

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Ibaney Chasin

O CANTO DOS AFETOS: UM DIZER HUMANISTA

APROXIMAÇÕES À REFLEXÃO MUSICAL
DO RENASCIMENTO TARDIO ITALIANO

Equipe de realização – Revisão: Maria Aparecida A. Salmeron; Sobrecapa: Sergio Kon,
sobre Guido Reni, *St. Cecilia*, óleo sobre tela, 1606; Produção: Ricardo W. Neves e Ra-
quel Fernandes Abranches.



PERSPECTIVA

Libria pps 7 copias

26/05/09

À Guisa de Introdução

1

O propósito que arrima e impulsiona esta *sucinta coletânea*¹ e os comentários concernentes pode ser delineado nesta disposição: o que se perspectiva é o exame e determinação das categorias estéticas que armaram e nutriram a reflexão musical do *segundo Renascimento*, do *Renascimento tardio*, ou seja lá como se queira designar o pulsante e contraditório século XVI italiano. Século tomado por ventos sonoros transformantes que arrojaram a alma humana, de modo categórico, para o centro da arte sonora.

Ventos sonoros transformantes?

É importante referir que a música, a partir da segunda metade dos anos quinhentos, talvez de forma mais distinta e veemente do que qualquer outra esfera da arte, é matéria de reordenações estéticas de fundo. Ainda que a Camerata Bardi, como lucidamente considera Nino Pirrotta, não tenha sido vetor determinante das transformações que rompem nas “terras italianas”², de qualquer modo era sinal vigoroso do novo que então emergia. *Novo musical* – vale a expressão – que significou antes e acima de tudo o surgimento de uma *sonoridade humanista*, de um *canto expressivo*, ou mais rigorosamente, de uma

1. *Coletânea* que é vertida ao português, bem como apresentada ao final do volume no original italiano.

2. Cf. Nino Pirrotta. *Scelte poetiche di musicisti; Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*. Venezia, Marsilio, 1997, pp. 173-195.

prática ou estilo encentrado sobre uma *nova expressividade*³. Destarte, se em relação à *Camerata Fiorentina* seria irrazoável afirmar que respondesse pelo nascimento da *monodia moderna* – mesmo porque a cunhagem de gêneros e formas artísticas não dimana meramente de pesquisas, debates ou proposituras ideais, e a *Camerata*, em última instância, punha-se enquanto um *cenáculo teórico* –, mesmo assim não se pode esquecer que deste *círculo* auspiciado por Bardi, conde de Vernio, tomaram parte mucisistas como Giulio Caccini, Jacopo Peri e Vincenzo Galilei; músicos envolvidos como protagonistas deste movimento estético-musical, voltado aos estudos e busca de uma *música expressiva*, ou de um canto que pudesse responder às específicas necessidades expressivas de seu tempo. A termo que se a *Camerata* não foi, como freqüentemente se lê, agente responsável ou desencadeante de uma nova práxis sonora, sua existência é marca concreta das mudanças em curso, visto que a *Euridice*, de Peri, o texto *Dialogo della musica antica e della moderna*, de Galilei, como também a *Nuove Musiche*, de Caccini, de forma mais ou menos direta a cada caso, se enlaçam vitalmente com o *agrupamento bardiano*, ou de seus debates e estudos de algum modo se alentam⁴.

Posto tal contexto, é necessário dispor que o reconhecimento e explicitação das categorias estéticas que tipificaram musicalmente os anos quinhentos não serão aqui tramados a partir e no interior de uma argumentação abstrata – isto é, que se descola da concreta teoria em pauta. A mediação ideal que estrutura este estudo é, precisamente, a realização de uma *investigação textual*, movimento que funda e possibilita o intento pretendido: escavar e expor o substrato

3. É oportuno aludir, dado a argumentação em curso, que a recusa então nascida em relação às formas estilístico-musicais anteriores (recusa do “velho” musical em pró do novo), significou, *lato sensu*, a negação de uma estrutura regida ou somente determinada pela orgânica contrapontística. Firme-se, não obstante, que tal perspectiva estética não propunha, do ponto de vista artístico, a negação da polifonia em si, pelo menos no caso dos grandes personagens da composição, mas perseguia, em última análise, a criação de um *mêlos* não subsumido aos regramentos do contraponto. Em outras palavras, tal negação significou a busca por uma *expansão e intensificação* da esfera melódica, que então engenhada a partir e em função de suas *próprias necessidades* poderia reverberar o dramático e intenso pulso afetivo do homem tardo-renascentista. Numa palavra, um novo *mêlos* surgia – uma nova lógica de engendr-lo nascia (a *Seconda Pratica*), lógica que, inconfornavelmente, se contraporia às formas e estilos compositivos precedentes, *desnervando-os*. Estes, vale aqui a adjetivação metaforizante e sem dúvida polêmica, *menos expressivos*, logo, *menos intrinsecamente humanos*. Cf. Ibaney Chasin, *Monteverdi – Humana Melodia*. São Paulo, USP, 2003. (Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social.)

4. A *Bibliografia* apresentada ao final contém textos que delineiam e analisam o universo estético-musical que envolve a *Camerata Bardi*. Para além dos ensaios que tratam exclusivamente da questão (como seus títulos indicam), cf. ainda Barbara Russano Hanning, *Of poetry and music's power: humanism and the creation of opera*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980 e Enrico Fubini, *L'Estetica Musicale dall'Antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1997.

da reflexão musical do tardo-Renascimento. Substrato, é importante sublinhar, que foi *concretamente realizado* pela música de então: a prática compositiva de Monteverdi, *per si*, assinala e demonstra a valência e objetividade desta teoria que reconheceu a dimensão intrinsecamente humanista da música. De tal modo que determinar o sentido e dimensão das categorias que arrimam a letra teórico-musical examinada significa, mediatamente, vislumbrar a *alma das notas*, portanto dos homens, que ecoaram nas partituras tecidas a partir de meados do século XVI. *Investigação textual*, pois, é oportuno ainda marcar, entendida como processo que afere o sentido da letra analisada e avança na direção de revelar suas insuficiências, superando-as, num passo posterior, e na medida do possível. Investigação, enfim, que ao nitidizar complexos categoriais, entremostra ou faz pulsar, ato contínuo, o *suposto e fim* da arte sonora do Renascimento tardio (e não apenas), como se buscará evidenciar.

Da copiosa e profícua produção teórico-musical que brota em solo italiano quinhentista – cuja reverberação se estende e universaliza pela Europa, do mesmo modo, aliás, que o madrigalismo e a monodia acompanhada –, colhem-se três momentos: o *Epistolário* de Girolamo Mei a Vincenzo Galilei e ao Conde Bardi, o *Dialogo della musica antica et della moderna*, de Galilei, e o *Trattato della Musica Scenica*, de Giovanni Batista Doni. Em verdade, deste material são traduzidos e examinados alguns extratos, dos quais provêm, em termos estruturais, a orgânica teórica que os conforma; são estes: 1) a carta de Mei a Galilei de 1572; 2) um fragmento do *Dialogo* onde se argumenta acerca da relação música-palavra e sobre a natureza da expressividade musical; 3) três capítulos do *Trattato*.

No intuito imprescindível de pontuar o porquê da tomada destes autores e de tais escritos, firme-se, de saída, que Mei foi a figura mais proficiente em seu tempo no exame e reflexão da música grega. Posto em termos mais concretos, filósofo, filólogo, voltado aos estudos gregos, e neste universo específico envolvido predominantemente com o pensamento aristotélico, este intelectual florentino surge como o formulador renascentista mais significativo concernente à orgânica da arte sonora grega. Na letra de Palisca: “Com o trabalho de Mei encontramos pela primeira vez uma pesquisa histórica pura no campo da música. Não só por sua objetividade, mas ainda por seu alcance exaustivo, a investigação de Mei sobre a música grega supera toda e qualquer tentativa anterior neste campo”⁵. Conquista teórica que se tornou possível posta a via de sua vida intelectual, a saber: esta o

5. Claude Palisca (org.), *Girolamo Mei (1519-1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, 2. ed. rev. aum. [s.l.], American Institute of Musicology, 1977, p. 35.

fez pensar a música a partir e no interior de uma vasta vivência humanista. Palisca sublinha tal dimensão, que é vital distinguir:

Como filólogo e acadêmico participara, em Florença, de muitos dos mais significativos trabalhos dos humanistas tardios – perspicazes críticas textuais, estudos sobre prosódia grega e latina, a edição dos textos de Aristóteles, pesquisas sobre a história local e política, e a preparação das edições definitivas das peças gregas. Dessa experiência Mei extraiu para o pensamento musical um complexo de atitudes completamente novo⁶.

Numa palavra, e muito oportuna: Mei “não era um músico e não compartia dos pré-juízos dos teóricos musicais de sua época, o que provavelmente foi uma de suas maiores vantagens, pois o salvou de cair nos erros de seus contemporâneos. Mas Mei tinha uma vantagem ainda maior: era o único filólogo e historiador especializado dentre os que buscavam os segredos da música grega”⁷.

É exatamente por esta condição – a de ser um humanista (renomado) conhecedor dos labirínticos espaços da música grega, que Mei é procurado por Bardi e Galilei.

Galilei, que trabalhava na corte de Bardi, no curso de sua produção teórica se defrontara com suas próprias impossibilidades intelectuais de perscrutar, com sucesso, a esfera da sonoridade grega. Sem conhecimentos efetivos de filosofia e filologia, e não lendo grego num mundo onde as traduções ainda eram incertas e esparsas, o universo sonoro dos antigos lhe era essencialmente impenetrável. Na medida, porém, que tanto a prática quanto os estudos da música coeva se realizavam *a partir e na relação* com o espaço sonoro grego – relação esta vigente em todos os campos da vida renascentista, Galilei, sempre imerso nas águas da reflexão teórico-musical, encontrou em Mei um interlocutor inestimável. De sorte que de uma necessidade imediatamente pessoal, pontual, nasce um *Epistolário* cuja ressonância histórica poderá ser estimada no curso deste texto. *Epistolário*, não obstante, do qual não tomam parte as cartas do então ávido demandante, certamente irresgatáveis.

Das seis que o compõem, escritas entre 1572 e 1581, cinco se destinavam a Galilei e uma a Bardi. Desse conjunto, e como indicado, toma-se a primeira, pois a que de modo mais pleno expõe o nexo categorial do ideário de Mei, explicitando suas determinações de fundo quanto ao substrato da arte dos sons.

Quanto ao *Dialogo della musica antica et della moderna*, publicado em 1581, é legítimo afirmar que a obra se consubstanciou como um dos mais típicos e polêmicos tratados musicais do período, onde Galilei faz um exame da música moderna a partir da análise e

investigação da música grega, como se entrevê, aliás, pelo próprio título. Zarlino, no importante *Istitutioni Harmoniche* – escrito em meados do século XVI e definitivamente complementado na edição de 1573 – também aborda a questão grega num tratado de música que indubitavelmente foi um dos mais influentes de seu tempo⁸. Galilei, porém, enfrenta o problema da sonoridade dos antigos – ainda que de modo não mais copioso do que nas *Istitutioni* – sob o influxo de uma indagação mais substantiva e conseqüente no tocante à sua lógica interna, a seus nexos basilares. Sem dúvida, investigava impulsionado por sua prática compositiva, que necessitava fundamentar esteticamente, e estando vinculado à camerata fiorentina um pulsar de talhe pragmático teria necessariamente de eivá-lo. Não obstante, sublinhe-se, sua *práxis perseguia a entificação de um canto, monódico, que movesse o homem* – que o dispusesse à semelhança do afeto expresso pela melodia, a termo que tal perspectiva naturalmente o aproximava mais do *substrato, sentido e finalidade* artísticas dos gregos do que seu professor Zarlino. Assim, o músico Galilei deságua em problemas e determinações – e não apenas no campo da música grega – que o afastavam de muitos de seus contemporâneos igualmente ocupados com a reflexão musical, em especial do próprio Zarlino. Oposição que se não engendrara unicamente pela perspectiva teórica e prática assumida e alardeada durante toda a vida – *o canto deve imitar e mover*, nisto encontrava um fator decisivo.

Pietro Bardi, filho do florentino Giovanni Bardi, esboça, ainda que com traços fugidios, tanto o interesse precoce de Galilei pelos gregos quanto sua tendência – estimulada pela camerata – em vincular reflexão teórica e prática compositiva. Pietro rememora fatos ocorridos há mais de cinquenta anos, e que não delineavam apenas a figura de Galilei, mas seu contexto sócio-musical específico. Delineamento que ratifica o substrato do *Dialogo*, texto que reflete e protagoniza os ventos humanos transformantes dos finais do século XVI; ventos que alavancariam a música à criação de novos espaços artísticos. Embora extensa, o teor da elucidação posta por Pietro justifica sua citação. Numa carta a Doni, de 1634, relata:

Tendo o senhor meu pai Giovanni grande prazer com a música, e sendo naqueles tempos compositor de alguma estima, havia sempre ao redor de si os homens mais célebres e eruditos em tal profissão; e os convidando à sua casa formava como que uma deleitável e contínua academia [...] voltada não só à música, mas também às discussões e ensinamentos de poesia, astrologia, e outras ciências que possibilitavam uma útil reciprocidade a tão nobre conversação.

8. Cf. Paolo Cecchi, *Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale*, in: Atti Del Convegno – Mantova, n. 5, 1993, Mantova, *Claudio Monteverdi – Studi e Prospettive*, Firenze, Olschki, 1998, p. 551.

6. Claude Palisca (org.), *op. cit.*, p. 80.

7. *Idem*, p. 2.

Contava com certo crédito, já naquele tempo Vincenzo Galilei, pai do coevo e famoso astrônomo, para quem convergia a insigne assembléia. Unindo à música prática, em que tinha grande valor, o estudo da teórica, com a ajuda daqueles virtuosos [da academia] e de suas próprias e contínuas vigílias, buscou a seiva dos escritores gregos, latinos e dos mais modernos, tornando-se um bom mestre de teoria de qualquer espécie de música.

Grande foi o espírito desta camerata. Pois um de seus principais objetivos era, ao reencontrar a música dos antigos – e isto o quanto possível face a matéria tão obscura –, melhorar a música moderna, elevá-la, ao menos em parte, desse mísero estado [atual] [...]. Assim, foi ele [Galilei] o primeiro a apresentar o canto em estilo representativo, animado e apoiado, numa estrada tão áspera e mesmo tida como coisa ridícula, especialmente por meu pai, que por noites inteiras, e a muito custo, se fatigou por tão nobre aquisição. De modo que Vincenzo, grato a meu pai, deu-lhe prova disto no seu douto livro de música antiga e moderna. E então, sobre uma viola bem tocada, cantando como um tenor de boa e inteligível voz, fez ouvir o lamento do conde Ugolino de Dante. Tal novidade, assim como gerou inveja em grande parte dos profissionais de música, comprouve àqueles que eram verdadeiros amantes da música⁹.

E mais adiante, citando Caccini e Peri, refere, concludentemente: estes dois músicos e Galilei “conquistaram o título dos primeiros cantores e inventores deste modo de compor e cantar”¹⁰.

Para que se possa alcançar o senso mais pleno das formulações de Galilei, é preciso esboçar desde já que sua ótica e rota são decisivamente marcadas por Mei. A apropriação dos gregos – “civilização” que pautará suas ponderações e conclusões sobre a música de seu tempo – se ergue a partir e no interior das conquistas teóricas do filósofo, a tal ponto que não seria desmedido aludir que o ideário de Mei ancora e alimenta literalmente o *Dialogo*; em verdade, é sua alma teórica. Ao trazer à tona Burney, historiador da música nascido nos inícios do século XVIII, Palisca assinala esta vinculação profunda. Vínculo que se positiva, em última instância, dado que ambos reconheceram na imitação musical a mimese dos afetos humanos. Enlaçando-os, afirma em disposição concisa: “Após ter lido a primeira carta de Mei a Galilei, redigida em 8 de maio de 1572, e ainda extratos de outros escritos, Burney chegou à conclusão de que a maior parte do material do *Dialogo della musica antica e della moderna* estaria contido nos escritos de Mei”¹¹.

Doni e o *Trattato della Musica Scenica*, por fim.

As linhas iniciais do sucinto comentário que o abade Passeri estampa no *Appendice*¹² do *Trattato*, entremostra a dimensão de seu autor e obra, isto é, pontua em termos gerais a importância histórica dos estudos donianos, e marca a relevância, em particular, de suas reflexões no campo da música cênica. Avalia o abade de Pesero:

9. Pietro Bardi, *apud* Paolo Fabbri. *Monteverdi*, Torino, Edizioni di Torino, 1985, pp. 99-100.

10. *Idem*, p. 100.

11. Palisca, *op. cit.*, p. 3.

12. Vide Bibliografia (Doni).

A música cênica, quando se observa o modo como os antigos a manearam, é a parte mais difícil de tal faculdade. Nos escritos, apenas traços reduzidos e esparsos foram conservados, reclamando o trabalho de uma grande inteligência que, apta a cavar sua orgânica, juntasse à vasta erudição necessária para pesquisas desta natureza, uma franca capacidade na língua grega e grande perícia em música, o que raramente ocorre. Tais requisitos integram o imortal Gio. Batista Doni¹³.

Imortal, talvez, mais do que por qualquer outro fato ou razão porquanto reconhecesse e destacasse teoricamente o vívido fundamento humano da música grega – o que Passeri parece ter compreendido, pois no *Prefácio* da *Lyra Barberina* refere precisamente que a música

deve secundar [a natureza] na expressão das paixões, para onde, principalmente, se voltou o doutíssimo Doni com seus ensinamentos. Notou Aristóteles que nos ritmos existem as imagens da ira, do amor, da dor, e da docilidade. Eis então a música obrigada a se orientar pela filosofia acerca da índole e modo de proceder de cada uma destas comoções. Quem fizer diversamente poderá cantar bem, mas nunca moverá a alma¹⁴.

A erudição de Doni e a densidade de suas reflexões musicais foram reconhecidas em sua própria época. Seu conhecimento de Aristóteles e do teatro trágico, por um lado, assim como a real intimidade com as práticas musicais gregas e coevas o fazem agente habilitado para a reflexão da música, de seus processos, princípios e *télos*. Ao partir dos gregos para estabelecer a referência musical com a qual se articula às composições de seus contemporâneos – como fez com Monteverdi, por exemplo –, aproxima-se estruturalmente tanto do filósofo Mei quanto do músico Galilei, repondo e priorizando os caminhos de uma arte e teoria que tomam as categorias aristotélicas da mimese e da catarse como centro do fazer estético.

2

A argumentação configurada permite vislumbrar com nitidez que os três autores constroem suas determinações *enraizados em solo grego*. No caso de Mei, não há por que atentar especialmente para o fato – ao menos em parte, pois que as cartas tratam predominantemente da música grega. Seu objeto é esta música, sua referência, então, a prática sonora e o pensamento gregos. Não obstante, as importantes reflexões sobre a música moderna que Mei elabora também têm por fundamento e parâmetro a lógica da arte grega, como se verá, e este é um procedimento e perspectiva que se deve desde já destacar.

Galilei e Doni operam de modo análogo. A reflexão sobre a música de seu tempo, que nas páginas destes autores irrompe copio-

13. Giovanni Batista Doni, *Trattato della Musica Scenica*. In: *Lyra Barberina*, fac-similar da edição florentina de 1763, Bologna, Forni, 1974, vol. II, *Appendice*, p. 1.

14. *Ibidem*, p. VII.

sa – de fato tão presente quanto a tematização da música dos gregos, é realizada também a partir da comparação com os processos e finalidades que marcaram a música dos antigos. De sorte que no ideário desses humanistas italianos – e isso deve ser fortemente marcado – esta música se põe como *referencial estético universal*, como esfera artística ainda *vigente e orientadora*, e que não pode ser desconhecida quando o objeto examinado é o mundo da sonoridade. Em verdade não se trata apenas de considerá-la, mas sim de tomá-la enquanto paradigma. Pensar o madrigalismo ou a música cênica do século XVI e XVII subentende incontornavelmente o confronto entre o momento presente e a dinâmica da esfera musical do espaço grego; vale dizer, é no interior do *diálogo recíproco* entre as sonoridades grega e renascentista que se formulam e moldam as determinações teóricas fundamentais sobre a prática coeva.

Este confronto e justaposição incessantes, que se consubstanciam no próprio *moto* da argumentação teórica, não deságuam contudo em determinações estéticas abstratas, rígidas, ou irrazoáveis no atinente à contemporaneidade musical, pois o elemento que faz da música grega “instância modelar”, “medida universal”, é a categoria da *mimese*, ou mais rigorosamente, o fato dos gregos terem engendrado uma *mimese humanista*. Ou ainda, Mei, Doni e Galilei encontram nas terras gregas um ponto de referência incontrastável para a reflexão sobre a música moderna e seus caminhos porque a arte dos sons ali se positivara, assim entenderam, enquanto um *autêntico ato imitativo*: um ato que podia *mover* os homens, condição que a transfundia – assim sustentavam – em esfera hierarquicamente referencial. E como então não surgir como referência se para o Renascimento a arte se perspectivava, em última instância, enquanto educação humana, enquanto *mimese que move a alma*?

De fato, e substanciando este argumento, deve ser referido que no curso de mais de um século – ao menos da segunda metade do século XVI a meados dos anos seiscentos –, na pena de quase todos os músicos e teóricos da música o problema da *mimese* brota e intervéem de forma dominante. Afirmer que a categoria da imitação, em *todos* irrestritamente, organize e articule o discurso poderia soar como ousadia despropositada. No entanto, suposto arrojo evoca uma tendência geral e inequívoca, e desvela, num tracejado amplo, o espírito artístico e estético do momento. Em outros termos, os teóricos e artistas da Renascença reconheciam e sublinhavam a relação intrínseca entre as esferas da *vida humana* e do *fazer estético*, ou a *imaneente dimensão mimética* da arte. Dimensão que o século XVI almejava como arrimo de sua música porquanto *condicionante* de sua *função humana mais autêntica* – a educadora, catártica –, sem a qual, avaliaram seus representantes máximos, a arte se desnaturaria, se corromperia.

Posto este contexto, é decisivo sublinhar que esta *escavação* da sonoridade dos antigos não nasce ou se alenta, pois, de questões menores. Conquanto simples generalizações sombreiem ou mesmo desvançam as cores de uma conceituação analítica, é legítimo dizer que a busca por uma *música intrinsecamente humana* – por um caminho estético referencial – se constituiu num dos impulsos determinantes dentre os que catapultaram artistas e pensadores à vida e cultura gregas. O interesse não se objetivava enquanto a intenção menor de encontrar um paradigma a ser pragmaticamente transposto; o que se vislumbrava era a *substância humana* de um tempo e de uma música, substância esta, avaliavam os artistas do Renascimento, que poderia balizar e orientar seu momento presente. Pirrotta, em texto de conhecida relevância, estabelece, bem a propósito, que os interesses helênicos do Conde Bardi “eram, sem dúvida, estimulados pelo desejo de saber como houvera sido a música daqueles séculos longínquos; provável, contudo, que ele não a tomasse enquanto um modelo ao qual se conformar estritamente, mas antes, enquanto exemplo que apontasse, num sentido mais amplo, a direção a ser seguida”¹⁵. Logo, o “retorno” aos gregos tem motivação de real lastro e densidade, mesmo porque as artes – então a música – não estavam postas ou eram conduzidas como atividades meramente lúdicas, apartadas da vida e da reflexão sobre seus destinos. Ao contrário, apareciam como elemento basilar na tematização sobre o homem; intervinham não pelas bordas da orgânica societária, mas como instrumento crítico categórico.

Numa tal contextura humano-cultural, onde a esfera estética tende a estabelecer amarras profundas com a vida e seus destinos, é por uma razão de fundo que a orgânica e procedimento da música grega – ou o que se estimava terem sido – surgem e são reconhecidos como valores *universais* e *imperecíveis*, como suposto e norte de toda e qualquer realização artística no campo musical. Em termos mais concretos: a música dos antigos deveria arrimar e guiar a prática coeva pois se efetivara – assim dispunham os compositores e teóricos tardo-renascentistas – na plenitude de sua mais intrínseca *função social*, logo, enquanto uma arte insuperável; é neste tempo e lugar – afirmavam de forma mais ou menos explícita os estudiosos – que a música se fez música de fato, objetivou-se *humanamente*, pois voltada às íntimas questões e finalidades humanas. Destarte, examinar a sonoridade musical grega significava reconhecer e tomar as *categorias estruturais* da música, ou, vale a expressão, *aquelas de vigência ou valência intemporal*, porquanto neste espaço civilizacional a arte dos sons se realizara em sua natureza mais autêntica – perspectivada enquanto *instrumento de construção humano-social*.

15. Nino Pirrotta, *Li Due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, 2.ed., Torino, Einaudi, 1981, p. 233.

Por conseguinte, este exame da música dos antigos, posta tal rota e perspectiva, não se comprometera ou poderia se comprometer apenas com as carnes, mas anelava tocar a própria alma desta *genuína* arte sonora. Assim, e de modo predominante, o século XVI a toma e estima não sob pura angulação técnica ou formal, não como medida abstrata, mas como “direção a ser seguida”, porque compreendida e vivenciada como substância artística – e humana – fundamental.

De modo que, dado este horizonte e ação, alcança-se entrever que o ideário de Doni, Galilei ou Mei sobre a música moderna e seus caminhos não poderia ser elaborado isoladamente, mas apenas no interior do debate crítico sobre os gregos. Se, por outro lado, exageros, imprecisões ou mesmo equívocos exegéticos podem ser notados nos diferentes autores e textos que se voltaram à música da distante sociabilidade grega, se deve mencionar, com igual ênfase, que entre os séculos XV e XVII seu núcleo mais íntimo foi capturado e expresso: sua *natureza mimético-catártica* efetivamente emersa. Natureza esta que, lucidamente reconhecida e proposta como *valor estético universal*, pode explicar em grande medida a razão de ser da tomada desta arte como *ponto de partida* e *substrato* à reflexão e prática musicais. Disposto em termos mais gerais: a *dimensão mimética* e o *efeito catártico* se objetivavam para a arte e teoria do Renascimento em categorias artísticas basilares e atemporais, ou somente a partir das quais, insistiam artistas e teóricos, se poderia alcançar uma autêntica positividade artística – educadora, formadora. Não é pois de se estranhar que a arte dos antigos – e em todas as suas modalidades – surgisse como *humana referência*.

Assim, e como se poderá atinar em função da argumentação apresentada, as categoriais da música grega superam o espaço sonoro de origem, projetando-se como condição de possibilidade de uma música de natureza essencialmente humanista, e que sob esta conformação assume uma dimensão que vai além da ludicidade. Ludicidade que mesmo se comprometida e reverberando aspectos importantes da vida, não pode alcançar e dispor o pulso humano em seu batimento mais ímo. Numa palavra, sem dúvida polêmica: ao se examinar a música grega irrompem atributos que fundam a orgânica de uma música de ordenação mimética, logo, humanista, de modo que nela são reconhecidos complexos categoriais – vale dizer, complexos *onto-imanentes* – que necessariamente superam o espaço grego, pondo-se como referência estética para tempos históricos distintos. No diálogo greco-renascentista, que então divisa uma determinada universalização categorial, artística, toma forma, fôlego e impulso o estudo que principia.

2. A Pena Categorical de Girolamo Mei

O autêntico mosaico teórico em que se constitui a carta de 1572, de per si indica a dimensão generosa do universo artístico abordado. Isto porque questões de talhe predominantemente técnico – como o problema das afinações, a orgânica dos tetracordes, a questão das consonâncias – se justapõem e mesclam a uma reflexão eminentemente filosófica.

Deste universo, contudo, toma-se o espaço teórico que de forma mais concreta permite reconhecer o ideário de Mei – ou as categorias musicais por ele dispostas. Significa que a análise realizada deixa de lado problemas relevantes, os quais, entanto, não são elos ou ferramentas para o deslindamento categorial pretendido, escopo deste estudo. Logo, ainda que determinadas respostas do filósofo a demandas galileanas transpirem temática e argumentação importantes, destas não provém uma problemática estética mais decisiva, de modo que não se busca evidenciá-las numa malha analítica de maior especificidade. Opção que, se constrange o campo examinado, permite, ato contínuo, a corporificação de um argumento mais nítido e veemente sobre as categorias de fundo, tecidas pois com os fios firmes e nitentes de uma reflexão concentrada.

Sendo esta a malha teórica que se entende urdir, quatro momentos distintos, mas articulados, conformam a investigação da letra meiana, momentos que entendem dispor, antes e acima de tudo, o *substrato do canto*.

VOZ, TIMBRE, AFETO

Posto de chofre, e sinteticamente: quiçá, o movimento teórico mais decisivo de Mei seja o reconhecimento e conseqüente determinação de que *a voz humana é intrínseca a dimensão afetiva*. Tomemos este complexo categorial e seus inerentes desdobramentos estéticos.

Não traçadas a Galilei mais do que algumas poucas considerações, o filósofo estabelece já no início da carta a seguinte proposição, tão vital quanto intrincada:

visto que a música que concerne ao canto gravita em torno das qualidades da voz, e nisto, especialmente, em ser aguda, média ou grave, pareceu-me que deveria ser primordial que a virtude desta arte repousasse seu principal fundamento necessariamente nestas disposições [tímbricas]. E, ademais, não havendo semelhança entre cada uma destas paixões da voz [grave, média, aguda], seria irrazoável que tivessem as mesmas faculdades. De fato, por serem contrárias entre si – nascidas de disposições [humanas e sonoras] contrárias, ocorria, necessariamente, que tivessem propriedades contrárias, as quais, por sua vez, tinham força para produzir reciprocamente efeitos contrários. Visto que a voz foi concedida pela natureza aos seres animados, e ao homem, em particular, para a significação de seus próprios conceitos, era efetivamente racional que estas suas qualidades diversas – fundamentalmente divergentes umas das outras – fossem adequadas, cada uma por si e distintamente, para expressar afeições determinadas; como também era necessário, ademais, que cada uma exprimisse, comodamente, as suas próprias afeições e não as das outras. De tal modo que a voz aguda não pudesse exprimir a afeição da média com justeza, e menos ainda a da grave; nem a grave, inversamente, a da média, e menos ainda da aguda; nem a média, tampouco, a afeição da aguda ou grave. Mas, ao revés, que a qualidade de uma, sendo necessariamente àquela oposta e reversa, surgisse como impedimento à operação da outra. A partir desta ideiação e fundamento passei a argumentar que se a música dos antigos cantasse simultânea e misturadamente várias árias na mesma canção, como fazem nossos músicos com o baixo, tenor, contralto e soprano – ou mesmo com mais ou menos vozes dispostas a um só tempo, sem dúvida teria sido impossível que tivesse podido, galhardamente, mover os afetos desejados no ouvinte, como se vê que a isto chegasse pelos inúmeros relatos e testemunhos de grandes e nobres escritores.

Ora, nesta extensa assertiva, Mei assinala – esta é a questão categorial decisiva – *que se de canto se trata, necessariamente de voz se trata, logo, da altura ou região tímbrica da voz que canta*. E assim o é na exata medida em que o timbre, do ponto de vista vocal, opera papel fundante, basilar.

No concernente à voz – que é sonoridade, a tímbrica se objetiva como categoria central na exata medida em que o ato vocal se modela e define, no atinente à sua dinâmica sonora, fundamentalmente através do pulso tímbrico da voz – seja fala, seja canto. Em frase quase metafórica: se voz é sonoridade, a *cor* do dizer – o timbre – é o elemento mais imediato que irrompe, ou ainda, é o próprio *torneamento* de uma dicção – sua *moldura expressiva definidora*. Assim, importa referir, e em tom enérgico, que não é mera opção compositiva que o timbre vocal se projete enquanto categoria musical de fundo: se a esfera é canto, ou fala, a *região sonora* de articulação da voz

terá de cumprir, incontornavelmente, papel ativo, proeminente, primário. Região – e este é o ponto fundamental no contexto – que expressa *in limine* paixões humanas, como assinala Mei. Isto é, na medida em que o canto se ordena em torno da dimensão tímbrica da voz – e não poderia ser diferente, *canto é afeto*.

Desdobrando e alumando a questão. O canto é regido pela voz, estabelece coerentemente o historiador. Situação estrutural e concreta que vincula geneticamente *música e região vocal*, porquanto é a dimensão tímbrica da voz que, sonoramente, predomina, assume maior relevância. Logo, Mei determina que o substrato último do canto, como também seu ponto de partida, é a voz, ou mais especificamente, o falar, pois canto – tal qual a voz – é um ato vocal a partir e no interior da palavra. Ato cujo sopro instaurador e mediação própria é, então, *a voz que fala*, voz que *conaturalmente*, ou na sua ação cotidiana, manifesta “conceitos intrínsecos” e, de acordo com o *timbre* com que fala, “afeições determinadas”. Então, como é pelo agudo, médio e grave, prossegue Mei, que o dizer *engendra e distingue paixões* – diversas, contraditórias, portanto não cambiáveis entre si –, tais disposições sonoras tornam o canto, antes e acima de tudo, portador singular dos afetos, da esfera da sensibilidade. Em termos mais concretos, na exata medida em que o cantar é um ato vocal – um dizer – onde grave, médio e agudo (os timbres da voz) se fazem elementos *estruturais e predominantes*, canto é, estrutural e predominantemente, manifestação tipificada – *essencializada* – do sentimento humano.

Nesse sentido, é preciso assinalar de modo claro e direto que o timbre da voz é a categoria que de forma mais imediata e plena espelha o estado da alma. Ou em termos mais gerais, como pontua Hegel, “mesmo fora da arte, o som, como interjeição, como grito de dor, suspiro ou riso, constitui a expressão imediata e mais viva dos estados de alma e dos sentimentos, aquilo que eu chamaria os *oh!* e os *ah!* da alma. Estamos em presença de uma objetivação da alma por e para si mesma”¹. Do grave, médio e agudo provêm sentimentos diversos, algo que nossa própria experiência cotidiana realiza e evidencia. Quando Mei assinala, de um lado, que “quem se lamenta não se afasta nunca dos tons agudos [da voz]; ao revés, quem está triste jamais se aparta dos graves, senão em ligeira distância”, e, de outro, que a condição de mover a alma de outrem “com a voz é somente possível com aquelas suas qualidades referidas, isto é, pelo grave, agudo ou médio, qualidades estas que a natureza lhe proveu para este efeito, e que é sinal próprio e natural daquilo que se quer comover no ouvinte”, a imanente condição expressiva da sonoridade da voz assume nítida silhueta teórica. De sorte que o canto, *tipificada manifestação sonora da voz* (as-

1. G. W. F. Hegel, *Esthétique*, France, Flammarion, 1979, vol. 3, p. 335. (Grifo nosso).

sertiva que será plasmada no fluxo da investigação textual que se inicia), se consubstanciaria pois enquanto *movimento das paixões*, enquanto *pulso anímico*².

Disposto este fundamento categorial, é preciso referir, concludentemente, que Mei delinea uma determinação de valência universal, ainda que não o faça em pinceladas explícitas ou generosamente demonstrativas. A saber: o canto, seja qual for sua ordenação interna ou orgânica sonora, diz respeito à *vida humano-afetiva*, ao *universo da sensibilidade*, pois repousa sobre a *voz*, que é *timbre*. E ao vincular canto e voz Mei não apenas se aproxima do sentido mais íntimo e essencial desta arte, mas cria outrossim o instrumento de análise musical concretamente adequado à captura da lógica sonora de uma obra vocal de talhe mimético. Isto é, se o canto se arrima na esfera tímbrica da voz, o significado humano posto pela melodia se revela, antes e primariamente, através deste elemento vocal. Pois, em última instância, “quando se fala transmitem-se os sentimentos, e quando se escreve, [apenas] as idéias”³.

MÚSICA E MIMESE

Em função das reflexões e conseqüentes determinações esboçadas, faz-se passo adequado referir as bases da reflexão teórica de Mei, ou como o filósofo a estrutura. Movimento que substancia a análise em curso porquanto intenta delinear de modo mais concreto onde, do ponto de vista teórico, o pensador ancora o reconhecimento sobre o vínculo indissolúvel entre canto e afeto. Indissolubilidade, ressalte-se, que fora reconhecida em letra vigorosa já pelo pensamento filosófico grego.

Palisca, a propósito, considera: “Mei pretendia reconstituir toda a substância da teoria musical grega a partir da estrutura da prática antiga. Esta teoria era para ele a *matéria-prima da história*, e não, como para muitos de seus predecessores, uma doutrina universal a ser ditada para os músicos de todas as épocas”⁴. Tal ponderação per-

2. É oportuno aludir, posta a temática em curso, que inteiras correntes compositivas pensaram e buscaram o canto não como expressão do interno. (Mesmo do Renascimento tomam-se exemplos. Galilei, dentre outros, em tom insolentemente zombador afirma como o canto se desencaminha quando os compositores entendem, pela melodia, “pintar” – evocar – objetos ou situações concretas. (Cf. Vincenzo Galilei, *Dialogo della Musica Antica et della Moderna*, pp. 88-89.) Assim, é ainda que não se trate aqui, e nem poderia se tratar, de um ajuizamento estético sobre composições vocais que se descole da dimensão afetiva da vida, se deve aludir que, a despeito de uma específica intenção compositiva, o canto pulsa e manifesta *naturalmente*, de um ou de outro modo, como se buscará gradativamente evidenciar, a esfera anímica do homem.

3. J-Jacques Rousseau, “Ensaio sobre a Origem das Línguas: No qual se fala da melodia e da imitação musical”, em *Rousseau*, col. Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 176. (Grifo nosso).

4. Palisca, *op. cit.*, p. 35. (Grifo nosso).

mite entrever, em termos até generosos, que o homem em sua condição objetiva, em sua imanente atividade, na *vida prática* com o mundo, era a referência e o ponto de partida reflexivo deste renascentista: a teoria meiana é tramada a partir da vida objetiva, do *modus faciendi* do homem. Reconduzido o argumento para a esfera da arte. Mei tomava a música em função de como esta se positivava *praticamente*, ou seja, a reconhecia em função ou a partir de sua *lógica concreta*, da matéria que a constitua e pela qual era urdida, logo, em articulação com a orgânica da vida humana, à qual se ata essencialmente. Perspectiva que permitiu ao filósofo divisar o pulso mimético da arte, colher sua intrínseca natureza imitativa; colhimento, por sua vez, que lhe arma a percepção para atinar que a estrutura categorial do canto se funda no timbre, no registro da voz, logo, que canto implica afeto. Posto distintamente, o *lado anímico da vida se manifesta pelo tom ou lugar em que a voz fala*, portanto, por engendrar e revelar sentimentos no falar comum e usual, a região do dizer é percebida e disposta como o fundamento do canto, que sendo, *primariamente*, voz humana, assenta necessariamente sobre a tímbrica, logo, sobre a esfera anímica, pois timbre, vale a cunhagem da expressão, é *imediatez afetiva*.

A termo que na pena deste pensador florentino vida e arte se atam pela raiz. Amarração ideal que refletindo o laço objetivo que às vincula de modo indissociável, funda sua reflexão sobre a esfera estética. De tal modo que a determinação do vínculo *canto-timbre-afeto* não se engendra por um arbitrário lance subjetivo, mas desvela dimensão própria, categorial, do objeto investigado. É esta relação orgânica e recíproca entre a arte e a vida o fio condutor da assertiva subseqüente, que ao manifestar as considerações tecidas destila e concreta o ideário em exame. Argumenta e firma Mei:

É coisa igualmente sabida que, dos tons, os da mediania – que estão entre a extrema agudez e a extrema gravidade – são aptos a demonstrar calma e moderada disposição de afeto; os muito agudos são de alma muito comovida e exaltada, e os muito graves expressam pensamentos tanto abjetos quanto íntimos. Da mesma forma que um número mediano entre a velocidade e a lentidão revela ânimo pousado, e a velocidade, concitado; a tardança, espírito lento e mandrião. E é claro que, em conjunto, todas essas qualidades da harmonia [= sonoridade melódica] e do número hão de mover [na alma de outrem], por suas naturais faculdades, aquelas afeições semelhantes a si próprias.

Assim, Mei corrobora que os sons emitidos pela voz que fala contêm e espelham afetos, disposições de espírito. Imanente dimensão mimética do som da voz que o torna natural e privilegiada mediação musical, possibilitando e regendo, como se verá, seu transfundir-se em som artístico. Som artístico que por ser imitativo, pode conduzir a alma humana às *afeições semelhantes* que no canto pulsam. Então, ao se atar determinada tímbrica à palavra dita são constituídos *in limine*

e *concretamente* sentidos anímicos, paixões, da mesma forma que um ritmo veloz ou um vagaroso evoca matéria humana de diferente textura afetiva. Nesta dinâmica, e numa acepção de talhe platônico, há música que *constrói* o caráter, e música que o corrompe, e os tons e movimentos medianos tendem a estabelecer valores humanos de “justo termo”. Numa palavra, para Mei, a *imanência imitativa* do som humano – sua capacidade de manifestar sentimentos – é o fator que possibilita e condiciona a objetivação desta humana sonoridade em campo artístico, logo, é esta imanência que determina o sentido, o teor do som quando transformado em arte, em música, em canto. Dito de maneira mais concreta: nos gregos, como argumenta Mei, os modos agudos são aqueles que servem à expressão da alma *comovida, exaltada*, e os medianos à de um espírito *moderado, pousado*, porquanto a *voz que fala* na agudez emana tal exaltação e veemência, e daquela que articula em sonoridade mediana aflora a temperança. Em última instância, portanto, é no enlace *arte-vida – canto-voz* – que se alcança, em termos mais efetivos, a orgânica e lógica da arte sonora. É isto que a mão teórica solicitada por Galilei lhe considera e afirma.

Nesse sentido, a manifestação da dimensão imitativa da arte se desvela em termos mais específicos numa passagem ao final da carta, onde Mei reflete pontualmente sobre o *substrato e procedimentos* do canto dos antigos. Por sua eloquência, esclarecedora, se faz expressiva mediação exegética. Ao se referir à lógica da música grega, marca:

o instrumento da voz [foi] concedido ao homem com suas inúmeras qualidades especialmente para a perfeita expressão de seus conceitos e afetos [...]. Assim, acredito que o fim proposto pelos antigos era este: ao imitarem a própria natureza do instrumento do qual se valiam [a voz humana], e não a suavidade das consonâncias para contentar o ouvido (de fato, do uso destas não se encontra qualquer testemunho ou indício algum junto aos antigos), ao exprimirem, então, inteiramente e com eficácia tudo aquilo que o falar desejasse manifestar e significar por meio e ajuda da agudez e gravidade da voz [...] [os antigos queriam] pronunciar os termos e locuções segundo suas qualidades, isto é, cada um deles, de per si, em função de sua própria natureza era acomodado a um determinado afeto.

Ao reafirmar novamente, conquanto em outro contexto, *que voz humana implica não apenas conceito, mas afeto*, Mei elabora, ato contínuo, uma determinação que embora possa passar despercebida, contém disposição alicerçadora. Desapercebimento que interditará a captura e compreensão de importantes desdobramentos e conseqüências teóricas, algo que se poderá notar no correr dos capítulos que este estudo disporá.

A música grega, afirma Mei, não se limita ou verga à plasticidade do som puro – ao prazer sensorial causado pelas notas, pelas consonâncias. Música, ao revés, é ato imitativo. Ato que *na e pela imitação da voz humana, do falar*, exprime *categorias* ou *elementos* ingênitos deste falar que não podem – como se notará a seu tempo –

ser exteriorizados sem o canto, sem uma melodia. A arte sonora da *pólis*, assim, é reconhecida como uma *mimese do dizer*, de modo que não pode existir música em sentido humanamente pleno sem a relação intrínseca com a palavra. Ou ainda, apenas ao instaurar a mimese da fala a música se faz arte autêntica – este é seu atributo basilar, e o filósofo marca com vincos profundos esta efetividade. Para Mei, então, a esfera musical não se constitui no simples movimento ou articulação canora de intervalos, mas o estudioso assinala que estes se realizam *na e pela* palavra, que os funda e referencia. Canto é *voz que fala em canto*, é poema cantado, voz que se debruça sobre o poético, que o *modula* – que lhe agrega uma *dimensão melódica entecida a partir da imitação do dizer*, exprimindo assim *aquilo que o falar desejasse*, ou mais precisamente e como Mei distinguirá, os *afetos* que a palavra poética estila. Pois o sopro humano que a música transpira, vale reiterar, *porta outrem à mesma afeição nela contida*, determinação meiana, e isto é absolutamente evidente, de talhe aristotélico⁵.

Esta determinação – de que a *mimese da modulação da língua* é o princípio generante da música grega, longe de ecoar as sonoridades de um mero suposto especulativo, funda-se no reconhecimento da relação natural, concreta e estreita que se estabelece entre a música e a palavra poética; relação que mais do que se positivar enquanto vínculo profundo, é a marca da existência de uma *unidade imanente* entre as duas esferas artísticas. Na costura ideal do estudioso florentino: que a imitação do dizer devesse ser

o verdadeiro fim, o objetivo real dos antigos músicos, mostra-o certamente o que se disse [cf. citação anterior], e o confirma, indubitavelmente, ver que as faculdades dos músicos, no princípio, eram ligadíssimas à poesia, sendo que os primeiros e melhores foram a um só tempo músicos e poetas. Que a poesia tenha por finalidade a imitação é coisa tão validada que reconfirmá-la mais uma vez pareceria ambição despropositada.

Em verdade, esta assertiva se projeta para além do reconhecimento da íntima e espontânea relação entre canto e poesia. De um lado, Mei parece derivar a natureza mimética da música da própria poesia. Ao pontuar que a arte sonora em terras gregas se objetivava enquanto mimese do dizer – o que significa afirmar que esta arte se realizava *a partir* do poético, e ao dispor, ainda, que a poesia é reconhecida em sua natureza imitativa – *e há muito* (Mei está claramente aludindo a Aristóteles), o filósofo acaba por indicar, ainda que o faça de modo implícito, que o canto extrai seu sentido imitativo da poesia. Ou mais rigorosamente, Mei alude que a música seria *mimese da mimese*, logo, mimese derivada: somente mimética no interior da poesia, como objetivação de um *falar modulado*, de uma *imitação da fala* – como canto. Logo, e de alguma forma, sua pena transpira a

5. Cf. nota 11.

idéia de que a música sem a palavra seria uma *pura sonoridade* ou uma sonoridade *não* imitativa, insignificativa do ponto de vista mimético fora de um contexto verbal. Por outro lado, mas no interior desta mesma dinâmica determinativa, afirmando que o *artífice grego* da sonoridade musical cria também a poesia – e tome-se como exemplos concretos Ésquilo, Eurípides ou Sófocles, Mei enlaça pela raiz as instâncias verbal e sonora. Vinculação intrínseca que faz da música *um elemento próprio da palavra artística*, ou gerada em suas entranhas, de sorte que a esfera musical se faz esteticamente ativa, no ideário de Mei, nesta relação. Na segunda carta, escrita em 22 de novembro de 1577, Mei reitera a Galilei esta específica natureza da arte dos sons. Afirmando-lhe uma vez mais o substrato mimético-catártico e positivando-a no interior do dizer poético, expressa sem meios tons: nos gregos, “a virtude da sua música consistia em fazer da melodia expressão adequada daquele afeto que, com as palavras, se queria manifestar”⁶, a termo que as

palavras eram entendidas [pelo ouvinte] com clareza, assim como seus versos, e consequentemente seus conceitos, não sendo interrompidos por nenhum incidente que desviasse o espírito da virtude que expressavam; servindo-lhes esta ajuda [da música] *mais para lhes dar força e fazê-los melhor penetrar*. Por isso, quando bem acompanhados por esta indústria, com grande força comoviam⁷.

Destarte, Mei enlaça em nó górdio música grega e palavra. Conexidade inextricável pela qual a música alcança operar mimeticamente – pôr-se como real manifestante da esfera afetiva da vida. Isto é, na ausência da palavra, a música falta mimeticamente. Determinação que, mesmo atando em termos irrazoáveis ambas as esferas – fazendo da música uma arte quase “derivada”, impondo-lhe uma dinâmica artística que, como se verá, não lhe é própria –, tange, não obstante, um ponto central: se a palavra, faltante, desata-se da sonoridade, esta floresce em *afetividade abstrata*. Vale dizer, Mei denota que o fazer musical subentende e necessita da palavra quando sinaliza ao pulso abstrato da sonoridade pura; abstração que se objetiva porquanto tal sonoridade, envolta sobre si mesma, nada mais pode senão “*contentar o ouvido*”, prazenteá-lo com sons que lhe tomam e agradam. Possibilidade rarefeita, avalia Mei, muito aquém da função humano-social que a música poderia dispor.

E esta problemática, irrompendo concretamente como questão genérica – que afeta a música seja do ponto de vista prático, seja teórico, em todo e qualquer tempo histórico –, transcende pois o espaço sonoro grego, assim como a questão do timbre, do registro. De

6. Palisca, *op. cit.*, p. 132.

7. *Ibidem*. (Grifo nosso).

tal sorte que se deve referir desde já que a reflexão sobre a música concerne *in limine* ao problema de sua relação com a palavra, com o texto literário, a despeito da clivagem música-poesia nascida no século XVII e maturada no fluxo dos anos iluministas. Mas antes deste enfrentamento teórico – do exame do substrato da relação entre som e palavra, que se desloca para um momento argumentativo mais adequado, parece necessário prosseguir no interior da argumentação sobre a mimese. Movimento cujo intento é tornar mais nitente a dimensão e sentido desta categoria estética basilar. Por esta via o texto prossegue.

UM BREVE PASSO DIGRESSIVO: DA CATEGORIA DA IMITAÇÃO

A tematização do substrato mimético *da vida e da arte* alcança contornos maturados e iniludíveis na filosofia grega. Sinal vigoroso e terminante desta orientação era a posição ocupada por este complexo categorial nas páginas aristotélicas. A mimese aí surgia como a *mediação* incontornável dos modos de relação e adequação do homem com o mundo exterior, como forma de apreensão e domínio do real concreto. Nos termos concisos de Lukács: “Os gregos não tinham dúvidas de que toda a relação humana com a realidade – tanto a científica quanto a artística – se fundava numa refiguração da natureza objetiva de tal realidade”⁸. Na *Poética*, a determinação do ato imitativo enquanto *categoria humana imanente* é esboçada no interior de uma argumentação que significativamente quer desvelar também a origem da poesia. Deste ponto de fuga, o pensador grego fazia emergir e estabelecia a imanente e múltipla faculdade imitativa do homem, como, outrossim, a natureza mimética da poesia. Na mesma *Poética* assim concebia e determinava:

A poesia parece dever sua origem, em geral, a duas causas, ambas naturais. O imitar é conatural ao homem, e nele se manifesta desde sua infância – o homem se diferencia precisamente dos outros animais pois é muito mais apto para a imitação e é por seu intermédio que adquire seus primeiros conhecimentos; em segundo lugar, todos os homens se comprazem no imitado⁹.

Logo,

Sendo o instinto de imitação próprio à nossa natureza, da mesma forma como a harmonia e o ritmo, pois é evidente que os metros não são mais que partes do ritmo, os que ao princípio estavam mais dotados para tais coisas – firma Aristóteles – pouco a pouco deram origem, através de suas improvisações, à poesia¹⁰.

8. György Lukács, *Estética*, 2. ed., Barcelona, Grijalbo, 1982, vol. 4, p. 8.

9. Aristóteles, *Obras*, 2. ed., Madrid, Aguilar, 1973, p. 79.

10. *Idem*, p. 80.

Na esteira desta tematização, Aristóteles estabelece com análoga irrefragabilidade a substância mimética da música. Na *Política*, dispôs o seguinte argumento:

os ritmos e melodias contêm representações e imitações da ira e da doçura, da coragem e da temperança, e de seus contrários, e ainda de todas as demais qualidades morais; imitações estas que com o maior rigor correspondem à verdadeira natureza destas qualidades. Isto é evidente pelos próprios fatos: ao ouvir estas imitações, sentimos mudar nossa alma; e o hábito de sentir pena e deleite nestas imitações da realidade está muito próximo de como os sentimos em relação à própria realidade¹¹.

Não há lugar no corpo deste tópico, ou mesmo se tem a pretensão de cumprir uma pontuação mais concreta no atinente à específica reflexão grega sobre a arte, ainda que de forma fugiente. Não se poderia deixar de atentar e referir contudo, em função do que se entende elaborar teoricamente, que a assertiva aristotélica não só vincula de modo visceral a música à vida – confirmando o caráter imitativo do homem e da arte dispostos na *Poética*, mas também – e o que é ainda mais significativo – distingue a *essencialidade* da música. Numa proposição clara, Aristóteles diferencia a *mimese musical* da mera cópia ou reprodução mecânica ou fenomênica na exata medida em que a imitação sonora – observa o autor – se move ou tende à *essência*, à *natureza* daquilo que é o seu original ou ponto de partida. Dar forma à essência de um objeto significa inocular, na *singularidade* que a obra de arte cria e nos antepõe, sua própria *tipicidade*, isto é, significa efetivar este ser singular enquanto portador e revelador de seu *gênero*. Operar tal generalização é o que faz da arte algo além de mera reprodução epidérmica, e da *mimese* instrumento primário na *recriação da vida*.

A distinção, estabelecida na *Poética*, entre as atividades do poeta e do historiador – diferença que se faz contraposição – encontra arrimo precisamente nesta problemática, e manifesta a percepção do filósofo quanto à *orgânica generalizante* da arte, que por isso a torna superior à história – ou aquilo que se objetivava em solo grego enquanto *história*, para Aristóteles, infilosófica. Posto desdobradamente:

Com efeito: não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa – pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que são em prosa; diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica que a história e tem um caráter mais elevado, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por referir-se ao universal entendendo atribuir a um homem de determinada classe pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança convém a tal natureza; e ao universal assim entendido visa a poesia, ainda que atribua nomes a seus personagens¹².

11. *Idem*, p. 1565. (Grifo nosso).

12. *Idem*, p. 85.

O poético em campo aristotélico não se perspectiva ou limita ao factual progresso – à “história” –, mas deve penetrar, perscrutar, capturar e manifestar as possibilidades e destinos humanos que, ocultos ou nublados, pulsam no interior da vida social e de suas individualidades. Esboçar “o que poderia suceder” subentende, e não secundariamente, o *confronto e conexão do singular com seu gênero*, pois o destino, o *transfundo humano*, não é uma sentença que a vida afiança singularmente, mas envolve e condiciona inteiras porções sociais – ou um campo de singulares. Por outro lado, mas no mesmo sentido, ao sustentar que a poesia cola a um indivíduo determinado características que consoem a tal natureza – observada a necessidade e verossimilhança, Aristóteles assevera que a mimese poética opera rigorosamente uma generalização, pois sua finalidade é engendrar um personagem que porte em si as disposições típicas de uma dada natureza – de uma classe, de uma lógica específica, e não meramente as suas próprias e inalienáveis. A arte, firma o pensador grego, não se atém ou esgota na singularidade, mas a extrapola porque propõe e expressa a natureza ou essência de um homem singular, o que necessariamente conduz a poesia à superação do meramente imediato, contingente, particular.

O reconhecimento teórico da dessemelhança entre o real – ou imediatidade da vida, e refiguração mimética – a obra de arte, não nasceu como isolado discernimento aristotélico ou mesmo enquanto determinação circunscrita à esfera literária ou dramática. Na música, Píndaro considerava a diversidade entre a objetividade *em-si* ou *por-si* e sua representação artística, referindo que o sentimento ou afeto da experiência comum, cotidiana, não é aquele plasmado pela obra. Georgiades, ao analisar a 12ª *Pítica* de Píndaro, dispõe em tintas quase poéticas os supostos teóricos do artista grego no atinente à música de *aulós*, assim como o descolamento ou o afastamento que este gênero lamentante opera face às categorias da cotidianidade. Conquanto extensa, interessa sua íntegra:

Esta música, a do *aulós*, não era a expressão do afeto em si, mas sua reprodução segundo a arte. A deusa Atena ficou tão profundamente impressionada pelos lamentos da irmã da Medusa, Euríala, que não pôde evitar o desejo de fixá-los. Sentiu necessidade de dar àquela impressão uma forma fixa, objetiva. Aquela impressão avassaladora, lacerante, do sofrimento expresso como lamento foi “representada” através da música de *aulós*, ou melhor, como o sopro de *aulós*. O lamento se transformou em arte, em capacidade, em sopro de *aulós*, em música. Atena teceu essa música, por assim dizer, com os motivos do lamento¹³.

E arremata, em assertiva que ilumina o sentido mais genérico, abrangente, amplo, da mimese que a arte efetiva: “Píndaro [...] distingue entre o sofrimento e a contemplação espiritual do sofrimento. Um –

13. Th. Georgiades, *apud* György Lukács, *op. cit.*, pp. 8-9. (Grifo nosso).

O que poderia ser
transfundo
produzir coisa
- podemos ter existencial

a própria expressão do afeto, é humano, característica da vida, vida ele mesmo. A outra, porém, ainda que a dor receba pela arte uma figuração objetiva, é divina, libertadora, é ação espiritual¹⁴. O *sofrimento transubstanciado em música* – ou uma música urdida com as fibras do lamento – manifesta rigorosamente, e por si, o deslocamento da arte das vivências imediatas, deslocamento próprio, *natural* à sua orgânica. De sorte que a mimese sonora rompe a imediatidade da vida para alcançar sua refiguração tipificada, generalizada, e por isso mesmo mais “filosófica”, como entendia Aristóteles. Em outros termos, e desdobradamente,

Enquanto muitos autores modernos confundem o afeto com sua representação mimética, ou ao menos derivam, simples e diretamente, um do outro, para Píndaro o principal é precisamente o salto qualitativo entre ambos. A exposição mítica se propõe a sublinhar exatamente este salto qualitativo: ao apresentar a *mimese da dor* como invenção divina, enquanto que a dor, *propriamente*, é coisa humana, se exclui desde o princípio qualquer confusão, qualquer absorção; do mesmo modo que, por outro lado, o próprio mito impede toda subjetivação, e coloca o “divino” – como mimese, como reflexo do fato vital humano – acima da comum cotidianidade humana¹⁵.

Superar o singular, então, é movimento inerente à mimese artística, pois a arte só pode revelar a essência do objeto tomado da vida quando o conforma, avigora e nutre com a substância do seu próprio gênero, quando reconhece e apresenta a natureza que lhe é própria – ou sua *generidade*. A termo que no pensamento grego como um todo – conquanto inexista uma univocidade rígida em torno da questão – a mimese não é ou se reduz à cópia fenomênica da porção da vida posta em arte. Assim, a determinação aristotélica de que na arte o singular se supera enquanto tal não dispõe e evoca a negação da vida – de seu ingênito movimento objetivo, de seu *modus faciendi*; ao revés, demonstra que o estético se orienta à uma específica generalização, à essência, à lógica interna da vida, à *natureza que, por necessidade e verossimilhança, a cada caso convém*. Numa palavra, Píndaro não dá forma a uma dor específica, concreta, colhida na imediatidade de um acontecimento: mas à música impende *naturalmente* expressar a *própria dor humana*, ou os *atributos essenciais* que a marcam e substantificam num determinado tempo e contexto humanos – isto é o *mélos* de um *aulós*, ou uma mimese de um afeto.

Diante disto, e conseqüentemente, é necessário ressaltar que no ideário de Mei a mimese se objetiva como categoria estética de amplitude e profundidade humanas, amplitude e profundidade, rigorosamente, que

14. Georgiades, *apud* Lukács, p. 9. (Grifo nosso).

15. Lukács, p. 9. (Grifo nosso).

estruturam e marcam a categoria da mimese em Aristóteles. De modo que ao firmar para Galilei a natureza *imitativo-afetiva* do canto grego – então, e a despeito de uma argumentação específica, do canto em geral –, o filósofo não afirma o caráter fenomênico ou epidérmico da música. Ao revés: marca o sentido *de essência*, portanto humanista, do ato sonoro. Imitar os afetos, na acepção de Mei, significa, assim, realizá-los não nas cores frias de uma refiguração que se faz expressão de características insubstanciais, contingentes, subsumidas à cotidianidade, mas engendrará-los nos *tons determinantes do substrato* que os arma e qualifica. É nessa condição que podem “mover outrem”, conduzindo-o, necessariamente, à mesma afeição que o canto lhe antepõe.

Nesse sentido, e posto concludentemente, há valência em afirmar que a mimese sonora quer e imprime *a alma do afeto* – o coração do coração, orgânica artística que implica imediatamente *voz, dizer, timbre e palavra*. Implicações reconhecidas e apontadas textualmente por Mei. Implicações, importa corroborar, que superam e transpõem a dinâmica de um específico tempo histórico, se de canto mimético se trata. Superação que melhor será divisada na corrente dos argumentos seqüentes, que entendem dar concretude a este complexo categorial.

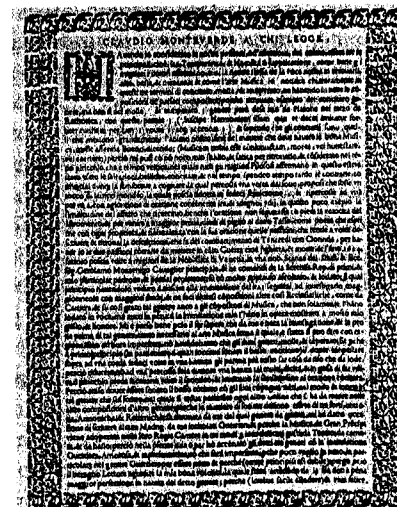
MONODIA, CONTRAPONTO, AFETIVIDADE HUMANA

Mei é reiterativo na afirmação de que a arte do som, em terra grega, era monódica. Dentre muitos momentos, a determinado passo dispõe: “Surge então com muita clareza, pelas coisas ditas, que a música junto aos antigos, cantassem eles suas canções com muitas ou poucas vozes, era um canto e uma ária apenas.” E mais à frente: “Entendendo-se aqui por cantar e tocar aquilo que os antigos faziam: uma ária apenas e não várias em conjunto – em suma, como no *cantus firmus*, não em contraponto.” Ou ainda, como a música grega podia comover, “Por isso era necessário que todos cantassem simultaneamente não apenas as mesmas palavras, mas o mesmo tom e a mesma ária, com a mesma quantidade de tempo e com a mesma qualidade de números e ritmo.”

E no que concerne a esta questão específica, Mei não é personagem isolado. Em verdade, há plena concordância sobre a natureza monódica do canto grego: seu reconhecimento teórico, ao menos nos últimos dois séculos, é unânime. A termo que o filósofo parece ter firmado e sustentado uma proposição objetiva.

Sustentação que assume forma argumentativa categórica. Vee-mência que teria de prorromper na exata medida em que tal sustentação surge, primariamente, como uma “defesa” da textura monódica sobre qualquer outro tecido sonoro, onde os argumentos sustentantes, marque-se, são eles mesmos as próprias categorias de fundo de sua estética musical.

Uma Síntese e um Exemplo – Conclusão



DA UNIVERSALIDADE DOS FLORENTINOS

Expor, em termos estruturais, o substrato do pensamento florentino subentendeu a construção de uma trama teórico-argumentativa erguida em passo gradual. Processo constituído na incessante alternância de afloramentos categoriais que ato contínuo portavam a novas indeterminações, movimento predominantemente pendular pelo qual se plasmou a investigação construída. A termo que os ideários de Mei, Galilei e Doni se corporificaram no curso de um percurso mais ou menos dilatado, o que dificulta a formação de uma visão totalizante de sua orgânica. Logo, um fecho sintetizador é passo oportuno, pelo qual se amarra o tecido determinativo urdido. Fecho cuja finalidade central é sublinhar o vigor das categorias cunhadas pelos teóricos. Categorias, em última instância, que manifestaram os fundamentos do canto.

A escavação da lógica sonora grega conduzida pelos florentinos – a despeito de que seus resultados sejam mais ou menos espelhantes de seu substrato, algo que este estudo não pretende ou se sente apto a estabelecer em termos mais concretos –, viabilizou uma aproximação à natureza do canto, algo que se positiva enquanto um aporte de real valência teórica. A assertiva “o canto gravita em torno das qualidades da voz” talvez traduza por si o alcance universal da reflexão elaborada nos textos examinados. Cunhar tal determinação significou reconhecer que o ato cantado se realiza pelas categorias da fala –

logo, que canto é incontornavelmente *tímbrica*, então *afeto*. O vínculo canto-voz emerge igualmente em Galilei e Doni, e neste, tal vinculação se transforma no reconhecimento ontológico de que canto é um “*modo de dizer*”, “*aperfeiçoado*”. De modo que a categorização nascida do *corpus* teórico analisado não se adstringe ao universo grego: concretamente arrima, de forma geral, o canto de porte mimético. Isto é, e posto sem dobras argumentativas: se de canto se trata, como a voz, portanto o *registro* e a *palavra* não estariam no centro do fazer estético vocal? Logo, como o canto, a despeito de suas diferentes formas de objetivação, não ressoaria *in limine* afeto humano? Então, a música grega, tomada técnica e estilisticamente pelo ideário florentino como intrínseca expressividade humana – reconhecida enquanto expressão típica das imanes possibilidades categoriais do canto, teria de se realizar como esfera referencial, como *metro genérico* de um canto imitativo, balizando *categorialmente* os atos de compor e teorizar. Enfim, escavar o princípio da música dos antigos instauraria uma teoria que transporia o quadrante grego dado a vigência das categorias reveladas, impondo-se como substrato necessário e objetivo à criação e exame da música do próprio tempo, que se empenhava, rigorosamente, na construção de uma arte sonora humanista, tal qual a plurissecular melodia grega, cujo *télos* era *mover* aquele que a ouvia. Natureza e finalidade artísticas de um canto que necessariamente transcendiam seu grego *hic et nunc*, e que se atavam em laço efetivo às perspectivas histórico-humanas da sonoridade tardo-renascentista, que como *mimese do dizer* à grega se avizinhava, pois esta, esboçava Mei na carta de 1572, como tal orgânica fora forjada.

Da pena meiana, porém, dimanam proposições incorrespondentes. Na medida em que, de um lado, entende-se o timbre vocal como corporificação ou evocação do afeto em si, e, de outro, que o referencial canto grego opera uma imitação dos afetos poéticos, no filósofo o contraponto surge como procedimento compositivo irrazoável; o monódico, ao revés, assume inteira naturalidade e prevalência. Então, a palavra é quase entronada; tomada como elemento compositivamente vital, determina-se que sua plena compreensibilidade por parte do ouvinte é condição artística primária e fundamental. Doni, por sua vez, não nega o contraponto, como Galilei, mas mesmo assim o questiona, tomado, de algum modo, pela idéia da existência de uma relação imediatista entre música e poesia. O *Trattato*, nesse sentido, não deixa de pagar tributo a esta perspectiva teórica.

Não obstante, a partir e no interior destas determinações que transpiram incongruidade, arquiteta-se um universo categorial fundante: ao reconhecer no timbre categoria central do canto – mesmo que este assumia uma “independência” inexistente, isto é, seja teoricamente disposto fora do contexto vocal – Mei desvela, e vigorosamente, o dominante *tônus* afetivo do canto; ademais, ao se referir

sobre a superioridade estética do monódico, no interior desta determinação desmedida irrompe a dimensão do enlace real entre *mélos* e palavra, do vínculo imanente entre poesia e música, vínculo que aflora por sua vez, mediatamente que seja, a natureza imitativa do ato cantado; ao se contrapor ao contraponto, enfim, a inconsistência do argumento se funda todavia no reconhecimento do caráter mimético do som, reconhecimento, como se pôde notar, absolutamente vital à captura da lógica do canto. Doni, vale marcar, se em alguns momentos imbricava mimeticamente as esferas do cantar e da poesia, ao firmar, de um lado, que o timbre não é afeto em si, mas *qualificação do dizer*, e, de outro, que canto é *fala tipificada*, elabora uma chave teórica de imensurável valência, e como Mei, e com Mei, dá forma a um corpo categorial que estabelece o nexo e dinâmica do ato cantado.

A partir deste fundamento então, com estes e para além destes pensadores, foi possível esboçar a determinação de que canto é *pulso subjetivo*, logo, que não elabora uma mimese da poesia, mas do anímico, da vida afetiva, da subjetividade. Vida anímica que ecoante, ato contínuo, de inclinações, posturas, tendências humanas, faz do canto não mero ato sonoro, que compraz, mas instrumento *torneador* da alma: pois canto é palavra, palavra que é *mélos*, *mélos* que é alma, alma que escorre pela voz, voz que tornada paixão faz-se canto: *canto dos afetos*.

A PENA DE CLAUDIO MONTEVERDI

Ao atravessar de súbito a trama teórica florentina com fragmentos da letra monteverdiana, o propósito é assinalar que Mei, Galilei e Doni apreenderam de fato categorias fundantes do universo sonoro. Da palavra do compositor cremonense dimana, de fato, um espírito musical cujos fundamentos reafirmam em termos estruturais as determinações dispostas pelo coevo ideário florentino. De sorte que assim se alcança assinalar e sustentar vitalmente a *valência prático-compositiva* – isto é, o *pulso categorial objetivo* – dos textos examinados.

Monteverdi (1567-1643), cuja arte superou os limites do seu próprio tempo projetando-se para muito além de seu próprio espaço histórico, foi *protagonista distinto* no cenário estético que ajudou a constituir: artista que se fez personagem típico do fazer musical do Renascimento tardio – tal qual Shakespeare na literatura, é universalmente reconhecido como um singular entre singulares. Nesse sentido, sua “pena categorial” é produto de uma *atividade artística historicamente referencial*. Logo, não deve ser tomada como fruto reflexivo pobre ou capilar porque resultante de uma análise centrada no próprio fazer. Em verdade, a letra monteverdiana irrompe como o testemunho daquele que *absorveu, desenvolveu e sintetizou musicalmente as decisivas conquistas e tendências então pulsantes em*

seu tempo histórico. Sem dúvida, e é preciso aqui marcar, a palavra do artista não pode ser considerada de forma acrítica – acolhida *in limine* como um lúcido espelhamento analítico de sua própria obra e procedimentos. Mesmo porque o pensamento que se arma sobre o caso específico inclina-se à adstringência, à pontualidade, à não plasmação de sua lógica, porquanto encitrado sobre a singularidade – isto é, não considera para além do próprio objeto examinado. Indubitável, não obstante, que a negação *a priori* da tinta verbal do artista é postura irrazoável, pois assim não se toma e aproveita a seiva ideal de alguém que experimenta uma intimidade com a matéria estética que somente o envolvimento cotidiano pode gerar. No caso de Monteverdi, posta sua universalidade de talhe shakespeariano (vale aqui a analogia), constata-se uma conexão lúcida entre prática musical e reflexão sobre sua dinâmica. Apenas dois *momentos* “teóricos” serão examinados, os quais visam demarcar tão somente num sentido genérico a via estética assumida pelas notas de sua partitura.

O Primeiro Momento

O prefácio do *Oitavo Livro* de madrigais incoa com estas palavras:

Três são as principais paixões ou afeições da alma. Assim considere, bem como os melhores filósofos. São elas a ira, a temperança e a humildade ou súplica, como mostra, aliás, a própria natureza da nossa voz, que se faz alta, baixa e mediana; na música, claramente referidas por concitado, mole e temperado. Não pude porém encontrar nas composições do passado exemplos do gênero concitado, apenas do mole e temperado, mesmo que o gênero concitado tivesse sido mencionado por Platão no terceiro livro de *Retórica*. Sabendo ainda que o que move efetivamente nossa alma são os contrários, e que a finalidade da boa música é mover (como afirma Boécio dizendo: “*Musicam nobis esse coniunctam mores vel honestare vel evertere*”¹), me dispus com não pouco esforço e estudo a realizá-lo².

Desta argumentação se colhe com muita nitidez os substratos teórico e prático do compositor. Com efeito, e sem nenhum exagero, se poderia afirmar que estas poucas linhas desvelam a substância a partir da qual sua música é tecida, porquanto as categorias musicais e compositivas referidas por Monteverdi são as que ele indica usar como o próprio arrimo de suas estruturas e motivações artísticas. É extremamente revelador, especialmente em se tratando da “mais monteverdiana” coleção de madrigais, que o parágrafo inicial de seu texto de apresentação parta da questão dos *afetos*, e sobre isto se concentre até o final, ainda que todo o texto não ultrapasse a exten-

1. “A música é para nós um costume relaxante que alegra ou abate.”

2. Gian Francesco Malipiero (org.), *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Prefácio do Livro VIII, Wien, Universal Edition, 1926-1942.

são de uma página; da mesma forma que há grande significância no fato de que a *imitação destas paixões* seja reconhecida enquanto a *finalidade específica* do ato compositivo, embora esta determinação se faça presente apenas em carnes implícitas. Cabe então torná-las mais expostas.

O trabalho fatigante para criar o *concitato* é precisamente a busca dos meios à configuração de uma *matéria afetiva* necessária à trama musical, mas que até então, alude o compositor, não havia encontrado formas de objetivação³. A importância estético-musical que Monteverdi confere ao problema aparece logo à frente, quando faz a seguinte menção: “Pareceu-me apropriado dar a saber que de mim nasceu a investigação e a primeira experiência de tal gênero, tão necessário à arte musical, sem o qual, pode-se dizer com razão, permaneceu imperfeita até agora, não possuindo mais do que os gêneros mole e temperado”⁴. O *concitato* – e isso alumia toda a problemática em curso – é questão musical valiosa para o compositor porquanto seja, rigorosamente, o gênero faltante ao *consequimento de uma mimese mais cabal das paixões*, as quais, para o cremonense, estruturam e regem a arte dos sons. E Monteverdi se empenha decisivamente na busca deste terceiro gênero porque ao dar forma ao mundo anímico se trata, e não como movimento secundário, de dispor os contrários. Pois é isto, afirma, que pode fundamentalmente mover a alma. Em descendência nitidamente aristotélica, o cremonense perspectiva um fazer musical *movente*, finalidade da “boa música”. Em outros termos, para comover é preciso conduzir o ouvinte às contrapostas instâncias da vida e do espírito, na exata medida em que os opostos sintetizam e tipificam os comportamentos e espaços anímicos basilares, tornando, por essa síntese essencializadora, mais imediato e claro o sentido do mundo e dos sentimentos, logo mais pleno o mover d’alma. Se em relação à música monteverdiana não cabe propriamente dizer que se está frente ao *terror e piedade trágicos*, é correto assinalar que se está face à *ira e temperança*, ao *tormento lacerante e languir plangente*, proximidade com os gregos que de fato não prorrompe como contingência irrelevante, mas enquanto convivência estética-humana de fundo.

Logo, se para Monteverdi a arte deve *mover os afetos*, os imitar, configurar, evocar, surge como objetivo central. De modo que em função deste suposto e destino musicais, o compositor se vincula e intrinca, não pelas bordas, com o ideário dos florentinos, ou vice-versa. Vínculo de princípios humano-estéticos que se mostra ainda

3. Não se deve esquecer que os gregos não grafavam suas composições, a não ser muito excepcionalmente. De modo que Monteverdi não poderia mesmo ter se deparado com o *concitato grego* aventado por Platão.

4. Malepiero, *op. cit.*

mais decisivo e imo no passo em que o compositor enlaça voz e *sentimento*: quando refere que o *timbre vocal* evoca *paixão*, ou que a voz, em função da tímbrica ou região que reverbera, manifesta afeto, anímica. Monteverdi, assim, denota que a *sonoridade da fala* é mímética, ou mais rigorosamente, que opera uma mimese na esfera do sentimento, reconhecimento que, nesta altura do estudo, não pode causar qualquer espanto ou provocar estranhamento. De sorte que se o compositor atina com este atributo da voz humana, como ainda refere que o canto é um ato imitativo enraizado na voz – isto é, sua pena indica que as paixões da alma que o canto pode configurar (concitado, temperado e mole) se originam da tímbrica da voz (*ira-alta, temperança-mediana e súplica-mediana*), de tal contexto nasce e se colhe não apenas a relação com os florentinos mencionada. Apreende-se também, e isto é mais decisivo, que a categoria da imitação se faz central na sua estrutura musical.

Schrade, ao historiar e analisar o *Oitavo Livro* no importante estudo dedicado à Monteverdi, distingue em termos categóricos a natureza mimética de sua música. Natureza que se consubstancia na própria essência de sua obra, urdida na e pela interioridade do homem. Embora longa, sua íntegra parece oportuna, pois centralmente corroborante das determinações construídas, com o que se arremata este breve item. Afirma:

A obra madrigalesca de Monteverdi foi coroada pelo oitavo livro, publicado em 1638 sob o título *Madrigali guerrieri et amorosi*, e dedicado ao imperador Ferdinando III, ele mesmo músico e compositor. Monteverdi havia pensado em dedicar a coleção ao pai do imperador, Ferdinando II, esposo de Eleonora Gonzaga. Mas Ferdinando II morreu em fevereiro de 1637, o que prova que o oitavo livro de madrigais estava pronto para ser publicado desde 1636. O prefácio de Monteverdi confere à obra um relevo particular, pois descreve a doutrina de sua composição musical enquanto uma *estética da imitação*: toda obra de arte é alcançada por imitação, sendo entendido que não se trata de uma técnica especial, mas de um princípio gerador da arte. *Ao longo de toda a vida criadora de Monteverdi este princípio foi o engendrador das riquezas de seu estilo*. Na carta de 22 de outubro de 1633 (endereçada a um romano desconhecido, talvez Doni), ele declara que a obra de sua vida constitui a ilustração de sua concepção de imitação. E acrescenta que a natureza da música deve justificar toda forma de imitação, e que a imitação de um sentimento dado é algo tão humano quanto estético: *o sentimento humano é a matéria de toda a música, e a imitação da natureza deve se conformar à imitação das paixões humanas*. O oitavo livro constitui assim o cumprimento, a resposta final à pesquisa permanente que deu sentido à sua vida criativa. Ao escolher os textos de suas últimas obras, ele não leva mais em conta nem o autor, nem sua personalidade, nem as formas poéticas empregadas. Ele não escolhe poemas de Rinuccini, Guarini, Marino porque os prefira, ou porque seus contemporâneos os preferissem, mas pelas paixões humanas que veiculam. *O oitavo livro resume a arte de Monteverdi seja enquanto apresentação das paixões humanas seja como humanização da música*⁵.

5. Leo Schrader, *Monteverdi*, Paris, Lattes, 1981, pp. 316-317. (Grifo nosso).

Em suma, em Monteverdi “Não há dúvida sobre o princípio geral: o objeto a imitar é invariavelmente o afeto”⁶. Ou mais propriamente, importa precisar, o *pulso anímico-subjetivo*.

O Segundo Momento

Numa carta ao libretista de *L'Orfeo*, Alessandro Striggio, com quem manteve ao longo da vida relação próxima e afetuosas, Monteverdi manifesta em cores vivas suas tendências e perspectivas artísticas. Se no prefácio do *Oitavo Livro* tomam forma elementos norteadores de seu ideário composicional, na epístola estas formas se especificam. Na referencial biografia dedicada ao cremonense, Paolo Fabbri aborda e contextualiza o episódio que originou a carta, e nesse movimento alude em traços gerais às inclinações e procedimentos estéticos do compositor. Eis o fato que leva Striggio a escrever para Monteverdi, e a reação do artista.

As núpcias de Ferdinando com Caterina de' Medici, em 1617, fizeram com que fossem projetadas, como de costume, comemorações solenes, para as quais Monteverdi foi também contratado. Próximo a finais de 1616, do compositor foi requerido um parecer sobre um libreto (*Le nozze di Tetide*: uma matéria, como de costume, conjugal) do qual não lhe fora revelado o autor (tratava-se do conde Scipione Agnelli, o mesmo da sextina musicada em 1610 e publicada no *Sexto Livro* [de madrigais]). O seu primeiro juízo é expresso numa importante carta de 9 de dezembro de 1616, na qual criticava a uniformidade das situações cênicas e dos personagens (além do mais todos mitológicos, irreais), a versificação e o longor dos diálogos, a ausência de zonas líricas, e mais em geral de ‘afetos’: todos aspectos que, convertidos ao positivo, constituem elementos muito interessantes para o delineamento de uma poética teatral monteverdiana⁷.

Deve ser sublinhado de saída, como expresso por Fabbri, que a avaliação negativa do libreto faz emergir supostos compositivos centrais. Não se trata de um embargo movido por causas secundárias ou a partir de uma postura dominada meramente por disposições de ordem pessoal, mas suscitado por questões estético-musicais de fundo. Conquanto as interdições monteverdianas enumeradas por Fabbri se espaiem em várias direções, elas provêm de uma motivação teórica comum: Monteverdi se depara com um texto desprovido de pulso mimético-catártico, ou mais especificamente, que possa engendrar um canto autêntico. Não é possível criar boa música a partir de *Le nozze di Tetide*, refere o compositor, porque na poesia inexistem personagens. E se estes se ausentam não pode haver vida humana, portanto *fala*, e então, *sentimento*, logo, *canto*. A determinado passo da referida carta de 1616, Monteverdi traceja a seguinte consideração sobre *Le nozze*:

6. *Idem*, p. 227.

7. Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, Edizioni di Torino, 1985, p. 206.

Observei [no texto] que os interlocutores são ventos, cupidos, zéfiros e sereias, de modo que muitos sopranos serão necessários. E deve ser dito ainda que os ventos têm de cantar, isto é, os zéfiros e os bóreas. *Como, caro senhor, poderei imitar o falar dos ventos, se estes não falam? E como poderei, com estes meios, mover os afetos?* Arianna moveu-nos por ser mulher, e Orfeo também nos moveu por ser homem, não vento⁸.

Ora, a crítica monteverdiana toma impulso estrutural no fato de que os interlocutores da cena são elementos da natureza ou entidades míticas, *não homens*. Isto significa – e esta é a questão decisiva para o compositor – que os “personagens” *não falam!* Mas, e esta é a situação concreta, se aos ventos o poeta designou cantos, como imitar sua modulação ou inflexões prosódicas, como lhes engendrar uma voz, portanto uma alma e sentimentos? – indaga-se. Monteverdi está ciente de que poderia criar uma modulação qualquer para o vento ou para as sereias; o assenso em musicar o texto, que mais à frente declara, ainda que se encontrasse intimamente desconhecido da tarefa, bem o demonstra. No entanto, põe-se a questão para si e a Striggio: com que intenção ou perspectiva musicá-lo, como, neste contexto, criar um *mélos* efetivo? Esta fábula, considera, não possui um sentido intrínseco que demande a presença da música ou que a *possa orientar para algum fim*. De modo que conclui: *sua vacuidade humana e de conteúdo faz da música sem finalidade real*. Isto é, os homens cantam porque choram e se lamentam e suplicam – *porque sentem*. Então, se o humano inexistente faltam as razões e impulsos fundamentais à música, propositura tão claramente expressa por Doni quando de suas reflexões sobre o lugar da música na tragédia grega. Nas palavras e articulações de Monteverdi:

A despeito de minha não pouca ignorância, devo dizer que não sinto para onde me mova toda esta fábula, e apenas com dificuldade a entendo. Não sinto também que ela me leve, de forma natural, a um fim que me mova. Arianna me conduz a um justo lamento, e Orfeo a uma justa súplica, mas não sei a que fim esta fábula me impulse. Assim, o que V. Senhoria Ilustríssima deseja que a música faça em tal contexto?⁹

Isto é, para o compositor, a inexistência do humano implica a infertilidade da arte, a falta de um fio condutor que possa guiar a música e lhe proporcionar sentido e finalidade. Arianna (protagonista da obra homônima), declara, o conduziu a um *justo* lamento, pois na textura em que atua e sente, necessariamente langue e pranteia. Analogamente, Orfeo (também protagonista da obra homônima) tem de rogar porque a situação que vive deságua em súplica, em imploração. Orfeo não é vento, *é homem*, por isso que cabe cantar; ao vento não é possível tal ação.

8. Monteverdi, *apud* Fabbri, Paolo, *op. cit.*, p. 207. (Grifo nosso).

9. *Idem*, p. 207.

E se no texto não irrompe a vida dos homens, surge então um outro problema, intrinsecamente conexo ao este, e que ao cremonense não poderia passar despercebido dado o suposto que o norteia: como *mover os afetos* – como fazer com que a obra cumpra seu objetivo fundamental? Ariana moveu nossos afetos porque era *mulher*, Orfeo por ser *homem*. Isto é, a ausência do humano é a *impossibilidade da vida afetiva*, sem o que o *mélos* perde função, expressividade ou mesmo possibilidade. Ausência do humano, e inautenticidade musical respectiva que interditam a comoção catártica, pois nesta dinâmica ao canto falta verdadeiramente seu corpo e alma. Então, sua finalidade mais autêntica – conduzir o homem pelos labirintos anímicos da vida – não alcança meios de realização.

A desqualificação de *Le nozze di Tetide* no parecer monteverdiano se nutre pois dos próprios esteios do fazer musical – e artístico como um todo: este requer homens, paixões, sentimento, dimensões ausentes nesta obra. De modo que é possível vislumbrar que um substrato estético de teor humanista determina, *lato sensu*, a censura imposta à poesia. Humanismo aqui entendido como *arte encentrada no homem*, como arte que da vida e destinos toma sua matéria e fôlego, e que por um pulsar tipificado e orientador deseja mover, comover, educar os espíritos. Ao discorrer pontualmente sobre o *Lamento della Ninfa*, obra do *Oitavo Livro*, Schrade afirma este caráter humanista e *humanizador* da música monteverdiana. Em frase enxuta, mas intensa, sintetiza: “O *afeto* constitui a própria substância do teatro lírico criado por Monteverdi. A cantata, o madrigal, todas as formas musicais, nada mais são do que dramas humanos, pois a interpretação musical do *afeto* tem sua origem nos recônditos da natureza humana”¹⁰. Significa, importa justapor, que “Monteverdi atava o homem à sua música; ele guiava o auditor nos labirintos dos *afetos*, e assim desvelava a natureza humana. A experiência da música foi para ele uma esperança de humanidade”¹¹. Em suma, “A mensagem estética de Monteverdi concerne ao homem, à natureza humana; a obra de arte é indissociável da existência do homem. As verdades primordiais da natureza humana são a base de sua obra”¹². Então, cabe repor aqui a pergunta que o próprio compositor se fizera: como o velho cremonense poderia ter nos ventos, cupidos e sereias o *mundo* a partir do qual operar? De fato, não poderia. Para ele, certamente, *Le nozze* teria de se constituir em âmbito musical irrazoável, posto que o objetivo da arte, em última instância, é *movere li affetti*.

Afetos que podem ser movidos porque alimentam e impulsam o canto. Canto que com Mei, Doni, Galilei e Monteverdi se positiva

10. Schrade, *op. cit.*, p. 325.

11. *Idem*, p. 349.

12. *Idem*, p. 350.

como paixão humana. De sorte que a teoria florentina parece efetivamente ter agarrado a orgânica que funda e costura o ato cantado de talhe mimético. Ato no qual se revela a alma, e que então se põe na palavra, forjando-se como um *modo de dizer*. *Modo* este que, através do grave, médio e agudo, através dos sons inarticulados tornados típicos, nada mais faz do que manifestar um homem que sente. Nada mais faz, enfim, do que imitar, pois “*O imitar é conatural ao homem, e nele se manifesta desde sua infância – o homem se diferencia precisamente dos outros animais pois é muito mais apto para a imitação e é por seu intermédio que adquire seus primeiros conhecimentos*”; e sua arte, e sua vida. Vida humana que no canto rompe como sensibilidade. Canto, pois, que pode indicar a quem lhe ouve caminhos humanos mais autênticos: os sentimentos reverberam as curvas mais recônditas da interioridade, logo, seu caráter. Interioridade que em *mélos* – em *nudez projetada* – é então muito mais do que sentir – do que languir, sofrer, chorar ou rir. E disto os florentinos estavam certos, assim como os velhos pensadores gregos: canto é sentimento, por isso esta arte evoca uma dinâmica humana que supera sua ordenadora dimensão afetiva. Num dizer brevilíneo, arrematador e irrevogável: do canto nasce o imo da voz: *humano dizer*.

Originals Italianos