

Metamorfoses, alegoria e mímeses em *l'Orfeo* de Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio

Metamorphoses, allegory and mimesis in L'Orfeo by Claudio Monteverdi and Alessandro Striggio

Silvana Ruffier Scarinci

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.
silscarinci@gmail.com

Resumo: Este ensaio traz algumas reflexões sobre a construção do personagem fundador da ópera, Orfeu, da obra homônima de 1607, de Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio. Na gênese do novo espetáculo, o personagem foi escolhido graças a seu potencial alegórico, fator que entrava em choque com uma teoria da mímeses baseada na Poética de Aristóteles. Como arguta solução, garantindo o triunfo do melodrama, Monteverdi e Striggio transformam o poeta-cantor em herói, dotando-o de individualidade ímpar, móvel e flexível. A teoria da tragédia ampara a criação do *dramma per musica*, enquanto o tema das transformações de Ovídio seduz os compositores da nova música e fornecem modelos e ferramentas para a representação dos afetos contrários, capazes de comover a alma do espectador.

Palavras-chave: mímeses e música; música do século XVII e metamorfoses; Ovídio e música; música e alegoria.

Abstract: This paper presents some thoughts about the construction of opera's founding character, Orpheus, from the homonymous work from 1607, by Claudio Monteverdi and Alessandro Striggio. At the birth of the new Spectacle, Orpheus was chosen due to his allegorical potential, a fact in direct opposition to a mimetic theory based on Aristotle's Poetics. As an ingenious solution – which guaranteed the triumph of melodrama – Monteverdi and Striggio transform the Singer-poet into a Hero, endowing him with unprecedented individuality, mobile and flexible. The theory of Tragedy supports the creation of *dramma per musica*, whereas the theme of Ovidian's transformations seduces the new music composers, bringing the models and necessary tools for the representation of opposite emotions, capable of moving the listeners' souls.

Keywords: musical mimesis; music of the seventeenth century and metamorphosis, Ovid and music; music and allegory.

Data de recebimento: 05/02/2016

Data de aprovação final: 15/04/2016

1 - Introdução: os afetos contrários

“Ai, visão tão doce e tão amarga: / Pois é de tanto amor, que então me perdes?”¹ As derradeiras palavras de Eurídice sintetizam a busca de Monteverdi pela representação em música daquilo que o compositor só viria a expressar em sua maturidade artística: “[...] são os contrários aqueles que (co)movem fortemente nossas almas”².

Doce e amarga, amor e perda são as antíteses que condensam, no poder de seus contrários, uma poética diminuta da *favola in musica* de Claudio Monteverdi — sua versão do mito de Orfeu, com libreto de Alessandro Striggio. Os oximoros, paradoxos e antíteses são ideias opostas, ou *concetti* que, aproximados de forma aguda, exercem no leitor um grande efeito patético.

No início da história da ópera, transitamos um pouco às cegas a buscar indícios dos princípios poéticos que regem o *dramma per musica*; construímos um corpus teórico graças a poucas reflexões, que se escondem nas dedicatórias de obras, nos prefácios de coleções e libretos, em cartas, e finalmente nos prólogos ou no próprio corpo das óperas. É assim que o Prefácio do 8º Livro de Madrigais, de 1638, configura-se como exegese máxima de um percurso musical perfeitamente coerente em si mesmo e articulado ao campo das ideias, às inovações científicas e estéticas em profunda mutação no período.

É somente trinta anos depois da estreia de Orfeo que o divino Monteverdi nos legará, embora em estilo tipicamente rebuscado e obscuro, as lições de caráter bastante prático — uma verdadeira *technè* — que elucidam seus métodos de composição, ocultos em sua obra e finalmente elaborados como prefácio da coletânea de madrigais intitulada *Madrigali guerrieri et amorosi* — um título que já acena para uma teoria que se materializa em oximoros (LEMOS, 2011, p.150).

¹ *Ahi vista troppo dolce e troppo amara: / Così per troppo amor, dunque mi perdi?* (MONTEVERDI, 1993, p.81).

² *gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro.* (MONTEVERDI, 2007, p. IV-V)

Se podemos traçar um percurso poético claro em toda a sua produção, é graças ao encontro com a obra de Tasso — a *Gerusalemme liberata* — em seu último livro de madrigais, que o compositor enunciaria os princípios da oposição das paixões contrárias que movem a alma do espectador e permitem o cumprimento da máxima função dramática, a catarse. Em seu opúsculo teórico, Monteverdi explica o teor de suas concepções alinhadas aos conceitos aristotélicos de tragédia e mímeses. Aqui não podemos deixar de mencionar o artigo seminal de 1996, de Stefano LA VIA, sobre *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Com esse ensaio, o autor inaugura uma importante visão sobre a obra de Monteverdi, explicitando, com extraordinária perspicácia, a relação entre os afetos contrários e os princípios poéticos de Aristóteles e de diversos outros intérpretes da Poética na era moderna, como o próprio Torquato Tasso.³

2 - Origens da ópera e as Metamorfoses

Embora o embasamento teórico que sustentou o início da música dramática estivesse diretamente ligado às teorias da tragédia codificadas por Aristóteles, não seria nos tragediógrafos clássicos que os libretistas do novo gênero buscariam inspiração. Desde os primeiros passos em direção à criação da ópera, o Livro das Metamorfoses, de Ovídio, tornou-se fonte inesgotável para a escolha dos temas de seus enredos.

Não é por acaso que o período em que ele se faz mais presente nas artes corresponde a um momento-chave na história das ideias e do comportamento, quando ocorre um deslocamento causado pelo desenvolvimento da ciência moderna e do método científico. A revolução de Copérnico e a “Nova Filosofia”, por muitos denominada a nova ciência, coloca o homem moderno em relação distinta com a natureza, percebendo-a pelo prisma da observação científica. O novo método, segundo Galileu

³ O mesmo autor retomará o tema da expressão dos afetos contrários de forma ainda mais elaborada e definitiva em um artigo posterior, de refinada erudição, cobrindo um amplo espectro de gêneros e obras representativas (LA VIA, 2007).

Galilei, encontrava na matemática a única linguagem apropriada para descrever — ou representar — a natureza:

A filosofia natural está escrita neste grandíssimo livro que continuamente se abre primeiramente aos olhos, ou seja, o universo [...] Ele está escrito em linguagem matemática, e os personagens são triângulos, círculos e outras figuras geométricas, [...] sem as quais ficamos a rodar em vão por escuro labirinto. (GALILEI, 2014, p.1)⁴

Para ilustrar sua ideia, relata o exemplo de um músico que comove sua plateia cantando as brigas e tristezas de um amante, expressando a dor por meio do canto — e assim imitando de forma mais admirável do que poderia fazê-lo alguém no palco que simplesmente chorasse (BOLLAND, 2000, p. 327). O tema das metamorfoses se fazia atualíssimo; a natureza desprega-se do controle divino e ganha vida própria. Os corpos sofrem transformações; a natureza é animada. A partir do olhar de um observador, a natureza em movimento deverá ser descrita pelas diferentes linguagens do homem moderno. Este novo lugar de observação infundiu uma energia sem precedentes na arte: a visão do mundo era renovada e as antigas histórias deveriam ser contadas de novas maneiras. As narrativas bíblicas, que antes povoavam o imaginário artístico, davam lugar a cenas mais próximas da experiência humana, nas quais personagens dotados de profundidade psíquica e erótica se viam retratados, como fizera o poeta romano:

Ovídio [...] reconta as estórias de seu *carmen perpetuum* com enorme *gusto*, [...] animando-as com uma vida imaginativa poderosa, ele mantém uma certa neutralidade que as torna idealmente próprias para serem utilizadas como matéria prima para os pintores. (BOLLAND, 2000, p. 310)

Ou para os músicos, que encontram, no mundo misterioso de origens miraculosas, de transformações mágicas, nos assombrosos processos de contínua metamorfose e no jogo caleidoscópico entre ficção e realidade, um pano de fundo profícuo para a aplicação de uma música representativa. A ideia das metamorfoses, dos corpos em constante transformação, do movimento contínuo das estórias maravilhosas do perpétuo poema de Ovídio tocavam diretamente a sensibilidade do homem moderno.

⁴ *La filosofia naturale è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi, io dico l'universo [...]. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, [...]; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto.*

A mesma inquietação compartilhada pela ciência, pela filosofia e pelas artes é expressa pelas moderníssimas palavras de Montaigne:

O mundo não passa de movimento perene. Tudo nele se move sem cessar — a terra, as rochas do Cáucaso, as pirâmides do Egito — ambos com o movimento geral como com o seu próprio. Mesmo a constância não passa de um movimento mais lento. Não posso deter o objeto. Ele segue tonto e cambaleante, com uma embriaguez natural. Eu o tomo neste ponto, como ele está, no instante em que me ocupo dele. Eu não retrato o ser; eu retrato a passagem. (MONTAIGNE, 2013)⁵

Montaigne, o primeiro autor de ensaios, um gênero que se define por seu caráter variável e *non finito* (BAROLSKI, 1998, p.455), poderia aqui estar se referindo a Ovídio, que nas Metamorfoses jamais descreve a paisagem estática, mas o fenômeno de um perpétuo movimento, e constante transformação. Fenômeno que seria engenhosamente fixado por Bernini na formidável cena de Apolo e Dafne (Figura 1), capturados no momento preciso em que o desejo se transforma em perda, e assim somos movidos, graças ao choque das paixões contrárias, à comoção.

⁵*Le monde n'est qu'une branloire pérenne. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Egypte, et du branle public et du leur. La constance même n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être. Je peins le passage.*



Figura 1: Apolo e Dafne – 1622 (BERNINI, 1622)

O movimento intrínseco decorrente do choque dos opostos coloca as aspirações estéticas de Monteverdi em perfeito acordo com as prescrições aristotélicas que descrevem a patética reversão de fortuna, ou peripécia, e permitem ao compositor a realização plena de sua música dramática (LE MOS, 2009, p. 12). Estes fenomenais artistas pareciam compreender, com precisão quase matemática, que entre um afeto e seu oposto, na metamorfose dos oximoros, surgia o movimento, a emoção que Monteverdi reconheceria em sua breve poética: “e sabendo que os contrários são aqueles que movem profundamente a nossa alma, o fim de comover deve ter a boa música [...]” (MONTEVERDI, 2007, p.V)⁶.

A profunda cultura humanista do compositor e seu talento como exegeta de uma longa tradição poética permitiu-lhe percorrer com igual desenvoltura e infinita inventividade a obra de Petrarca a Marino, de Guarini a Tasso. Nesta ampla gama de diferentes estilos poéticos, a presença reiterada dos opostos, daquilo que Tasso batizaria de *concordia discors* ou “discordante concórdia”, expressa pelas metáforas,

⁶ *e sapendo che gli contrarij sono quelli che movano grandemente l'animo nostro, fine del muovere che deve havere la bona musica.*

antíteses e oximoros, permite que o compositor transite por um tenso e coerente percurso em busca da expressão patética de uma música representativa.

Embora Petrarca fixe o uso das antíteses e oximoros para ilustrar as contradições e ambiguidades da vida e do amor, é com o poeta da maravilha, Giovan Battista Marino, que essas figuras do movimento ganham uma estranha consistência física e se distanciam da *voluptas dolendi* e da linguagem abstrata de Petrarca.⁷ A partir de Marino, os oximoros carregam entre um conceito e outro uma qualidade física e temporal que as metamorfoses encenam com perfeição.

Em tonalidades claramente marinistas, Maffeo Barberini, poeta, papa e grande mecenas das artes na Roma Seiscentista, defenderia o sensualíssimo nu da Dafne de Bernini, aos olhos de um escandalizado prelado francês: “o prazer atrás do qual corremos, ou não se alcança jamais, ou quando o alcançamos, arriscamos em amargor degustá-lo”⁸ (BOLLAND, 2000, p.27). “Amor e perda”, ou “eros e thanatos,” antecipando os conceitos das pulsões contrárias descritas por Freud séculos mais tarde, são os opostos que mais agudamente encenam a violência das imagens contrárias dos oximoros.

Estes conceitos sucessivos que cobrem duas imagens opostas e distantes no tempo, em sua superposição, provocam uma reação vital no espectador, um movimento, uma comoção, que o devolve ao momento presente. Tasso, em sua concepção poética, busca, na variedade infinita dos contrários, a unidade em sua “discordante concórdia”. Eis a defesa que o poeta faz de uma poética dos contrários em seu *Discorsi del Poema eroico*:

[...] sendo a nossa humanidade composta de naturezas tão diversas, é necessário que de coisa única não se compraça, mas na diversidade busque satisfazer, ora em uma, ora em outra de suas partes; [...]

⁷ Sobre as mudanças de gosto na obra de Monteverdi, ao fazer o percurso de Petrarca a Marino, Gary Tomlinson elabora um importante ensaio em seu livro: *Monteverdi and the end of Renaissance* (TOMLINSON, 1987).

⁸ *ch'il piacer doppo il quale corriamo, o non si giunge mai, o quando si giunge ei riesce nel amaro gustarlo.*

Tampouco nego que a variedade não traga prazer, porque a isto negar seria contradizer a experiência e os sentimentos, percebendo que aquilo que por si só é desagradável, pela variedade, caras se tornam, e que a visão de desertos e o horror e a rigidez dos Alpes nos agradam ao lado da tranquilidade dos lagos e dos jardins: digo claramente que a variedade é louvável [...] e assim deviam os nossos poetas com os sabores desta variedade temperar os seus poemas, desejando que destes gostos tão delicados não fossem privados [...].⁹ (TASSO, 2013, s/p)

Não sabemos se Monteverdi, ao expressar os novos valores estéticos que norteavam sua prática composicional, estaria se referindo diretamente ao Tratado da Poética de Tasso, ou, já que o compositor mesmo se definia como um homem da *Prattica* e não da *Teoria*, tais princípios eram simplesmente intuídos de uma leitura refinada da *Gerusalemme liberata*:

E para alcançar prova maior, tomei o divino Tasso, como poeta que exprime com toda propriedade e naturalidade [leia-se verossimilhança] com sua oração aquelas paixões que ele buscava descrever, encontrei a descrição que faz do combate de Tancredi e Clorinda para que eu tivesse as duas paixões contrárias para colocá-las em canto: isto é, guerra, prece e morte.¹⁰ (MONTEVERDI, 2007, p.V)

Com uma lógica um pouco evasiva, somos obrigados a buscar sentidos nas entrelinhas de suas declarações, embora seja finalmente em sua práxis composicional que reside a poética que tentamos decifrar, já que Monteverdi jamais cumpriu a promessa de escrever um tratado sobre sua própria composição. A descoberta do potencial patético das paixões contrárias, do choque dos *concetti* opostos que mobilizará a alma do espectador vem ao encontro não somente aos efeitos obtidos por Tasso. As transformações miraculosas de um estado a outro narradas pelas

⁹ *Né già io niego che la varietà non rechi piacere, perché il negar ciò sarebbe un contradire a la esperienza ed a' sentimenti, veggendo noi che quelle cose ancora che per se stesse sono spiacevoli, per la varietà nondimeno care ci divengono, e che la vista de' deserti e l'orrore e la rigidezza de le alpi ci piace dopo l'amenità de' laghi e de' giardini: dico bene che la varietà è lodevole [...] e perciò devevano i nostri poeti co' sapori di questa varietà condire i loro poemi, volendo che da questi gusti sì delicati non fossero schivati.*

¹⁰ *E per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà e naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere, e ritrovai la descrizione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto: guerra cioè, preghiera e morte.*

Metamorfoses permitem o exacerbamento do efeito patético almejado, embora Monteverdi nunca tenha se referido à épica¹¹ ovidiana como fonte para sua poésis.

3 - Orfeu e alegoria

Orfeu chega ao século XVII com uma carga notável de conteúdo alegórico. No clássico artigo de 1988, Sternfeld relata a longa carreira de Orfeu como figura alegórica. Como diz o autor, a palavra alegoria contém a raiz *allos* (outro) em sua etimologia, de modo que a alegoria desvelaria um outro sentido para o conteúdo superficial do discurso.

O fato de Orfeu ter descido e retornado do mundo dos mortos possibilitou uma leitura cristianizada do mito durante toda a Idade Média, transformando-o facilmente em uma alegoria de Cristo. Refere-se o autor a Dante, que, ao discutir a poesia alegórica, cita justamente o episódio de Orfeu, dentre tantos outros das Metamorfoses, para explicar que, sob o manto de uma *bella menzogna* (bela mentira), encontra-se uma *veritate ascosa* (verdade escondida): Orfeu, o músico-poeta, que com o poder de sua lira amansou as feras e moveu árvores e rochas, servia de alegoria para as faculdades do homem, que, por meio de sua sabedoria e racionalidade, poderia mover as criaturas que não conhecem as artes e as letras (STERNFELD, 1988, p.180).

Orfeu é reinterpretado inúmeras vezes por inúmeros autores, impregnando-se dos mais diversos significados; para muitos, ele é um sábio, aquele que busca corajosamente o conhecimento divino, um profeta religioso. Para os criadores da revolucionária música na aurora do século XVII, Orfeu tornava-se a alegoria do poder da música aliada à palavra.

¹¹ O livro de Ovídio é resistente a uma classificação rígida em termos de gênero literário. Apesar de tomar emprestado traços estilísticos de diversos outros gêneros, assemelha-se com a épica em função de sua longuíssima narrativa, contendo mais de 250 histórias em seus quinze livros. As Metamorfoses são também escritas no mesmo tipo de versos – hexâmetros dactílicos – que foram compostas a *Ilíada* e *Odisseia*, que marcam a gênese da epopeia.

O que exatamente determinou que certos episódios das Metamorfoses fossem escolhidos, dentre tantos outros, para sua representação nas artes e na música? A alegoria do poeta-cantor justifica apenas parcialmente a escolha da figura de Orfeu como personagem fundador da ópera — mas num gênero que se afirma representativo e alinhado com os princípios aristotélicos da tragédia, um herói que primeiramente apresentava-se como alegoria criava problemas quase intransponíveis para a nova arte mimética.

O fato é que alegorias são estáticas e se distanciam da interioridade sempre móvel de um personagem: a utilização das alegorias para os primeiros espetáculos dramático-musicais, portanto, continham em si um paradoxo que complicava sua presença. A escolha de Orfeu impunha a busca de uma solução para o impasse que se criava com a presença concomitante de duas categorias antagônicas, a alegoria e a *mimesis* — o melodrama somente teria êxito se fundado sobre a construção de um personagem com individualidade, possibilitando a representação de sua subjetividade, móvel e flexível.

As Metamorfoses, e algumas fábulas em especial, são densas construções de gêneros literários distintos; à longa épica de Ovídio se fundem elementos líricos ou trágicos, e foram certamente esses elementos que atraíram os criadores do *dramma per musica*. Assim, a escolha de Orfeu para inaugurar o novo gênero musical deu-se pela soma de dois fatores: por um lado, pelo potencial alegórico do personagem e, por outro, pelo potencial dramático da fábula de Ovídio, especialmente no X e XI livros, nos quais os elementos da tragédia estão claramente presentes.

De fato, se a nova arte músico-teatral se declarava representativa desde as primeiras investidas e tentativas de teorização, a alegoria provocava uma tensão em oposição ao jovem gênero mimético. A alegoria é estática e fixa em seus símbolos e caráter icônico, opondo-se à construção de um personagem trágico, individual e móvel em uma dinâmica contínua de subjetividades. Como explica Angus Fletcher (2007, p.42), a alegoria “projeta sentidos precisos ligados a ícones precisos”. O drama representativo, mimético, não poderia se ater a estes sentidos fixos, pois a construção

do gênero se baseia justamente no processo em movimento, apresentando personagens e suas ações em contraposição a outros personagens, em constante mutação.

Portanto, são as relações entre os atores que caracterizam o drama e seu encadeamento causal, no qual o tempo é o fio condutor para o desenrolar das ações, num movimento contínuo e autônomo. O encontro entre as subjetividades sempre mutáveis dos personagens é o que projeta a ação para frente, garantindo o movimento típico do drama. Todo este movimento, que parte da interioridade dos personagens, entra em choque com a ideia da alegoria e suas características fixas, icônicas. A sequência das ações de personagens, movendo-se sempre de maneira inconsciente, é o que marca poderosamente a percepção do espectador, que acompanha emocionalmente o destino do herói até o desenlace final.

Ao contrário dessa exigência intrínseca do processo mimético do drama, a alegoria surge com um plano pré-estabelecido, em que a personagem alegórica é consciente de sua função simbólica, que a destitui de uma possível subjetividade. O espectador deve crer na inconsciência de um personagem dramático cuja fortuna se desenrola como primeira vez diante de si; a alegoria não cria ação, pois está fixada em sua função, e está fixada no tempo (FLETCHER, 2007, p. 80). O personagem mimético poderá induzir o espectador às últimas consequências do drama e de sua função catártica; a alegoria exclui essa possibilidade.

A acumulação de funções antagônicas na escolha do personagem fundador da ópera respondia, por um lado, às angústias de seus criadores. Orfeu encarnava quase um manifesto teórico, perfeito para justificar a criação do estranho gênero híbrido. Orfeu, “acompanhando as palavras com o tanger das cordas, as almas exangues choravam”, relatava Ovídio (2007, p.246:40). Com estas palavras, explicitava o poder emocional que a música, aliada à palavra, possuía, e entregava aos defensores da nova música uma sustentação teórica acirradamente buscada. No entanto, a ópera não poderia se sustentar somente sobre a figura de Orfeu como simples alegoria: sua personagem

deveria corporificar as qualidades do herói já apontadas por Aristóteles e relidas por muitos teóricos que se debruçaram sobre a obra fundadora de uma teoria da tragédia.

É assim que os audazes criadores do estranho e fascinante drama cantado encontrariam em Ovídio uma fonte reconfortante para suas angústias teóricas. Com grande habilidade, os primeiros libretistas saberiam escolher e reorganizar a fábula de Ovídio de modo a torná-la inteiramente compatível com os princípios que caracterizassem um episódio trágico, ou seja, a imitação de uma ação completa, com início, meio e fim e com a presença de peripécias. Estas últimas permitem a mudança de fortuna imprevista e brutal (catástrofe) de uma situação a seu contrário, intensificado, ainda, pela violência do reconhecimento.

4 - Ovídio na primeira modernidade

A deslumbrante e complexa obra de Ovídio foi incansavelmente lida na era moderna; as traduções, várias delas moralizadas, tornaram-se fonte obrigatória para as artes e para a música. Na Itália, as Metamorfoses iniciam sua fortuna em 1375, em uma tradução em prosa de Gio. Buonsignore. Após a invenção da imprensa, surgem novas traduções em *ottava rima*, de Niccolo Agostini e Lodovico Dolce, em 1553, com várias reedições subsequentes. Ambas são suplantadas pela tradução de Giovanni Andrea dell'Anguillara: *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte [...] in ottava rima*.

A tradução de Anguillara “com os ornamentos de vários acréscimos nobilíssimos”¹² (CRESCENBINI, 2013, p.160) não tem sido apontada como uma das fontes diretas para o libreto da *Favola in musica* de Striggio; no entanto, as 25 reimpressões de Anguillara entre 1561 e 1590 nos levam a pensar que os cultos libretistas e poetas que se envolveram na produção das primeiras obras dramático-musicais a conheciam bem. Dentre as diversas linhas “ornamentais” de Anguillara, encontramos um Orfeu emulado como o poeta-cantor, o que reforça a hipótese de que Striggio, assim como de Rinuccini, em sua *Le musiche sopra Euridice*, tenham adotado esta tradução como

¹² *coll ornamento di varii nobillissime giunte*.

fonte imediata: “Orfeu de Apolo e de Calíope nascido, / do pai dos poetas e de uma Musa. / e dos favores de tais genitores jaz / em sua bela alma tanta graça infusa”¹³ (ANGUILLARA, 2013, p.418). Nas anotações de Giuseppe Orologi para a 7^a. edição de Anguillara de 1581, lê-se a significativa referência à importância do mito para os criadores da ópera:

A estória de Orfeu nos mostra quanta força e vigor a eloquência pode ter, como ela, que é filha de Apolo, não é outra coisa senão sabedoria; a lira dada por Mercúrio é a arte de falar propriamente, a qual, assim como a lira vai movendo os afetos com os sons ora agudos ora graves, da voz e da pronúncia, de maneira que as selvas e os bosques se movem pelo prazer que têm ao escutar a bem ordenada e clara fala de um homem sábio (ANGUILLARA, 2013, p.497).¹⁴

Exatamente vinte anos mais tarde, Caccini poderia estar se referindo diretamente às proféticas palavras do tradutor de Ovídio:

[...] com claríssimos argumentos, me convenceram a não apreciar este tipo de música que, não deixando bem entender as palavras, danifica o conceito e o verso, ora alongado, ora com sílabas interrompidas para acomodar-se ao contraponto, dilacerando a poesia. [...] a música não é outra coisa senão a palavra, vindo primeiramente o ritmo e por último o som, e não o contrário, se desejamos que ela possa penetrar no espírito das pessoas, produzindo os admiráveis efeitos que apreciam estes escritores. [...] o espírito não pode ser tocado sem a inteligência das palavras. Então me veio à mente introduzir um novo gênero musical, no qual se pudesse declamar em música, usando nela (como outras vezes já disse) uma certa nobre expressão de canto, ou *sprezzatura* [...] (CACCINI, 2013, s/p)¹⁵

¹³ *Orfeo d'Apollone, e di Calliope nacque, / Del padre de' poeti e d'una Musa. / e dal favor di tai parenti giacque / ne la bell'alma sua tal grazia infusa.*

¹⁴ *La favola di Orfeo ci mostra quanta forza, e vigore habbia l'eloquenza, come quella ch'è figlioula di Apollone che è altra che la sapienza; la lira datagli da Mercurio, è l'arte del favellare propriamente, laquale a simiglianza della lira va movendo gli affeti col suono hora acuto, hora grave, della voce e della pronuncia, di maniera che le selve, e i boschi si muovono per il piacere che pigliano di udire la ben'ordinata, e pura favella dell'huomo giudicioso*

¹⁵ *E con chiarissime ragione convinto, à non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto, & il verso, ora allungato, & ora scorciandole sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia, ma ad attenermi à quella maniera cotan'ò lodata da Platone; & altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere, che la Favella, e 'l rithmo, & il suono per ultimo, e non per lo contrario, à vollere che ella possa penetrare nell'altrui intelletto, fare quel mirabile effetti, che ammiranno gli Scrittori, e che nõ potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche, e particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine de i passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, & in ogni qualità di musiche pur che per mezzo di esse fussero dalla plebe exaltati, e gridati per soleni cantori; Veduto adunque, si com'io dico che tali musiche, e musici non davano altro diletto fuori di quello, che poteva l'armonia dare all'udito sol, poi che non potevano esse muovere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi veñe pensiero introdurre una sorte di musica, per cui altre potesse quase che in armonia favelare, usando in essa (come d'altre volte hò detto) una certa nobile sprezzatura di canto [...]*

É assim que a figura de Orfeu, com os novos matizes de Anguillara/Orelogi serviria como modelo legítimo e inevitável para o personagem fundador da ópera.

Mas para evitar que o forte apelo alegórico da figura de Orfeu impedisse sua construção como personagem, ou herói com características trágicas, os autores se utilizaram de um arguto artifício em sua narrativa. Tanto Striggio/Monteverdi, na *Fabula d'Orfeo*, quanto Rinuccini/Peri/Caccini, em sua *Euridice*, concentram o desenrolar da história de Orfeu no corpo dos 5 atos da ópera — ou 5 cenas, no caso de *Euridice* —, transferindo o peso estático da alegoria para o prólogo. Em *Euridice*, é a “Tragédia” personificada que defende os poderes da nova arte, e em *Orfeo* é a “Música” que aporta os valores defendidos pelos florentinos para a criação da *Nuova musica* e nos ensina sobre os poderes do personagem:

Mas é de Orfeu que vos quero falar,/ de Orfeu que com seu canto seduzia as feras/e fez o próprio Inferno ceder às suas súplicas,/ glória imortal de Pindo e de Hélicon (MONTEVERDI, 1993, p. 4).¹⁶

5 - Da alegoria à mímese

No discurso sobre o poder da música aliado à palavra, confluía a necessária apologia e exegese do recém-criado *dramma per musica*. Resolvido o problema da figura alegórica em Orfeu, seria, então, preciso buscar os aparatos técnicos para a construção de Orfeu-herói, que será retratado por Monteverdi com a paleta mais precisa de verossimilhança em música até então utilizada.

É interessante notar como os princípios aristotélicos da tragédia para a criação de um personagem heroico e a tensão que se criava com a personificação de Orfeu como alegoria da nova música encontrava soluções paralelas nos primeiros melodramas, especificamente nos prólogos, que materializaram os verdadeiros tratados da poética

¹⁶ *Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona, d'orfeo Che trasse al suo cantar le fere, e servo fé l'inferno a sue preghiere, gloria immortal di Pindo e d'Elicona.*

do novo gênero. A iconicidade alegórica de Orfeu na obra de Striggio/Monteverdi é desviada para a personificação da música, enquanto em Rinuccini/Peri, é a própria Tragédia que estabelece seus vínculos diretos com a poética clássica:

Eu, que ávida de grandes suspiros e de lágrimas, / meu semblante ora coberto de dor ora de ameaça, / fiz, no amplo teatro o povo reunido / empalidecer de compaixão os rostos e semblantes. (RINUCCINI, 2013, p. 5)¹⁷

Curiosamente, poucos anos antes da ascensão de Orfeu como personagem fundador da ópera, em seu duplo caráter heroico e alegórico, Rinuccini buscaria em outra fábula de Ovídio as bases para uma primeira experimentação do novo espetáculo. Considerada a primeira obra dramático-musical, a *Dafne* de Rinuccini e Peri traz em seu prólogo o próprio Ovídio como alegoria do poeta-cantor que anuncia o poder da nova música advindo justamente da metamorfose, do momento exato da mutação amorosa:

Eu sou aquele, que com sua douda lira / cantou os ardores dos celestes amantes, / e as transformações de seus vários semblantes / tão suavemente, que o mundo ainda me admira. (RINUCCINI, 2013, p. 1)¹⁸

Com a alegoria do prólogo, explicava-nos Rinuccini que o momento preciso de transformação era de fato ocasião para a culminação da força expressiva da nova música afetuosa.

Rinuccini/Peri não deixavam, portanto, de compreender que era também na mutação afetiva em seus contrários que residia o segredo de uma música mimética, possibilitando, assim, os efeitos previstos por Aristóteles para a compleição da tragédia. Não é nosso intuito neste momento examinar o sucesso desta primeira investida, mesmo porque da música de *Dafne* sobreviveram apenas alguns trechos.

¹⁷ *Io, che d'alti sospir vaga e di pianti / spars'or di doglia, or di minacce il volto / fei negl'ampi teatri al popol folto / scolorir di pietà volti, e sembianti.*

¹⁸ *Quel mi son io, che su la douda lira / cantai le fiamme de' celesti amanti, / e i trasformati lor vari sembianti / soave sì, ch'il mondo ancor m'ammira*

É interessante notar que Orfeu, personagem central de cerca de vinte espetáculos dramático-musicais durante o século XVII (STERNFELD, 1988, p. 174), não seria, dentre os mitos das Metamorfoses, o personagem favorito para as artes visuais. Pigmaleão, o escultor enamorado de sua obra, tem seu desejo realizado por Vênus que ao mármore insufla vida. Assim, Orfeu e Pigmaleão encarnam separada e paralelamente as alegorias mais apropriadas para cada uma das artes.

Quando Vasari, em sua *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* “descreve o pulso de Monalisa, [o autor] está evocando Pigmaleão, que sente o pulsar das ‘veias’ quando sua amada estátua recebe vida” (BAROLSKY,1998, p. 461). Pigmaleão é, de fato, a alegoria máxima da criação artística no campo das artes visuais; embora outros mitos fossem constante fonte de representação, muito raramente a escolha recaía sobre Orfeu. A alegoria do poeta-cantor não apresentava atração especial para os pintores e escultores; para eles, os momentos precisos de metamorfose narrados por Ovídio – como Dafne ao se transformar em loureiro ou a escultura de Pigmaleão ao receber vida própria – são a própria vida pulsante, em constante transform

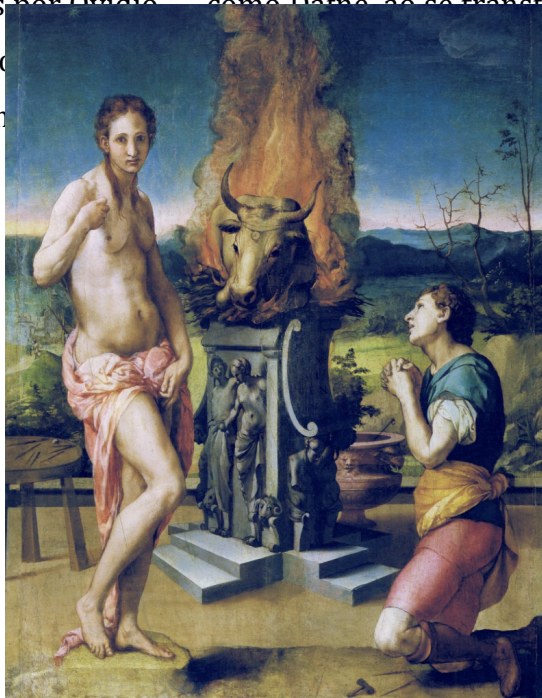


Figura 2: BRONZINO, A. 1529/20. Pigmalione e Galatea.

Captar este momento fugidio em uma arte não temporal tornava-a equivalente à sonora arte-irmã, podendo, assim, também se realizar no tempo, propiciando, como na ópera e no teatro, o drama em tempo real. Assim, Pigmaleão pertence aos artistas, e, com Orfeu, Ovídio legara aos músicos não apenas uma alegoria, mas uma fábula que carrega em seu cerne todos os elementos necessários à construção de uma tragédia em termos aristotélicos.

Orfeu responde à necessidade da mais nova dentre as artes representativas de retratar, por meio da ação e da música, um personagem, com densidade e subjetividade próprias. Mas se o decoro, nas artes visuais, permite que o momento de transformação física possa ser capturado como imagem em miraculoso movimento — como em Apolo e Dafne —, na música cênica, o movimento de ruptura e de perda do ser desejado é apenas relatado.

De acordo com a releitura de Alterato Lorenzo Giacomini da Poética, evitava-se o “horror” e a “dor” excessivas, que impediriam a completa purgação, uma vez que coibiria a “compaixão e o pranto”, induzindo “ao estupor e àquela insensibilidade sobre a qual disse Dante: eu não chorava, pois por dentro de pedra me tornei”¹⁹ (citado por LA VIA, 1999, p. 117). Assim, as mortes em cena, no século XVII, ocorrem longe da vista do espectador. Na *Dafne* de Rinuccini, é Tirsi, o mensageiro, que nos conta a terrível estória:

[...] E eis que num só instante / entre um e outro gracioso pé, / que momentos antes em fuga parecia brisa ou vento, / torna-se ao olhar imóvel / unido em agreste tronco, / e os braços e as palmas aos céus estendidos / vestiram-se de selvagem rama: as cacheadas tranças douradas / não vejo mais e o rosto e o alvo peito; mas do gentil semblante / toda semelhança se dissipa e perde; / só miro um arbusto florido e verde (RINUCCINI, 2013, s/p).²⁰

¹⁹ *Inducendo stupore e quella insensatezza de la quale dice Dante: “io non piangeva, sì dentro impetrai”.*

²⁰ [...] *ed ecco in un momento / tra l'uno e l'altro leggiadretto piede, / the pur dianzi al fuggir parve aura o vento, / fatto immobili vede, / disalvatica scorza insieme avvinto, / e le braccia e le palme al ciel distese / veste selvaggia fronde: le cresse thioime bionde / più non riveggo e 'l volto e 'l bianco petto; ma dal gentile aspetto / ogni sembianza si dilegua e perde; / sol miro un arboscel fiorito e verde*

Vemos mais uma vez que, na *dessemelhança*, os autores estão buscando suas ferramentas para a representação de uma música plenamente afetiva e comovente. A transformação de Dafne em loureiro é qualificada pelo pastor que anuncia a triste notícia como maravilhosa: “Que nova maravilha / contemplaram estes meus olhos.”²¹ (RINUCCINI, 2013, s/p)

O termo “maravilha” em sua acepção negativa vem aqui juntar-se ao conceito dos oximoros, que, na violência dos contrários, produz o efeito do choque desejado pelos novos músico-dramaturgos. Tirsi traduz para o espectador a excruciante dor que domina Apollo no momento catastrófico da metamorfose de Dafne; suas palavras transcrevem, quase literalmente, as prescrições da Poética aristotélica para provocar o efeito de purificação das emoções — ou catarse: “à extraordinária novidade / parou súbito o passo, / e, confuso de **horror e de piedade**, / restou por longo tempo imóvel seixo”.²² (RINUCCINI, 2013, s/p)

No denso tecido de referências, palavras muito semelhantes serão retomadas por Silvia, a mensageira, em *Orfeo*. Monteverdi/Striggio carregam com as mais funestas cores as palavras da mensageira que traz a dolorosa notícia sobre Eurídice, desfalecendo e morta em seus próprios braços: “E eu permaneci, pleno o coração de **piedade e horror**”²³ (MONTEVERDI, 1993, p.38).

6 - Tasso e Monteverdi

Não sabemos o quanto Monteverdi conhecia das aspirações estéticas de Tasso sobre o poder catártico de sua poesia, mas no poema religioso *Il mondo creato*, de 1592, as palavras do poeta toscano poderiam descrever perfeitamente as buscas por uma mímesis musical e seu efeito catártico (“uma verdade plena de terror”), teorizado por Monteverdi apenas em seu Oitavo livro de Madrigais, mas cuja manifestação já escutávamos claramente em *Orfeo*:

²¹ *Qual nova meraviglia / veduto han gli occhi miei!*

²² *A l'alta novitate / fermò repente il passo, / e, confuso d'orrore e di pietate, / resto per lungo spazio immobil sasso.*

²³ *ed io rimasi / Piena il cor di **pietade** e di **spavento**.*

Como o pintor que pinta a palidez dos membros esmorecidos e que orna a desolação com cores que tem o aspecto da morte exangue, que acrescenta bestas ferozes e monstros e os torna aterrorizantes e semelhantes ao verdadeiro: mas de uma verdade plena de terror, que agrada aos outros graças à maestria ornada da falsa aparência e do engano: assim eu finjo com minhas cores e minhas luzes de estilo poético com estas mesmas sombras de poesia, eu finjo formas terríveis e ao fingir eu engendo o prazer aos grandes espíritos e faço surgir o horror o mais profundo, o deleite que atinge os mais sábios dentre eles (TASSO, s/d)²⁴.

Resta-nos elucidar de que maneira Monteverdi logra construir, por meio de sua música, os efeitos necessários para transportar Orfeu do lugar fixo da alegoria para o de herói de caráter trágico, cuja representação se dá mediante a ação — movimento. Em outras palavras, Monteverdi deve cumprir desígnios semelhantes aos de Pigmaleão; a tarefa do compositor é a de insuflar com vida a imagem estática de Orfeu-alegoria, como a obra amorosamente esculpida que se torna cálida ao toque do artista e, assim moldada, “cede a mudar-se em formas sem conta” (OVÍDIO, 2010, p. 253).

Vimos que não era novidade recriar em música uma poética dos contrários. Perfeitamente alinhado ao estilo dos poetas modernos, e propiciando ao compositor a ocasião de manejar um libreto em plena consonância com suas aspirações composicionais, Striggio fabrica seu poema repleto das figuras que, trinta anos mais tarde, permitiriam a elaboração teórica de uma música dos afetos contrários. Elementos do estilo presente nos *Discorsi* de Tasso parecem ser fielmente reproduzidos pelo libretista de Monteverdi. Da poética do autor de *Gerusalemme liberata*, lemos a admirável descrição:

Assim como nesta maravilhosa obra de arte de Deus, que chamamos Mundo, vemos o céu coberto ou decorado por uma tal variedade de estrelas; e depois, descendo pouco a pouco, o ar, o mar, cheios de pássaros e peixes; a terra abrigando uma tal variedade de animais tanto ferozes quanto domésticos, e sobre a qual abundam os riachos,

²⁴ *Come 'l pittor che de le membra estinte / Il pallor, lo squallor dipinge ed orna / Di colori di morte esangue aspetto, / Parte ci aggiunge orride fere e mostri / Spaventosi e li fa sembianti al vero: / Ma dove 'l vero di spavento ingombra, / De le finte sembianze il falso inganno / Altrui diletta e 'l magistero adorno: / Così' ' con questi miei colori e lumi / Di poetico stil, con queste insieme / Ombre di poesia, terribil forme / Fingo, e fingendo di piacer m'indegno / A gli alti indegni, e dal profondo orrore / Trar quel diletto che i più saggi appaghi.*

fontes, lagos, pradarias, campos, florestas, montanhas; com, aqui e lá, frutos e flores, geleiras e neve, moradias e plantações, solidões e desertos, e, com isto tudo, o mundo é um, guardando em seu seio tantas coisas diversas, una sua forma e sua essência, uno o nó que une e conjuga todas as suas partes numa discordante concórdia [...] (TASSO. Citado por LEMOS, 2011, p.162).²⁵

Quase um eco às eloquentes palavras de Tasso, os pastores cantarão no primeiro ato de *Orfeo*: “Depois que negras nuvens, carregadas / de furiosa tempestade, horrorizaram o mundo, / o sol vem lançar raios mais claros e luminosos” (MONTEVERDI, 1993, p.22).²⁶ E ainda segue a poesia dos afetos contrários, quando canta Orfeu: “Eis então, que a vós retorno, / caros bosques e colinas amadas, / vós, benditos pelo sol, / que transforma minhas **noites** em **dia**” (p.27).²⁷ Ou: “Recordais, ó frescos bosques, de meus longos e amargos tormentos, / quando as **rochas enternecidas** / respondiam a meus lamentos?” (p.33).²⁸ E logo depois: “Dizei, não vos parecia / que era eu a criatura mais desconsolada? / Agora a Fortuna tudo mudou / e transformou em **festa a dor**” (p.34).²⁹ Após a notícia da morte de Eurídice, são novamente os afetos opostos que expressam o doloroso choque de Orfeu e, por “contaminação catártica”, do próprio espectador: “Tu estás **morta**, minha **vida**, e eu respiro? / Tu te foste de mim / para **nunca mais voltar**, e eu aqui **permaneço?**” (Figura 3)³⁰

²⁵ *però che, sì come in questo mirabile magisterio di Dio che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle e, discendendo poi giù di regione in regione, l'aria e 'l mare pieni di uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, ne la quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti sogliamo rimirare, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudine ed orrori, con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discorde concordia [...]*

²⁶ *Che poi ché nembo rio gravido il seno / d'atra tempesta inorridito hà il mondo, / dispiega il sol più chiaro i rai lucenti*

²⁷ *Ecco pur ch'à voi ritorno / care selve e piaggie amate, / da quel Sol fatte beate / per cui sol mie **notti** han **giorno***

²⁸ *Vi ricorda, ò boschi ombrosi, / de' miei lunghi aspri tormenti, / quando i **sassi** a' miei lamenti / rispondean fatti **pietosi***

²⁹ *Dite, alhor non vi sembrai / più d' ogni altro sconcolato? / Hor Fortuna hà stil cangiato / ed hà volti in **festa i guai***

³⁰ *Tu se' **morta**, mia **vita**, ed io respiro? / Tu se' **da me partita** / per mai più non tornare, ed **io rimango***

The image shows a musical score for the aria 'Tu sei morta' from Claudio Monteverdi's *L'Orfeo*. The score is written for a single voice (Orfeo) and a lute. The vocal line is in a high register, with a melodic line that is both expressive and technically demanding. The lute accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation, with a pattern of chords and single notes that supports the vocal melody. The lyrics are in Italian and describe Orfeo's grief and his plea for Eurydice's return.

ORFEO.
Priuo d'ogni tuo ben misero A mante. Vn organo di legno & un Chitarone. Tu se' morta
se morta mia vi ta ed io respi ro Tu se' da me partita fe da me par-
tita Per mai più: mai più non toruare ed io riman go Nò nò" che se' i verfi alcuna cofa

Figura 3: *Tu sei morta* (MONTEVERDI, 1993, p.39).

7 - Estrutura dramática de *Orfeo*

A estrutura dramática do libreto de Striggio transforma o Livro X de Ovídio em um bem-sucedido exemplo de uma fábula complexa, conforme descrevia Aristóteles:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, [...] [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções [catarse] [...] ação 'complexa' denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente (ARISTÓTELES, 1966, 1449b e 1452a).

Em perfeito acordo com as prescrições do estagirita, podemos aqui resumir as partes de *L'Orfeo*:³¹

³¹ O esquema que segue respeita a estrutura minuciosamente desenvolvida por LA VIA (2002, p.64) em seu excelente artigo sobre *L'Orfeo*.

Ato I – constituição do primeiro nó, com mutação da infelicidade (aqui apenas relatada) para a felicidade: “Neste dia feliz e afortunado / que pôs fim aos infortúnios amorosos de nosso semideus [...]” (MONTEVERDI, 1993, p.6).³² O ato I se encerra com um coro celebratório.

Ato II – ápice da felicidade é atingida com o canto pleno de *allegrezza*, *Vi ricorda ò boschi ombrosi*. Peripécia e catástrofe (ou *perturbazione*, no vocabulário seiscentista): as patéticas palavras da mensageira, *Ahi caso acerbo*, interrompem a festa e causam a mutação de fortuna, da felicidade a seu contrário; o coro encerra o Ato II fazendo eco à mensageira.

Ato III – início do segundo nó: descida aos infernos. Início da mutação feliz ao atravessar o Estige, com coro celebrando o feito heróico.

Ato IV – encontro com os deuses do inferno. Ápice da mutação feliz com *Qual honor di te sai degna*, a canção exultante que comemora a permissão de Plutão e o retorno à Trácia acompanhado de Eurídice. Nova mutação de fortuna, e segunda peripécia com catástrofe. Erro trágico de Orfeu ao virar-se e contemplar Eurídice. Coro final com moral neoplatônica: *È la virtute un raggio di celeste bellezza*.

Ato V – Retorno à Trácia, lamento de Orfeu. Ápice da peripécia e início do desenlace. Descida de Apolo, desenlace positivo. Peripécia feliz. O final, com a presença de um *deus ex machina*, provoca a mutação de infortúnio à felicidade — o *lieto fine* não se contrapõe à preceptiva aristotélica.

8 - Considerações finais: Orfeu herói

Compreendida a estrutura trágica da *Fabula* de Striggio/Monteverdi, falta-nos entender como o compositor realiza de maneira tão extraordinária o retrato de seu

³² *In questo lieto e Fortunato giorno / c'ha posto fini a gli amorosi affani / del nostro semideo*

herói. Em sua esquiua sistematização teórica, o compositor resume as paixões humanas a três gêneros apenas, aos quais corresponderiam determinados efeitos miméticos para representá-los. De seu prefácio, podemos inferir a seguinte tabela:

Gênero	Paixões ou <i>affetti</i>	Tempo (ritmo) ³³	Voz (tessitura)	(âmbito “tonal”) ³⁴
<i>Molle</i> (doce)	Prece ou súplica: humildade	<i>Espondeu</i>	<i>Bassa</i> (baixa)	<i>mollis</i>
<i>Temperato</i> (temperado)	[temperança]	---	<i>Mezzana</i> (mediana)	---
<i>Concitato</i> (agitado)	Morte e guerra: ira ³⁵	<i>Pirichio</i>	<i>Alta</i> (elevada)	<i>durus</i>

Figura 4: os 3 gêneros de Monteverdi a partir do Prefácio do VIII Livro de Madrigais.

Embora em 1607 Monteverdi ainda estivesse distante de uma elaboração teórica tão clara para a representação das paixões humanas, percebemos já em *Orfeo* a aplicação embrionária de tais princípios. Orfeu entra em cena como personagem verossímil, dotado de “conveniente virilidade e caráter elevado”, condizente com os preceitos de Aristóteles para a construção de um personagem da tragédia.

Canta Orfeu com distinta *sprezzatura*, a nobre expressão do canto, como declarara Caccini — e que Monteverdi imitará com uma escrita rítmica extremamente precisa por meio de notas que não se articulam no tempo forte, mas sempre no contratempo. Eis a fala elevada de um herói, em pleno domínio do decoro que lhe é apropriado. A primeira aparição de Orfeu se fará em gênero *molle*, com os nobilíssimos acordes de Sol menor, plenos de *gravitá*. Em ritmo espondeu, portanto contrário à guerra e próprio ao amor — já que se dirige a Apolo, e logo a Eurídice — seu canto é sustentado pelos graves e solenes baixos, em emulação à constância do herói.

³³ Sobre a utilização do ritmo, Monteverdi esclarece que o tempo rápido era usado para as danças guerreiras e o espondeu, lento, reservado para as opostas.

³⁴ Esta classificação foge às categorias explicitadas por Monteverdi em seu Prefácio. Pareceu-nos útil, no entanto, acrescentar uma ferramenta para compreendermos procedimentos básicos no “âmbito tonal”. Seguimos os pressupostos teóricos utilizados por LA VIA (1997), os quais baseiam-se em POWERS (1981).

³⁵ Aqui Monteverdi usa uma citação de Platão, esclarecendo que o gênero agitado é o gênero da guerra e dos gritos, ou da natureza *alta* da voz: *Suscipe harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium voces atque accentus*, ou “Tome a harmonia que imite melhor os gritos e os acentos daquele que vai ao combate.” (MONTEVERDI, 2007, p.V)

ORFEO,
R Osa del ciel vita del mondo e degna Prole di lui che l'un-
verso affrena Sol che'l tutto circonda e'l tutto miri Da gli stellanti giri

Figura 5: *Rosa del ciel* (MONTEVERDI, 1993, p.13).

Os sinais de mutação de fortuna se dão com as próximas aparições de Orfeu, ao cantar a canção em que encontramos a maior abundância das figuras de oposição de todo o libreto (rochas enternecidas; festa e dor; lamentoso [passado] e alegre presente; bendito tormento; dor e contentamento; mal e felicidade). *Vi ricorda o Boschi ombrosi* é uma *canzonetta* escrita em versos de oito sílabas, com rimas ABBA que apresenta um Orfeu exultante, com suas galantes hemíolas de uma dança pastoril. O gênero é o *Temperato*, nem guerreiro nem amoroso, o ritmo moderado, remetendo o personagem ao ambiente da Arcádia, e, por breve momento, da tragicomédia.

ORFEO. ATTO SECONDO. 33

Vi ricorda o boschi ombrosi Vi ricorda o boschi ombrosi Demici lugh'aspri torméti Quádo i fassai miei la-
menti Rispondean fatti pic tofi Vi ricorda o boschi ombrosi Vi ricor da o boschi em brofi

Figura 6: *Vi ricorda o boschi ombrosi* (MONTEVERDI, 1993, p.33).

Na próxima cena percebemos com maior nitidez a presença da poética de transformação tomada emprestada por Monteverdi das *Metamorfoses*. O compositor retrata com a mais crua verossimilhança os momentos de transformação de afetos em seus contrários. A mensageira interrompe com violência a cena de *alegrezza* — mimetizado por meio da temperança e do âmbito tonal neutro de dó maior — com a implacável marca da tragédia e seu “*incipit* catastrófico”: *Ahi caso acerbo*.

O compositor mais tarde tomaria emprestadas as palavras de Platão para defender sua imitação da cólera: “Tome a harmonia que imite melhor os gritos e os acentos daquele que vai ao combate.” Assim entra em cena Sílvia, a gentil companheira de Eurídice, irrompendo com seu grito de horror ao revelar a notícia da morte — em âmbito *durus* e voz *alta*.³⁶

³⁶ O patético acorde sobre Dó sustenido aparecera anteriormente sob as palavras: *sospirato e pianto* (p.11); *disperato* (Pastores, p.28); *nembo rio* (3 pastores; p.30); *aspro gel e cibo i sospir* (2 pastores, p.32). É notável a escolha do acorde catastrófico *durus* sobre Dó sustenido quando Orfeu pela primeira vez se dirige a Eurídice em sua expansão lírica, e canta as amorosas palavras *che per te sospirai*. Podemos pensar que a presença desses terríveis acordes pontuando o *locus amoenus* do I Ato e início do II representa o anúncio da tragédia, e ainda com mais eficácia na ária amorosa de Orfeu, *Rosa del ciel*.



Figura 7: *Ahi caso acerbo* (MONTEVERDI, 1993, p.36).

Mas à *amara novella* (amarga notícia) resistem os pastores, que tentam contrapor o âmbito *mollis*



Figura 8: *Qual son dolenti* (MONTEVERDI, 1993, p.36).

à fala ainda mais “dura” em Mi maior da desventurada ninfa:



Figura 9: *Lassa dunque debb'io* (MONTEVERDI, 1993, p.36).

Resistindo, ainda, contra a mutação irrefreável dos afetos, o jovem, perdendo já a convicção, implora uma última vez, retornando à neutralidade de dó maior,



Figura 10: *Questa è Silvia gentile* (MONTEVERDI, 1993, p.36).

que, aos poucos, começa a se transformar, sua *temperança* lacerada pelo brutal acorde *durus* sobre dó sustenido na palavra (*vista*) *dolorosa*.

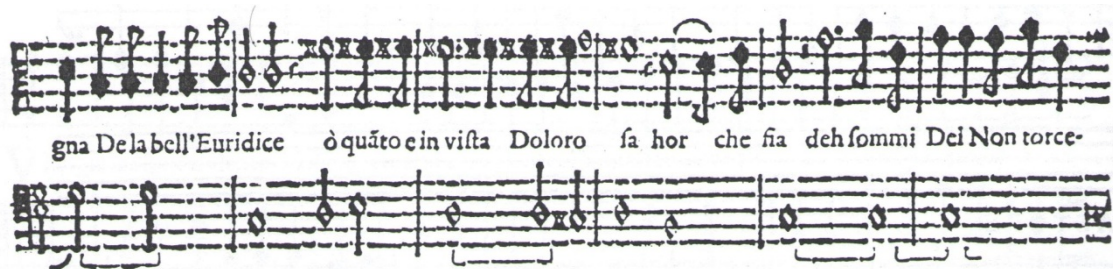


Figura 11: *O quanto e in vista dolorosa* (MONTEVERDI, 1993, p.36).

E assim segue a cena, numa das mais agudas imitações em música da patética metamorfose das paixões contrárias, habilmente construída graças à refinada técnica que Monteverdi neste ponto de sua carreira ainda não havia exposto os preceitos. Nesse momento, o ambiente pastoril da tragicomédia é totalmente suplantado pela violência da peripécia e da catástrofe, tão atroz e dolorosa, que Orfeu se transforma em *muto sasso* (mudo seixo), em eco a Dante e Rinuccini.



Figura 12: *A l'amara novela* (MONTEVERDI, 1993, p.38).

Poderíamos seguir descrevendo em detalhe os efeitos obtidos pela representação das paixões contrárias em *Orfeo*, mas encerraremos este estudo com a cena final de catástrofe e reconhecimento, exibida pelas emblemáticas palavras de Eurídice. A simetria formal do libreto de Striggio permite uma construção especular de suas partes, e apresenta a segunda e definitiva peripécia com catástrofe em lugar equivalente à sua primeira aparição. A dupla perda de Eurídice carrega o drama de dupla carga trágica; mas, para que o efeito catártico se realize plenamente, a segunda mutação de fortuna para a infelicidade necessita de um novo elemento que o torne ainda mais terrível que o primeiro evento. “Mais belo é o reconhecimento quando se dá ao mesmo tempo que a peripécia, como é o caso em Édipo”, teoriza Aristóteles (1966, 1467b).

Embora a lei de Plutão fosse claramente expressa, o herói comete o erro trágico causado pela cegueira que lhe perturba os sentidos. A tópica do olhar, repleto de significados e em suas mais diversas analogias, permeia de modo obsessivo todo o libreto. Marca da tragédia anunciada, é pelo olhar restaurador de sua amada que Orfeu anseia ao cruzar o Estige ainda em sua descida ao Hades; contudo, o olhar que lhe devolveria a vida, na brutal força dos efeitos contrários, transformar-se-á na causa da definitiva morte de Eurídice:

Por ela eu caminhei pelo ar cego/ [...] Ó de meus **olhos** luzes serenas,
/ se vosso **olhar** pode me trazer de volta à vida, / ai, quem negará
conforto às minhas penas? (MONTEVERDI, 1993, p.38, grifo nosso)

É o erro fatal que confere a Orfeu sua categoria plena de herói trágico, que o aproxima do espectador por sua humanidade falível, como prescrevera Aristóteles:

Resta, então, o homem em posição intermediária, entre esses, do seguinte tipo: aquele que nem se destaca pela virtude ou pela justiça, nem cai no infortúnio pelo vício ou pela perversidade, mas por algum erro, dentre os homens que gozam de grande reputação e boa fortuna, como Édipo e Tiestes, e os homens ilustres de famílias semelhantes. (ARISTÓTELES, 1966, 1453a)

Em amargo se transforma o doce olhar de Orfeu, tão desejado e tão nefasto no poder de seus contrários, capaz de mover ao amor ou à morte. Seria em Tasso, no fatal episódio de *Tancredi e Clorinda*, que Striggio buscara inspiração para o momento de catástrofe e reconhecimento em *Orfeo*? Pois é também o olhar de Tancredi que provoca o reconhecimento: o melancólico guerreiro em choque excruciante brada, ao ver que, assim como Orfeu, causara a morte de sua amada: *Ahi vista! Ahi conoscenza!* Monteverdi, anos mais tarde, transportaria as palavras de Eurídice, ornadas pela música mais patética, para Tancredi.³⁷ A voz já desfalecente de Eurídice emite sua interjeição sobre uma longa nota ré em gênero *mollis*, aludindo à súplica ou prece, conforme prescreveria o compositor. A rápida mutação para o acorde *durus* de mi maior sobre a palavra *dolce* exacerba os efeitos dos contrastes, neste caso, entre as palavras e suas representações “tonais”.



³⁷ LA VIA (2002, p.84) expõe ainda a relação das duas cenas de reconhecimento e peripécia com sua origem em Sófocles, quando a urgência do olhar/ver leva o protagonista (Édipo) à “inexorável e irônica revelação da própria cegueira e impotência”.

Figura 13: *Ahi vista troppo dolce* (MONTEVERDI, 1993, p.81).

O momento de catástrofe e reconhecimento de *Tancredi e Clorinda* em muito lembrará a cena paralela em *Orfeo*, embora o herói cristão “gritará” como o guerreiro de Platão, atacando a sétima não preparada, sobre acordes *durus*, efeito exacerbado pelas aflitivas pausas e pelos sinais de dinâmica indicadas pelo próprio compositor (uma novidade na época).

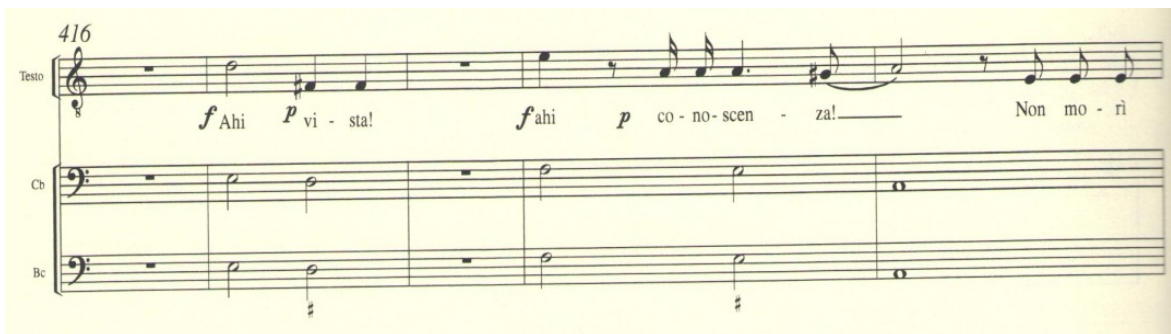


Figura 14: *Combattimento di Tancredi e Clorinda: Ahi vista!* (MONTEVERDI, 2007, p.16).

Assim a tragédia e seu efeito supremo — a catarse — completam-se, emitido pela própria voz do herói com o acorde sobre Dó sustenido tantas vezes anunciado no decorrer da trama (Figura 15). A morte de Eurídice, consequência do erro fatal cometido por Orfeu, acaba por expurgar definitivamente as características alegóricas do semideus cantor e aproxima-o, em sua condição puramente humana, de cada um de nós, seres trágicos em nossa mais profunda essência.





Figura 15: *Dove t'en vai* (MONTEVERDI, 1993, p.81).

O leitor pode, neste momento, perguntar-se por que o estudo se interrompe neste ponto, quando a ópera se encaminhará para um *lieto fine*. A razão desta decisão reside no fato de desconhecermos a música do espetáculo original de Monteverdi e Striggio, “corrigido” para sua versão neoplatônica e cristã, exorcizando o texto de seu final dionisíaco e trágico e entregando Orfeu herói a seu lugar estático de alegoria. Em vista dessa ausência, calamo-nos antes da mutação feliz da versão que chegou até os dias de hoje.

Referências

1. ARISTÓTELES. (1966). **Poética**. Trad. pref. introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo.
2. BOLLAND, A. (2000). “Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini’s Apollo and Daphne”. In: **The Art Bulletin**. n.2, v.82, junho. p.309-330.
3. BAROLSKY, P. (1998). “As in Ovid, So in Renaissance Art”. In: **Renaissance Quarterly**. n.2, v. 51, Summer. p.451-474.
4. CACCINI, G. (s/d). “Prefácio” de **Le Nuove Musiche**. Tradução de Marília Vargas. Texto inédito.
5. CRESCIMBENI, G. M. (2013) **Istoria della volgar Poesia**. Disponível em: <http://books.google.com.br/books/about/L_istoria_della_volgar_poesia.html?id=E4UHAAAQAAJ&redir_esc=y> Acesso em: 30/11/2013.
6. DELL'ANGUILLARA, G. A. (2013) **Le Metamorfosi di Ovidio ridotte [...] in ottava rima**. Disponível

SCARINCI, Silvana Ruffier (2017). Metamorfoses, alegoria e mímese em *l'Orfeo* de Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio. **Per Musi**. Ed. por Fausto Borém et al. Belo Horizonte: UFMG. p.1-33: e201708. Article code: PerMusi2017-08. DOI: 10.1590/permusi2017-08.

em:

<http://books.google.com.br/books/about/Le_metamorfosi_d_Ovidio_ridotte_da_Giova.html?id=RkZRAAAACAAJ&redir_esc=y> Acesso em: 30/11/2013.

7. FLETCHER, A. (2007). **Time, Space and Motion in the Age of Shakespeare**. Cambridge: Harvard University Press.
8. HOLTON, G. (2000). **The rebellion against Science at the end of the Twentieth-Century**. Harvard: Harvard University Press.
9. GALILEU, G. (2014) **Il Saggiatore**. Disponível em:
<<http://www.didatour.altervista.org/alterpages/files/GalileoGalileiLanaturaunlibroscriittoinlinguama tematica.pdf>> Acesso em: janeiro 2014.
10. LA VIA, S. (1997). "Natura delle Cadenze e natura contraria delle modi: punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco." In: **Il Saggiatore Musicale IV**. p.5-51.
11. _____. (1999). "Le combat retrouvé: Les 'passions contraires du 'divin Tasse' dans la représentation musicale de Monteverdi". In: **La Jérusalem délivrée du Tasse: poésie, peinture, musique, ballet**; actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel em collaboration avec l'Istituto italiano di cultura de Paris, les 13 et 14 novembre 1996. Edited by Giovanni Careri. Paris: Klincksieck.
12. _____. (2002). "Allegrezza e perturbazione, peripezia e danza nell' Orfeo" di Striggio e Monteverdi". In: **Pensieri per un maestro: Studi in onore di Pierluigi Petrobelli**. Torino: EDT.
13. _____. (2007). "L'espressione dei contrasti fra madrigale ed opera". In: **Storia dei concetti musicali: Espressione, forma, opera**. Ed. BORIO, Gianmario e GENTILLI, Carlo. Roma: Carocci. p.31-63.
14. LEMOS, M. S. (2008). "Da poética e dos contrários: releituras no Combattimento di Tancredi et Clorinda de Tasso/Monteverdi". **Debates: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música**, Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO. n.11, p.8-28.
15. _____. (2011). "Madrigali Guerrieri et Amoros: o livro oxímoro de Claudio Monteverdi". **Terceira Margem**, Rio de Janeiro: UFRJ. v.25, p.149-170. Disponível em:
<<http://www.revistaterceiramargem.letas.ufrj.br/index.php/revistaterceiramargem/issue/view/6/s howToc>> Acesso em: janeiro 2014.
16. MONTAIGNE, M. (2013) **Essais**. Livre III, chapitre II. «Du repentir», début. Disponível em:
<<http://www.autopacte.org/Montaigne.html#2>> Acesso em: 30/08/2013.
17. MONTEVERDI, C. (2007). "Madrigali guerrieri et amoriosi [...], Libro ottavo, Prefácio". Veneza, 1683. In: **Madrigali. Opera Completa**. Bolonha: Ut Orpheus Edizioni.
18. POWERS, H.S. (1981). "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polifony". In: **JAMS**. XXXIV. p.428-70.
19. PUBLIUS OVIDIUS NASO. (2010). **Metamorfoses**. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Edição Livros Cotovia. p.253-289.
20. RINUCCINNI, O. (2013) **Libreto de La Dafne**. Disponível em:
<www.hoasm.org/VA/Dafne%20Libretto.pdf> Acesso em: 15/09/2013.
21. _____. (1995). **Libreto de Le Musiche sopra L'Euridice**. Florença: Arnaldo Forni Editore.

SCARINCI, Silvana Ruffier (2017). Metamorfoses, alegoria e mímeses em *l'Orfeo* de Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio. **Per Musi**. Ed. por Fausto Borém et al. Belo Horizonte: UFMG. p.1-33: e201708. Article code: PerMusi2017-08. DOI: 10.1590/permusi2017-08.

22. SOLOMON, J. (1995). "The Neoplatonic Apotheosis in Monteverdi's Orfeo". In: **Studi Musicali**. v.24, p.27-47.

23. STERNFELD, F. W. (1988). "Orpheus, Ovid and Opera". **Journal of the Royal Musical Association**. n.2, v.113, p.172-202. Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/766358>> Acesso em: 31/08/2010.

24. TASSO, T. (1592) *Mondo Creato*, 1592, VI, 1222-1235. In: **Giovanni Careri**. Texto inédito.

25. _____. (2013) **Discorsi Del Poema Eroico**. Disponível em: <http://www.classicaliani.it/tasso/discorsi/Discorsi_poema_eroico_Ricciardi.htm> Acesso em: 15/09/2013.

26. TOMLINSON, G. (1987). **Monteverdi and the end of Renaissance**. Berkeley: University of California Press.

27. WEINBERG, B. Ed. (1972). **Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento**. Roma: Bari.

Referências de partituras (e/ou áudios e vídeos)

1. BERNINI, G. L. **Apollo e Dafne**. 1622-25. Escultura em mármore. Roma: Galleria Borghese.

2. BRONZINO, A.1529-30. **Pigmalione e Galatea**. Tela 81 x 63 cm. Florença: Palazzo Vecchio.

3. MONTEVERDI, C. (2007). "Madrigali guerrieri et amorosi [...], Libro ottavo. Prefácio". Veneza, 1683. In: **Madrigali. Opera Completa**. Bolonha: Ut Orpheus Edizioni.

4. _____. (1993). **L'Orfeo: Favola in Musica**. Florença: Studio per Edizioni Scelti.

Nota sobre a autora

Silvana Scarinci estuda a música do século XVII, principalmente a música vocal italiana e francesa, sob perspectivas interdisciplinares, com ênfase em literatura, gênero e a tradição clássica. Recebeu orientação em estágio de doutorado de Stefano La Via, da *Scuola di Paleografia e Filologia Musicale da Università di Pavia*, Cremona, Itália. Publicou um livro e um CD sobre os lamentos de Barbara Strozzi (EDUSP e ALGOL editoras, 2008). Como alaudista, apresenta-se ao lado de renomados músicos como Marília Vargas, Paulo Mestre, Juan Manuel Quintana, e sob a direção de Martin Gester, Nicolau de Figueiredo, Iara Fricke Matte, entre outros. É coordenadora do *LAMUSA*, Laboratório de Música Antiga da Universidade Federal do Paraná. Participou da comissão que criou as Semanas de Música Antiga da UFMG e é co-fundadora da orquestra *Concert d'Apollon* (Utrecht).