

Agudeza e Stravaganza: diálogo obliquo entre a música e as letras seiscentistas

Thiago César Viana Lopes Saltarelli (UFMG, Belo Horizonte)

hifvonbiber@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo procura identificar semelhanças entre os conceitos de *agudeza* e *stravaganza*, oriundos respectivamente da poética e da música do século XVII, e mostrar como eles são importantes para evitar anacronismos na leitura de obras desse período.

Palavras-chave: *agudeza; stravaganza; fantástico; Barroco; retórica*

Agudeza and Stravaganza: oblique dialog between music and literature from the seventeenth century

Abstract: This paper intends to identify similarities between concepts of *agudeza* and *stravaganza*, derived respectively from poetics and music of seventeenth century, and to show how they are important to avoid anachronisms in interpretation of works from this period.

Keywords: *agudeza; stravaganza; fantastic; Baroque; rhetoric*

1– Introdução

O objetivo principal deste artigo é ensaiar uma primeira aproximação entre os conceitos de *agudeza* e *stravaganza*, oriundos respectivamente da literatura e da música ditas barocas, no intuito de ratificá-los como operadores de leitura da poética do século XVII. Procuramos realizar essa aproximação com base nas semelhanças de cunho ideológico, filosófico, estético e/ou retórico por trás dos conceitos. Entendemos que, fruto de uma mesma preceptiva retórico-estética, a *agudeza* e a *stravaganza*, entretanto, se diferenciam quando postas em prática, devido às idiossincrasias de suas respectivas estruturas, ou seja, a linguagem verbal e poética e a linguagem musical. Dessa forma, buscamos fugir das grosseiras e errôneas aproximações estruturais que, rotulando a arte de todo o período compreendido entre o século XVII e a primeira metade do XVIII sob a etiqueta de "barroco", são capazes de encontrar as mais inacreditáveis (e descabidas) semelhanças entre a estrutura de um poema de Gregório de Matos e de uma fuga de Bach, por exemplo. Não queremos, com isso, negar que essas semelhanças possam existir, mas a maneira com que se tenta identificá-las muitas vezes nos parece forçada e artificiosa, além de estimulada menos por uma cuidadosa análise dos objetos artísticos do que por uma ânsia de estabelecer paralelos intersemióticos entre tudo aquilo que possa ser tachado de "barroco".

A base teórica de nosso trabalho é tributária dos estudos historicamente orientados sobre a arte e a poética dos séculos XVI, XVII e XVIII. Acreditamos ser necessário tentar abolir ao máximo os anacronismos na abordagem de obras surgidas sob uma *épistème* diversa daquela em que nos encontramos. No caso da música, tal abordagem começou a se sistematizar a partir da década de 1960, com o trabalho de músicos como Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken e Frans Brüggen, dentre outros. No Brasil, essas pesquisas recentemente começaram a ganhar espaço, embora ainda encontrem um terreno dividido entre grandes entusiastas e sisudos conservadores, em geral desinformados, que as rejeitam. No âmbito das letras, podemos reconhecer tentativas isoladas de revalorização da arte dita barroca ao longo do século XX, como os trabalhos de Dámaso Alonso sobre Góngora e outros poetas do *siglo de oro*. Mas é também recentemente que vêm se destacando, no Brasil, as pesquisas dos professores João Adolfo Hansen, da USP, e Alcir Pécora, da Unicamp. Ambos propõem uma relativização de nossa visão de mundo e de nossas categorias estéticas e epistemológicas e a adoção de um ponto de vista livre na leitura de obras dos séculos XVI, XVII e XVIII, para assim tentarmos nos aproximar ao máximo, ainda que nunca de modo completo, da visão de mundo e das categorias contemporâneas dos receptores aos quais as obras foram originalmente destinadas.

Assim, ao abordarmos a poética seiscentista, faz-se necessária uma profunda investigação histórica acerca das condições sociais, políticas e institucionais de produção artística e cultural do século XVII. Faz-se também necessário o abandono de uma visão teleológica da história, segundo a qual uma determinada época constitui apenas um estágio evolutivo do tempo histórico que caminha para um progresso contínuo. De acordo com essa visão, um período anterior a outro é analisado com as categorias deste último e será sempre menos evoluído do que ele. A mudança de perspectiva histórica nos permitirá, então, evitar – ou ao menos diminuir – o uso de categorias anacrônicas na leitura e no estudo de obras de arte do século XVII. Logo, buscamos consultar, sempre que possível, os tratados e preceptivas retórico-poéticas da época, como *Il Cannocchiale aristotelico*, de Emanuele Tesauro, e a *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián. Em se tratando da *stravaganza*, ela parece ter sido menos teorizada pelos artistas da época do que a *agudeza*. Em todo caso, deparamos com uma dificuldade para encontrar material teórico sobre o assunto, ainda mais em bibliotecas brasileiras, muitas vezes bastante precárias. Por essa razão, reiteramos que este trabalho tem um caráter de ensaio, configurando-se como uma primeira tentativa de abordagem e aproximação daqueles dois conceitos. Essa é uma pesquisa que pretendemos, pois, levar adiante.

Tal pesquisa, que forneceu subsídios para este estudo, é de natureza teórica, consistindo no exame da bibliografia indicada na última parte deste trabalho. A partir desse exame, buscamos conceituar a *agudeza* e em seguida a *stravaganza*, resguardando nesse percurso as suas especificidades estruturais, que remetem às diferenças entre a literatura e a música. A partir da conceituação de cada um dos termos, então, procuramos encontrar o melhor modo de aproximá-los, a saber, pelo seu viés ideológico e de efeito nos leitores/ouvintes da obra de arte.

2 - Agudeza e Stravaganza: um diálogo oblíquo

Na Itália, o principal tratado retórico-poético do século XVII é o *Cannocchiale aristotelico*, do conde Emanuele Tesauro. A *agudeza*, ali chamada *argutezza*, é definida formalmente como uma faculdade do pensamento capaz de encontrar relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes. Essa mesma definição nos é apresentada por Baltasar Gracián, na *Agudeza y arte de ingenio*, de onde retiramos a palavra espanhola, que também passou ao português, e por Francisco Leitão Ferreira, na *Nova arte de conceitos*. Assim, o engenho do artista deve se valer da perspicácia para captar as possíveis identidades entre dois ou até mais conceitos em princípio distantes, e da versatilidade, para exprimir essa identidade a partir do código retórico disponível. A imagem resultante dessa analogia engenhosa, ou seja, da aplicação consciente do engenho, é a *agudeza*. Oriunda dos maneirismos poéticos do século XVI, ela desloca a noção clássica e tradicional de *mímesis* enquanto

imitação transparente da natureza ou emulação de um modelo para a idéia de emulação de vários modelos e, sobretudo, de imitação verossímil de determinado gênero poético. Isso significa que, no século XVII, o mais importante não é tanto a imitação verdadeira da natureza, mas o respeito à verossimilhança interna de determinado gênero, com base em regras estabelecidas pelo *decoro*.¹ A desobrigação de um equilíbrio entre arte (*tékhne* ou artifício) e natureza faz com que a poética seiscentista se permita um transbordamento de linguagem, que se torna maior que a natureza. Por essa razão podemos dizer que a *agudeza* cria imagens fantásticas, verossímeis em relação ao gênero dentro do qual ocorrem, porém não idênticas à natureza. Um ótimo exemplo é a seguinte definição de "papagaio", presente num soneto anônimo do terceiro volume da *Fênix Renascida*²:

Iris parlero, Abril organizado,
Ramillete de plumas con sentido,
Hybla com habla,³ irracional florido.
Primavera con pies, jardín alado.

(CIDADE, 1968, p. 19)

Além de considerarmos a *agudeza* no que tange à sua produção, ou seja, defini-la como a imagem resultante da associação de conceitos contrastivos pelo engenho, também é possível abordá-la no âmbito de seu efeito ou da sua recepção. Assim, João Adolfo Hansen a define como "... a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como 'belo eficaz' ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade" (HANSEN, 2000, p. 317). Nesse aspecto, é muito importante o efeito de deleite e maravilha – ou *meraviglia*, nos termos de Giambattista Marino – produzido no leitor ou ouvinte da obra.

Acreditamos que a abordagem do efeito provocado pela *agudeza* e pela *stravaganza* sobre o leitor/ouvinte das obras artísticas seja a principal via de aproximação entre os dois conceitos. Afinal, em termos estruturais, a música e a literatura deparam com um grande abismo quando comparadas pelo fato de a linguagem verbal possuir significação, enquanto a música não. Ainda que se possam considerar e discutir sutilezas dessa afirmação, em termos gerais não se pode dizer que as notas musicais possuam um significado prévio como as palavras. Logo, se a *agudeza* é o resultado de uma aplicação do engenho sobre conceitos, a *stravaganza* não o poderia ser, pois a música não trabalha, em princípio, com conceitos, significados ou referentes. Todavia, há uma concepção platônica da música, retomada pelos humanistas de fins do século XVI, segundo a qual essa arte realizaria a *mímesis* ou imitação dos afetos humanos, podendo inclusive despertá-los nos ouvintes. Mas ainda aqui há uma relação com a linguagem verbal, pois, de acordo com essa concepção platônica e humanista da música, esta não deveria simplesmente deleitar pelo prazer das consonâncias do som puramente musical (música instrumental), mas instruir e mover os afetos a partir dos conceitos suscitados pelas palavras. A música vocal, portanto, é a mais valorizada dentro dessa

visão pragmática da música como instrumento educativo, e o "instrumento" mais sublime e adequado é a voz humana, a qual representa de modo mais fiel os conceitos das palavras e mimetiza os afetos da harmonia universal. Estamos diante do velho equilíbrio entre arte e natureza.

Ora, se conceituarmos a *stravaganza* como uma imagem ou um efeito fantástico presente em peças sem forma específica, com feições melódicas, harmônicas, rítmicas ou de outro tipo de cunho extraordinário, poderemos dizer que esse procedimento retórico, assim como a *agudeza*, promoverá uma mudança na categoria de *mimesis* subjacente às obras musicais do século XVII, passando da imitação da natureza à permissão de imagens fantásticas, desde que respeitando a organização verossímil do gênero no qual se encontra. Isso ocorreu a partir do desenvolvimento da música instrumental, sobretudo para violino, na alvorada do século XVII, em solo italiano. Esse instrumento, tendo se desenvolvido rapidamente nesse período, passou a ser considerado um grande imitador da voz humana, ganhando cada vez mais espaço em árias e outros gêneros originários da música vocal. Com o tempo, ganhou independência, e grandes compositores como Marini, Farina, Merula e Castello, dentre outros, passaram a pesquisar e desenvolver um discurso próprio para o violino, já livre em muitos momentos da obrigação de mimetizar a voz humana. Exemplos disso são as novas técnicas expressivas próprias do violino e estranhas à voz, utilizadas por Farina no *Capriccio stravagante*, como o *glissando*, o *pizzicato*, o *tremolo*, o *col legno* e o *sul ponticello*. Esses efeitos imprimiram ao discurso musical voltado para o violino solista uma sonoridade inteiramente nova e fantástica. É justamente essa nova sonoridade, aliada às novas técnicas instrumentais e de improvisação, que caracterizam a *stravaganza*, a qual está explicitada mais pelo título das composições: além do já citado *Capriccio stravagante*, de Carlo Farina, há as *Consonanze stravaganti*, de Giovanni de Macque, obra esta para órgão; a *Stravagance*, de Nicola Matteis; *La stravaganza*, de Vivaldi, e depois de Carlo Tessarini, que se serviu do mesmo título, emulando o grande compositor veneziano; e as *Stravaganze d'amore*, de

Benedetto Marcello. Esses são alguns exemplos dessa nova poética musical desenvolvida pelos italianos. Essa literatura para o violino solista, também oriunda de maneirismos harmônicos como os empregados por Carlo Gesualdo e que gerou peças, como dissemos, de feições extraordinárias concernentes a aspectos melódicos, harmônicos, rítmicos e de outros tipos, foi denominada de *stylus phantasticus*. Nesse ponto estamos seguros da semelhança da *stravaganza* com a *agudeza*. Assim como esta, aquela substitui a *mimesis* da natureza por imagens fantásticas que, pelo caráter de surpresa e *meraviglia*, provocam o deleite do leitor, do ouvinte e, nesse caso, ainda, do intérprete da obra de arte. Ressaltamos assim nosso enfoque sobre o efeito retórico da *stravaganza* e da *agudeza* sobre o receptor da obra de arte na tentativa de relacionarmos ambos os conceitos.

3 – Considerações finais

Ao longo de nossa pesquisa inicial, pudemos observar que tanto as *agudezas* poéticas como a *stravaganza* musical, do ponto de vista ideológico, são frutos de uma crença do homem seiscentista na faculdade do engenho artístico, que, com sua perspicácia e versatilidade, sabe se servir do repertório retórico preestabelecido por condicionamentos institucionais para criar imagens fantásticas, agudas, engenhosas, artificiosas ou extravagantes nas obras de arte. Essas imagens agudas e extravagantes, seguindo as regras do decoro de cada gênero poético ou musical, exercem sobretudo a função retórica do *delectare*, causando um prazer sensual, sensorial, e despertando a maravilha de quem as produz e de quem as lê ou escuta. No caso da música, há ainda o fato interessante de que, pela sua necessidade de mediação, surge a figura do intérprete, que é tanto criador quanto leitor da obra. Este, certamente, participa ativamente desse processo do *delectare*, ao improvisar e ornamentar a obra, criando suas próprias *agudezas* ou *stravaganze*. Acreditamos assim que, embora guardadas as suas especificidades estruturais, esses dois conceitos trazem uma semelhança que desvela algumas categorias retóricas, poéticas e estéticas do século XVII, constituindo-se numa eficiente chave de leitura da arte e da sociedade dessa época.

Referências

- CIDADE, Hernani. *A poesia lírica cultista e conceptista*. Lisboa: Seara Nova, 1968.
- CUNHA, Cyran Costa Carneiro da. *Un ferito cavaliero: a música afetuosa em Luigi Rossi*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1942.
- GROVE Dictionary of Music. Oxford: Oxford University Press, 2003. 1 CD-ROM.
- HANSEN, João Adolfo. "Retórica da agudeza". In: *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n.4, p.317-342, 2000.
- TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale aristotelico*. Saviglano: L'Artistica Piemontese, 2000. Edição fac-similar.

Leitura recomendada

- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. 2004. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e agudeza nos quartetos de cordas op. 33 de Joseph Haydn*. 2005. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. Edição fac-similar. p.7-96.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

Thiago Saltarelli é graduado em Letras (licenciatura em Português) pela Universidade Federal de Minas Gerais e atualmente cursa Mestrado em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em literatura medieval, renascentista e barroca, e, recentemente, na área de Filologia Romântica e Lingüística Histórica. É violinista da Orquestra de Câmara Jovem Sesiminas há dez anos, e também já foi membro da Orquestra Jovem do Palácio das Artes. Desenvolve pesquisas no campo da Música e de sua interface com a Literatura, atuando principalmente nas áreas de música e literatura barrocas e de música medieval e renascentista e sua herança brasileira de tradição oral, incluindo aí a pesquisa com rabecas brasileiras. Nesse âmbito, desde 2006 é membro de um grupo de pesquisa sobre as Cantigas de Santa Maria de Alfonso X, o Sábio, cujo projeto, intitulado "Problemas da Cultura Medieval Ibérica", é desenvolvido pelo Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e coordenado pela Profa. Dra. Ângela Vaz Leão.

Notas

- ¹ A noção de *decoro* pode ser entendida como o respeito à unidade da obra promovida pela conveniência de suas partes entre si e em relação à matéria discorida, à finalidade da obra, à audiência e ao próprio poeta. Em suma, é a boa medida da verossimilhança e da conveniência.
- ² Este é o título do mais rico e mais significativo cancionero da poesia portuguesa seiscentista, no qual se recolheram as composições mais estimadas dos engenhos poéticos do século XVII. A *Fénix Renascida* foi editada em cinco volumes, por Matias Pereira da Silva, e teve duas impressões: a primeira de 1716 a 1728, e a segunda em 1746.
- ³ "Hybla se chamava um monte da Sicília que por seus jardins era de amenidade muito celebrada pelos poetas. *Hybla con habla* repete, pois, essencialmente, o sentido de *ramillete con sentido*". Nota presente em CIDADE, Hernani. *A poesia lírica cultista e conceptista*. Lisboa: Seara Nova, 1968. p. 19.