra coisa entre os poetas, não te passa despercebido; nem que sua finalidade, em poesia, é o choque [ou o maravilhar], enquanto nos discursos [na oratória] é a descrição animada [ou a evidência]. (LONGINO. *Do Sublime*, XV, 2; grifos nossos)

A fantasia, portanto, pode engendrar imagens grandiosas e conduzir ao sublime. Enquanto fabricante de imagens, ela é posta ao lado da mimese: “Eis o suficiente a respeito do sublime segundo os pensamentos, gerado da grandeza de alma (*megalophrosýne*), seja pela imitação (*mímesis*), seja pela aparição (*phantasia*)” (LONGINO. *Do Sublime*, XV, 12).

A partir daqui, a *phantasia* é teorizada como uma categoria paralela à *mímesis*. Ambas são produtoras de imagens, mas, enquanto a *mímesis* gera *eikones*, imagens que são “cópias” ou imitações das ideias, a fantasia produz *phantásmata* (fantasmas), isto é, imagens não calcadas em nenhum modelo prévio. A fantasia, de certa forma, para retomar palavras de João Adolfo Hansen, “do não-ente faz ente, emulando a criação”. (HANSEN, 2006b, p.113) O cotejo entre as duas pode ser lido na *Vida de Apolônio de Tiana*, de Flávio Filóstrato, citado aqui por Pigeaud (1996, p.128, nota 40):

A *phantasia* fabricou suas obras, mais hábil como artesão que a imitação. Pois a imitação realizará o que ela viu, a *phantasia* mesmo o que ela não viu; pois ela colocará aquilo para inferir para o ser; e o choque repele freqüentemente a imitação, mas nada repele a *phantasia*; ela avança, com efeito, sem ser impressionada pelo choque, em direção àquilo que ela mesma colocou. (FILÓSTRATO. *Vida de Apolônio de Tiana*, VI, 19)

Essa passagem de Filóstrato é comentada por Jean-Pierre Vernant, que reitera a distinção entre mimese e fantasia:

É preciso esperar o fim do século II d.C. para se encontrar, em Flávio Filóstrato, a propósito de artistas como Fídias e Praxíteles, a afirmação de que o que presidiu à criação de suas mais belas obras foi uma *phantasia*, uma imaginação não mais dependente da *mímesis*, mas oposta e superior a ela por conta de sua *sophía*: “[...] pois a *mímesis* apenas representa em imagem o que viu, mas a *phantasia*

também o que não viu”. Quando sobe aos céus para recolher as imagens dos deuses, o artista não imita nem copia: ele imagina. (VERNANT, 2010, p.86)

Logo, a fantasia poética parece não se prender, como a *mímesis*, a um vínculo com a realidade, estando livre para produzir imagens sem que a faculdade do *kritérion* (ou *iudicium*, juízo) instaure uma comparação com o modelo.

Ainda no âmbito de uma liberdade poética, cito uma passagem de Luciano de Samósata, que compara os modos de narrar na poesia e na história, em *Como se deve escrever a história*. Observe-se o que diz a respeito da poesia:

[...] da poesia e dos poemas umas são as intenções e [...] eles têm regras próprias, enquanto as da história são outras. Na poesia, com efeito, há liberdade pura e uma única regra: o que parece ao poeta. Pois ele é inspirado e possuído pelas Musas [...] (LUCIANO, *Como se deve escrever a história*, 7-8)

Não se pode deixar de notar que Luciano confere ao poeta uma *liberdade pura*,<sup>5</sup> e estabelece como limite da invenção ficcional simplesmente *o que pareça ao poeta*. Nesse sentido, postula Jacyntho Brandão:

[...] conforme Aristóteles, a história se ocupa do que aconteceu (τὰ γινόμενα) e a poesia do que poderia acontecer (οἷα ἂν γένοιτο); Luciano dá um passo além, em *Das narrativas verdadeiras* e outras obras, tratando de coisas que não poderiam acontecer (μῆτε γενέσθαι δυναμένων). Na partilha entre o verdadeiro, que cabe à história, e o verossímil, que cabe à poesia, a ficção de Luciano busca o inverossímil [...] (2009, p.205)

Por outra trajetória, a ficção de Luciano — e as retóricas helenísticas de forma geral — acabam por buscar o mesmo que a alegoria teológica de São Paulo e de Dionísio Areopagita. Combinadas essas duas vertentes a partir do século XV, a inverossimilhança conquista sua legitimidade (ainda que num costume retórico não dominante), atingindo seu ápice no XVII. Seja por um viés metafísico, seja por um viés técnico, assume-se uma *consuetudo* retórica que não só admite como enaltece o uso da fantasia poética, criando obras caracterizadas pelas *bizzarrie*.

---

<sup>5</sup> Para uma discussão filológica dessa expressão, em grego ἄκρατος ἢ ἐλευθερία (*ákratos he eleuthería*), bem como de seus usos em Platão e Plutarco e de sua relação metafórica com o temperamento do vinho, cf. BRANDÃO, 2009, p.188-191.

## 5 - Arte bizzarra, aguda e extravagante

Uma breve consulta ao termo *bizzarría* nas edições do *Vocabolario della Crusca* mostra-nos que, além de a palavra constar como verbete próprio — ocasiões em que aponta para vários sentidos e campos semânticos diferentes —, ela surge como sinônimo ou explicação de outras entradas. Entre elas, destacamos:

### **TOCCATA.**

*Definiz:* Sust. Nome di Sonata, per lo più di cimbalò, che serve come per preludio ad altre sonate, o per far sentire qualche **bizzarría** armonica.

### **STRAVAGANZA.**

*Definiz:* Astratto di Stravagante. Lat. *Novitas*.

*Esempio:* Stolidità, com'io diceva, umore, **Bizzarría**, stravaganza, affissazione.

### **CAPRICCIO.**

*Definiz:* §. I. Capriccio, vale anche Pensiero, Fantasia, Ghiribizzo, Invenzione, **Bizzarría**.  
Lat. *inventum, argutiae*. Gr. *ἐπιθυμία*.

Pelo último exemplo citado, vê-se que a ideia de *bizzarría* está intimamente ligada à fantasia, sobre a qual já se teorizou aqui, bem como a outras faculdades retóricas e poéticas do engenho, como a *inventio* e a *argutia*.

No século XVII, a argúcia ou agudeza tornar-se-á uma das mais eminentes categorias da poética. O seu emprego demonstra a força do engenho do poeta, conforme o sugere Emanuele Tesauro no *Cannocchiale Aristotelico*, de 1670:

Um divino Parto do Engenho, mais conhecido pelo aspecto que pela origem, existiu em todos os séculos, e junto de todos os Homens, com grande admiração: que quando é lido e ouvido, como um raro milagre, mesmo por aqueles que não o conhecem, é recebido com suma festa e aplausos. Esta é a AGUDEZA, Grande Mãe de todo engenhoso Conceito; claríssimo lume da Oratória e da Poética Elocução; espírito vital das mortas Páginas; agradabilíssimo condimento da conversação Civil; último esforço do Intelecto; vestígio da Divindade no Ânimo Humano. (2000, p.1, tradução nossa)

O conceito engenhoso a que o tratadista se refere, expressão da maravilhosa força do intelecto, é formado a partir da aproximação entre dois termos — sejam coisas ou palavras — distintos, e que preferencialmente guardem grandes dessemelhanças entre si. Assim, a força do engenho manifestar-se-á no bom exercício de duas faculdades, a saber: a *perspicácia*, responsável por captar as possíveis identidades entre dois ou mais conceitos em princípio distantes ou dessemelhantes; e a *versatilidade*, que sintetiza, em uma forma nova e inesperada, as semelhanças e diferenças encontradas, causando espanto ou maravilha. (cf. TESAURO, 2000, p.82; e HANSEN, 2002, p.318)

Matteo Peregrini, em *Delle Acutezze*, de 1639, ressalta a ideia da ligação existente entre os termos da agudeza:

Para investigar internamente a natureza das agudezas admiráveis, discorro deste modo: em uma sentença não é outra coisa senão palavras, objetos significados e a sua recíproca ligação. As palavras, assim como os objetos ou coisas isoladamente consideradas, são pura matéria: então a agudeza se rege necessariamente pela ligação. Esta se pode considerar entre palavras e palavras, entre coisas e palavras, entre coisas e coisas, e em cada uma destas maneiras pode ser artificiosa ou, ainda, sem artifício. Quando seja natural, ou casual, ou, de outra forma, sem artifício, [a ligação] não pode, igualmente, mostrar-se relevante ao nosso propósito, porque a agudeza pressupõe-se como uma coisa artificiosa. O artifício, porque há de trazer à luz o admirável, não deverá ser comum, mas grandemente raro; e porque há de formar um objeto visível altamente aprazível ao intelecto, a sua raridade e virtude se explicarão em apresentar uma disposição recíproca e conveniente entre as partes artificialmente ligadas na sentença. Assim, na ligação artificiosa, seja de coisas ou de palavras, que aqui são consideradas, todo o valor dependerá da sua recíproca disposição conveniente. (1997, p.30, tradução nossa)

As noções de *collegamento* e *artificio* são análogas, respectivamente, às de *perspicácia* e *versatilidade* de Tesouro. Por fim, Baltasar Gracián, na *Agudeza y arte de ingenio* (1648), também insiste na ideia de uma correlação entre os termos: “Consiste, pois, este artifício conceituoso, em uma primorosa concordância, em uma harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos, expressa por um ato do entendimento”. (GRACIÁN, 1960, p.239, tradução nossa)

É justamente a distância entre os objetos comparados para a realização da metáfora que transtorna a *mímesis* transparente na composição da metáfora aguda. Afinal, um

objeto, que poderia ser metaforizado por um semelhante mais óbvio, que o imitaria diretamente, é metaforizado por algo que, em princípio, não guarda a mínima relação com o objeto; logo, não o mimetiza. Daí a razão de a metáfora tornar-se obscura. É o caso, por exemplo, das metáforas para o papagaio presentes num soneto da *Fênix Renascida*, cujo primeiro quarteto já citara em meu artigo anterior:

Iris parlero, Abril organizado,  
Ramillete de plumas con sentido,  
Hybla com habla, irracional florido.  
Primavera con pies, jardin alado.  
(*Fênix Renascida*, 1746, tomo III, p.254)

O papagaio é designado por abril, ramalhete, primavera ou jardim. Nenhum desses quatro substantivos, em sua acepção denotativa, imita o sentido de papagaio. Ao designar a ave americana, eles mais a fantasiam do que a mimetizam. As metáforas buscam a semelhança na riqueza de cores do papagaio e na riqueza de flores — e daí também de cores — de um ramalhete, de um jardim, da própria primavera ou do mês de abril, durante o qual é primavera no Hemisfério Norte. O mesmo se dá num soneto de Manuel Botelho de Oliveira, no qual o poeta metaforiza uma serpente também como um mês do calendário, no caso, maio:

A Serpe, que adornando várias cores,  
Com passos mais oblíquos, que serenos,  
Entre belos jardins, prados amenos,  
É maio errante de torcidas flores. (2005, p.23)

A metáfora aguda pode originar-se de duas qualidades distintas de semelhança entre os signos. Primeiramente, várias cores adornam a serpente, então ela é semelhante às cores da primavera do mês de maio. Em segundo lugar, ela é um animal errante, que desliza sobre os prados. A mesma característica possui o tempo, instância errante que nunca cessa seu movimento. Assim, o mês — que é uma medida de tempo — assemelha-se à serpente também por essa outra característica. Em ambos os casos, trata-se de metáforas obscuras, em que a *mímesis* não é transparente ao leitor.

Ora, na música do século XVII, a categoria da *stravaganza* — a que também se liga a noção de *bizzarría*, como se viu no *Vocabolario dela Crusca* — parece atuar segundo o mesmo *modus operandi* da agudeza na poesia, transtornando a *mímesis* na forma

como foi concebida pela teorização musical do século XVI remontante aos filósofos gregos. Obviamente, como os sons musicais são signos não verbais e não possuem significados *a priori* como as palavras, a *mimesis*, neste caso, deve ser entendida no contexto das primeiras reflexões dos humanistas italianos sobre a arte musical. Girolamo Mei e Vincenzo Galilei, por exemplo, propunham que a música seria a imitação de afetos humanos.<sup>6</sup> Retomando as reflexões de Platão na *República*, concordavam que a forma mais perfeita de música era a vocal, vinculada a um texto ao qual ela deveria ser subordinada. Ou seja, o *lógos* era sempre soberano em relação ao *mélos*. Ainda segundo essa concepção, a voz humana seria o instrumento mais perfeito, e os instrumentos fabricados pelo engenho humano deveriam buscar imitar a voz humana. O tratadista Silvestro Ganassi, em sua *Regola Rubertina*, de 1542-3, afirma que “assim como o pintor imita a natureza, os instrumentistas de sopros e cordas devem imitar a voz humana”. (citado por BOYDEN, 2002, p.77)

A ideia de *stravaganza* põe em xeque justamente essa noção de imitação da voz humana como o instrumento mais perfeito. Embora não pareça rigorosamente conceituada como a agudeza nos tratados de poética, podem-se inferir algumas características da literatura musical dita *stravagante* partindo-se de algumas definições sobre o chamado *stylus phantasticus* feitas por Athanasius Kircher ou Johann Mattheson, entre outros. O primeiro (citado por BURMESTER, 2010, p.72), na *Musurgia Universalis*, de 1650, define o estilo fantástico como

adequado aos instrumentos, é o mais livre e irrestrito método de compor; ele não é ligado a nada, nem a palavras nem a um tema harmônico; ele foi concebido para ostentar o engenho e a secreta razão harmônica, a engenhosidade das cláusulas harmônicas e dos contextos fugatos. É dividido entre estas, que o povo chama fantasias, ricercatas, tocatas e sonatas.

Já no século XVIII, Mattheson (também citado por BURMESTER, 2010, p.88) ainda aponta para a liberdade daquele estilo. No *Der Vollkommene Capellmeister*, de 1739, afirma:

Então este estilo é a maneira mais livre e descompromissada do arranjar, do cantar e do tocar que se poderia inventar, pois nele ora nos deparamos com uma, ora com outra ideia, não nos prendemos a

---

<sup>6</sup> Cf. CHASIN, Ibaney. (2004). *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva.

palavras, nem a melodia, ou ainda a harmonia, de modo que cantores e instrumentistas podem mostrar sua habilidade; nele são produzidas toda sorte de passagens de outro modo incomuns, de ornamentos obscuros, volteios e adornos engenhosos, sem verdadeira observação da pulsação e do tom, que, sem respeitar a estes, tomam lugar no papel. É posto em prática sem frase principal e respostas formais, sem tema e sujeito; ora enérgico, ora hesitante; ora monódico, ora polifônico; ora num tempo estrito e seguindo a pulsação; sem massa sonora; mas nunca sem a intenção de agradar, de arrebatrar e de causar deslumbramento. Estes são os traços essenciais do estilo fantástico.

Ora, numa concepção de mimese que toma a voz humana como o instrumento mais perfeito e que postula a sua imitação, a liberdade do estilo *stravagante*, que em alguma medida quer contestar aquela ideia mimética verificar-se-á, com muita intensidade, na música instrumental. Mas já na música fundamentalmente vocal tem início a emancipação dos instrumentos, quando deixam de executar exatamente as partes do canto, apenas dobrando as vozes, e passam a acompanhá-las em passagens independentes, em *obbligato*. Dois exemplos notórios dessa mudança são a ária “*Possente spirto*”, da ópera *Orfeo*, de 1607, e a “*Sonata sopra Sancta Maria*”, da obra sacra *Vespro della Beata Vergine*, de 1610, ambas de Monteverdi. Na primeira, duas *viole da braccio* (violinos), a fim de representar a habilidade de Orfeu, executam diminuições virtuosas em eco, tipicamente idiomáticas do violino — depois estes são substituídos por dois *cornetti*, também capazes de executar alguns efeitos da referida passagem. Os instrumentos já não estão mimetizando o *lógos* de Orfeu, mas fantasiando as potências do *páthos* despertadas e simbolizadas pelo *mélos*, pela música, potências que podem ser do personagem, mas são também as do próprio Monteverdi. Já na sonata que constitui um dos movimentos das *Vésperas*, um *ensemble* de instrumentos, incluindo violinos, dialoga com o coro em “forma concertada”.

A partir daí, os instrumentos, com ênfase no violino, que se torna o grande instrumento *stravagante* do século XVII, adquirem independência da voz humana e passam a imitar outros objetos, como animais, elementos da natureza, ruídos de batalhas e mesmo outros instrumentos. Desenvolvem também uma linguagem própria, que não é imitativa, no sentido de que não toma outro ser ou instrumento como modelo de reprodução dos sons. No caso do violino, são desenvolvidas diversas

técnicas estranhas à voz, impossíveis de ser executadas por cordas vocais humanas, como o *pizzicato*, o *tremolo*, o *col legno*, o *sul tasto* e o *sul ponticello*, a *scordatura* e o uso de cordas dobradas. Nesses registros, é impossível dizer que o violino estaria imitando plenamente a voz humana.

Os casos de *bizzarrie* musicais são inumeráveis. Cito mais um deles, que me parece exemplar no que tange ao que foi discutido até aqui. Na suíte *Les Éléments*, de Jean-Féry Rebel, o primeiro movimento representa o caos, antes de os elementos terem sido organizados e criados na sua individualidade e particularidade. O início da peça, portanto, deve mimetizar — ou antes, fantasiar — o caos primordial, que, eminentemente, pode ser concebido como o não-ser, o não-ente de que falava Hansen. Assim, no primeiríssimo acorde, Rebel emprega um terrível *cluster* como abertura da obra. Nenhuma preparação, nenhum tempo para o ouvido acostumar-se. A dissonância surge repentina, e do ruído inicial vai-se construindo a harmonia dos próximos compassos do primeiro movimento (ainda plenos de dissonâncias). Do ruído surge a harmonia, do caos surgem os elementos, do não-ente faz-se o ente.

Para finalizar, destaco a semelhança dos argumentos contrários ao estilo fantástico na esfera da poesia e na da música. Não creio ser coincidência que as mesmas críticas surjam no âmbito das duas artes, e a similaridade delas é mais um argumento em favor da similaridade dos conceitos de *agudeza* e de *stravaganza* e da poética da fantasia na poesia e na música. No âmbito da crítica literária, por exemplo, Luís António Verney, um dos expoentes das ideias iluministas em Portugal, no seu escrito antijesuítico *Verdadeiro Método de Estudar*, de 1746, rechaça veementemente a poesia de cunho gongórico. A mesma postura compartilham os poetas árcades, como Cláudio Manoel da Costa, quem, no Prólogo das suas *Obras*, desculpa-se perante o leitor por reincidir, em alguns momentos, no uso de um estilo rebuscado, à moda de Góngora, tachado pelo próprio poeta de expressão do mau gosto:

Bem creio que te não faltará que censurar nas minhas *Obras*, principalmente nas Pastorais onde, preocupado da comua opinião, te não há de agradar a elegância de que são ornadas. Sem te apartares deste mesmo volume, encontrarás alguns lugares que te darão a conhecer como talvez me não é estranho o estilo simples, e que sei avaliar as melhores passagens de Teócrito, Virgílio, Sanazaro e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camões etc. Pudera desculpar-me,

dizendo que o gênio me fez propender mais para o sublime: mas, temendo que ainda neste me condenes o muito uso das metáforas, bastará, para te satisfazer, o lembrar-te que a maior parte destas *Obras* foram compostas ou em Coimbra, ou pouco depois, nos meus primeiros anos, tempo em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas letras. (1996, p.47-48)

E Correia Garção, que ataca as metáforas agudas na Epístola I:

Não busques pensamentos exquisitos  
Em denegridas nuvens embrulhados;  
Não tragas não metáforas violentas,  
Imitando esse Corvo do Mondego,  
Que entre os Cisnes do Têjo anda grasnando [...]  
(1778, p.155)

No âmbito da crítica musical, vemos, entre outros, a Johann Joachim Quantz, no seu tratado de execução de flauta transversa de 1752 (citado no livreto do CD “Biber. *Battalia*; Locke. *The Tempest*”, 1998, p.9), reprovar os que imitam matérias pedestres e não a sublimidade da voz humana:

Eles [os compositores germânicos de música instrumental do século XVII] consideravam muito mais as peças difíceis do que as fáceis, e buscavam suscitar admiração mais do que agradar. Eles eram mais inclinados para a recriação dos sons dos pássaros, por exemplo, aqueles do cuco, do rouxinol, da galinha, da codorna etc, do que para a imitação da voz humana. (QUANTZ, *Versuch einer Anleitung, die Flöte traversiere zu spielen*)

No século XVIII, a reivindicação pelo retorno à verossimilhança, à *mimesis* icástica, ao equilíbrio aristotélico, também será compartilhada pela poesia e pela música, desvelando a semelhança do estilo fantástico nas duas artes...

## Referências

1. ARISTÓTELES. (1974). **Poética**. Edição trilingue por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
2. AUERBACH, E. (1997). **Figura**. Tradução Duda Machado. São Paulo: Ática.
3. **BIBLIA SACRA VULGATA**. (1994). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
4. BOYDEN, D. (2002). **The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music**. New York: Oxford University Press.

5. BRANDÃO, J.L. (2009). "Luciano e a história". In: LUCIANO de Samósata. **Como se deve escrever a história**. Tradução, notas e apêndices por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura. p.129-278.
6. BURMESTER, H.R.B. (2010). **Aspectos do stylus phantasticus nas tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651)**. Dissertação (Mestrado em Música) — Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
7. CORREIA GARÇÃO, P.A. (1778). **Obras poéticas**. Lisboa: Regia Officina Typografica.
8. COSTA, C.M. da. (1996). "Poesia completa". In: **A poesia dos inconfidentes**. Organização de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
9. COSTA LIMA, L. (1995). **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34.
10. **A FENIX RENASCIDA, ou obras poeticas dos melhores engenhos portugueses**. (1746). Segunda vez impresso e accrescentado por Mathias Pereira da Sylva. Lisboa: Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram. 5t.
11. GRACIÁN, B. (1960). "Agudeza y arte de ingenio". In: **Obras completas**. Estudio preliminar, edición y notas de Arturo del Hoyo. 2.ed. Madrid: Aguilar. p.229-514.
12. HANSEN, J.A. (2006a). **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Ed. Unicamp.
13. \_\_\_\_\_. (2008). "Notas sobre o gênero épico". In: TEIXEIRA, I. (Org.). **Épicos: Prosopopéia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca-Pirama**. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial. p.16-91.
14. \_\_\_\_\_. (2002). "Retórica da agudeza". **Letras clássicas: Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP**. São Paulo. n.4. p.317-342.
15. \_\_\_\_\_. (2006b). "*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do *conceito* no século XVII colonial". **Floema: caderno de teoria e história literária**. Vitória da Conquista. Ano II, n.2A. p.111-131.
16. HORÁCIO. (1994). **Ars poetica / Arte poética**. Tradução de Mauri Furlan. Disponível em: <<http://www.nucleodelatim.ufsc.br/wp-content/uploads/2012/05/5.b.-Ars-Poetica.pdf>> Acesso em: 24/01/2014.
17. LACTANTIUS. (1844). *Institutiones Divinae*. In: MIGNE, J.P. **Patrologiae Cursus Completus**. Series latina, v.6-7. (Lucii Caecilii Firmiani Lactantii opera omnia...). Parisiis: Excudebat Sirou.
18. LONGINO. (1996). **Do Sublime**. Introdução e notas de Jackie Pigeaud. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes.
19. LUCCHESI, M. (1994). **A paixão do infinito**. Niterói: Clube de Literatura Cromos.
20. LUCIANO de Samósata. (2009). **Como se deve escrever a história**. Tradução, notas e apêndices por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura.
21. OLIVEIRA, M.B. de. (2005). **Poesia completa: Música do Parnasso – Lira Sacra**. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes.
22. PEREGRINI, M. (1997). **Delle acutezze**. Torino: RES.
23. PIGEAUD, J. (1996). "Introdução e notas". In: LONGINO. **Do Sublime**. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes. p.9-39; 113-137.

24. PLATÃO. (2000). A República. In: PLATÃO. **Diálogos**. Tradução Carlos Alberto Nunes. 3.ed. Belém: EDUFPA.
25. **POETAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL**. (2000). Brasília: Thesaurus, Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España.
26. SALTARELLI, T. (2008). “*Agudeza e Stravaganza: diálogo oblíquo entre a música e as letras seiscentistas*”. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG. n.17, p.60-63.
27. SCHMITT, A. (2010). “*Mímesis em Aristóteles e nos comentários da Poética no Renascimento*”. Tradução Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.). **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ. p.137-189.
28. TESAURO, E. (2000). **Il Cannocchiale aristotelico**. Savigliano: L’Artistica Piemontese. Edição fac-similar da edição de 1670.
29. VERNANT, J. (2010). “Nascimento de imagens”. Tradução José Otávio Nogueira Guimarães. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.). **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ. p.51-86.
30. VOCABOLARIO DELLA CRUSCA. In: **Lessicografia della Crusca in rete**. Disponível em: <<http://www.lessicografia.it/>> Acesso em: 24/01/2014.

## Referências de partituras, áudios e vídeos

1. BIBER, H.I.F. von; LOCKE, M.; ZELENKA, J.D. (1998). **Battalia, The Tempest e outras obras**. Il Giardino Armonico (Interp.); Giovanni Antonini (Dir.). Hamburg: TELDEC. (Série *Das Alte Werke*). 1 CD. Acompanha livreto.

### Nota sobre o autor

**Thiago Saltarelli** é professor de Filologia Românica e Língua e Literatura Latinas da Universidade Federal de Uberlândia. Realizou pesquisa de Pós-Doutorado no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, sob a supervisão do Prof. Dr. João Adolfo Hansen, com bolsa da FAPESP. É doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, com período sanduíche na Universitat de Barcelona; mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais; e graduado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais. Áreas de atuação: Filologia Românica; Filologia Clássica; Teoria da Literatura e Literatura Comparada; Linguística Histórico-Comparada; Estética e Teoria da Arte. Foi violinista da Orquestra Jovem Sesiminas, da Orquestra Jovem do Palácio das Artes e da Orquestra de Extensão da Escola de Música da UEMG.