

INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA, ARTES E ESPECTÁCULO
MESTRADO EM MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA ANTIGA

THIAGO VAZ CRUVINEL

O MITO DE *ORFEO* E A ÓPERA NO SÉCULO XVII

Um estudo sobre o surgimento da ópera em Itália

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em
Música - Interpretação Artística - Área de
Especialização em Música Antiga

Orientador: Pedro Alexandre Sousa e Silva

PORTO

2016

Para os meus pais, Clayton e Iara.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Pedro Alexandre Sousa e Silva, por me conduzir nessa difícil tarefa de exprimir em palavras pensamentos e ideias.

À Sara Dacal, Paula Callegari e Giulia Tettamanti, pela leitura cuidadosa e pelas preciosas considerações que tanto me ajudaram a melhorar a argumentação dessa dissertação.

À Daniela Castro pelo incentivo e ajuda na reta final.

À Catarina Costa e Silva e à Magna Ferreira por me terem sugerido esse objeto de estudo, alguns anos atrás, numa viagem de autocarro sentido Mafra - Porto.

Resumo

Durante o século XVII, em Itália, uma série de óperas foram escritas retratando o drama mitológico de Orfeu e Eurídice. O presente trabalho é uma investigação sobre a presença recorrente do mito de Orfeu nos libretos de ópera, especialmente durante as primeiras décadas do século XVII, e sobre a importância dessa história específica para o surgimento e consolidação da ópera como gênero. Essa dissertação divide-se em três grandes capítulos: 1. estudo do contexto histórico, social, político e artístico que culminou na criação da ópera; 2. análise de obras importantes para a história da ópera e que apresentam temática sobre o mito de Orfeu; 3. discussão sobre as questões interpretativas inerentes à preparação e execução de um recital com repertório sobre o tema selecionado.

Palavras-chave

Ópera antiga; Orfeu & Eurídice; música barroca; *dramma per musica*; prática interpretativa

Abstract

During the seventeenth century, in Italy, a great number of operas were written depicting the mythological drama of Orpheus and Eurydice. This work is an investigation of the recurring presence of the Orpheus myth in opera libretos, especially during the first decades of the seventeenth century, and the importance of that particular story to the emergence and consolidation of the opera as a genre. This Master thesis is divided into three main chapters: 1. study of the historical, social, political and artistic context that culminated in the creation of the opera; 2. analysis of important works in the history of opera that were written about the Orpheus myth; 3. discussion of the interpretative issues related to the preparation and execution of a recital with repertoire on the selected theme.

Keywords

Early opera; Orphean operas; early baroque music; *dramma per musica*; historically informed *performance*

Índice

Introdução.....	13
Estado da Arte.....	16
Cap. 1 - O surgimento da ópera: contexto histórico.....	19
1.1 - O madrigal renascentista.....	19
1.2 - Uma arte de corte.....	23
1.3 - As Pastorais e os <i>Intermedi</i>	26
1.4 - As academias e a nova música florentina.....	30
1.5 - A ópera antiga.....	35
1.6 - A questão do gênero.....	39
Cap. 2 - O mito de Orfeo na ópera.....	44
2.1 - Sinopse do mito.....	45
2.2 - <i>La favola di Orfeo</i> no Renascimento.....	46
2.3 - <i>Euridice</i> em Florença.....	49
2.4 - <i>L'Orfeo</i> em Mântua.....	52
2.5 - A ópera em Veneza e <i>Orfeo</i>	60
Cap. 3 - Uma proposta interpretativa.....	64
3.1 - Repertório escolhido.....	64
3.2 - Questões interpretativas.....	67
3.2.1 - Instrumentação.....	67
3.2.2 - Encenação.....	68
Conclusão.....	71
Referências Bibliográficas.....	72

Introdução

Em 1598 foi encenada em Florença a primeira composição que classificamos hoje como ópera: *Dafne*, com música de Jacopo Peri, Jacopo Corsi e libretto de Ottavio Rinuccini. Após o sucesso de *Dafne*, O. Rinuccini decidiu escrever uma peça maior. Com o patrocínio de J. Corsi e música de J. Peri, *Euridice* foi apresentada à corte de Florença no ano de 1600, e representou um significativo avanço em relação ao trabalho anterior. O compositor Giulio Caccini também escreveu sua própria versão para o mesmo libretto, a sua *Euridice* foi na verdade, a primeira ópera a ser publicada na história, inclusive antes da obra de Peri, porém só foi representada em 1602. Já a partitura de *Dafne* jamais foi publicada e lamentavelmente apenas alguns excertos musicais chegaram aos dias de hoje.

Alguns anos mais tarde, em 1607, sob forte influência da *Euridice* de Peri e Rinuccini, Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio apresentaram em Mântua a ópera *L'Orfeo*. A maneira com que compositor e libretista conjugaram música e texto transformaram *L'Orfeo* em um marco no desenvolvimento de um dos gêneros dramático-musicais mais populares e prolíficos de todos os tempos.

Dafne, assim como *Euridice* e *L'Orfeo* faziam parte de uma tradição de espetáculos criados nas cortes do norte da Itália, desde finais do século XV, na qual a música exercia um importante papel. O desafio a que se lançaram os artistas dessa época era combinar música, drama e espetáculo cénico de modo a aproximar os seus trabalhos da tragédia clássica grega. A busca constante pela forma ideal desse novo gênero levou libretistas, compositores e teóricos a experimentar diversas possibilidades.

Além do ambiente sociopolítico e cultural em que estavam inseridos, esses primeiros experimentos também tinham em comum a temática utilizada para criar os seus enredos. Durante o século XVII, quando os libretos eram nutridos com histórias oriundas da mitologia clássica, foram escritas pelos menos 20 obras documentadas retratando o drama mitológico de Orfeu e Eurídice:

- 1600 - Jacopo Peri: *Euridice*;
- 1602 - Giulio Caccini: *Euridice*;
- 1607 - Claudio Monteverdi: *L'Orfeo*;
- 1616 - Domenico Belli: *Orfeo dolente*;
- 1619 - Stefano Landi: *La morte d'Orfeo*;
- 1638 - Heinrich Schütz: *Orpheus und Euridice*;
- 1647 - Luigi Rossi: *Orfeo*; 1654 – Carlo d'Aquino: *Orfeo*;
- 1659 - Johann Jakob Löwe von Eisenach: *Orpheus von Thracien*;

- 1672 - Antonio Sartorio: *Orfeo*;
- 1673 - Matthew Locke: *Orpheus and Euridice*;
- 1676 - Giuseppe di Dia: *Orfeo*;
- 1677 - Francesco della Torre: *Orfeo*;
- 1683 - Johann Philipp Krieger: *Orpheus und Eurydice*;
- 1683 - Antonio Draghi: *La lira d'Orfeo*;
- c 1685 - Marc-Antoine Charpentier : *La descente d'Orphée aux enfers*;
- 1689 - Bernardo Sabadini: *Orfeo*;
- 1690 - Louis Lully: *Orphée*;
- 1698 - Reinhard Keiser: *Die sterbende Eurydice oder Orpheus*;
- 1699 - André Campra: *Orfeo nell'inferni*.

Se analisarmos as óperas escritas desde o início do século XVII até o século XXI esse número sobe para 69 trabalhos¹. Na verdade, Orfeu está presente como temática para espetáculos envolvendo música e teatro desde o primeiro drama profano em língua italiana, *La favola di Orfeo*, escrito por Angelo Poliziano em cerca de 1480. Essa história foi divulgada, recriada e atualizada ao longo de séculos, através de poetas, libretistas, compositores, escultores, pintores e artistas das mais diversas artes. Há inúmeras versões desse mito, tanto clássicas como operísticas.

Mas por que há tantos libretos sobre o mito de Orfeu, especialmente no século XVII? Qual seria a importância dessa história específica, e tão recorrente, para legitimar a criação de um novo gênero? Quais são as particularidades inerentes à relação dessa história com surgimento da ópera? Defender que a constante reprodução dessa história em ópera não é uma mera casualidade é o objetivo central desse trabalho.

Também é um objetivo desse trabalho apresentar a criação da ópera como resultado das mudanças do pensamento musical desde finais do século XV, e não como algo isolado da passagem do século XVI para o XVII, como muitas vezes é apresentado pela bibliografia sobre esse assunto. Para tal, é necessário considerar uma série de questões sociais, políticas e artísticas que foram se desenvolvendo sobretudo ao longo do século XVI e que foram responsáveis por transformar a criação da ópera em uma atividade viável.

Como forma de criar uma clara linha cronológica desse processo bastante complexo, propõe-se elencar a atividade de compositores, libretistas, teóricos e mecenas que foram importantes para o surgimento da ópera em Florença e seus desdobramentos do gênero em

¹ List of Orphean operas. (n.d.). In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 15:02, Abril 15, 2013, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_Orphean_operas&oldid=706322193

Mântua e Veneza. Visto que estudar a história da presença de Orfeu nos libretos de ópera se confunde com o estudo da própria história da ópera, essa dissertação pretende desvendar os pontos que unem e separam diferentes trabalhos sobre essa temática, sobretudo no que se refere ao tratamento do enredo e à importância das obras de Poliziano, Peri-Rinuccini, Monteverdi-Striggio e Sartorio-Aureli para o desenvolvimento do gênero.

Este trabalho final do Mestrado em Música - Interpretação Artística, Área de Especialização em Música Antiga, inserido da Unidade Curricular denominada Projeto Artístico, está dividido em dois módulos: Dissertação e Recital. Com esse trabalho busco exprimir uma visão crítica e informada sobre a relação entre essa investigação e a minha experiência na atividade musical, contextualizando-a no seio de trabalhos de referência. Através da análise e *performance* de obras escritas sobre o mito de Orfeu pretendo compreender como se desenvolveu o drama cantado como gênero.

Estado da Arte

O livro de Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice* (1991), foi o ponto de partida para a pesquisa desenvolvida nesta dissertação. Baseado em uma sólida documentação histórica, esse livro é um rico e detalhado relato sobre o desenvolvimento da ópera ao longo do século XVII. Apesar de estar centrado na produção de ópera na cidade de Veneza, esse livro é fundamental para a compreensão da ópera em geral, pois discorre sobre as origens e fontes do gênero, desde os primeiros trabalhos escritos em Florença e Mântua, diferenciando o contexto e as condições em que os espetáculos eram concebidos em cada localidade. *Opera in seventeenth-century Venice* (1991) relata também a atividade de compositores, libretistas e empresários que contribuíram para que a ópera se consolidasse como um gênero. A real contribuição do livro de Rosand para essa dissertação foi a discussão sobre a preocupação de compositores e libretistas em fazer do drama cantado uma atividade plausível. A autora apresenta esse desconforto de artistas com a verossimilhança de seus trabalhos como o grande condicionante da ópera, tanto para adotar um estilo musical que pudesse passar canto por discurso, quanto para a escolha de enredos em que o discurso musical fosse natural e apropriado.

Music and Theater from Poliziano to Monteverdi (1982), publicado originalmente em italiano com o título *Li due Orfei* (1969), descreve o uso da música no teatro italiano desde finais do século XV até o início do século XVII. Dividido em duas partes, respectivamente escritas por Nino Pirrotta e Elena Povoledo, o livro relata de maneira detalhada trabalhos onde a música esteve presente e como se deu o desenvolvimento dos espetáculos que combinavam música e texto cantado. Particularmente importantes para esse trabalho são as seções dedicadas ao *Orfeo* de Poliziano, aos *intermedi* florentinos e às primeiras óperas. Esse livro é uma obra de referência no assunto e está referenciada em praticamente todos os outros títulos presentes na bibliografia dessa dissertação.

Music in the late Renaissance and Early Baroque Italy (1992), escrito por Tim Carter, é um relato completo e detalhado sobre o desenvolvimento de estilos e gêneros musicais, e a atividade de compositores europeus durante o Renascimento tardio e o início do período Barroco, desde a polifonia de meados do século XVI e a presença da música no teatro renascentista, até o aparecimento da 'nova música' em Florença e das primeiras óperas. Apresenta a música em seu amplo contexto social, político, cultural e também geográfico, com foco nos sistemas de patronado e na relevância dessas questões para a música naquele período. Ao apontar o início do período Barroco mais para trás no século XVI, Carter dá a sua grande contribuição para a literatura sobre o assunto. O autor relaciona uma

série de elementos comuns a esses dois períodos da história da música para justificar o seu posicionamento.

Sobre os manuais de etiqueta cortesã que ditavam o comportamento das elites durante os séculos XVI e XVII, *O cortesão moral de Baldassare Castiglione e o ordinário de Eustache du Refuge* (2008) foi uma leitura bastante elucidativa.

Questões sobre *Dafne*, a primeira obra considerada ópera da história, foram encontradas no artigo de William V. Porter intitulado *Peri and Corsi's "Dafne": Some New Discoveries and Observations* (1965).

Claude Palisca, em seu livro *Studies in the history of italian music and music theory* (1994), discorre sobre as transformações e inovações que passou a música italiana em meados do século XVI e o início do século XVII. Seus 'estudos' analisam, com forte embasamento teórico, como uma música que antes era estritamente controlada pelas regras do contraponto foi dando lugar à experimentação de novas formas e linguagens, sobretudo no que se relaciona com o surgimento de uma preocupação em destacar o conteúdo emocional do texto como forma de aproximar a atividade musical desse período com a cultura musical da antiguidade clássica. É especialmente importante para esse trabalho de investigação, o capítulo dedicado à primeira performance de *Euridice*, por apresentar detalhes sobre a repercussão da ópera entre seus contemporâneos.

Claudio Monteverdi: Orfeo (1986) é um detalhado estudo sobre essa obra de Monteverdi e defende a afirmação de *L'Orfeo* como a primeira obra-prima da história da ópera. A primeira parte desse livro, intitulada *Text and context*, contem artigos de Iain Fenlon, F. W. Sternfeld e John Whenham, reconhecidos estudiosos do assunto. Essa primeira parte descreve as primeiras *performances* do Orfeu escrito por Monteverdi e Striggio em Mântua, expõe o contexto histórico relativo à obra, analisa as fontes do libreto, apresenta (em versos) o final original proposto por Striggio em 1607 e que seria mudado antes da primeira publicação da partitura em 1609, e traz uma análise crítica de todo o enredo. É uma leitura essencial para melhor compreender a importância de *L'Orfeo* para a história da ópera. O artigo de Maria Vitoria Fregni, *Orfeu: mito, ópera e poesia. Um estudo comparado* (2011), analisa o libreto de Striggio numa tentativa de aproximar o estudo da música e da literatura. O mesmo é feito na dissertação de Paulo Eduardo de Barros Veiga, *VIRGÍLIO E OVÍDIO, POETAS DE ORFEU: Um estudo sobre a Poética da Expressão* (2001), ao analisar as fontes clássicas do mito de Orfeu.

O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e de heróis (2006), de Thomas Bulfinch, é um ótimo livro para conhecer as figuras mais representativas da mitologia clássica.

Em trabalhos de investigação sobre música é sempre esclarecedor consultar *História da Música Ocidental* (1998) de Donald J. Grout e Claude V. Palisca, uma obra de referência

sobre o assunto em todo o mundo. Bem como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) editado por Stanley Sadie.

Cap. 1 - O surgimento da ópera: contexto histórico

Muitas vezes, ao estudar o surgimento do Barroco em Itália e por consequência a criação da ópera, podemos ter a falsa sensação de que os ideais musicais que se estabeleceram nesse período eram inteiramente novos ou que refletiam um pensamento que marcou exclusivamente a virada do século XVI para o XVII, quando na verdade foi consequência de um longo processo de mudanças no modo de fazer e pensar a música desde finais do século XV.

O termo *Barroco* foi usado pela primeira vez por críticos de arte em meados do século XVIII e inicialmente carregava um sentido pejorativo de desordem (Carter, 1992, p. 19). Ao relacionar esse termo à música, historiadores marcaram o início desse período em 1600, uma data conveniente e que coincide com a entrada de um novo século e a 'invenção' da ópera e da 'nova música' em Florença. Entretanto, desde a década de 1990, a tendência de estudiosos e pesquisadores do assunto é localizar o início do período Barroco mais para trás no século XVI. Essa tendência deve-se ao fato de já podermos encontrar características associadas ao Barroco em uma tradição musical anterior, particularmente àquela relacionada ao madrigal, à pastoral e ao *intermedio*. De certo modo o Barroco foi uma continuação natural do Renascimento, porque ambos os movimentos compartilharam de um profundo interesse pela arte da antiguidade clássica.

Consciente de que quaisquer tentativas de definir um período são fadadas ao erro, me permito classificar diferentes períodos nesse trabalho apenas por entender que esse processo é importante para contextualizar práticas e períodos distantes do nosso atual. Assim sendo, julgo necessário tratar nesse primeiro capítulo dos elementos que foram importantes para reconhecer a ópera como um gênero no século XVII, mas que têm sua origem em práticas musicais mais antigas.

1.1 - O madrigal renascentista

A retomada do estudo das fontes gregas na qual estudiosos humanistas² olhavam para a antiguidade clássica a fim de construir os alicerces para algo novo é o núcleo de todo o pensamento renascentista. Porém, embora a teoria grega e o mito clássico ofereciam

² Na sua essência, o Humanismo é o estudo das tradições linguísticas e retóricas da antiguidade clássica. É particularmente relacionada à atividade de estudiosos da gramática, retórica, poética, história e filosofia durante o Renascimento. (Haar, J. "Humanism". In Sadie, S. (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 ed. Nova Iorque: Macmillan, 2001).

vislumbres tentadores do fabuloso poder da música nos tempos antigos, nenhum exemplo dessa música sobreviveu para possibilitar uma imitação direta.

Sobre uma *performance* musical durante um banquete oferecido em 1488 por Paolo Rosini em Roma, Angelo Poliziano³ descreve um estilo semelhante ao da Grécia e Roma antigas, um estilo declamatório capaz de mover o coração e a mente:

imediatamente ele [Fábio, o cantor e também filho do anfitrião] preencheu nossos ouvidos, ou melhor, nosso corações, com uma voz tão doce... que para mim eu estava quase sendo transportado para fora dos meus sentidos, e fui tocado sem dúvida pela sensação indizível do prazer totalmente divino (*apud* Carter, 1992, p. 14).⁴

Poliziano segue descrevendo um estilo que não é nem cantado nem falado, que reage com flexibilidade às demandas das palavras e que excita tanto o intelecto quanto as emoções, mas que dependia mais do poder retórico que do mero prazer sensual. Poliziano compara Fábio (o cantor em questão) à Róscio, um ator romano louvado por Cícero devido aos seus poderes retóricos.

Sua voz não era inteiramente de alguém lendo, nem inteiramente de alguém cantando: ambas podiam ser ouvidas, e nenhuma separada uma da outra.... Ora era variada, ora sustentada, ora exaltada e ora contida, ora calma e ora veemente, ora retardando e ora acelerando seu ritmo, mas era sempre precisa, sempre clara e sempre agradável, e os seus gestos [de Fábio] não eram indiferentes ou preguiçosos, mas tampouco com pose ou afetados. Você poderia pensar que um adolescente Róscio estava atuando no palco. (*Idem*)⁵

Durante o século XVI o madrigal foi o gênero mais importante de música profana na Itália e estava fortemente ligado ao gosto poético dos italianos. Foi com o madrigal que a

³ Poliziano escreveu uma pastoral intitulada *Orfeo*, encenada em Mântua no final do século XV, que influenciou os primeiros libretos de ópera um século mais tarde. Sobre as pastorais ver item 1.3. Sobre o *Orfeo* de Poliziano ver item 2.3.

⁴ "immediately he filled our ears, or rather our hearts, with a voice so sweet that... as for myself, I was almost transported out of my senses, and was touched beyond doubt by the unspoken feeling of an altogether divine pleasure." (Todas as traduções para o português presentes nesse trabalho, exceto quando indicado, foram feitas pelo autor).

⁵ "His voice was not entirely that of someone reading, nor entirely that of someone singing: both could be heard, and yet neither separated one from other.... Now it was varied, now sustained, now exalted and now restrained, now calm and now vehement, now slowing down and now quickening its pace, but always it was precise, always clear and always pleasant; and his gestures were not indifferent or sluggish, but not posturing or affected either. You might have thought that an adolescent Roscius was acting on the stage."

Itália tornou-se, pela primeira vez na história, o centro musical da Europa, e permaneceria como o mais influente até meados do século XVIII (Grout & Palisca, 1998, pp. 234 e 308). Com um tratamento muito mais livre dos versos e com uma grande variedade de texturas, o madrigal comprometeu-se em transmitir ao ouvinte as ideias e as paixões do texto. Numa primeira fase, entre 1520 e 1550, a maioria dos madrigais eram a quatro vozes, depois tornou-se norma obras a cinco vozes, embora outras a seis, oito ou até dez vozes também pudessem ser encontradas.

Os poemas dos madrigais eram de autoria de grandes poetas como Petrarca e Ariosto e mais para o fim do século, de Torquato Tasso e Giovanni Guarini, e suas temáticas eram inspiradas na poesia bucólica. Madrigais eram cantados em todo o tipo de eventos sociais palacianos e também em espetáculos teatrais. Os versos dos madrigais maneiristas da segunda metade do século XVI, especialmente os de Tasso e Guarini, têm como característica principal "brevidade, sagacidade, graça, nobreza e doçura"⁶, o que conferiu à música uma busca por novas maneiras, especialmente no que se refere ao tratamento dos cromatismos e dissonâncias (Carter, 1992, p. 17).

Adriano Petit Coclico em seu *Compendium musices*, de 1552, define a sua própria geração como *musici poetici*, como *musici praestantissimi* (excelentes) Josquin des Prez (c. 1440 - 1521) e seus contemporâneos, e Guillaume Dufay (1397 - 1474) e os músicos daquela geração como *musici mathematici*. Essa separação feita por Coclico, em que diferencia com adjetivos muito próprios distintas gerações de compositores, mostra-nos uma necessidade de apontar e categorizar uma nova maneira de escrever música e também legitimar novos trabalhos frente a uma tradição anterior. Para Coclico, a sua geração compunha "de maneira mais suave, ornamentada e com mais artifício"⁷. É essa ênfase no ornamento e no artifício que caracteriza a polifonia de meados do século XVI como maneirista. Claude Palisca define como maneirista o desejo de manter elevado o nível do contraponto e o impulso de combinar as imagens, ideias e emoções do texto (*apud* Carter, 1992, p. 16).

Se por um lado as regras do contraponto são exigentes e restritivas, por outro apenas o afastamento dessas regras poderia chamar atenção para as qualidades individuais do texto. Um compositor artificioso, sinônimo de astuto, deveria mostrar virtuosidade na construção de texturas musicais variadas capazes de representar as imagens presentes nos versos de um poema. Um texto era um obstáculo que deveria ser superado com facilidade e graça.

⁶ "Brevity, wit, grace, nobility and sweetness"

⁷ "compose more suavely, more ornately and with more artifice"

Luzzasco Luzzaschi, em seu *Sesto libro de madrigali a cinque voci* (1596), nos deixa o seu depoimento sobre como seria a relação entre a música e a poesia, hierarquizando o valor de uma sobre a outra:

Música e poesia... são de tal forma similares e tão naturalmente unidas que um poderia até dizer, falando delas com algum mistério, que nasceram gêmeas no Parnasso....⁸ Mas como a poesia foi a primeira a nascer, a música reverencia e honra à poesia como sua senhora, de tal modo que a música, tendo-se tornado praticamente uma sombra da poesia, não ousa mover seu pé onde sua superior não tenha estado. Do qual resulta que se o poeta constrói seu estilo, o músico também cria seu som. Ele chora se o verso chora, ri se ri; se corre, pára, implora, nega, grita, silencia, vive, morre e todos esses afetos e efeitos são tão vividamente expressados pela música que o que deveria ser similaridade parece quase competição (*apud* Carter, 1992, p. 17).⁹

Luzzaschi esclarece ainda os motivos pelos quais a música de seu tempo é diferente da do passado, evidenciando como a forma poética e a forma musical modificam uma à outra. "Entretanto vemos em nosso tempo uma música de alguma maneira diferente daquela do passado, pois as formas poéticas modernas são igualmente diferentes das do passado".¹⁰ E defende que o madrigal "parece ter sido inventado só para a música"¹¹ e "que foi em sua época que assumiu a forma perfeita" (*Idem*).¹²

Ao imitar esse louvável estilo, nossos músicos também têm tentado descobrir novos modos e inventos, mais doce e gracioso que o usual; desses modos e inventos eles criaram um novo

⁸ Segundo a antiga mitologia grega, o monte Parnaso era uma das residências do deus Apolo e de suas nove musas: Calíope, Clío, Euterpe, Tália, Melpômene, Terpsícore, Érato, Polímnia e Urânia (Mount Parnassus. (n.d.). In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 20:08, Junho 14, 2016, from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mount_Parnassus&oldid=725215398).

⁹ "Music and poetry... are to such a degree similar and so naturally joined together that one indeed say, speaking of them with some mystery, that they were born as twins on Parnassus.... But since poetry was the first to be born, music reveres and honours her as his lady, to such an extent that music, having become virtually a shadow of poetry does not dare to move its foot where its superior has not preceded. From which it follows that if the poet raises his style, the musician also raises his tone. He cries if the verse cries, laughs if it laughs; if it runs, stops, implores, denies, screams, falls silent, lives, dies, all these affects and effects are so vividly expressed by music that what should properly be called resemblance seems almost competition."

¹⁰ "Therefore we see in our times a music somewhat different from that of the past, for modern poetic forms are similarly different from those of the past."

¹¹ "it seems to have been invented just for music"

¹² "that in our age it has received its perfect form"

estilo [*maniera*], que não só por sua novidade mas também pelo requinte de seu estilo, deveria ser capaz de agradar e atrair o louvor de todo o mundo (*Ibidem*).¹³

A nova maneira é um reflexo do modo de pensar as artes naquela época. Claramente não existe uma sucessão estilística direta entre Renascimento, Maneirismo e Barroco, são correntes artísticas cruzadas no tempo e no espaço. Assim sendo, o Maneirismo deve ser tratado não como um estilo distinto e que separa o Renascimento do Barroco, mas como um retrato da Renascença como um todo ou como uma tendência própria do fim do século em um contexto específico. E não é um fenômeno que permeia toda a Itália, é geograficamente limitado ao norte e a um ambiente sócio-político restrito onde esse estilo floresceu: a corte.¹⁴

1.2 - Uma arte de corte

Durante o século XV, pelo menos em Itália, a situação era de relativa estabilidade, com crescimento das cidades e sociedades urbanizadas, aumento da classe média, surgimento de um proto-capitalismo e de profundas mudanças políticas onde o poder migrava da Igreja para o Estado. Essas transformações foram responsáveis por uma mudança dos meios, da técnica, e mais importante, da percepção do assunto e do sujeito artístico no século XVI. Foram levantadas questões inerentes ao papel desempenhado pela arte na sociedade e a relação do artista com a natureza, além de um interesse crescente no estudo das fontes clássicas. A combinação desses fatores criou uma mudança na demanda por arte, quer seja em sua função ou no seu mercado (Carter, 1992, p. 10).

A Itália nessa época era um emaranhado de cidades-estado independentes e que não possuíam um poder centralizado. A intensa rivalidade que existia entre essas cidades também se refletia nas artes. Diferentes correntes artísticas se desenvolviam de acordo com a influência e a interação de diferentes forças políticas. Embora cada corte fosse sensível às mudanças de estilo, o desenvolvimento musical não era resultado de questões puramente

¹³ "In imitation of their praiseworthy style, our musicians also have tried to discover new ways and new inventions, more sweet and graceful than the usual; from these ways and inventions they have formed a new style [*maniera*], which, not only for its novelty but also for the exquisiteness of its artifice, should be able to please and attract the praise of the world at large."

¹⁴ Embora o papel das cortes do norte da Itália, especialmente em Florença e Mântua, tenha sido fundamental para o financiamento das artes e o eventual aparecimento da ópera, outros ambientes também contribuíram para o aparecimento de novos estilos. A Igreja e as elites burguesas foram sempre importantes incentivadores da música e das artes. A República de Veneza, importante centro para o desenvolvimento da ópera em uma fase posterior, apesar de não se enquadrar como uma sociedade de corte, possuía uma estrutura bastante hierarquizada e que seguia os padrões cortesãos da época.

artísticas. As artes durante a Renascença estavam diretamente relacionadas ao gosto artístico e às motivações políticas de cada patrono. Para Carter (1992), a variedade de estilos musicais encontrados na península nos séculos XVI e XVII é claramente um reflexo dos diversos contextos político-sociais encontrados onde esses estilos eram produzidos (pp. 23-24).

Na Itália do século XVI, tanto a Igreja quanto a corte vinham aumentando os investimentos nas artes de maneira a maximizar sua influência política. Estratégias mercantis alimentavam a economia, o que permitiu que a nobreza e até a burguesia emergente tivessem meios de financiar o consumo privado das artes. Havia uma forte demanda por mão de obra nesse período, as igrejas precisavam de maestros de coro, organistas e cantores para a celebração da liturgia, as cortes necessitavam de músicos para os grandes eventos públicos e também para entretenimento privado, e a burguesia buscava na música, além de diversão, uma forma de alcançar certa posição social.

O homem de bem, amante da paz, deve estar sempre atento as flutuações de humores e interesses de príncipes e cortesãos. As relações no espaço urbano, em geral, ampliam e fomentam, em todas as épocas, paixões e necessidades; diversificando-se os modos particulares, acidentais, históricos, de sua manifestação. Essa condição se amplia muito mais no espaço menos amplo dos palácios, onde a urbanidade estava então especialmente confinada, e aonde as paixões eram sobremaneira acirradas pela proximidade com o centro de poder político-financeiro, com suas fortunas e infortúnios (Missio, 2008, p. 33).

Em seu famoso manual de etiqueta cortesã intitulado *Il libro del cortigiano* (1528), Baldassare Castiglione diz que é possível distinguir uma classe de elite através da sua apreciação musical. Para ele um cortesão deveria ser capaz de ler música e tocar diversos instrumentos. Defende ainda que "Platão e Aristóteles [já] insistiam que um homem bem educado deveria ser também músico", pois "o homem que não aprecia a música não possui, certamente, harmonia em sua alma" (*apud* Carter, 1992, p. 37).¹⁵ Essa harmonia a que se refere Castiglione reflete todo um pensamento desse período que influenciou o comportamento de uma sociedade de corte em que "o cortesão favorecido é aquele, que além do nobre nascimento, recebeu da Natureza não só talento e beleza.... mas também

¹⁵ "Plato and Aristotle insist that a well-educated man should also be a musician", "the man who does not enjoy music can be sure that there is no harmony in his soul."

aquele certo ar e graça que faz com que todos sintam-se imediatamente cativados e atraídos ao conhecê-lo" (*apud* Carter, 1992, p. 15).¹⁶

Esse ideal cortesão estabelecido por Castiglione em seu tratado vem da busca por uma beleza natural das atividades humanas. No que se refere às artes, Castiglione defende a ideia de que a verdadeira arte é aquela que não parece ser arte, desse modo uma certa indiferença ou dissimulação, o que ele define como *sprezzatura*, deve ser conquistada para que toda a mestria das ações (artísticas ou não) passe despercebida para que pareçam assim ser realizadas sem qualquer esforço, tornando-as mais naturais ou não artificiais.

Como descreve em seu artigo, em que compara diferentes tratados de conduta cortesã, Míssio (2008) explica que nessa literatura "não se retrata o cortesão tal como é, mas tal como se pretende que venha a ser", onde "o uso da dissimulação é indicado para a produção da graça, ao ser entendida como ocultação da arte, da técnica, do esforço necessário para se efetuar uma ação ou discurso", já que "a finalidade dessa ação é produzir o efeito de naturalidade e simplicidade evitando-se a afetação, defeito censurado ao cortesão perfeito" (pp. 28-29). A partir dessa inclinação geral pela não afetação e pela beleza natural das ações, encontramos uma sociedade moldada por ideais criados e impostos por ela mesma, e que vão provocar consequências profundas na produção artística das cortes, seja nas temáticas ou na técnica utilizadas ou ainda nas formas encontradas para expressar artisticamente esse pensamento.

O manual de Castiglione tem em Cícero a sua referência clássica e "ambos trazem a mesma preocupação com a formulação de um modelo, o do orador [em Cícero], o qual, tal como o cortesão [em Castiglione], tem a mesma necessidade de representar frente a um público, seja para movê-lo a uma ação, seja para comovê-lo para um julgamento" (Míssio, 2008, p. 26). No que se refere à música, estabeleceu-se uma preocupação em formular um discurso musical que fosse capaz de suscitar em seus ouvintes diferentes estados da alma.¹⁷

¹⁶ "So in addition to noble birth, I would have the courtier favoured in this respect, too, and receive from Nature not only talent and beauty.... but also that certain air and grace that makes him immediately pleasing and attractive to all who meet him"

¹⁷ A Teoria dos afetos, estados ou paixões da alma, descreve um conceito estético derivado da retórica e oratória. De acordo com os autores clássicos, como Aristóteles e Cícero, os oradores utilizavam-se de meios retóricos para controlar as emoções do seu público. A partir do século XVI, e durante os séculos XVII e XVIII, compositores e teóricos da música utilizaram-se desses meios como forma de mover os afetos, ou emoções, do ouvinte. No que se refere à música vocal, compositores tentaram expressar os afetos presentes no texto, como por exemplo tristeza, raiva, ódio, alegria, amor ou ciúmes (Buelow, George J. " Affects, theory of the ". In Sadie, S. (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 ed. Nova Iorque: Macmillan, 2001).

Nesse contexto, a música era um elemento crucial nos divertimentos organizados pelas cortes do norte da Itália. Além de entreter, e portanto controlar, a população pretendia impressionar os visitantes estrangeiros e deixar sua marca no cenário europeu. Esses divertimentos teatrais, que invariavelmente precisavam de alguma espécie de música, eram um meio muito eficaz de transmitir a imagem de uma sociedade bem estruturada política e socialmente, e de celebrar a glória e a permanência de um governo ducal. Os espetáculos serviam também a fins políticos específicos, tais como o nascimento de um herdeiro, o casamento de um príncipe ou a morte de um duque, momentos chave na vida de uma corte e que exigiam a devida atenção tanto nas esferas privadas como públicas.

1.3 - As Pastorais e os *Intermedi*

A música no palco era justificada pelo precedente clássico. Era geralmente de comum acordo que os coros que separavam os atos no drama grego eram cantados. Que todo o drama fosse cantado já não era um consenso. Esses dois pontos de vista sobre o lugar da música no teatro grego dividiram as opiniões daqueles que utilizavam a tragédia grega como modelo para os novos trabalhos envolvendo música dramática durante o Renascimento (Grout & Palisca, 1998, p. 318).

Na tragédia antiga, os coros eram um grupo de artistas que comentavam a ação principal, normalmente falando e se movimentando conjuntamente. Em 1568, durante a *performance* da tragédia *Alidoro* de Gabriele Bombasi "o coro era uma mulher.... que depois, durante as pausas entre os atos, cantava ou ainda recitava essas *canzoni* que são comumente chamadas de coros" (*apud* Carter, 1992, p. 152).¹⁸ Ainda sobre a representação dessa tragédia de Gabriele temos um relato sobre o tratamento dado à música e ao texto:

excelentes músicos que olharam profundamente para o seu significado [dos coros], escreveram as canções para eles, imitando as palavras de maneira tão feliz, que um poderia prontamente chamá-las de discurso e não canções.... [as canções] moviam-se ao ritmo do discurso [ou da fala] comum, sempre evitando qualquer repetição (*apud* Carter, 1992, p. 152).¹⁹

¹⁸ "The chorus was one of women.... but then, during the pauses in the action, she sang, or else recited, those *canzoni* that are commonly called choruses."

¹⁹ "excellent musicians, who, looked deeply into their meaning, wrote the songs for them, imitating the words so felicitously, that one would sooner call them speche sthan songs.... they moved at the place of ordinary speech, always avoiding any repetition."

Compor música para os coros de entre os atos de uma tragédia ou de uma comédia já era uma prática difundida. Philippe Verlot, por exemplo, já havia escrito madrigais para os coros de duas comédias de Maquiavel, *Clizia* em 1525 e *La mandragola* em 1526.

Dessa prática surgiram dois divertimentos encenados em Mântua no final do século XV que serviriam de modelo para a criação de peças muito populares no ambiente teatral cortesão no século XVI: a Pastoral *Orfeo* (1480) de Angelo Poliziano e *Il rapimento di Cefalo* (1497) de Niccolò da Correggio. Esses divertimentos estabeleceram importantes precedentes. As suas temáticas reapareceriam com frequência em entretenimentos de corte durante todo o século seguinte. Em Florença, durante as festividades do matrimônio de Henrique IV de França e Maria de Medici em 1600, essas peças seriam colocadas novamente lado a lado. Dessa vez seriam representadas *Euridice* de Jacopo Peri e *Il rapimento* de Giulio Caccini.²⁰ O *Orfeo* de Poliziano tinha vários momentos com música, incluindo canções pastorais e dois importantes lamentos para voz solo e acompanhamento instrumental. Esses lamentos acompanhados por uma *lira da braccio*, em associação à lira grega, estabeleceriam uma longa tradição de lamentos musicais presente em toda a ópera barroca (Carter, 1992, p. 152).²¹

Por ser um novo gênero e ainda em desenvolvimento, a pastoral estava menos suscetível às regras clássicas. Assim sendo, a música estava livre para reforçar tanto o espetáculo quanto o drama. Diversas pastorais, com música e dança incluídos, foram levadas à cena nas cortes italianas, porém pouco dessa música sobreviveu. Sua popularidade fez da pastoral uma importante ferramenta nas mãos dos príncipes da Renascença e seus propagandistas. Seus enredos bucólicos (pastoris), considerados por muitos como inocentes, além de encorajar a presença de música, permitiam não ter que classificá-los como tragédias ou comédias. A fusão entre elementos da tragédia e da comédia era frequente nos debates dos círculos acadêmicos. Para Grout & Palisca (1998) "a poesia pastoril foi, ao mesmo tempo, a última etapa do madrigal e a primeira da ópera" (p. 318).

Outro gênero teatral, que conjugava os coros como os de uma pastoral e temáticas mitológicas, apareceu nesse contexto: o *intermedio*. Os *intermedi* eram entretenimentos de corte que aconteciam nos entreatos das tragédias, embora mais frequentemente das comédias. O mais comum era ter seis *intermedi* interpolados entre os cinco atos de uma peça, sendo que o primeiro funcionava como prólogo e o último como epílogo da tragédia ou

²⁰ Para mais informações sobre essas duas peças ver itens 1.4 e 1.5. Para mais detalhes sobre a ópera *Euridice*, ver item 2.3.

²¹ O *Orfeo* de Poliziano será tratado com mais detalhes no segundo capítulo, item 2.2.

comédia em que estavam inseridos. Alessandro Ceccherelli escreveu no prefácio de *La cofanaria* (1566):

é comumente considerado entre aqueles que conhecem melhor... que de todos os espetáculos representados, o que mais vale a pena ouvir e ver é a comédia... Especialmente porque já por algum tempo tem-se tornado habitual fazê-las [mais] atrativas e ornamentadas, representando *intermedi* maravilhosamente e habilmente concebidos entre os atos (*apud* Carter, 1992, p. 154).²²

Em seu comentário de 1566, o dramaturgo florentino Antonfrancesco Grazzini nos oferece uma ideia do grande sucesso que gozavam esses espetáculos: "outrora os *intermedi* foram feitos para servir a comédia, mas agora as comédias são feitas para servir os *intermedi*" (*apud* Carter, 1992, p.154).²³

Os *intermedi* eram feitos invariavelmente com música para elevar seu desprendimento visual da peça, para reforçar a aura mitológica e pastoral, para enfatizar o efeito mágico das transformações do palco, e indubitavelmente para cobrir o som da maquinaria de cena a ranger (Carter, 1992, p. 156).²⁴

Os primeiros *intermedi* eram encenados ou no mesmo cenário ou em frente ao cenário da peça em que estavam inseridos. Porém, com o passar do tempo, passaram a exigir uma transformação completa do palco. Assim como o aparato espetacular, os recursos musicais também expandiram-se com o próprio gênero. Segundo Grout & Palisca (1998), "a maioria dos principais compositores italianos de madrigais do século XVI escreveram música para *intermedi*" (p. 316).

Em Florença os *intermedi* logo assumiram uma outra proporção e função. Eram geralmente patrocinados pela *Accademia Fiorentina*²⁵ sob a proteção do Duque Cosimo I de

²² "It is commonly held amongst those who know best... that of all the spectacles that are performed, the most worthwhile and worth listening to and seeing is comedy.... Especially as for some time it has become usual to make them [more] attractive and ornate, by performing wonderfully inventive and skilfully contrived *intermedi* between their acts."

²³ "Once *intermedi* were made to serve the comedy, but now comedies are made to serve the *intermedi*."

²⁴ "The *intermedi* were invariably set to music to enhance their visual detachment from the play, to reinforce the mythological and pastoral aura, to emphasize the magical effect of the stage transformations, and doubtless to cover the sound of creaking stage machinery."

²⁵ Sobre a importância da *Accademia* ou *Camerata Fiorentina* e de outras outras academias formais e informais para o desenvolvimento artístico na Itália dessa época, ver item 1.4.

Medici e de seu filho primogênito Francesco I, futuro Grão-duque da Toscana, e que foi o responsável pelo desenvolvimento de uma intensa atividade teatral na cidade.

No século XV, Florença foi uma imponente república, mas em 1530, depois de um desastroso cerco, a cidade ficou sob o domínio direto dos Medici, que reinaram como Duques, mais tarde Grão-duques, da Toscana de 1532 a 1737. Os Medici logo consolidaram sua posição assegurando o controle político sob seus domínios e forjando alianças com coroadas cabeças da Itália e Europa, frequentemente através de casamentos entre dinastias. O casamento de um duque, príncipe ou princesa Medici era um evento político decisivo, frequentemente o resultado de anos de complexas negociações e difícil barganha. Essas celebrações originaram alguns dos mais esplêndidos entretenimentos vistos na cidade (Carter, 1992, p. 154).²⁶

Bastiano de Rossi descreveu a peça *L'amico fido* de Giovanni Bardi, representado em ocasião do casamento de Cesare d'Este e Virginia de Medici em 1586, como sendo "o mais magnífico cenário e maravilhoso *intermedi*"²⁷ que "não foi superado por nenhum outro [divertimento] já encenado antes dos príncipes e grandes senhores da Itália"²⁸ e que seria então "o mais admirável, mais rico, e mais ilustre *intermedi* que alguém poderia imaginar, tanto na sua invenção e palavras como nos trajes e na música" (*apud* Carter, 1992, p. 154).²⁹

O auge da tradição dos *intermedi* aconteceu em 1589 durante as festividades de celebração do casamento do Grão-duque Ferdinando I³⁰ de Medici e Christine de Lorraine. Uma série de eventos sociais eram exigidos para o casamento de um membro da família Medici. Enquanto vários entretenimentos enchiam as ruas e as praças da cidade, na corte haviam banquetes, bailes e no auge das comemorações era apresentada uma peça com

²⁶ "In the fifteenth century, Florence had been a proud republic, but in 1530, after a disastrous siege, the city came under the direct rule of the Medici, who reigned as Dukes, later Grand Dukes, of Tuscany from 1532 to 1737. The Medici soon consolidated their position by securing political control over their dominions and by forging alliances with the crowned heads of Italy and Europe, often through dynastic marriages. The wedding of a Medici duke, prince or princess was a decisive political event, often resulting from years of complex negotiations and hard bargaining. The following celebrations occasioned some of the most splendid entertainments seen in the city."

²⁷ "the most magnificent scenery and marvellous *intermedi*"

²⁸ "was not surpassed by any other [entertainment] ever staged before princes and great lords in Italy"

²⁹ "the most admirable, most rich, and most illustrious *intermedi* that one could imagine, both in their invention and words, as in their costumes and music"

³⁰ Ferdinando I tornou-se Grão-duque da Toscana após a morte de seu irmão Francesco I em 1587.

intermedi. Já um ano antes, os rumores de uma grande celebração rondavam o norte da Itália. Ercole Cortile, em 1588, escreveu:

Dizem que o Grão-duque pretende se casar logo, e a ordem para preparar uma real, como dizem aqui, comédia já foi dada.... Signor Giovanni [Bardi] disse-me ele mesmo que a encenação deve ser a mais espetacular e jamais vista em qualquer parte, e que levará pelo menos oito meses para ser completada (*apud* Carter, 1992, p. 158).³¹

Se os primeiros *intermedi* eram relativamente simples e apresentavam madrigais também simples e que eram cantados por um ou mais personagens com ou sem acompanhamento instrumental, os *intermedi* de 1589 já configuravam como um grande acontecimento musical. Os compositores envolvidos escreveram desde canções a solo, madrigais e sinfonias até partes corais que envolviam até 30 vozes diferentes. Foi utilizada uma variedade de estilos, gêneros e formas musicais presentes em todo o teatro do século XVI. Porém a música era apenas um dos muitos elementos presentes nesses divertimentos espetaculares que se tornaram os *intermedi*. (Pirrota & Povoledo, Music and Theater from Poliziano to Monteverdi, 1982, p. 182). Fato importante de se considerar aqui é que os artistas que trabalharam nesses *intermedi* de 1589 foram os mesmos que apenas alguns anos mais tarde seriam os responsáveis pela criação das primeiras óperas, dentre eles Ottavio Rinuccini, Emilio de Cavalieri e Giovanni Bardi, que foi o encarregado de toda a produção.

Embora os *intermedi* tenham sido aparentemente substituídos por novos tipos de divertimentos que conjugavam drama e música, na verdade, o surgimento da ópera em Florença, e em outras cortes italianas, não marcou o seu fim, eles continuaram a ser representados durante o século XVII. Esses espetáculos exerceram forte influência na produção das óperas de corte. Provém dos *intermedi* muito do material utilizado pela ópera no período Barroco, principalmente aquele relacionado às temáticas dos libretos, aos efeitos especiais usados em cena e às técnicas de palco e cenografia.

1.4 - As academias e a nova música florentina

Durante o século XV e XVI existiram na Itália uma série de academias (formais e informais), nas quais se reuniam artistas, aristocratas e eruditos "para o estudo e discussões de questões literárias, científicas e artísticas" (Grout & Palisca, 1998, p. 235). Uma visão

³¹ "They say that the Grand Duke plans to get married soon, and the order to prepare a royal, as they say here, comedy has already given.... Signor Giovanni has told me himself that the staging has to be the most spectacular ever seen anywhere, and that there will be at least eight months to bring it to completion."

mais tradicionalista sugere que a ópera foi 'inventada' por um grupo de intelectuais e músicos, conhecido como *Camerata Fiorentina*, que se aventurava na tentativa de recriar a suposta atividade musical da tragédia clássica em reuniões que aconteciam no salão de Giovanni Bardi (Carter, 1992, p. 202). Porém uma série de outros grupos em Florença também estavam interessados em música dramática.

Jacopo Corsi³² foi outro importante incentivador das artes em Florença. Promovia em sua casa uma série de concertos regulares que podiam ser assistidos pelos habitantes e visitantes da cidade. A música desempenhou um importante papel entre as famílias de mercadores e comerciantes da alta classe média, onde os manuais de etiqueta estabeleciam os modelos de comportamento a serem seguidos também pelos altos escalões da burguesia.³³ J. Corsi era membro de uma abastada família de banqueiros, mercadores e fabricantes de tecidos, e quando jovem foi educado por um tutor particular que o capacitou para tocar alaúde e instrumentos de tecla, bem como cantar e compor.

Corsi também patrocinou pintores, escultores, poetas, compositores e artistas locais. Esse financiamento das artes promovido por ele, foi importante para esses artistas não só no sentido econômico mas também por proporcionar a eles uma espécie de fórum de discussão de seus trabalhos e de experimentação de novas ideias. Através desse fluxo constante de artistas, poetas e músicos visitantes, chegavam a Florença os novos estilos e as novas tendências da época, o que permitiu que novos trabalhos surgissem.

Sobre os encontros patrocinados por Corsi em sua casa, Pietro Cerone escreveu em 1613:

em muitas cidades da Itália existem muitas casas chamadas 'academias', que são unicamente lugares onde reúnem-se cantores, instrumentistas e compositores, e dedicam-se à sua arte por duas ou três horas [ao dia]. Os mais famosos mestres da cidade geralmente fazem parte delas [as academias], e depois da execução de suas obras [mais recentes] e o fim do concerto, discutem alguns problemas musicais, onde todos na ocasião apresentam suas opiniões de maneira amena e concluem suas discussões em benefício de todos (*apud* Carter, 1992, p. 38).³⁴

³² Corsi foi responsável, juntamente com Jacopo Peri, pela música da primeira obra denominada ópera na história, *Dafne*, e esteve profundamente e pessoalmente envolvido na criação de *Euridice*. Sobre o assunto ver item 1.5.

³³ Sobre os manuais de etiqueta cortesã, ver item 1.2.

³⁴ "in many cities of Italy there are several houses called 'academies', which are solely places of reunion for singers, players, and composers, who devote themselves to their art for two or three hours [a day]. The most famous masters of the town usually take part in them, and after the performance of their [most recent] compositions and the termination of the concert, usually discuss some musical problem, on which occasion everyone sets forth his opinion in a pleasant manner and concludes his discussions with profit to all."

Em Florença, além dos grupos menos formais como o de Bardi e Corsi, existiam academias mais formais, como *Accademia degli Elevati*, *Accademia Filarmonica*, *Accademia della Crusca* e *Accademia degli Alterati*.

A questão central que movia as discussões desses círculos acadêmicos era como reviver a música dos antigos e ser capaz de produzir o efeito retórico apropriado³⁵.

A resposta foi adotar um estilo de música dominado pela melodia com um acompanhamento mais homofônico e, idealmente, executado por uma voz solo. Essa melodia deveria ter uma extensão limitada e o ritmo deveria combinar tanto a declamação quanto o conteúdo expressivo do texto (Carter, 1992, p. 186).³⁶

Em seu tratado intitulado *Dialogo della musica antica, et la moderna* (1581), Vincenzo Galilei defende o uso de um estilo relacionado a uma extensão vocal limitada, homofônico e com vocabulário harmônico simples, como era comum em gêneros populares. Em seu *Dialogo*, V. Galilei elogia as canções legendárias do Olimpo que eram restringidas pela extensão da lira de quatro cordas:

É evidente, por fim, que o uso de poucas notas é natural, ao falar e ao cantar, uma vez que o início de um e o outro é apenas a expressão dos conceitos da alma por meio de palavras que quando bem expressadas e entendidas pelos ouvintes geram qualquer que seja as afeições que o músico se preocupa em tratar através desse meio. O uso de muitas notas é artificial. Isso combina com os instrumentos, que são produtos da arte, quando tocados isoladamente; mas não todas as vozes, que são produzidas pela natureza, quer seja quando estão cantando sozinhas ou quando soam com algum instrumento. Esse último tipo de canto sucede muito bem (*apud* Carter, 1991, p. 187).³⁷

³⁵ Para mais informações sobre música e retórica ver nota de rodapé nº 17.

³⁶ "The answer was to adopt a style of music that was melody-dominated with at most a homophonic accompaniment and, ideally, performed by a solo voice. This melody should have a limited range, and the rhythm should match both the declamation and the expressive content of the text."

³⁷ "It is evident, finally, that using few notes is natural both in speaking and singing, since the end of one and the other is solely the expression of the conceits of the soul by means of words, which, when well expressed and understood by the listeners, generate in them whatever affections the musician cares to treat through this medium. Using many notes is artificial. This suits instruments, which are products of art, when playing alone; but not all voices, which are produced by nature, whether they are singing alone or to the sound of some instrument. The latter kind of singing succeeds very well."

O *Dialogo* de Galilei e outros documentos da *Camerata* faziam poucas referências ao uso da música em palco. Mas, tendo o próprio Bardi escrito música para entretenimentos de corte, eles certamente estavam interessados em desenvolver estilos mais textualmente expressivos que a polifonia da época.

Embora Galilei não tenha deixado exemplos concretos de como colocar em prática o estilo que descreve em seu tratado, o quarto *intermedi* de G. Bardi, *Miseri abitator del cieci'Averno* (1589), parece refletir as suas teorias, por apresentar uma homofonia restrita e um cuidadoso uso de cromatismos. As ideias musicais de Galilei e Bardi aparecem também em pelo menos algumas canções de Giulio Caccini incluídas em *Le Nuove musiche*, uma coleção de canções a solo publicada em Florença em 1602. Porém "não está de todo claro se Bardi ou Galilei teriam aprovado as canções de Caccini, em particular pela grande quantidade de ornamentos vocais utilizados e que Galilei, como os antigos, teriam considerado 'lascivos e afetados'" (Carter, 1992, p. 188).³⁸

Le Nuove musiche contém doze madrigais sem repetições e dez árias estróficas, todas para voz solo e baixo contínuo, além de *Il rapimento di Cefalo*, apresentado em Florença em 1600. Nos madrigais presentes nessa coleção, as palavras são apresentadas com clareza, sem repetições inadequadas e com a melodia e a harmonia do acompanhamento sempre reforçando a estrutura métrica e o conteúdo emocional do texto. A polaridade estabelecida entre o soprano e o baixo, um pensamento verticalizado e o *walking bass*³⁹ tornaram-se características do período Barroco. "A concepção fortemente rítmica e a musicalidade da melodia refletem um estilo musical diametralmente oposto ao fluxo polifônico da Renascença" (Carter, 1992, p. 198).⁴⁰

Caccini, assim como Galilei, também estava associado à *Camerata* de Bardi.⁴¹ No prefácio de sua obra ele relata que as suas canções foram recebidas com aclamação nas reuniões do grupo, além disso, afirma ter aprendido mais com a *Camerata* que em trinta anos de contraponto (*apud* Carter, 1992, p. 187). No seu prefácio, Caccini também afirmou

³⁸ "it is not all clear that Bardi or Galilei would have approved of Caccini's songs: in particular, he makes plentiful use of the vocal embellishments that Galilei, like his ancients, might have deplored as 'lascivious and effeminate'."

³⁹ O *walking bass* ou 'baixo andante', comum na música barroca, é um tipo de linha de baixo contínuo com notas não sincopadas, geralmente marcando um pulso regular de semínimas e que segue, e muitas vezes define, a harmonia da peça.

⁴⁰ "The strongly rhythmic conception and the tuneful melody reflect a musical style diametrically opposed to the flowing polyphony of the Renaissance."

⁴¹ Na verdade, foi Caccini o primeiro a utilizar o termo 'camerata' para se referir ao círculo de G. Bardi. Essa referência está na dedicatória, que Caccini fez a Bardi, da partitura da ópera *Euridice* (1600). Caccini, Vincenzo Galilei e Pietro Strozzi são os únicos músicos que podem ser seguramente associados à *Camerata* (Palisca, Claude V. "Camerata". In Sadie, S. (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 ed. Nova Iorque: Macmillan, 2001).

estar em busca de uma certa negligência na canção, o termo *sprezzatura*⁴² utilizado por ele é uma ressonância dos modelos de Castiglione.

O madrigal para voz solo foi ganhando espaço no cenário da época. Sigismondo d'India, um talentoso madrigalista capaz de escrever em diversos estilos e gêneros, e outros compositores investiram na composição de monodia.

Se a essência de uma canção de Caccini encontra-se no poder absoluto da melodia, as canções de d'India dependiam de uma técnica composicional mais séria, do desenvolvimento de ideias musicais e de uma preocupação com uma estrutura em grande escala. Em resumo, d'India utilizou as técnicas do madrigal polifônico e as repensou nos termos da monodia (Carter, 1992, p.193).⁴³

D'India e outros compositores, dentre eles Jacopo Peri e Claudio Monteverdi, estavam comprometidos com o desenvolvimento das ideias musicais. Para tal, utilizaram-se de meios expressivos, harmônicos e melódicos, provenientes do madrigal polifônico, como a estrutura e um cuidadoso planejamento dos movimentos cadenciais. O material musical de diversos madrigais era utilizado tanto para versões a solo como para versões com várias vozes.⁴⁴ O madrigal a solo era mais uma extensão de sua contrapartida polifônica que uma invenção à frente de seu tempo (Carter, 1992, pp. 196-197).

O eventual declínio do madrigal a solo e a ascensão das árias a solo, que os monodistas já incluíam em seus livros de canções desde 1602, tem um paralelo com o desaparecimento do madrigal polifônico a cinco vozes por volta de 1618. Uma ária é por definição uma canção estrófica com música igual ou similar e repetida para cada estrofe do texto. A ária permitiu aos compositores explorar estilos e gestos que seriam significativos para desenvolvimentos futuros (Carter, 1992, p. 197).

As atividades da *Camerata* já estavam em declínio depois de terem alcançado seu auge no início da década de 1580 com a publicação de Galilei. *Le Nuove Musiche* de Caccini, por todas as implicações futuras que provocaria na maneira de se escrever música

⁴² Ver item 1.2 para definição do termo *sprezzatura* por B. Castiglione.

⁴³ "If the essence of a Caccini song lies in its sheer power of melody, d'India's songs rely instead on a more serious compositional technique, on the development of musical ideas, and on a concern for large-scale structure. In short, d'India takes the techniques of the polyphonic madrigal and rethinks them in terms of monody."

⁴⁴ Exemplos: No segundo ato do *Orfeo* de Monteverdi o material musical de *Ahi caso acerbo*, é primeiramente apresentado como recitativo para voz solo, cantado pela *Messagiera*, e depois rearranjado para cinco vozes e cantado no final do ato. O *Lamento d'Arianna*, também de Monteverdi, que é apresentado a solo no clímax da ópera *Arianna* reaparece numa versão a cinco vozes em *Il sesto libro de madrigali a cinque voci*. Do mesmo modo *Amarilli, mia bella* de Caccini também existe em uma versão para seis vozes.

dramática centrada na expressividade do texto, pode ser considerado o documento mais significativo oriundo da *Camerata*. As academias de Florença, contudo, forneceram todo o suporte humanista necessário para explorar os usos da música no teatro, e foram responsáveis pelos primeiros trabalhos os quais denominamos hoje ópera: *Dafne* e *Euridice*, encenados em Florença respectivamente em 1598 e 1600.

1.5 - A ópera antiga

Os *intermedi* foram apenas um dos muitos tipos de divertimento presentes nas cortes do norte da Itália. Ao ar livre, justas⁴⁵, torneios e ballets com cavalos eram atividades muito populares. Nas cortes eram encenadas pastorais e comédias, além de peças menores ou menos dramáticas, com ou sem música. A dança estava presente em uma série de ballets que aconteciam em Florença, Ferrara e Mântua. Como se é esperado, todos esses gêneros podiam ser combinados para compor espetáculos que eventualmente poderiam assumir algum tipo de estrutura dramática. Essa extensa quantidade de entretenimentos e a frequente interação entre eles tornava difícil qualquer classificação de gênero nesse período, o que aconteceria também com um novo gênero teatral aparentemente inventado em Florença em finais do século XVI: a ópera.

O. Rinuccini e J. Peri foram duas figuras de destaque envolvidas nos primeiros experimentos com música dramática os quais hoje consideramos como as primeiras óperas da história. Ambos estavam associadas a J. Corsi, tanto nas artes como nos negócios. A ideia dos três de conjugar música e drama à maneira da tragédia grega parece ter tomado forma em meados de 1590. *Dafne* foi o primeiro resultado da colaboração entre eles e foi representada pela primeira vez em 1598, novamente em 1599 e pelo menos mais uma vez em 1600. Infelizmente não há uma partitura completa de *Dafne*, pastoral de Rinuccini, composta por Peri e que contém alguns números musicais escritos por Corsi.

Depois de *Dafne*, Corsi apresentou à corte um segundo drama musicado: *Euridice*⁴⁶, uma peça de Rinuccini musicada por Peri. Foi encenada no Palácio Pitti no dia 6 de Outubro de 1600, durante as celebrações do casamento entre Henrique IV de França e Maria de Medici. A partitura de Peri só viria a ser publicada em Fevereiro de 1601.

⁴⁵ A justa foi um esporte muito popular na Europa até o início do século XVII. Consistia numa competição entre dois cavaleiros com armaduras montados em cavalos que se enfrentavam usando uma variedade de armas, como lanças, machados, espadas, entre outros (Justa (desporto). (n.d.). *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Retrieved 12:31, Junho 17, 2016 from [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Justa_\(desporto\)&oldid=43231288](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Justa_(desporto)&oldid=43231288)).

⁴⁶ Para uma análise mais detalhada de *Euridice*, ver item 2.3.

Contudo, *Euridice* não foi o mais importante divertimento encenado durante as festividades de 1600. O cronista oficial das celebrações, Michelangelo Buonarroti, foi expressamente proibido de enaltecer a ópera em detrimento de *Il rapimento di Cefalo*, um intermédio espetacular com música composta por G. Caccini e texto de G. Chiabrera. *Il Rapimento* foi encenado no dia 9 de Outubro de 1600 na grande *Sala delle Commedie* da *Galleria degli Uffizi*, para cerca de 3800 espectadores, envolvendo 1000 pessoas na produção, dos quais 100 eram músicos e cantores, com elaborado cenário e maquinário. Sobre *Il rapimento*, Buonarroti escreveu: "Do ponto de vista da grandeza do aparato, do charme e do espetáculo, acredita-se ter ultrapassado de longe qualquer outra [produção] desde que os romanos" (Palisca, 1994, p. 438).⁴⁷

Euridice, ao contrário, foi encenada em bem menor escala no apartamento de Don Antonio de Medici e para um pequeno número de nobres e convidados. *Euridice* carecia dos efeitos espetaculares tão necessários para um entretenimento de corte, especialmente um que pretendia exaltar toda a glória dos Medici nacional e internacionalmente.

A criação e representação de *Euridice* foi definitivamente uma iniciativa privada. O próprio Corsi teria pagado grande parte dos custos da produção, além de ter tocado cravo, juntamente com outros artistas ligados ao seu círculo de influência. Para Carter (1992) os interesses de Corsi eram mais práticos que acadêmicos, voltados menos para especulações teóricas e mais para encontrar soluções imediatas para resolver problemas práticos, eram uma tentativa de criar para ele um lugar na alta sociedade florentina e renome para a cidade e seus patronos. Portanto, o surgimento da ópera em Florença foi um ato de propaganda pessoal e política (p. 204). Soma-se a isso o fato de que o casamento de Maria de Medici com Henrique IV de França representava um novo rumo para a política externa florentina. Provavelmente existiria um interesse em associar essa nova política com um novo gênero dramático-musical (Carter, 1992, p. 211). Corsi teve uma considerável participação na organização do casamento. Na verdade, ele esteve diretamente envolvido nas negociações para que os dois se casassem.

O surgimento da ópera em Florença marcou também uma série de disputas entre diferentes compositores que reivindicavam a criação do drama cantado. Com relação à *Euridice* de Rinuccini, G. Caccini insistia que seus cantores deveriam cantar a sua música e não a de Peri. Embora Caccini tenha conseguido publicar sua versão antes que seu rival, sua ópera não foi encenada inteira antes de Dezembro de 1602. Caccini menciona em seu *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) que também teria escrito uma partitura para *Dafne*. Outro nome envolvido na disputa é o do compositor Emilio de Cavalieri, sua

⁴⁷ "from the standpoint of the greatness of the apparatus, of the charm, and of the spectacle, is believed to have exceeded by far any other since the Romans"

obra *La rappresentatione di Anima, et di Corpo*, com libreto de Agostino Manni, foi encenada em Fevereiro de 1600 e publicada no mesmo ano. Por esse motivo Cavalieri argumentava que era ele, e não Peri, o real responsável por recriar o estilo dos antigos.

Discussões à parte, o fato é que o aparecimento dos trabalhos de Peri e Caccini sobre a *Euridice* de Rinuccini ofuscaram os divertimentos criados por Cavalieri, que embora fossem pastorais que envolviam música e dança, não eram dramas bem desenvolvidos. A ideia do drama inteiramente cantado teria sido impensável sem os primeiros experimentos de Rinuccini, Peri e Caccini (Rosand, 1991, p.11).

Os cinco excertos que sobreviveram de *Dafne* contêm diferentes tipos de música para voz solo e contínuo, o que reflete a distinção entre várias estruturas poéticas usadas por Rinuccini. O prólogo de *Euridice* tem a mesma estrutura poética de *Dafne*. Há também uma estreita relação musical entre os prólogos desses dois trabalhos, o que indica não só que foram compostos pelo mesmo compositor, mas que são na verdade fruto de uma fórmula musical já previamente estabelecida para esse tipo de poema. A música se adequava às exigências individuais de cada tipo de texto. Compor monodias a partir das fórmulas de improvisação usadas durante o século XVI era uma das recomendações de V. Galilei em seu tratado, escrito apenas alguns anos antes da estreia de *Dafne*.

Mesmo sendo toda essa música ainda experimental, ela estabeleceu importantes paradigmas. Embora *Dafne* remonte ao terceiro dos *intermedi* de 1589 em que Apolo também estava presente, outras razões foram consideradas ao escolher a temática central tanto dessa obra como de *Euridice*.

Ambos Apolo, o personagem principal em *Dafne*, e Orfeu (filho de Apolo), o protagonista de *Euridice*, eram célebres músicos da mitologia clássica. Dado o objetivo expresso de compositores de ópera antiga de conceber um tipo de música que deveria ter de fato igual [poder] ao famoso poder da música na Antiguidade Clássica, é significativo que tantas das óperas antigas trataram de temáticas mitológicas concentradas no poder da música. Em parte, isso permite verossimilhança para justificar o uso da música no palco. Mas também transforma essas óperas em um manifesto do novo estilo (Carter, 1992, p. 205).⁴⁸

É claro que Peri e Rinuccini queriam associar suas tentativas às práticas clássicas, mas as características humanistas por eles utilizadas (temáticas mitológicas, divisão

⁴⁸ "Both Apollo, the main character in *Dafne*, and Orpheus (son of Apollo), the protagonist of *Euridice*, were famed musicians of Classical myth. Given the express aim of early opera composers to devise a kind of music in Classical Antiquity, it is significant that so many of the early operas deal with mythological subjects concentrating on the power of music. In part, this allows verisimilitude to justify the use of music on the stage. But it also turns these operas into manifestos of the new style."

Aristotélica da ação em cinco partes, imitação dos instrumentos clássicos, o tratamento dado aos coros e utilizar a Tragédia personificada para apresentar o prólogo) eram mais para garantir uma aparente respeitabilidade acadêmica que para criar algo essencialmente moderno (Carter, 1992, p. 207).

Dada a riqueza e a eloquência características do verso de Rinuccini, a solução encontrada por Peri foi criar uma linha vocal que variasse sua intensidade melódica de acordo com o conteúdo do texto e na qual a expressividade seria alcançada pela economia e não pela elaboração, de maneira a preservar a integridade das palavras. O foco na declamação define o trabalho de Peri e Rinuccini mais como uma forma de arte poética que propriamente musical. Peri explora o uso de refrões para conferir coerência a um estilo ainda em construção. Todos os contrastes de estilo encontrados tanto em *Dafne* como *Euridice* tornaram a ópera mais variada e conseqüentemente mais efetiva. (Carter, 1992, p. 207-211).

Sem dúvida Peri aprendeu muito com o estilo declamatório desenvolvido por Caccini em suas canções a solo. Entretanto o texto de *Euridice* deve mais à pastoral que à tragédia clássica e é claramente escrito à maneira e estilo de Tasso e Guarini. Também se enquadra na tradição dos *intermedi* florentinos, com sua temática mitológica, mesmo que essa produção tenha sido em menor escala e sem maquinaria de cena muito elaborada.

Vincenzo Gonzaga, duque de Mântua, estava presente no casamento de 1600. Em sua comitiva encontrava-se o seu secretário de corte, e também poeta e compositor Alessandro Striggio, além de uma série de músicos dentre os quais especula-se que também estaria Monteverdi (Carter, 1992, p. 113). Sete anos mais tarde ambos escreveriam sua própria ópera, *L'Orfeo*, baseada também no mito de Orfeu e sob forte influência do trabalho prévio desenvolvido por Peri e Rinuccini em *Euridice*.

L'Orfeo seria uma tentativa deliberada de competir com a cena teatral florentina, competição a qual era encorajada por razões tanto políticas como artísticas que envolviam as duas cidades (Carter, 1992, p. 213). A mulher de Vincenzo Gonzaga era Eleonora de Medici, e seu segundo filho, Ferdinando Gonzaga, passou grande parte de sua juventude em Florença, onde estabeleceu estreito contato com os músicos da corte dos Medici durante a primeira década do século XVII, dentre eles Peri e Caccini. Já Francesco Gonzaga, herdeiro de Vincenzo Gonzaga e irmão de Ferdinando, estabeleceu um contato próximo com músicos de Mântua, especialmente Monteverdi. *L'Orfeo* teria sido produzido à partir da instigação de Francesco (Fenlon, 1986, p. 11).

Embora as conexões entre *L'Orfeo* e *Euridice* vão muito além do enredo em comum, Monteverdi foi mais bem sucedido que Peri ao escrever um drama musicado. Sua ópera é mais concisa e depende mais da expressividade da música que do texto (Carter, 1992, p. 214).

L'Orfeo remete às tradições florentinas, especialmente aos *intermedi*, nos efeitos espetaculares, na temática mitológica, nas figuras alegóricas e no uso dos coros. Mas está ligado também à tragédia clássica e, como *Euridice*, aos dramas pastorais de Tasso e Guarini. Os aspectos renascentistas da ópera estão presentes nas diversas mensagens humanistas sobre o poder do homem e da música encontradas em *Orfeo*. Em carta escrita a Striggio, em 9 de Dezembro de 1616, Monteverdi afirma que "Ariadna soube movê-las [as paixões] por ser mulher e Orfeu por ser homem.... Ariadna me leva a um justo lamento e o Orfeu, a uma justa prece, mas esta não sei a qual fim leva" (Costa, 2011, p. 43). Tal passagem nos leva a crer que Monteverdi via sua ópera como um drama essencialmente humano.

Mas *L'Orfeo* também representa uma arte comprometida com a experimentação de novos estilos contemporâneos, como percebemos no uso dos novos tipos de ária e duetos. Essa ópera contém uma interessante mistura entre elementos novos e antigos, e mais, "Monteverdi reinterpreta o antigo à luz do novo (e vice versa) para alcançar uma síntese poderosa de inegável força dramática. Ele também produz inegavelmente a primeira grande ópera"⁴⁹ (Carter, 1992, p. 215).

Apesar do aparente sucesso desses primeiros trabalhos, a ópera encontrou terreno mais fértil em outros lugares em Itália, especialmente em Mântua⁵⁰, e mais tarde em Roma e Veneza⁵¹. Durante os primeiros anos de sua criação, a ópera tinha que competir com os ricos e bem articulados diálogos do teatro falado e com uma enormidade de outros gêneros teatrais menos dramáticos, mas espetaculares em sua concepção, e que estavam associados à música. A ópera era uma versão mais simples e muito mais experimental que esses outros divertimentos. Embora a história da ópera tenha começado nas cortes do norte da Itália, foi somente após expandir seu sistema de patronado para diferentes instituições políticas e novos ambientes culturais que a ópera garantiu sua continuidade na história. Destaca-se aqui a abertura da primeira casa de ópera pública em Veneza, em 1637, e o consequente avanço do gênero na cidade.

1.6 - A questão do gênero

O termo ópera é originalmente relacionado a toda categoria de peça escrita ou improvisada e não era relacionado a um tipo especificamente trágico ou cômico, mas um misto dos dois. Em italiano, a palavra *opera* significa literalmente obra e, como tal, foi

⁴⁹ "Monteverdi reinterprets the old in the light of the new (and vice versa) to achieve a powerful synthesis of undeniable dramatic force. He also produces arguably the first great opera."

⁵⁰ Sobre o surgimento da ópera em Mântua e informações mais detalhadas sobre *L'Orfeo* ver item 2.5.

⁵¹ Ver item 2.6 para mais informações sobre o desenvolvimento da ópera em Veneza.

aplicada a várias categorias de peças escritas ou improvisadas desde os séculos XVI e XVII. Embora esse termo apareça desde os primeiros libretos, não assume o seu significado moderno até muito mais tarde (Rosand, 1991, p. 35). O que está claro é que a ópera é um gênero teatral misto, fruto da união entre drama, música e espetáculo cênico.

Os dois primeiros textos operísticos de Rinuccini (*Dafne* e *Euridice*) não continham um subtítulo genérico, já o terceiro (*Arianna*) foi classificado como *tragedia*. O *Orfeo* de Striggio foi chamado *favola in musica*. Esses, como muitos outros nomes (*dramma musicale*, *commedia musicale*, *opera musicale*, *attione in musica*, *favola*, *opera scenica*, *fiesta teatrale*, *dramma*, *opera drammatica*, *favola regia*, *opera regia*, *tragedia musicale*, *dramma musicale*, etc), foram inventados para isso. Poucos fazem referência à música, mas sim a algum tipo de trabalho dramático. Embora pareça uma simples questão de terminologia, categorizar os subtítulos reflete a busca de um status como gênero.

Não foi até a metade do séc. XVII, depois de mais de uma década de vigorosa atividade operística - mais de trinta óperas, por vinte libretistas e dez compositores, e em cinco teatros - que os libretistas de Veneza começaram a designar seus trabalhos como *dramma per musica* sem qualquer consistência, deste modo significando reconhecimento e aceitação da imperfeição do estado de duas criações (Rosand, 1991, p. 35-36).⁵²

Ao mesmo tempo que compositores, teóricos e libretistas defendiam a combinação entre música e drama, quer seja utilizando o precedente clássico ou como uma resposta às demandas do gosto moderno, cada autor tentava explicar a relação entre os próprios trabalhos e o drama clássico, apontando igualmente semelhanças e diferenças como forma de justificar as inconsistências e ambiguidades de suas obras em relação aos autores clássicos.

Uma questão que ocupou os proponentes deste novo gênero foi estabelecer que funções teria a música no drama clássico grego. Para tal, os libretistas venezianos da *Accademia degli Incogniti* consideraram todas as possibilidades. A primeira foi que o drama antigo era cantado do início ao fim. A segunda que só os coros eram cantados. E a terceira que nada era cantado.

Sobre a correta *performance* da tragédia antiga, Gian Francesco Busenello, colaborador de C. Monteverdi em *L'incoronazione di Poppea* (1643), afirma que "mesmo se nós admitirmos que os poemas dos gregos antigos eram cantados, como alguns mantêm, e

⁵² "It was not until the middle of the seventeenth century, then, after more than a decade of vigorous operatic activity - more than thirty operas by some twenty librettists and ten composers, in five theaters - that Venetian librettists began to designate their works *dramma per musica* with any consistency, thus signifying recognition and acceptance of the imperfect state of their creations."

o próprio Homero era o poeta e compositor de suas próprias canções, essa música foi diferente da nossa"⁵³, recusando-se "a ser o juiz se foram os antigos ou os modernos que trouxeram peças musicais para o teatro"⁵⁴ e sobre a futilidade de tal investigação diz que "podem aqueles que gostam de escravizar-se à regras antigas achar sua realização uivando para a lua cheia" (*apud* Rosand, 1991, p. 42).⁵⁵

O que deflagrou todas as preocupações dos libretistas com o gênero dos seus trabalhos foi o desconforto deles com a questão da verossimilhança. Era difícil para qualquer audiência acreditar que o canto era discurso. G. Badoaro, libretista veneziano e responsável pelo libreto da ópera de Monteverdi *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), reconheceu que o impacto do *dramma per musica* dependia do público acreditar que os cantores estavam na realidade falando ou que eles pretendiam estar cantando (*apud* Rosand, 1991, p. 45).

O drama cantado levantou principalmente duas questões as quais já preocupavam os teóricos de ópera florentinos meio século antes. A primeira é a adoção de um estilo musical que em que canto pudesse passar por discurso. A segunda se refere à escolha de enredos nos quais o discurso musical fosse apropriado.

Quanto ao estilo musical, a própria herança florentina baseada nas pastorais renascentistas, sem restrições ou condicionamentos textuais formais, culminou na criação do estilo *recitativo*. Idealizado para a comunicação clara e imediata da poesia dramática através da música, o *recitativo* remetia a uma condição de discurso, era governado pela forma e sentido poético mais que por princípios estruturais da música. Fluindo em resposta às mudanças emocionais do texto, era um efetivo meio de comunicação que se esperava não deformar a verossimilhança. Depois de 1651 o uso do *recitativo* tornou-se completamente aceito, mas a canção, ou seja, as *arie*, ainda eram um problema. Os libretistas ainda continuavam relutantes em inserir *arie* nos seus dramas, ou criavam situações em que cantar fosse natural ou intencionalmente não-natural.⁵⁶

⁵³ "even if we allow that the poems of the ancient Greeks were sung, as some maintain, and that Homer himself was both the poet and composer of his own songs, that music was different from ours"

⁵⁴ "to be the judge of whether it was the ancients or the moderns who brought musical plays into theater"

⁵⁵ "And may those who enjoy enslaving themselves to the ancient rules find their fulfillment in baying at the full moon"

⁵⁶ Pode-se distinguir três maneiras de pensar a música na ópera antiga. A primeira, *recitar cantando*, representa o discurso em música, ou seja, o estilo *recitativo*. A segunda, *cantar recitando*, tem como exemplo os madrigais de G. Caccini, música não-operística com intenção dramática ou de representação. E a terceira denominada *cantar cantando* está presente em momentos operísticos em que não se pretende passar música por discurso, momentos afirmados como canção, ou seja, as *arie* (*apud* Rosand, 1991, p. 246). Em seu *Le Nuove Musiche* (1602), G. Caccini diz que a presença de *arie* não era justificada por expressar verossimilhança mas por suas habilidades de agradar (*apud* Rosand, 1991, p. 246).

As primeiras óperas em Veneza, como em Mântua e Florença, traziam em seus enredos temáticas mitológicas baseadas nos contos de Ovídio, Homero e Virgílio. Para além de tornar o precedente clássico evidente, a mitologia em ópera permitia uma relativa liberdade para a imaginação dos libretistas e encorajava a descrença através das proezas das divindades do Olimpo, já que deuses e deusas eram automaticamente isentos das regras do comportamento humano. A boa vontade do público em aceitar divindades cantando foi muito importante para o desenvolvimento de árias na ópera antiga.

A razão para tudo isso é que desde que cada espectador saiba bem que pelo menos nas partes mais conhecidas da Terra os homens comuns não falam em música, mas claramente, falar em música é mais conforme com a concepção de super-humanos, porque esse discurso musical é mais elevado, mais oficial, mais doce e mais nobre que o discurso comum, então atribuiu-se isso a personagens que de um certo sentimento inato têm mais qualidades do sublime e do divino (Rosand, 1991, p. 39).⁵⁷

Um autor anônimo escreveu, em um tratado florentino sobre ópera de 1630, sobre a melhor maneira de levar à cena composições dramáticas:

Para começar com os personagens e interlocutores que melhor se encaixam ao cenário musical: as divindades antigas como Apolo, Tetis, Netuno e outros respeitáveis deuses, também semi-deuses e heróis antigos, entre os quais poderia listar rios e lagos, e os mais famosos entre as Musas, como Peneo, Tebro, Trasimeno e entre todos aqueles personagens que são considerados músicos perfeitos, como Orfeu, Anfião e semelhantes (*apud* Rosand, 1991, p. 39).⁵⁸

A escolha de personagens em que o canto e a música seria natural foi também uma maneira de aproximar a ópera de um ideal em voga durante o século XVI, onde a graça, a espontaneidade e a naturalidade das ações deveria ser conquistada também durante a

⁵⁷ "The reason for all this is that since each listener knows all too well that at least in the more familiar parts of the earth ordinary men do not speak in music, but plainly, speaking in music is more consonant with one's conception of superhuman characters than with the notion and experience one has of ordinary men; because, given that musical discourse is more elevated, more authoritative, sweeter, and more noble than ordinary speech, one attributes it to characters who, through a certain innate feeling, have more of a sublime or divine quality."

⁵⁸ "To begin with characters or interlocutors that musical setting seems to suit best, for secular plots the ancient deities such as Apollo, Thetis, Neptune and other respected gods seem very appropriate, as do demigods and ancient heroes, among whom one might especially list rivers and lakes, and especially those most famous among the Muses, such as Peneus, the Tiber, and the Trasimenus, and above all those personages whom we consider to have been perfect musicians, such as Orpheus, Amphion and the like."

performance. Sobre a importância do mito de Orfeu para os criadores da ópera, Giuseppe Orologgi escreveu (1581):

A história de Orfeu nos mostra quanta força e vigor a eloquência pode ter, como ela que é filha de Apolo que não é outra senão a sabedoria. A lira dada a Orfeu por Mercúrio é a arte de falar propriamente, que como a lira move os afetos com sons ora agudos, ora graves, da voz e da entrega, de modo que os bosques e as florestas são movidos pelo prazer que deriva de ouvir o discurso bem ordenado e claro de um homem sábio (*apud* Sternfeld, 1986, p. 21).⁵⁹

Escrever óperas onde a música e o canto fossem naturais satisfazia os requisitos da verossimilhança, o que permitiu à ópera se afirmar e se desenvolver como gênero. Nesse contexto, a figura de Orfeu representa a força da linguagem e o encantamento da palavra. "Sua música era o que havia de mais poderoso na natureza, capaz de se comunicar não apenas com qualquer ser vivo, mas também com o supra-humano, o divino" (Fregni & Duarte, 2011, p. 218). Sua canção foi capaz de levar Orfeu aonde homem nenhum jamais havia ido em vida, o poder da palavra de Orfeu era mais forte que a morte. Orfeu é o herói da ópera por excelência por possuir a habilidade especial de traduzir música em ação, além de ser o mais celebrado músico da mitologia. Cantar era seu modo natural de se expressar e sua história é uma demonstração explícita do poder retórico da música.

⁵⁹ "The story of Orpheus shows us how much strength and vigour eloquence can have, like her who is the daughter of Apollo who is none other than wisdom. The lyre given to Orpheus by Mercury is the art of speaking properly, which, like the lyre, moves the affections with sounds, now high, now low, of the voice and of the delivery, so that the woods and the forests are moved by the pleasure that they derive from hearing the well-ordered and clear speech of a wise man."

Cap. 2 - O mito de Orfeo na ópera

Os mitos, na antiguidade clássica, além de explicar a criação e existência do mundo, definiam e ajudavam a disseminar o ideal de conduta a ser seguido pelo homem grego. Explicavam também o mundo e suas origens. A partir de uma visão grega clássica, a única graça eterna que os homens poderiam conquistar consistia em permanecerem vivos na memória do povo, através de feitos heróicos que os tornariam dignos do canto dos poetas.

Orfeu é o mais celebrado músico da mitologia. Só no que diz respeito à literatura ocidental, os textos que tratam ou referenciam o mito de Orfeu são tantos em número que torna impraticável listá-los. É importante a obra *Argonáuticas* do poeta grego Apolônio de Rodes, do séc. III a.C., que narra as aventuras de Orfeu como tripulante da nau de Jasão. Orfeu casa-se com Eurídice somente após essas viagens. Virgílio e Ovídio tratam o mito com mais devoção e por serem as fontes mais importantes para os primeiros libretos de ópera, esse trabalho mantém o foco sobre a obra desses dois poetas da Roma antiga. Além dos poetas, há filósofos, escritores e artistas de outros campos da arte que utilizaram-se dessa temática em suas obras.⁶⁰

No que se refere às fontes clássicas, os dois relatos mais antigos da jornada de Orfeu ao mundo inferior estão presentes no Livro IV das *Geórgicas* de Virgílio e nos Livros X e XI das *Metamorfoses* de Ovídio, ambos poetas romanos.⁶¹ Destes dois autores, a versão apresentada por Ovídio é a mais importante para as primeiras óperas. Os libretos de *Dafne*, *Euridice* e *L'Orfeo* estão baseados em material encontrado nas *Metamorfoses*. Ovídio fornece não só a base mitológica para essas óperas mas também a ambientação pastoral, o lamento central, as intervenções sobrenaturais e os acontecimentos que geralmente iniciam e terminam um conto de amor (Sternfeld, 1986, p. 21).

É importante ressaltar que as *Metamorfoses* formavam parte da literatura usualmente lida pelas classes mais abastadas durante a Renascença tardia. Fato que explica o contentamento do público que assistiu a esses primeiros inventos operísticos, já que ele via no palco uma história com a qual já estava previamente familiarizado.

Lodovico Dolce, autor de uma das traduções (1561) de Ovídio mais correntes em finais do século XVI, nos apresenta uma pequena moral presente nesse mito e que está totalmente de acordo com os ideais cortesãos estabelecidos nessa época: "Através de Orfeu, que tendo recuperado Eurídice a perde virando-se para trás, vemos o estado da alma

⁶⁰ Para uma ideia geral de diversas obras sobre o mito de Orfeu consultar Veiga (2011).

⁶¹ Para uma leitura mais aprofundada sobre o tema ver "VIRGÍLIO E OVÍDIO, POETAS DE ORFEU: Um estudo sobre a Poética da Expressão, seguido de Tradução e Notas" de Veiga (2011).

que o homem perde quando ele abandona a razão e se volta para trás, ou seja, para perseguir preocupações censuráveis e terrenas" (*apud* Sternfeld, 1986, p. 21).⁶²

A partir da análise de quatro obras que têm em comum o enredo sobre o mito de Orfeu, esse capítulo descreve como compositores e libretistas utilizaram-se das fontes clássicas para escreverem suas obras, as diferenças encontradas no tratamento do enredo, também como essas obras foram influenciadas por trabalhos anteriores e como influenciaram trabalhos futuros.

La favola di Orfeo (1480) de A. Poliziano, *Euridice* (1600) de J. Peri e O. Rinuccini, *L'Orfeo* (1607) de C. Monteverdi e A. Striggio e *Orfeo* (1672) de A. Sartorio e A. Aureli, são marcos importantes na história do drama cantado. A pastoral de Poliziano foi o primeiro drama secular italiano escrito em vernáculo. *Euridice* é a mais antiga partitura a sobreviver até os dias de hoje. *L'Orfeo* representa o amadurecimento da escrita operística em sua fase inicial. Já o *Orfeo* de Sartorio e Aureli, além de fazer parte de um outro contexto sociopolítico e cultural onde a ópera se desenvolveu, a república de Veneza, é uma clara ruptura com uma tradição que se utilizava da figura de Orfeu para legitimar a ópera. Estudar a presença de Orfeu e Eurídice em peças que combinam música e teatro se confunde com estudar o desenvolvimento do teatro musicado italiano e da ópera em seu primeiro século de existência.

2.1 - Sinopse do mito⁶³

Orfeu, poeta e músico oriundo da região da Trácia,⁶⁴ é filho de Apolo, deus grego da música, e de Calíope, musa da poesia épica. Também aparece como filho de Éagro, rei da Trácia, e de outras musas, como Clio e Polímnia. Orfeu teria acrescentado à lira de sete cordas, que ganhou de Apolo ou de Hermes, mais duas cordas, em homenagem às nove musas. Outros consideram Orfeu o próprio inventor da lira. Aprendeu a tocar sua lira com tal perfeição que nada podia resistir ao encanto de sua música. Não somente os mortais, mas os animais e até as árvores e os rochedos se rendiam à sua música. Eurídice, sua esposa, é morta pouco depois do casamento após ser picada por uma serpente. Teria sido picada

⁶² "Through Orpheus, who having regained Eurydice loses her through turning back, we see the state of the soul, which man loses whenever he abandons reason and turns back: that is, to pursue blameworthy and earthly concerns."

⁶³ Para a realização deste resumo, o autor baseou-se em Bulfinch (2006), Veiga (2011) e Infopédia (Orfeu e Euridice. In Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-06-17 18:38:52]. Disponível na Internet: [http://www.infopedia.pt/\\$orfeu-e-euridice,4](http://www.infopedia.pt/$orfeu-e-euridice,4)).

⁶⁴ A região da Trácia corresponde atualmente a partes da Grécia, Turquia e Bulgária. Na Trácia, encontra-se a montanha de Ródope, região onde teria nascido Orfeu.

enquanto fugia do pastor Aristeu, que fascinado por sua beleza tentou conquistá-la. Orfeu, inconsolável, decide descer ao reino dos mortos⁶⁵ para recuperar Eurídice.

Tocando e cantando, conseguiu acalmar Cérbero, o cão terrível de três cabeças, que guarda a entrada do mundo dos mortos. Convenceu Caronte a levá-lo em sua barca, na qual apenas viajam as almas, e assim atravessar o rio Estige. Diante de Plutão e de Perséfone ou Prosérpina, reis do mundo inferior, tocou a lira e cantou tristes lamentos a fim de convencê-los a permitir que Eurídice voltasse à vida. Comovida com a voz do músico, a rainha dos mortos atende as súplicas do herói. Porém é imposta uma condição: Orfeu não pode virar os olhos à esposa até o fim de sua jornada de volta ao mundo dos vivos. Porém, antes de chegar à superfície, Orfeu volta os olhos à amada, que é imediatamente tomada pelas sombras. Após perder a esposa pela segunda vez, Orfeu passa a vagar por terras inóspitas. Em algumas versões o herói nunca mais quis saber de mulher alguma e repeliu todas aquelas que o tentavam seduzir. Em outras versões há uma sugestão não explícita de que Orfeu tenha se tornado homossexual.

Orfeu morreu esquartejado pelas Bacantes, que ficaram enfurecidas ao serem desprezadas pelo herói. O seu corpo foi atirado ao rio Hebro e levado até à ilha de Lesbos. Sua cabeça, separada do corpo, chamava por Eurídice enquanto descia rio abaixo. A sua lira foi colocada num templo em Lesbos. Outra lenda diz que as musas enterraram Orfeu em Limetra, num túmulo onde o rouxinol canta mais suavemente do que em qualquer outra parte da Grécia, e a lira do jovem apaixonado foi colocada por Zeus entre as estrelas onde Orfeu finalmente reencontrou Eurídice.⁶⁶

Nas inúmeras versões desse mito, tanto clássicas como operísticas, as diferenças estão sobretudo relacionadas em como se deu a morte de Eurídice, aos motivos que levaram Orfeu a contrariar os deuses e virar para trás em busca da esposa, ou aos acontecimentos posteriores à tentativa fracassada de resgatar Eurídice.

2.2 - *La favola di Orfeo* no Renascimento

La favola di Orfeo, escrita por A. Poliziano em 1480⁶⁷, foi uma das peças precursoras mais importantes para os primeiros libretos de ópera. Foi escrita a partir da mistura de

⁶⁵ Segundo a mitologia clássica, o mundo dos mortos (denominado Hades, Tártaro, entre outros) é um lugar onde todos os mortos se dirigem. Não deve ser confundido com o inferno cristão para onde vão as almas pecadoras.

⁶⁶ Versão escrita pelo autor à partir de Bulfinch (2006), Veiga (2011) e Infopédia (Disponível na Internet: [http://www.infopedia.pt/\\$orfeu-e-euridice;jsessionid=vmFgFtvLouebZiZ3ufi6g](http://www.infopedia.pt/$orfeu-e-euridice;jsessionid=vmFgFtvLouebZiZ3ufi6g)).

⁶⁷ O ano de 1480 é a data mais comumente atribuída a essa composição, porém as datas de 1471, 1472, 1474 e 1480 foram todas sugeridas como possíveis para a *performance* desse peça (Pirrota & Povoledo, 1982, p. 3-6).

diferentes gêneros dramáticos característicos do fim do século XV. Duas versões mais tardias da fábula original foram escritas, *Orphei tragoedia* e *La favola di Orfeo e Aristeo*. Em *Orfeo* prevaleceram as convenções medievais sobre as ideias humanistas, sobretudo em relação às unidades de tempo e lugar. A maioria dos entretenimentos teatrais da época eram fruto de uma mistura entre os festivais religiosos e populares (Pirrota & Povoledo, 1982, pp. 284-285).

Poliziano foi um grande poeta, além de ter sido um dos mais reconhecidos intérpretes de literatura grega e latina entre os primeiros humanistas. Seu *Orfeo* é cronologicamente o primeiro drama secular italiano em língua vernacular. Sobre essa questão o próprio Poliziano escreveu em 1494: "eu escrevi em vernáculo de modo a ser melhor compreendido pelos espectadores" (Pirrota & Povoledo, 1982, p. 4).⁶⁸

A fábula de Orfeu foi escrita, em apenas dois dias,⁶⁹ em homenagem ao Cardeal de Mântua, Francesco Gonzaga, e foi representada em Mântua em um dos muitos banquetes onde era comum apresentar números envolvendo teatro, música e dança. Esses banquetes com *performances* eram realizados sempre que haviam visitas de estado, casamentos ou quaisquer outras celebrações. Durante o carnaval peças eram encenadas sem que fosse preciso uma ocasião especial.

As peças presentes nesses convívios eram geralmente muito simples e faziam parte de uma série de outras atividades usadas para entreter os convidados. As peças mais elaboradas eram representadas no final desses banquetes. Ao contrário das peças usuais até então, que consistiam em números simples onde diferentes personagens recitavam ou cantavam em honra dos convidados, *Orfeo* é uma versão mais alargada dessas fábulas. Mais da metade de seus 406 versos eram cantados e não falados. Podemos encontrar em *Orfeo* uma variedade de métricas poéticas nunca utilizadas até então. Entretanto, a fábula de Poliziano não foi pensada para existir como uma peça por ela mesma, mas como parte de um intrincado acontecimento social.

O *Orfeo* de Poliziano nos mostra grande imaginação musical (Sternfeld, 1986, p. 28). Uma serenata, muitos lamentos e um coro final, seriam responsáveis por diversos desdobramentos futuros em criações envolvendo música e drama. O coro final, por exemplo, estabelece um precedente que seria utilizado repetidas vezes em óperas de todos os tempos. Os cinco episódios em que se divide a *Euridice* de Rinuccini e Peri, e os cinco

⁶⁸ "I had composed in the vernacular so as to be better understood by the spectators"

⁶⁹ Em sua dedicatória Poliziano escreveu que compôs *La favola d'Orfeo* num espaço de dois dias à pedido do Reverendíssimo Cardeal de Mântua (Pirrota & Povoledo, Music and Theater from Poliziano to Monteverdi, 1982, p. 284).

atos de *L'Orfeo* de Monteverdi e Striggio terminam com um coro, assim como inúmeras outras óperas posteriores.

Poliziano e seus contemporâneos consideravam a música como algo espontâneo. Antes de tudo, a própria poesia era música. Basta percebermos a frequência com que aparecem imagens, personagens e temáticas que trazem a lira, a cítara, entre outros instrumentos musicais, como instrumentos do poeta. A recorrência com que a poesia aparece como canto é uma indicação de que a linguagem poética era pensada para ser também musical.

Há muito tempo estamos acostumados a considerar música e palavras pelo menos como distintas.... Os poetas humanistas, por outro lado, consideraram a *performance* musical de seus versos como uma extensão natural do processo pelo qual a linguagem se torna poesia (Pirrota & Povoledo, 1982, p. 22).⁷⁰

O personagem Orfeu em Poliziano é a personificação dessa visão da poesia como canção. A escolha de Baccio Ugolini (padre e cantor não profissional conhecido por sua habilidade em cantar acompanhado pela lira) para representar o papel principal em *Orfeo* é um indício de que Orfeu cantaria na fábula de Poliziano.

Embora Poliziano tenha combinado literatura, música e artes figurativas para compor sua peça, a escolha da temática principal é principalmente literária. Foi a vontade de trazer à luz os contos de Virgílio e Ovídio que levaram Poliziano a escrever sobre o mito de Orfeu (Pirrota & Povoledo, 1982, p. 15). Os autores da época utilizavam-se de temáticas com as quais o público já estava familiarizado.

A fábula se desenvolve de forma contínua, sem paragens, do início ao fim. Inicia-se com um grupo de personagens, dentre eles o pastor Aristeu, ao pé de uma colina. Aristeu se queixa do fato de Eurídice não corresponder ao seu amor. Fica-se sabendo que Eurídice está por perto e Aristeu vai em busca de sua ninfa adorada. A seguir, Orfeu desce a colina cantando em homenagem ao Cardeal de Mântua, acompanhando-se com sua lira. Um pastor aproxima-se trazendo a notícia da morte de Eurídice. Orfeu canta a sua dor. Abrem-se as portas dos infernos para revelar Plutão e Prosérpina em seus tronos. Orfeu canta seu lamento. Dessa mesma porta surge Eurídice, que em seguida é levada pela Fúria de volta ao Hades. A última cena acontece novamente ao pé da colina, onde as Bacantes, após terem desmembrado Orfeu (fora de cena), cantam e dançam.

⁷⁰ "We have long been accustomed to consider music and words as at least distinct.... The humanist poets on the other hand regarded the musical performance of their verses as a natural extension of the process by which language becomes poetry."

Orfeo estava dividido basicamente em três episódios principais: um primeiro bucólico, um segundo heróico e um terceiro báquico. Sendo que os três iniciam-se de maneira calma e transformam-se em episódios mais agitados, respectivamente, com a morte de Eurídice, a tentativa fracassada em resgatá-la do mundo dos mortos e a morte de Orfeu pelas Bacantes. Embora siga o final original presente tanto em Ovídio como em Virgílio, Poliziano não encerra a sua pastoral de maneira triste. Orfeu é morto e desmembrado pelas Bacantes (fora de cena), mas a peça termina com uma cena festiva na qual as Bacantes cantam em devoção a Dionísio/Baco e ao vinho. Esse final seria mais condizente com a ocasião para qual a peça teria sido escrita: um banquete em Mântua em 1480 (Sternfeld, 1986, p. 29).

A obra de Poliziano ainda era admirada mesmo depois de mais de um século da morte do autor e influenciou os libretos de Rinuccini (*Euridice*) e Striggio (*L'Orfeo*), principalmente no que se refere ao tratamento dado ao enredo. As produções teatrais envolvendo drama, música e pantomima presentes nos festivais de Mântua nas últimas décadas do século XV e primeira década do século XVI, estabeleceram novos parâmetros para os divertimentos da Renascença. Os dramas criados pelas gerações que precederam o nascimento da ópera, mesmo que notadamente mais simples que as obras futuras, já traziam em suas concepções questões que preocupariam artistas de todos os tempos, especialmente aquelas relacionadas com o papel que desempenharia a música no drama teatral.

2.3 - *Euridice* em Florença⁷¹

Euridice estreou em Florença em 1600, e foi um dos muitos entretenimentos criados para celebrar o casamento de Henrique IV de França e Maria de Medici. Pouco se sabe sobre a primeira *performance* de *Euridice*, como o local exato onde se deu a representação ou a identidade do responsável pela cenografia. A ópera não aparece em grande parte dos relatos de pessoas que estiveram presentes nas festividades, tampouco a descrição oficial é muito detalhada. As atenções recaíram todas sobre o espetacular *intermedio* de G. Caccini, *Il Rapimento di Cefalo*. Entretanto, enquanto *Il Rapimento* tenha sido praticamente esquecido após a sua *performance*, *Euridice* tornou-se um sucesso de impressão entre as primeiras óperas, competindo apenas com *L'Orfeo* de Monteverdi (Pirrota & Povoledo, 1982, p. 238).

Sobre *Euridice*, M. Buonarroti, cronista oficial das celebrações, escreveu:

⁷¹ Para mais informações sobre *Euridice*, ver item 1.5.

Sr. Jacopo Corsi pôs *Euridice*, a muito comovente e delicada história do Sr. Rinuccini, em música com grande cuidado, ricos e belas trajes foram preparados. Tendo oferecido [a ópera] para Suas Altezas, e eles a tendo aceitado, um ambiente nobre foi preparado no Palácio Pitti. Foi representada na noite após o casamento real. Aqui está o argumento deste conto. Enquanto o apaixonado casal de noivos, Orfeu e Eurídice estão desfrutando de uma vida de paz, ela morre pela picada de uma cobra que estava escondida na relva. Orfeu lamenta sua perda e mediante os conselhos de Vênus, que o leva à boca do inferno, ele chama por Eurídice cantando tristemente. Plutão, comovido pela doçura do canto e pelo conselho de Prosérpina, devolve Eurídice a ele [Orfeu] mais bonita do que nunca. Eles regozijam seu amor renovado. Em um salão de nobel, por trás das cortinas foi revelado um aparelho magnífico O todo foi perfeitamente apresentado, honrando todos que tiveram uma parte nisso [na peça] e dando variados prazeres à mente e aos sentidos do espectador (*apud* Palisca, 1994, p. 443).⁷²

A partir desse relato de Buonarroti, pode-se notar que na obra de Peri e Rinuccini, Orfeu não perde Eurídice pela segunda vez, tampouco ele morre. O reencontro do casal no final da ópera é celebrado por um festivo coro final. Na dedicatória de seu prefácio Rinuccini deixa evidente que o que o levou a alterar a história foi o fato de sua obra ter sido apresentada durante as celebrações do casamento de um membro da família Medici:

Para alguns eu posso parecer ter sido muito ousado em alterar a conclusão da fábula de Orfeu, mas pareceu apropriado para mim em um momento de tão grande regozijo, tendo como minha justificação o exemplo dos poetas gregos em outras fábulas.⁷³

⁷² "Signor Jacopo Corsi had the very affecting and gentle story of Euridice of Signor Rinuccini set to music with great care and had a very rich and beautiful costumes prepared. He having offered it to Their Highnesses and they having accepted it, a noble setting was readied at the Pitti Palace. It was performed on the evening after the royal wedding. Here is the argument of this tale. While the loving bridal couple Orfeo and Euridice are enjoying a peaceful life, she dies from the bite of a snake hidden in the grass. Orfeo laments his loss and, upon the advice of Venus, who leads him to the mouth of hell, he calls to Euridice singing sorrowfully. Pluto, moved to pity by the sweetness of the singing and by the counsel of Proserpina, restores Euridice to him more beautiful than ever. They rejoice in their renewed love. In a noble hall, behind the curtains was revealed a magnificent apparatus.... The whole was consummately performed, honouring everyone who had a part in it and giving varied pleasures to the mind and senses of the spectator."

⁷³ "To some I may seem to have been too bold in altering the conclusion of the fable of Orpheus, but so it seemed fitting to me at a time of such great rejoicing, having as my justification the example of the Greek poets in other fables."

Autores da Renascença exploraram deliberadamente o *lieto fine* (final feliz), uma opção que no século XVII é usada claramente para atrair o gosto popular. O precedente clássico é dado por Aristóteles, que embora julgasse os finais felizes como sendo mais próprios da comédia, reconhecia o seu uso também na tragédia como forma de satisfazer o gosto do público. "Com as suas afirmações cheias de alegria de vida esses finais proporcionavam um alívio bem-vindo dos lamentos a solo nas fases anteriores da trama que intrigavam e impressionavam o público, tanto vocal como harmonicamente" (Sternfeld, 1986, p. 30).⁷⁴

Euridice foi encenada para um pequeno número de pessoas em um dos aposentos de Don Antonio de Medici no Palácio Pitti. As opiniões entre aqueles que assistiram *Euridice* estavam divididas. Alguns a elogiaram muito, mas outros a acharam maçante e ineficaz (Palisca, 1994, p. 448). Em suas características gerais, *Euridice* não era diferente de outras pastorais de seu tempo e que já eram inteiramente musicadas. Para o espectador leigo, *Euridice* não deve ter parecido excepcional, devido à encenação simples em comparação aos grandiosos *intermedi* apresentados na mesma época, mas os conhecedores devem ter notado que Peri havia encontrado uma nova linguagem ao amadurecer o seu estilo recitativo, uma real contribuição do compositor para o desenvolvimento do gênero.

No prefácio de *Euridice*, Peri é muito claro ao explicar a existência de um estilo musical que estaria de acordo com as demandas de uma dicção clara e com suficiente flexibilidade dramática para garantir tanto a coerência da estrutura quanto a integridade musical:

Vendo que é uma questão de poesia dramática e que portanto deve-se imitar cantando aquele que fala... Eu decidi que os gregos e romanos antigos (que de acordo com muitos cantavam suas tragédias do início ao fim) usavam uma harmonia que ia além daquela do discurso comum.... Portanto, rejeitando qualquer outro tipo de canto já ouvido até agora, eu me coloquei a descobrir a imitação necessária para esse poemas.... Eu percebi que ao falar algumas palavras são entoadas de tal maneira que harmonia pode ser criada à partir delas.... Tomando nota dessas maneiras e acentuações que nos servem na tristeza, alegria e estados semelhantes, eu fiz o baixo mover-se com eles, ora mais rápido, ora mais lento, de acordo com o afeto, e eu o mantive firme pelas dissonâncias e consonâncias até que ao passar por várias notas, a voz do orador chegasse àquela que, sendo entoada no discurso comum, abrisse caminho para uma nova harmonia... E portanto, embora eu estaria relutante a afirmar que esse seria o tipo de música usada nas peças gregas e romanas, assim mesmo eu

⁷⁴ "With their joyous affirmation of life these finales provided a welcome relief from the solo laments in the earlier stages of the plot which intrigued and impressed audiences both vocally and harmonically."

acredito que essa seja a única forma de a nossa música adequar-se ao nosso discurso (*apud* Carter, 1992, p. 206).⁷⁵

A música de Peri é, infelizmente, mais conhecida por sua reputação que por sua sonoridade. É difícil enxergar *Euridice* como algo além de um marco na história da ópera. Howard M. Brown, escreveu em 1967: "*Euridice* merece repetida escuta e estudo, não apenas por sua importância histórica como a primeira ópera existente, mas porque ser capaz de mover ouvintes ainda de hoje" (*apud* Palisca, 1994, p. 433).⁷⁶ Talvez o maior e mais importante reconhecimento que ganhou a *Euridice* de Peri foi Monteverdi ter adotado em seu *L'Orfeo* as características essenciais do estilo recitativo de Peri (Palisca, 1994, p. 451). *Euridice* forneceu o modelo para o tratamento do enredo e também para a estrutura e a linguagem literária utilizados por Monteverdi e Striggio em seu *L'Orfeo*. *Euridice* e *L'Orfeo* têm em comum o ambiente pastoral, a divisão em cinco partes, o final feliz e os coros inspirados nos homônimos gregos, que participam e comentam a ação.

2.4 - *L'Orfeo* em Mântua

A primeira *performance* do Orfeu de Monteverdi e Striggio, intitulado *L'Orfeo - favola in musica*, ocorreu em Mântua no dia 24 de Fevereiro de 1607, desconhecendo-se com exatidão o local da sua primeira récita. A audiência ali presente pôde ouvir a novidade que era o estilo *recitativo* em duas horas contínuas de teatro musicado em que todos os atores cantavam as suas partes. Sobre essa primeira apresentação, Cherubino Ferrari escreveu em 1607:

certamente, ambos, poeta e músico descreveram as inclinações do coração com tamanha habilidade que não poderia ter sido feito melhor. A poesia é encantadora na concepção, mais

⁷⁵ "Seeing that it was a question of dramatic poetry and that therefore one should imitate with song him who speaks... I decided that the ancient Greeks and Romans (who, according to the opinion of many, sang their tragedies throughout on the stage) used a harmony which, going beyond that of ordinary speech.... Therefore, rejecting every other type of singing heard up to now, I set myself to discovering the imitation necessary for these poems.... I realized that in our speech some words are intoned in such a manner that harmony can be founded upon them.... Taking note of these manners and accents that serve us in grief, joy, and similar states, I made the bass move in time to these, now faster, now slower, according to the affection, and I held it firm through the dissonances and consonances until, passing through various notes, the voice of the speaker arrived at that which, being intoned in ordinary speech, opens the way to a new harmony.... And therefore, although I would be reluctant to claim that this was the type of song used in Greek and Roman plays, nevertheless I have believed it to be the only type that our can give us to suit our speech."

⁷⁶ "*Euridice* deserves repeated hearings and study, not merely for its historical significance as the first extant opera, but because it is capable of moving listeners even today"

bonita ainda na forma, e a mais bela de todas na dicção; e nada menos era de se esperar de um homem tão ricamente talentoso como Senhor Striggio. A música, por outro lado, observando devido decoro, serve à poesia tão bem que nada mais belo é para ser ouvido em qualquer lugar (*apud* Fenlon, 1986, p. 1).⁷⁷

Ao contrário da *Euridice* de Peri e da segunda ópera de Monteverdi, *Arianna*, não foi publicada qualquer descrição sobre a representação de *L'Orfeo*. Também ao contrário de vários *intermedi* florentinos, não há tampouco quaisquer desenhos ou ilustrações dos figurinos e cenários criados para *Orfeo*. A partitura por sua vez foi publicada duas vezes enquanto Monteverdi era vivo, a primeira em 1609, dois anos depois de sua primeira *performance* e novamente em 1615. Já o libreto foi impresso logo após a primeira récita para que o público pudesse seguir o desenrolar do drama durante as representações seguintes. Esses libretos, dos quais poucos exemplares sobreviveram até os dias de hoje, não apresentam informação sobre aspectos musicais e contêm um final diferente daquele encontrado na partitura de Monteverdi.

O Duque Guglielmo Gonzaga, que governou a cidade de Mântua de 1550 a 1587, fundou a Palatina Basílica de Santa Bárbara, onde criou uma nova liturgia e procurou contratar os melhores músicos para tocar e recrutou os melhores compositores em Itália, dentre eles Palestrina, para escrever para a sua capela. Porém seu herdeiro, Vincenzo I que governou entre 1587 e 1612, possuía interesses mais ligados à música secular e ao teatro. O gosto de Vincenzo, quando jovem, foi formado nas cortes de Ferrara e Florença. Foi sob o seu regime que Mântua tornou-se o maior centro do madrigal de finais do século XVI e teve um importante papel nos experimentos teatrais das décadas de 1590 e 1600 que fomentaram o surgimento da ópera.

Mântua empregou os principais compositores de seu tempo, dentre eles Claudio Monteverdi, que chegou à corte dos Gonzaga em 1589/90 para tocar violino e viola da gamba. De 1601 a 1612 foi maestro da capela ducal. Sua chegada à Mântua o trouxe para uma cidade que além de ser um importante centro musical passava por um período de consideráveis mudanças em suas tradições.

No centro das atividades musicais da corte de Vincenzo estava um pequeno grupo de instrumentistas e um grupo de cantores virtuosos. Relatos sobre a atividade dos agrupamentos musicais de Ferrara e Mântua nos diz que eles apresentavam madrigais de

⁷⁷ "certainly both poet and musician have depicted the inclinations of the heart so skillfully that it could not have been done better. The poetry is lovely in conception, lovelier still in form, and loveliest of all in diction; and indeed no less was to be expected of a man as richly talented as Signor Striggio. The music, moreover, observing due propriety, serves the poetry so well that nothing more beautiful is to be heard anywhere."

um modo acentuadamente teatral, como descrito pelo comendador romano Vincenzo Giustiniani por volta de 1628 no seguinte relato:

Eles acompanharam a música e o sentimento com adequadas expressões faciais, olhares e gestos, sem movimentos desajeitados da boca, das mãos ou do corpo que podem não expressar o sentimento da música. Eles fizeram as palavras claras de tal maneira que se pode ouvir até mesmo a última sílaba de cada palavra, que nunca foi interrompida ou suprimida por passagens e outros embelezamentos (*apud* Fenlon, 1986, p. 5).⁷⁸

Depois de 1598, Francesco Rasi, compositor, cantor e instrumentista, passou a fazer parte do agrupamento de Mântua. Presume-se que Rasi cantou o papel título em *L'Orfeo*, além de ter feito parte do elenco da *Euridice* de Peri. Rasi podia cantar tanto no âmbito de tenor como de baixo e tinha "um talento especial para fazer as palavras serem claramente ouvidas" (*apud* Fenlon, 1986, p. 6).⁷⁹ O interessante a ser ressaltado é a preocupação em associar a figura de Orfeu, portador de um poder divino da linguagem através da música, a um cantor reconhecido pela clareza de seu canto. Já o papel de Eurídice em *L'Orfeo* poderia ter sido cantado originalmente por um castrato, mas esses dados são fruto de especulação de correspondências da época e não podem ser totalmente confirmados.⁸⁰

L'Orfeo foi escrito sob o patrocínio da *Accademia degli Invaghiti* para ser apresentado pelos músicos de Mântua durante a temporada do Carnaval de 1607. Alessandro Striggio era membro dessa academia e foi sob a influência de Francesco Gonzaga que Monteverdi recebeu a incumbência de escrever *L'Orfeo* a partir do libreto de Striggio.

Mesmo que outros trabalhos tenham sido escritos anteriormente, *L'Orfeo* é considerado o marco inicial da escrita em ópera, fruto da combinação entre uma forte tradição renascentista do século XVI, como o madrigal e o *intermedio*, e a nova música do século XVII. A originalidade dessa obra deve-se a um desenho formal aliado a um grande poder de síntese em que foi utilizada uma vasta variedade de recursos musicais e técnicas expressivas.

⁷⁸ "They accompanied the music and the sentiment with appropriate facial expressions, glances and gestures, with no awkward movements of the mouth or hands or body which might not express the feeling of the song. They made the words clear in such a way that one could hear even the last syllable of every word, which was never interrupted or suppressed by passages and other embellishments."

⁷⁹ "a particular talent to make words clearly heard."

⁸⁰ Nas duas edições da ópera, de 1609 e 1615, são exigidos praticamente os mesmo instrumentos, mesmo que a instrumentação seja bastante clara em algumas passagens e mais ambígua em outras. Quanto aos cantores, há uma lista dos personagens no início desses impressos onde fica evidente os tipos vocais requeridos para os papéis mais graves, mas não é clara a indicação para os papéis agudos, que poderiam ter sido cantados tanto por homens quanto por mulheres (Fenlon, 1986, p. 3).

Encontramos em *L'Orfeo* um discurso musical bastante contínuo, muito próximo do drama não cantado. Monteverdi acreditava no poder do texto combinado à música, que por sua vez não se submeteria ao texto, mas o reforçaria. O compositor tornou os trechos cantados em recitativo mais amplos e contínuos, além de estabelecer em toda a obra uma cuidadosa organização tonal e um alto grau de lirismo nos momentos-chave que permitiram maior continuidade e coerência à ação (Fregni & Duarte, 2011, p. 217). Pelo notável amadurecimento dessa obra em relação às óperas anteriores, *L'Orfeo* pode ser considerada a primeira ópera plenamente desenvolvida (Fenlon, 1986, p. 2).

Muitos são os pontos que conectam o libreto de Striggio ao de Rinuccini. É altamente provável que Monteverdi e Striggio tiveram acesso a uma cópia da partitura de *Euridice* (Sternfeld, 1986, p. 27). Porém Striggio aperfeiçoou alguns pontos na dramatização do mito de Orfeu. Um bom exemplo é a cena da Mensageira, quando Orfeu recebe a notícia da morte da esposa. Rinuccini apresenta toda a narrativa sobre a morte de Eurídice antes que Orfeu demonstre qualquer reação. Já Striggio intercala a mensagem trazida pela Mensageira com breves intervenções de Orfeu, conferindo assim maior expectativa sobre como se deu a morte da ninfa.

L'Orfeo apresenta também similaridades com o texto de Poliziano e com as pastorais de Tasso e Guarini⁸¹, em especial *Il pastor fido*, pastoral em cinco atos que foi representada em Mântua em 1589 devido à grande admiração do Duque Vincenzo Gonzaga por essa peça em particular. Porém, enquanto Guarini utiliza-se do coro apenas como um grande organismo, Striggio, e também Rinuccini, permitem que indivíduos desse grande coro falem por todo o grupo, como podemos perceber nas cenas em que aparecem coros com pastores e ninfas nos atos I e II de *L'Orfeo*. Os primeiros libretos de ópera eram mais curtos que a peça de Guarini e as temáticas escolhidas eram heróicas e não bucólicas.

No que se refere às fontes clássicas, Striggio utilizou-se das *Geórgicas* de Virgílio e das *Metamorfoses* de Ovídio para escrever seu libreto. O prólogo, de suma importância para os trágicos gregos, anuncia a ação a ser narrada, prepara e cativa o ouvinte. A personificação alegórica da Música na abertura dessa *favola in musica* retoma a crença herdada da Grécia antiga sobre a capacidade das virtudes sobrenaturais de manipular as ações humanas. Assim sendo, a palavra recitada melodicamente deveria carregar o poder da música de mover as paixões dos ouvintes para que eles atingissem a emoção que se queria transmitir (Fregni & Duarte, 2011, p. 222-223).

Os atos I e II são desenvolvidos a partir das *Metamorfoses* de Ovídio. Aqui encontramos a invocação ao deus do casamento, Himeneu, e são cantados diversos madrigais pastoris e cantos de júbilo, também acontece o casamento entre Orfeu e Eurídice,

⁸¹ Sobre Tasso e Guarini ver item 1.1.

a morte trágica e repentina de Eurídice, a primeira reação de Orfeu às notícias da morte da esposa e a decisão de ir buscá-la no mundo dos mortos. O precedente clássico para o pesaroso coro, *Ahi, caso acerbo*, que encerra o segundo ato é apenas uma referência em Ovídio, mas é amplificado em Virgílio. Muito da intensidade dramática presente em Virgílio é aproveitada por Striggio em seu libreto.

Enquanto o coro deixa a cena ressurgem o ritornello da Música, sugerindo o poder que a música tem para oferecer consolo na dor e, uma vez que já estamos familiarizados com a história, o poder com o qual a música terá que mover os espíritos do Submundo (Whenham, 1986, p. 65).⁸²

Os atos III e IV passam-se no Hades, permeado por uma série de lamentos lúgubres e palavras de luto, súplica e saudade. No início do ato III a personificação da Esperança abandona Orfeu à entrada do mundo dos mortos, referência ao Inferno de Dante Alighieri em *A Divina Comédia*: "Deixai toda a esperança, vós que entrais" (Inferno, canto III, verso 9). Ao apresentar uma visão de inferno como a descrita por Dante e que era bem conhecida pelo público da época buscava-se provocar real terror na audiência (Whenham, 1986, p. 67).

Monteverdi e Striggio constroem uma versão própria do que se passa no mundo inferior. Na ópera, Orfeu se depara com Caronte, o barqueiro responsável pela travessia das almas, à entrada do reino dos mortos. Porém tanto em Ovídio como em Virgílio esse encontro só acontece por um breve momento e já depois de Orfeu ter perdido Eurídice pela segunda vez. Ovídio nos dá pouquíssimos detalhes sobre a jornada de Orfeu, seu foco principal está na súplica feita por Orfeu aos deuses do mundo inferior. Em Striggio essa súplica é endereçada à Caronte e não à Plutão e Prosérpina. É nesse encontro com Caronte que Monteverdi insere *Possente spirto*, um protótipo de ária situado no centro de uma estrutura em cinco atos em que é apresentada uma série de virtuosismos vocais com complexas ornamentações e também partes em recitativo. Essa destreza com que é apresentado o personagem de Orfeu, um cantor de múltiplas habilidades e capaz de discorrer livremente por todos os estilos usuais da época reflete a genialidade e o cuidado de Monteverdi.

A resposta de Orfeu a Caronte é o grande teste de seus poderes como cantor.... os atributos que ele exhibe neste ária são os do virtuoso do início do século XVII: um cantor educado tanto

⁸² "As the chorus leaves the stage Music's ritornello returns, suggesting the power that music has to provide consolation in grief and, since we are already familiar with the story, the power that music will have to move the spirits of the Underworld."

na arte mais antiga da música complexamente ornamentada e na mais recente arte florentina da declamação retórica apaixonada (Whenham, 1986, p. 68).⁸³

Porém Caronte permanece irreduzível. A canção de Orfeu não afetou o barqueiro das almas. Orfeu recorre então à sua lira, cujo som faz adormecer Caronte. Na sequência o herói rouba o barco e atravessa o rio Aqueronte. Embora os míticos poderes de Orfeu como cantor não tenham produzido o efeito esperado em Caronte, suas palavras comoveram profundamente Plutão e especialmente Prosérpina, que o teriam escutado cantar. Não é indicada qualquer mudança de cena em toda essa passagem o que sugere que os deuses teriam já ouvido a canção de Orfeu. A continuidade e o conceito de unidade total do libreto de Striggio é crucial para conferir credibilidade à obra.

Os deuses permitem que Orfeu recupere Eurídice, porém é imposta uma condição: Orfeu não pode olhar para trás para verificar se Eurídice o segue para fora do mundo dos mortos. O diálogo entre Orfeu e Eurídice criado por Striggio enquanto o casal segue sua jornada para fora do mundo dos mortos provém de Ovídio, em particular a ideia de que é a falta de fé que faz com que Orfeu volte seu olhar para trás. Provém das *Geórgicas* de Virgílio a noção de que Orfeu perde Eurídice por deixar a emoção se sobrepor à razão e que é um barulho desconhecido que faz o herói virar-se em busca da esposa. Na descrição de Virgílio o barulho acontece depois dessa volta para trás. Em Striggio e Monteverdi há uma rúbrica na partitura que indica que deve haver um barulho antes dessa virada. Em Virgílio e Striggio, Eurídice censura o amor de Orfeu que a arrasta de novo para a morte. Já em Ovídio, Eurídice não dirige a palavra ao esposo, apenas entrega-se às sombras. Tanto em Ovídio, como em Virgílio e Striggio o semi-deus tenta mais uma vez retornar ao mundo dos mortos.

Estão em Virgílio os elementos utilizados no início do quinto ato, em que Orfeu após voltar ao mundo dos vivos, lamenta novamente a perda da esposa. Em Ovídio, Orfeu permanece ali por uma semana lamentando a crueldade dos deuses e sendo repellido por Caronte em suas tentativas de cruzar o rio novamente. Depois, passaria o resto da sua vida vagando pelo mundo. Tanto no libreto quanto no final original da ópera é a rejeição de Orfeu às mulheres que provoca a fúria das Bacantes. A morte e o desmembramento de Orfeu pelas Bacantes é o final encontrado em Virgílio, Ovídio e também na fábula de Poliziano. Porém apesar de ser também a solução original proposta por Striggio em 1607, nas versões de 1609 e 1615, Orfeu ascende aos céus em companhia de Apolo, seu pai. Orfeu pergunta

⁸³ "Orpheu's response to Charon is the major test of his powers as a singer.... the attributes that he displays in this aria are those of the early-seventeenth-century virtuoso: a singer schooled both in the older art of complex ornamented song and in the newer Florentine art of passionate rhetorical declamation."

a Apolo se tornaria a ver sua amada, a resposta dada pelo deus é que ele irá reconhecer o semblante dela entre o sol e as estrelas (Whenham, 1986, p. 74). Orfeu expressa toda a sua dor, porém decide obedecer ao conselho do pai, um deus associado não só ao sol e à música, mas também à razão e ao intelecto.

Mas porque mudar o final? Diferentes argumentos e que dizem respeito a diversas questões podem ser levantados na tentativa de responder essa questão. Uma resposta possível é que o *lieto fine* (final feliz) seria, na verdade, o final original, e que foi alterado devido às dimensões da sala onde a ópera estreou, que não comportaria o maquinário necessário para suspender Orfeu e Apolo aos céus. Pode-se considerar também que pouco agradaria a uma sociedade cristã do século XVII, uma ópera com um *mesto fine* (final trágico) e pagão. O final com o coro das Bacantes foi empregado na estreia devido ao fato de estarem presentes os eruditos acadêmicos de Mântua, já familiarizados com as fontes clássicas do mito de Orfeu.

Durante o período de preparação e execução da ópera em 1607, seguiam-se negociações para arranjar o casamento entre Francesco Gonzaga e Margherita de Sabóia. Logo após a primeira representação de *L'Orfeo* ficou-se sabendo que o Duque Carlo Emanuele, pai de Marguerita, planejava visitar Mântua. Para tal ocasião o Duque Vincenzo Gonzaga ordenou uma outra apresentação de *L'Orfeo* a fim de demonstrar todo o poder e a riqueza da cidade, bem como quão adequado seria Francesco como futuro noivo. Não é fantasioso sugerir que o final original não seria o mais adequado para o evento em questão e que o *lieto fine* seria, portanto, uma alternativa quase obrigatória (Fenlon, 1986, p. 18). Devido ao cancelamento da visita pelo próprio Duque de Sabóia, essa representação não aconteceu, o casamento concretizou-se em 1608. A entrada dos noivos na cidade, depois do casamento em Turim, foi o início de uma semana de luxuosos entretenimentos, dentre eles a ópera *Arianna*, que foi escrita por Monteverdi a partir do libreto do poeta florentino Ottavio Rinuccini. Embora a primeira *performance* de *L'Orfeo* tenha impressionado positivamente o Duque Vincenzo Gonzaga, não causou o mesmo impacto que *Arianna* em seus contemporâneos.

O final feliz já havia sido introduzido na primeira ópera florentina, *Euridice* de Peri e Rinuccini, e usado em muitas ocasiões desde então. Monteverdi também acreditava na necessidade de um final festivo e alegre, como se nota na maioria de suas obras, encerradas com um grande coral celebrativo. Em carta que escreve a Striggio vinte anos depois da primeira apresentação de *L'Orfeo*, Monteverdi explica que não quis musicar o libreto da ópera *Narciso*, de Rinuccini, pois, dentre outros problemas, o seu final era trágico e muito infeliz.

Em 1613, Monteverdi assume o cargo de *maestro di capella* da igreja de São Marcos, em Veneza. A primeira ópera do compositor a ser encenada na cidade foi *Arianna*

em 1640, um dos seus trabalhos favoritos (Sternfeld, 1986, p. 33). *L'Orfeo* seria representado em Veneza por volta de 1642 e representava uma prática musical praticamente extinta: os divertimentos de corte.

Embora os historiadores do século XX têm elevado Orfeu para uma posição de suprema importância na história da ópera antiga, é claro que, tanto para o compositor e seus contemporâneos esse trabalho não era mais que um entretenimento efêmero para as cortes (Fenlon, 1986, p. 19).⁸⁴

L'Orfeo é um trabalho representativo da velha tradição dos escritores do século XVI comprometidos em entender e comunicar as intenções do drama segundo a teoria poética clássica. O personagem de Orfeu fazia parte de um mundo de estereótipos estabelecidos por uma tradição anterior. A influência de Monteverdi nos textos de suas óperas foi fundamental para conferir à sua música total poder de comunicar sentimento através desses textos. Seu comprometimento com os ideais da *seconda prattica* o coloca num posicionamento de respeito às palavras e sua longa experiência lhe conferiu a reputação de o maior compositor da Itália na época, ou mesmo, como defendem muitos autores de ser o real criador da ópera.

Monteverdi foi importante para a consolidação da ópera como gênero e para estabelecer um certo sentido estético a ser seguido no futuro, porém foram Cavalli e Faustini, entre as décadas de 1640 e 1650 em Veneza, os responsáveis pela construção de uma forma necessária para garantir a rotatividade e acelerar o processo criativo. Suas fórmulas de sucesso que juntamente com um ágil ritmo de escrita e produção facilitaram a replicabilidade desse modelo (Rosand, 1991, pp. 3-4).

As óperas mais tardias de Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) e *L'incoronazione di Poppea* (1642), são o reflexo do próprio desenvolvimento do compositor como madrigalista e intérprete de poesia dramática e não podem ser inseridas no contexto geral de como se escreviam óperas nesse período. *Poppea* não é uma ópera típica do seu tempo e tanto ela quanto *Il Ritorno* apresentam características que nenhuma outra obra subsequente em Veneza apresenta (Rosand, 1991, p. 4).

⁸⁴ "Although twentieth-century historians have elevated *Orfeo* to a position of supreme importance in the history of early opera, it is clear that for both the composer and his contemporaries the work was no more than an ephemeral entertainment for courties."

2.5 - A ópera em Veneza e *Orfeo*

A ópera nasceu em Florença, mas foi em Veneza que se definiu como um gênero e assumiu sua identidade definitiva. Só uma cidade que desfrutava de estabilidade política e de uma economia não centrada no estado poderia sustentar os grandes empreendimentos que viriam a se tornar as montagens de ópera. Em Veneza havia demanda regular por espetáculos, apoio financeiro confiável e um público amplo e previsível. A demanda era garantida pelo calendário do carnaval veneziano que trazia para a cidade tempos de licença social na qual misturavam-se diferentes classes sociais, ou seja, nos teatros encontrava-se patrícios e pessoas comuns.

Os próprios espetáculos estimulavam a criação de novas óperas, o que criou um mercado com grande potencial de crescimento. Para além disso, investir em teatros era considerado sinal de riqueza e trazia aos investidores destacado status social. Quando a ópera se desenvolveu em Veneza, Monteverdi era um dos mais aclamados compositores da Itália, muitos se referiam a ele como o "Apolo do século" e detentor da "mais elevada inteligência do paraíso da harmonia" (*apud* Rosand, 1991, p.18).

A primeira ópera produzida em Veneza foi *Andromeda* em 1637, trazida por F. Manelli e B. Ferrari.⁸⁵ Podemos perceber o grande sucesso que tal produção obteve observando o rápido crescimento do número de espetáculos e a criação de novos teatros após a sua estreia. Em 1637 *Andromeda* foi representada no teatro S. Cassiano, em 1639 três outras óperas foram levadas ao público em dois teatros diferentes, em 1640 mais duas óperas e um teatro foram criados, em 1641 outro teatro foi aberto e em 1642 já tinham sido realizados sete espetáculos em quatro teatros. No total, de 1637 a 1678, cento e cinquenta óperas foram à cena em nove teatros, fruto do trabalho de vinte compositores e quarenta libretistas.

As primeiras óperas, *Dafne* (1597), *Euridice* (1600), *L'Orfeo* (1607) e *Arianna* (1608), eram entretenimentos para as cortes de Florença e Mântua. Poetas, compositores, músicos, figurinistas, cenógrafos e todo o contingente humano necessário para a montagem desses espetáculos eram servos das cortes dessas cidades. Era comum produzir cada espetáculo uma única vez já que eram criados para celebrar eventos, políticos ou sociais, específicos e

⁸⁵ Francesco Manelli e Benedetto Ferrari foram dois dos mais importantes compositores e libretistas da época e responsáveis pela consolidação do estilo musical da ópera em Veneza. Infelizmente nenhuma música sobreviveu de seus trabalhos, mas muitos libretos chegaram aos dias de hoje. Ferrari e Manelli trabalhavam muito próximos, texto e música eram minuciosamente criados de acordo com as habilidades dos cantores da companhia. Os múltiplos talentos e responsabilidades dos membros da trupe aproximou as fronteiras entre texto e música, bem como entre a criação e a performance (Rosand, 1991, p. 14-15, 199).

atendiam ao gosto e aos interesses dos patronos que as encomendavam. Era próprio desses divertimentos uma orquestra da Renascença tardia com muitos instrumentos.

Em Veneza a ópera se expandiu sob outras circunstâncias, a começar pela orquestra veneziana típica formada por um grande grupo de contínuo e menos instrumentos de uma maneira geral já que o foco maior era nos cantores. Aqui a ópera é urbana, comercial e pública, considerada um negócio lucrativo e em plena expansão, uma forma de arte popular.

Na década de 1640, os libretistas em Veneza pertenciam aos mesmos círculos sociais e intelectuais, a *Accademia degli Incogniti*. Fundada em 1630 a *Accademia* funcionou durante muitas décadas como sede não oficial do poder político de Veneza. Seus membros, muitos deles escritores de romances, ensaios sobre a moral e tratados religiosos, como também libretos de ópera, exerceram grande influência na sociedade veneziana através de suas publicações. Também foram eles os fundadores e administradores do mais bem-sucedido teatro de ópera de Veneza, o *Novissimo* (1641 - 1645).

As soluções encontradas pelos Florentinos já não satisfaziam os libretistas Venezianos, foi uma necessidade desses de levar o drama cantado a um outro nível que provocou seu interesse em práticas teatrais antigas. Por detrás de todas as decisões específicas quanto ao uso dos coros, divisão dos atos (em cinco ou em três), ou em relação às unidades (tempo, lugar e ação) sempre esteve presente o conflito entre respeitar as regras tradicionais e o gosto moderno. Depois da primeira metade do século, muitos libretistas deixaram de seguir as regras do teatro clássico grego. Alguns autores ainda tentaram manter seus trabalhos mais próximos dos ideais clássicos. Nicoló Minato, por exemplo, pediu no prefácio de sua obra *La caduta di Elio Seiano* (1667) para que seus contemporâneos "lembrem-se que a *performance* desses dramas foi inventada pelos antigos para ensinar perfeição moral" (*apud* Rosand, 1991, p. 58).⁸⁶

Já outros autores distanciavam-se propositadamente das regras. No prefácio de *Achille in Sciro* (1664) de compositor anônimo, o editor defende a ideia de que "se essa peça não está de acordo com as restritas regras de Aristóteles, [pelo menos] segue o agradável costume dessa época, sendo um novo tipo de composição, que ao contrário das antigas, tem como objetivo mais deleitar que instruir" (*apud* Rosand, 1991, p. 58).⁸⁷ Giacomo Castoreo em seu *Pericle effeminato* (1653) alega que "se eu não mantive nem o decoro com os personagens nem a verossimilhança nos incidentes, não encontrem a culpa em mim, já que estou seguindo o costume difundido, introduzido por muitos e praticado por todos" (*apud*

⁸⁶ "remember that the performance of these dramas was invented by the ancients to teach perfection in morals"

⁸⁷ "If this play does not proceed according to the strict rules of Aristotle, [at least] it follows the pleasant custom of the age, being a new composition, which, unlike the ancient ones, has as its aim more to delight than to instruct."

Rosand, 1991, p. 59).⁸⁸ Vincenzo Nolfi no prefácio de seu *Bellerofonte* (1642) afirma que "todos os costumes mudam, e até as mais depravadas novidades podem dar prazer"⁸⁹ e depois acrescenta que se os autores antigos "estivesse vivos hoje, eles também poderiam mudar suas ideias" (*apud* Rosand, 1991, p. 41).⁹⁰

Os libretistas venezianos citavam intencionalmente as obras uns dos outros como forma de especificar precedentes, o que apoiava a legitimidade de sua atividade. A grande quantidade de referências cruzadas produziu uma mudança decisiva no equilíbrio entre a tradição e o gosto moderno. O gosto moderno parece ser o cerne de todas as decisões tomadas por libretistas e compositores que culminou no estabelecimento de uma série de convenções que definiram a ópera veneziana como um gênero específico.

Enquanto os enredos utilizados em Mântua, Florença, Roma e mais tarde em Paris⁹¹ eram inspirados na mitologia, em Veneza os libretos eram alimentados por romances e pela história, e é nesse contexto que nosso herói chega a Veneza na década de 1670. A ópera já assumia aqui outros valores e preocupações, mais relacionadas em agradar o público e manter o negócio lucrativo do que a questões teóricas que poderiam legitimar o fazer operístico. A ópera já não dependia do exemplo de Orfeu para obter verossimilhança, considerado redundante e até antiquado ele foi substituído pelo poder da convenção. Orfeu tornou-se supérfluo, uma casualidade, uma vítima do sucesso da ópera (Rosand, 1991, p. 388).

A ópera *Orfeo*, de 1672, com música de Antonio Sarorio e libreto de Aurelio Aureli, apresenta um confronto implícito com os ideais originais da ópera. Além de adicionar muitos personagens, bem ao gosto das convenções da época, Aureli perverteu intencionalmente aspectos centrais da trama. Nessa versão Eurídice é morta pela serpente enquanto era perseguida pelo rival de Orfeu, Aristeu. Orfeu previamente já teria tentado matar a jovem por ciúmes, porém mesmo assim lamenta a sua morte pela picada da serpente, em seguida, cansado, ele dorme. Em sonho é Eurídice que incute a Orfeu a ideia de resgatá-la. O momento fulcral dessa história mitológica em que Orfeu canta ao senhor dos mortos como forma de convencê-lo a libertar sua esposa não acontece em cena nessa versão, está implícita entre duas cenas. Ironicamente, Plutão apresenta Orfeu como um cantor legendário. Contudo, ele consegue que ela seja libertada e apesar dos avisos e súplicas de Eurídice, Orfeu acaba por olhar para trás. Aqui sim, depois da que pode ser chamada de

⁸⁸ "If I have not maintained either decorum in the characters or verisimilitude in the incidents, do not find fault with me, since I am following the misguided custom, introduced by many and practiced by all."

⁸⁹ "all customs change, and even the most depraved novelties can please"

⁹⁰ " [if they] were alive today, they too might change their ideas"

⁹¹ O *Orfeo* de Luigi Rossi e Francesco Butti chegou a Paris em 1647, fato que confirmou o gênero fora da Itália.

segunda morte da esposa, Orfeu canta um lamento apaixonado. Imediatamente após isso introduziu-se uma ária cômica contrastante na qual, com felicidade, Orfeu renuncia ao amor das mulheres, um momento que no mito, ao contrário dessa ópera, é de uma renúncia dolorosa e que acaba por culminar na própria morte violenta do músico da Trácia. Aureli se recusou a terminar a ópera com o encontro, já convencional, dos dois amantes. Orfeu sequer está presente nas últimas três cenas dessa ópera, o que demonstra claramente como o músico foi rebaixado do seu posto de herói ao ser excluído de participar do desfecho final dos acontecimentos.

Parodiando todas as cenas em que Orfeu tradicionalmente provaria o seu valor mítico, Aureli nos dissuade de reconhecê-lo como um herói, passa a ser um ciumento marido veneziano. Eurídice é claramente a mais heróica dos dois, pois além de planejar o seu próprio resgate é capaz de respeitar as leis de Plutão e permanece com um amor inabalável por seu Orfeu. Para Rosand (1991, p. 390), o tratamento dado a Eurídice reflete a exaltação das mulheres sobre os homens que aconteceu em muitos dos primeiros libretos venezianos que ressaltavam o heroísmo e a superioridade moral das mulheres.

Aureli proporcionou ao seu público uma outra novidade inesperada. Tendo preparado [o público] durante a ópera para esperar que os detalhes do mito fossem alterados à serviço das convenções Venezianas, ele o surpreende ao não terminar a ópera convencionalmente (Rosand, 1991, p. 390).⁹²

O trabalho de Aureli e Sartorio representa os trabalhos desse período, onde uma série de técnicas e convenções em forma de tipos de cena eram uma constante, tais como a cena do sono, a cena do espírito ou fantasma e o lamento com tetracorde descendente. Orfeu foi certamente maltratado, desconstruído, rearranjado e deformado numa época em que a ópera era definida pela mistura entre o heróico e o ridículo, e o sucesso de uma produção dependia muito da extravagância da peça (*apud* Rosand, 1991, p. 395). Em Veneza, Orfeu tornou-se uma espécie de anti-herói, e por ser o personagem com o direito mais legítimo para o discurso através da música e a ação dramática, sempre será um desafio direto à verossimilhança na ópera.

⁹² "Aureli has provided his audience with yet another unexpected novelty. Having prepared them throughout the opera to expect details of the myth to be altered in the service of Venetian conventions, he surprises them by failing to end the opera conventionally."

Cap. 3 - Uma proposta interpretativa

Visto que os dois módulos desse trabalho final de Mestrado, Recital e Dissertação, estão articulados entre si, o terceiro capítulo dessa dissertação serve para discutir questões relacionadas à elaboração e apresentação de um Recital final sobre o tema selecionado. Intitulado *Orfeo & Euridice - Um estudo interpretativo sobre o surgimento da Ópera na Itália no séc. XVII*, o recital teve lugar na Sala 210 da ESMAE - IPP no dia 11 de Julho de 2015 às 22h e esteve inserido na programação do 6º Festival SET - Semana das Escolas de Teatro.

Criar e realizar as minhas próprias concepções artísticas, ser capaz de alcançar autonomia técnica e interpretativa a nível profissional no âmbito da música, expressar inequivocamente a minha personalidade artística foram os objetivos específicos do eixo prático desse trabalho.

3.1 - Repertório escolhido

Escolher as óperas com enredo sobre o mito de Orfeu como tema de investigação dessa dissertação veio primeiramente e primordialmente da minha vontade em explorar o repertório setecentista italiano relacionado com essa temática específica. Para a realização desse recital foram selecionados partes de diferentes obras, a partir de um levantamento do material musical dessa época em Itália. As obras selecionadas foram:

- *Euridice* (1600) de Jacopo Peri e Ottavio Rinuccini
- *Euridice* (1602) de Giulio Caccini e Ottavio Rinuccini
- *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio
- *L'Orfeo dolente* (1616) de Domenico Belli e Gabriello Chiabrera
- *Orfeo* (1647) de Luigi Rossi e Francesco Buti
- *Orfeo* (1672-3) de Antonio Sartorio e Aurelio Aureli

bem como outras peças vocais de G. Caccini (*Tutt'ol di piango*, texto de Petrarca) e de compositores contemporâneos a esses, como Sigismondo D'India (ca. 1582 - 1629) e Francesco Rasi (1574 - 1621), música e texto dos próprios compositores.

PROGRAMA

- F. Rasi** *O che felice giorno*
J. Peri *Nel pur ardor*
G. Caccini *Gioite al canto mio*
C. Monteverdi *Vi ricorda o boschi ombrosi*
Rosa del ciel
Ahi caso acerbo / In un fiorito prato
Tu se' morta
G. Caccini *Non piango e non sospiro*
J. Peri *Non piango e non sospiro*

(Intervalo)

- G. Caccini** *Funeste piagge*
L. Rossi *Mio ben*
Sigismondo d'India *Che vegg'io, ohimè che miro?*
D. Belli *Numi d'Abisso / Deh, se fur miei lamenti*
G. Caccini *Tutto'l di piango*
A. Sartorio *Sempre dolente*

Intérpretes, músicos e instrumentos envolvidos:

Thiago Vaz	<i>Orfeo</i>
Daniela Castro	<i>Euridice</i>
Josepe Andoni Conde Villar, Matheus Prust	violinos barrocos
Mónica García, Carlos Sanchez	flautas de bisel
Inês Coelho	violoncelo barroco
Guilherme Barroso	guitarra barroca
Miguel Bellas, Eneas Freire	tiorba
Sara Dacal	cravo

Embora esse repertório esteja todo vinculado ao Barroco italiano e relacionado à ópera no séc. XVII, podemos dividi-lo em duas partes. Uma primeira parte (obras de Monteverdi, Caccini e Peri) mais próxima com o passado e os divertimentos de corte do século XVI e uma segunda parte (obras mais tardias como as de Belli, Rossi e Sartorio) tal

como se expandiria a ópera durante todo o século XVII e que representa uma forma de arte essencialmente popular.

Os critérios de seleção dessas peças, para além do gosto pessoal, têm relação com a relevância das óperas em que estão inseridas e sua contribuição para o desenvolvimento futuro da ópera como gênero. Sendo assim, ter peças de Monteverdi e Peri tornou-se essencial para esse programa e foi um ponto de partida. A partir do estudo do *L'Orfeo* de Monteverdi e Striggio constatei a sua aproximação com a música de Peri e o libreto de Rinuccini. O próximo passo foi explorar a versão escrita por Caccini sobre o mesmo libreto escrito por Rinuccini. Devido à importância da obra *Le Nuove Musiche* de Caccini para o desenvolvimento de uma escrita musical comprometida com a expressividade de um texto dramático, a peça *Tutto'l di piango* foi inserida nesse programa. Ainda focado nas primeiras décadas do séc. XVII fui buscar peças de compositores contemporâneos aos já citados e que também estavam relacionadas à temática de Orfeu. O *Lamento d'Orfeo* escrito por d'India é uma preciosidade da monodia com baixo contínuo e é um excelente exemplo da capacidade da música de reforçar o verso. Uma peça de Rasi foi incluída na abertura desse programa como reverência ao primeiro cantor a interpretar o papel título da ópera *L'Orfeo* de Monteverdi. Rasi também teria participado das primeiras récitas da *Euridice* de Peri. Peças de Belli, Rossi e Sartorio foram incluídas no repertório desse recital como forma de entender o desenvolvimento da escrita em ópera e as suas relações com os trabalhos do início do século.

Outro fator que condicionou a escolha dessas peças foi a necessidade de contar toda a narrativa presente no mito de Orfeu. As peças escolhidas deveriam contemplar os momentos chave da história, desde a felicidade aparentemente inabalável que demonstra o nosso herói ao estar apaixonado por Eurídice, o casamento, a trágica morte da ninfa, a decisão de ir buscá-la ao mundo dos mortos, a travessia até chegar ao trono dos deuses do mundo inferior e convencê-los a deixar Eurídice voltar ao mundo dos vivos, o não cumprimento das regras estipuladas por Plutão, a segunda morte de Eurídice, até a volta solitária de Orfeu dos infernos.

Devido a todas as questões envolvendo a encenação de um possível final trágico em que Orfeu seria morto pelas bacantes, ou a escolha de um final feliz com um resgate bem sucedido, ou ainda a ascensão de Orfeu aos céus (diferentes finais presentes nas óperas selecionadas), decidi encerrar esse recital com um lamento em que Orfeu canta a sua infinita infelicidade e passa a vagar sem destino pelo mundo. A decisão aqui tomada foi a de não apresentar um final em que Orfeu conseguisse resgatar a esposa dos infernos.

3.2 - Questões interpretativas

3.2.1 - Instrumentação

A instrumentação desse recital contou com um grande grupo de baixo contínuo, essencial para a execução de um repertório inteiramente composto para voz solo com acompanhamento. Para tal finalidade foram utilizados um violoncelo barroco, uma guitarra barroca, uma tiorba, e um cravo. Diferentes combinações desses instrumentos foram utilizadas de acordo com o caráter de cada peça. Nas peças de gozo e júbilo, por exemplo, notava-se os rasgueados da guitarra barroca com mais intensidade. Nas peças mais amargas, em que Orfeu demonstra a sua insatisfação perante o próprio destino, as dissonâncias entre a linha melódica vocal e a linha do baixo foram enfatizadas com a presença do violoncelo, já que por muitos vezes o baixo apresenta uma sequência de notas longas ligadas e que só podem ser executadas por um instrumento de arco. Os lamentos mais tristes e lúgubres foram feitos apenas com tiorba e voz, como forma de tornar o ambiente ainda mais íntimo e delicado, numa tentativa de escancarar ainda mais os sentimentos do texto e do personagem.

Outros instrumentos melódicos eram necessários para executar alguns ritornelos instrumentais. Na peça *Nel pur ardor* foram utilizadas duas flautas de bisel, para o ritornelo de *Sempre dolente* dois violinos barrocos, já para o ritornelo presente em *Vi ricorda o boschi ombrosi* foram utilizados todos os instrumentos envolvidos nesse recital. Usei o ritornelo escrito por Belli como abertura instrumental para o recital combinando flautas de bisel, violinos barrocos e baixo contínuo. Para a peça *Mio ben* criou-se uma segunda voz, que foi executada por uma flauta de bisel.

Peças instrumentais foram introduzidas nesse programa e serviram como interlúdios entre diferentes peças. Um exerto de *Monica* de B. Storace (fl. 1664) para cravo serviu para demarcar a passagem de tempo entre o casamento de Orfeu e Eurídice e a chegada da mensagem que anunciava a morte da ninfa. Já um *Fabordón del primer tono - I: Llano* de A. Cabezón (1510 - 1566) serviu para conectar *Tu se' morta* e os dois *Non piango e non sospiro*. Essas três peças representam o momento em que Orfeu decide descer ao mundo dos mortos para resgatar sua esposa, esse *fabordón* funcionou aqui como uma espécie de último momento de reflexão antes que essa decisão fosse tomada. Escolhi apresentar ambas as versões de Peri e Caccini sobre esse mesmo texto (*Non piango e non sospiro*) para ilustrar diferentes tratamentos dos mesmos versos, o que serviu para intensificar a carga dramática presente nesse momento chave do enredo.

A segunda parte desse recital foi iniciada com uma *Involatura di Liuto, et di Chitarrone* de A. Piccinini (1566 - 1638) e serviu para introduzir a chegada de Orfeu aos

infernos antes da derradeira canção de súplica aos deuses do mundo inferior. Antes do último lamento do programa, em que Orfeu passa a vagar pelo mundo, a *Ricercare I* para cello solo de Domenico Gabrielli (1651/1659 - 1690) foi responsável por iniciar essa jornada.

O temperamento utilizado foi o mesotônico de quarto de coma (com Mi bemol - já que a maioria das peças estavam ou em Sol maior ou em sol menor) e o diapasão Lá = 440 Hz.⁹³

3.2.2 - Encenação

Por se tratar de música dramática e operística, decidi, desde o início do processo de criação desse recital final de Mestrado, que esse devia ser um concerto encenado. Como forma de propor a mim mesmo um desafio a nível da *performance* e de preparação do personagem Orfeu, acabei por decidir criar uma espécie de monólogo cantado em que Orfeu narrasse a própria história sem a intervenção de outros personagens ou coros, à exceção de Eurídice, como seria esperado em uma ópera. Porém tampouco Eurídice cantava nessa minha versão. A ninfa foi interpretada por uma atriz-bailarina que contracenava com Orfeu através do movimento e do gesto e não por palavras. Essa escolha interpretativa era também uma forma de enfatizar o poder sobre-humano do qual só Orfeu é portador: a retórica da palavra cantada. Tentar contar um enredo tão complexo omitindo personagens tão importantes para a trama (como Mensageira, Caronte, Plutão e Prosérpina, ou até mesmo personagens já tão associados a essa história em ópera, como a personificação da Música e da Esperança ou até mesmo Apolo) foi sem dúvida o maior desafio dessa proposta. Embora a personagem da Mensageira, que traz a notícia da morte de Eurídice, tenha sido subtraída, a mensagem sobre a morte da ninfa foi cantada pelo próprio Orfeu ao ler uma carta.

O recital foi dividido em quatro cenas que por sua vez foram divididas em duas partes. A primeira parte (cenas I e II) se passa no mundo dos vivos e a segunda (cenas III e IV) no mundo dos mortos. As cenas também receberam títulos (retirados dos textos das canções) que definiam o caráter de cada momento específico. A seguir apresento essas quatro cenas e suas sinopses:

I - Gioia infinita

Orfeu ama apaixonadamente a ninfa Eurídice, ambos estão comprometidos. Orfeu evoca o nome de Himeneu e pede aos céus que o deus possa comparecer e abençoar a união.

⁹³ Sobre afinação e temperamentos históricos consultar Goldaraz Gainza, J. (2004). *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Completamente consumido pela felicidade que o espera ao lado de sua amada, o herói continua a entoar cantos de intenso prazer e felicidade.

II - Ahi, caso acerbo

É chegado o dia da celebração. Orfeu recorda a tristeza em que vivia antes de encontrar o amor, enfim correspondido por sua doce Eurídice. O casamento acontece. Porém os augúrios não foram favoráveis. Enquanto colhia flores, Eurídice foi picada por uma serpente e não pôde resistir ao efeito do poderoso veneno. Orfeu, inconsolável, toca e canta aos homens e aos deuses, mas nada consegue. Decide, então, descer ao reino dos mortos para recuperar Eurídice.

(Intervalo)

III - Lagrimate al mio pianto

Perante o trono dos deuses do Tártaro, Orfeu canta o seu desgosto e o seu amor. Plutão e Prosérpina, surdos às súplicas dos homens, ficam de tal maneira comovidos que lhe devolvem Eurídice. Mas com uma condição: Orfeu poderá levá-la, mas não pode olhá-la antes de terem alcançado o mundo superior. Caminhando na frente, Orfeu, quase a chegar ao mundo dos vivos, com receio de ter sido enganado, vira-se para trás para confirmar se Eurídice o segue. Esta, com os olhos cheios de lágrimas, é levada de volta ao mundo dos mortos por uma força irreversível. Orfeu já não mais verá a esposa outra vez.

IV - Sempre dolente

Profundamente triste, Orfeu lamenta a perda de Eurídice. Passa a vagar triste e solitário pelo mundo. Deprimido de saudade, se afasta do amor humano. Agora só lhe resta arrependimento e dor.

Como o recital foi representado em uma sala de pequenas dimensões, com um grande grupo de instrumentistas, poucos recursos de luz e cenografia, além do espaço destinado ao público (cerca de 40 pessoas), toda a encenação foi programada para ser a mais intimista, simples e eficaz possível. As mudanças de cena e caráter foram marcadas sobretudo pelas próprias mudanças da música e do texto, mas também pelos câmbios de luz e adereços de cena.

Por se tratar de um exame final de canto e centrado num repertório onde o poder da palavra é tão importante, a atenção durante todo esse processo foi sempre no melhor preparo possível desse material musical, obedecendo às regras estilísticas, superando as dificuldades técnicas e me comprometendo sobretudo com a total inteligibilidade do texto

cantado em italiano. Esse recital foi preparado sob a orientação dos professores Magna Ferreira e Jan Van Elsacker, respectivamente professores dos cursos de Música Antiga da ESMAE e da *Staatlich Hochschule für Musik Trossingen*, onde estudei como aluno ERASMUS. Daniela Castro, que representou Eurídice nesse recital, e as professoras Catarina Costa e Silva e Petra Volko me auxiliaram na construção desse projeto cénico. A luz esteve a cargo do professor Rui Damas.

Conclusão

Estudar a presença do mito de Orfeu em ópera é estudar também a história e o desenvolvimento da própria ópera. O drama mitológico de Orfeu e Eurídice sempre esteve presente no teatro italiano, especialmente durante o século XVII, e foi usado diversas vezes para legitimar o ato de se escrever óperas.

A busca constante por uma forma ideal de combinar música e poesia levou os artistas daquela época a experimentar diversas possibilidades. Ao analisar as obras de Poliziano: *La favola di Orfeo* (1480), Peri-Rinuccini: *Euridice* (1600), Monteverdi-Striggio: *L'Orfeo* (1607) e Sartorio-Aureli: *Orfeo* (1672) pude compreender melhor como a presença recorrente do mito de Orfeu em peças que conjugavam drama, música e espetáculo cênico foi fundamental para o desenvolvimento e a consolidação do gênero.

Embora outras figuras mitológicas, tais como Apolo e Dafne, tenham marcado presença no teatro desde finais do século XV, nenhum outro personagem foi levado aos palcos tantas vezes quanto Orfeu. Nenhum deles seria capaz de sugerir a associação entre poesia e música tão facilmente. Orfeu foi uma importante ferramenta na mão de compositores e libretistas preocupados com a natureza de seus trabalhos. O desconforto desses artistas com a verossimilhança de suas obras foi o que determinou a criação de um estilo musical que pudesse passar canto por discurso e a escolha de enredos em que o discurso musical fosse natural e apropriado.

Filho da música e da poesia, célebre músico da mitologia e herói da ópera por excelência, Orfeu representa tudo o que a nova música e o novo gênero criados em finais do século XVI buscava legitimar: que cantar era uma forma natural de expressão, que a música podia ser traduzida em ação, e que a palavra cantada carregava em si o poder retórico de mover as paixões do ouvinte.

“Com seu cantor-herói imortal, sua trágica história de amor e sua intensidade emocional, o mito de Orfeu inspirou óperas em todos os tempos, a começar pela Eurídice de Jacopo Peri, em 1600” (Riding & Dunton-Downer, 2010, p. 57).

Referências Bibliográficas

- Bulfinch, T. (2006). *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e de heróis*. (D. Jardim, Trad.) Rio de Janeiro: Ediouro.
- Carter, T. (1992). *Music in late Renaissance and Early Baroque Italy*. Londres: Batsford.
- Cartas de Claudio Monteverdi*. (2011). (L. Costa, Trad.) São Paulo: Editora Unesp.
- Fenlon, I. (1986). The Mantuan Orfeo. In: J. Whenham (Ed.), *Claudio Monteverdi: Orfeo*. Cambridge University Press.
- Fregni, M. V., & Duarte, A. d. (Jul - Dez de 2011). Orfeu: mito, ópera e poesia. Um estudo comparado. *Todas as musas*, Ano 03, Número 01.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1998). *História da Música Ocidental*. (A. L. Faria, Trad.) Lisboa: Gradiva.
- Míssio, E. (Abril de 2008). O cortesão moral de Baldassare Castiglione e o ordinário de Eustache du Refuge. *Memorandum*, 14, pp. 25-36.
- Palisca, C. V. (1994). *Studies in the history of italian music and music theory*. New York: Oxford University Press Inc.
- Pirrota, N., & Povoledo, E. (1982). *Music and Theater from Poliziano to Monteverdi*. (K. Eales, Trad.) New York: Cambridge University Press.
- Porter, W. V. (Verão de 1965). Peri and Corsi's "Dafne": Some New Discoveries and Observations. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 18, No. 2, pp. 170-196.
- Riding, A., & Dunton-Downer, L. (2010). *Guia ilustrado Zahar: ópera*. (C. Marques, Trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Rosa, R. A. (2010). *A sombra de Orfeu : o neoplatonismo renascentista e o nascimento da ópera*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Rosand, E. (1991). *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press.
- Sternfeld, F. W. (1986). The Orpheus myth and the libretto of 'Orfeo'. In: J. Whenham (Ed.), *Claudio Monteverdi: Orfeo*. Cambridge University Press.
- Veiga, P. E. (Maio de 2011). VIRGÍLIO E OVÍDIO, POETAS DE ORFEU: Um estudo sobre a Poética da Expressão, seguido de Tradução e Notas. Araraquara, São Paulo, Brasil.
- Whenham, J. (Ed.). (1986). *Claudio Monteverdi: Orfeo*. Cambridge: Cambridge University Press.