

Orfeu, figura do Maravilhoso na ópera barroca ¹

Orphée, Figure du Merveilleux dans l'Opéra Baroque

Raphaëlle Legrand

Sorbonne Université, Paris, França
raphaelle.legrand@paris-sorbonne.fr

Resumo: O personagem de Orfeu está presente em importantes obras líricas do início e do final do período barroco (Peri, Caccini, Monteverdi, Gluck). Ele aparece também em óperas (Rossi, Charpentier, Louis de Lully), balés (Jean-Baptiste Lully) ou cantatas (Rameau), nas quais as diversas modalidades do maravilhoso musical barroco se expressam por meio deste mito polimorfo. Orfeu pode também ser visto como uma metáfora da síntese das artes, própria da ópera.

Palavras-chave: cantata barroca; o maravilhoso na música barroca; Orfeu na ópera.

Résumé: Le personnage d'Orphée est présent dans des œuvres lyriques majeures du début et à la fin de la période baroque (Peri, Caccini, Monteverdi, Gluck). Il apparaît également dans des opéras (Rossi, Charpentier, Louis de Lully), ballets (Jean-Baptiste Lully) ou cantates (Rameau), où les diverses modalités du merveilleux musical baroque s'expriment à travers ce mythe polymorphe. Orphée peut aussi être vu comme une métaphore de la synthèse des arts propre à l'opéra.

Mots-clés: cantate; merveilleux; musique baroque; Orphée; opéra.

Submission date: 1 July 2017

Final approval date: 26 March 2018

1 – Introdução ²

Entre todos os heróis e heroínas míticos ou históricos escalados nos palcos dos teatros líricos, o personagem mais emblemático do maravilhoso³ musical é supostamente Orfeu, cujo canto

¹ Tradução realizada por **Aline Soares Araújo** (Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, Brasil, alinecontralto@hotmail.com) e **Valter Cesar Pinheiro** (Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, Brasil, valterpinheiro@yahoo.com.br).

² O texto desta conferência, concebido para introduzir uma récita de *A descida de Orfeu aos Infernos*, de Marc-Antoine Charpentier, em 27 de outubro de 2009, no teatro de Sabará, MG, no âmbito da II Semana de Música Antiga da UFMG, foi publicado pela revista *Per Musi* em 2011 com o título de "Orphée, figure du merveilleux dans l'opéra baroque" (n.24, p.30-34).

³ Segundo James Stark (*Bel Canto: a history of vocal pedagogy*, 1999, p. 160), "relatos contemporâneos de Caccini e outros cantores do início do período barroco descrevem uma estética de performance conhecida como *meraviglia* (maravilha), que era caracterizada pelo maravilhamento, pela surpresa, pelo inesperado, extraordinário, sobrenatural. Este é o tema central do livro *History of Bel Canto* (1991), de Celletti. O termo *meraviglia* era usado para fazer referência aos conceitos e artifícios da poesia de Giambattista Marino [...], e também era usado para descrever os efeitos maravilhosos (*effetti meravigliosi*) dos cantores virtuosos. Por exemplo, Victoria Archilei, uma cantora do círculo de Caccini, foi louvada por Alessandro Guitotti, em 1590, por comover o público maravilhosamente até às lágrimas (*mosse meravigliosamente a lacrime*) [...]. Ela também foi admirada por Caterina Guidiccioni, que louvou a habilidade de Archilei de estupefar a todos (*fa stupir tutti*) [...]. Em 1608, Marco da Gagliano glorificou Antonio Brandi pela 'graça do seu canto maravilhoso' (*la grazia del cantare meravigliosa*) e Caterina Martinelli, que 'preencheu com deleite e maravilhamento todos que estavam no teatro' (*ch'empie di diletto e di meraviglia tutto il teatro*) [...].

mágico lhe permite transgredir a lei dos mortais, passar de um mundo a outro, comover inclusive divindades infernais. Não por acaso, o mito de Orfeu está presente no momento do nascimento da ópera, na Itália do início do século XVII, e quando Gluck opera uma transformação radical entre a estética das paixões e a do sentimento, em meados do século XVIII. Das *Euridice* florentinas e do *Orfeo* de Monteverdi ao *Orfeo ed Euridice* de Gluck, o personagem Orfeu é um bom guia para contemplar e compreender as maravilhas do barroco musical.

2 – Potência de um mito polimorfo

A lenda de Orfeu era conhecida por poetas e músicos dos séculos XVII e XVIII por intermédio de dois grandes textos: as *Metamorfoses* de Ovídio e as *Geórgicas* de Virgílio. Encontram-se nas duas versões os mesmos elementos fundamentais: as núpcias de Orfeu e Eurídice interrompidas pela morte da jovem, picada por uma serpente; a descida de Orfeu aos Infernos e a comoção que a potência de seu canto provoca em Proserpina e Plutão; a condição imposta para reconduzir Eurídice ao mundo dos vivos (não olhá-la durante o caminho); o difícil retorno, a impaciência de Orfeu que se vira e novamente perde sua amada; o desespero do músico que então renuncia ao convívio com as mulheres; sua morte, destroçado pelas Bacantes que se vingam de sua indiferença. Virgílio, porém, introduz um elemento novo: segundo ele, foi ao desvencilhar-se do pastor Aristeu que Eurídice teria sido picada pela serpente. Em contrapartida, Ovídio, diferentemente de Virgílio, finaliza com o derradeiro encontro dos amantes no reino dos mortos. Em outros aspectos, as duas narrativas divergem levemente.

Tal como aparece nas fontes latinas, o mito de Orfeu apresenta zonas sombrias e luminosas; e o personagem, contradições. Orfeu pode ser visto como um corajoso herói que enfrenta os piores perigos, mas também como um homem a quem falta controle sobre suas paixões, e que perde, por impaciência, o proveito de seu heroísmo. Orfeu pode igualmente ser visto como o modelo de marido fiel, que arrisca a vida para salvar a mulher amada e que renuncia a qualquer outro amor; ele é também apresentado por Ovídio como o inventor da homossexualidade masculina. É aquele cuja voz mágica compunge os deuses, os homens e as sombras, encanta os animais, as plantas e as rochas, enredando as fronteiras entre o animado e o inanimado, entre a vida e a morte. Ele é mostrado, enfim, como um divulgador dos mistérios de Baco, sendo, não obstante, protegido por Apolo.

Na era barroca, tratava-se então de escolher neste mito polimorfo o que era apropriado, o que podia ajustar-se a uma moral cristã e a um desfecho satisfatório. Transformar o mito em uma estrutura dramática coerente implicava escolhas e distorções. À vista disso, o episódio das Bacantes foi raramente encenado. Por vezes, preferiu-se renunciar à segunda morte de Eurídice (purgando assim Orfeu de todo erro), ou, mais frequentemente, fazer intervir um deus, Apolo, Júpiter ou o Amor, para salvar o infeliz amante tentado pelo suicídio e lhe propor a sublimação

Em 1634, Pietro de Bardi (o filho de Giovanni) escreveu uma carta para G. B. Doni, na qual descreveu o canto que havia ouvido na Camerata de seu pai. Ele se recordava que o jovem Caccini cantava '*con meraviglia di chi lo sentiva*' (para o maravilhamento dos seus ouvintes) e que o canto de Jacopo Peri o deixou '*stupido per la meraviglia*' (sem palavras com tamanho maravilhamento) [...]. Observações similares são encontradas em outros numerosos trabalhos do mesmo período". (Nota dos tradutores).

de sua dor, ou mesmo elevá-lo à categoria de constelação. Contudo, estas correções impostas às narrativas de Ovídio e Virgílio não impediam os espectadores, que conheciam perfeitamente as fontes antigas, de mentalmente superpor as diferentes versões, num jogo de duplos sentidos com o qual estavam habituados e que amiúde nos escapa.

Seja como for, as aventuras de Orfeu – com a oposição entre o mundo pastoral dos vivos e o mundo subterrâneo dos mortos, a profusão de personagens divinos ou lendários e a magia da voz do bardo da Trácia – reuniam elementos maravilhosos em quantidade suficiente para criar magníficos espetáculos.

3 – Declinações musicais do mito

O personagem de Orfeu está presente, portanto, no exato momento em que a ópera é criada, em Florença e em Mântua. De fato, as primeiras óperas conservadas contam a história do célebre cantor: as duas *Euridice* de Jacopo Peri e Giulio Caccini em 1600 em Florença, ambas compostas sobre o mesmo poema de Ottavio Rinuccini, e o *Orfeo* de Monteverdi em 1607 em Mântua, sobre um poema de Alessandro Striggio. Se se considerar indícios de espetáculos anteriores, como a *Dafne* de Rinuccini e Peri em 1598, criada a partir de outro episódio das *Metamorfoses* de Ovídio e cuja música se perdeu, o destino de Orfeu e de Eurídice mantém-se como tema principal das primeiras óperas, frutos das pesquisas, dos debates e dos sonhos eruditos de humanistas que acreditavam ressuscitar a tragédia antiga, mas que, na realidade, inventavam um novo continente estético: o barroco musical.

Barrocas, estas óperas o eram principalmente pelo uso do recitativo, declamação musicada acompanhada pelo baixo contínuo. É preciso aferir a força inovadora deste canto solista no contexto da tradição polifônica, em que os sentimentos de um único ente eram expostos em quatro ou cinco partes cantadas. O cantor-ator apresenta-se então como um indivíduo isolado, e, pela força da ilusão teatral, as paixões que lhe são imputadas parecem ser suas próprias, bem como as do público que se condói de sua desventura. Compreende-se que o personagem de Orfeu, cantor fabuloso que se apresenta igualmente só, munido de sua lira, diante da porta dos Infernos para passar ao outro mundo graças ao poder de sua arte, tenha sido a figura emblemática desta mutação musical.

De mais a mais, as *Euridice* florentinas e o *Orfeo* de Monteverdi são espetáculos de corte, apresentados para um público restrito e culto. Estas obras são impregnadas de filosofia neoplatônica e a música tem nelas um papel de destaque: o de uma harmonia tão terrestre quando divina, que Orfeu igualmente simboliza. O prólogo das *Euridice* de Rinuccini apresenta o personagem da Tragédia, mas o de Striggio e Monteverdi expõe a alegoria da Música, que governa as almas e o céu. Igualmente neste ponto essas óperas são tipicamente barrocas, pelo empenho em encarnar um pensamento filosófico, encená-lo, transformá-lo em imagens, gestos e sons e, assim, melhor entusiasmar o auditório.

A *Euridice* de Rinuccini, musicada por Peri e Caccini, desenrola-se em uma simples estrutura de três atos. O primeiro ato apresenta em um quadro pastoral a alegria das núpcias de Orfeu, subitamente abalada pela narrativa da morte de Eurídice; o segundo mostra Orfeu comovendo os deuses infernais; o terceiro retoma o quadro inicial para um retorno triunfal dos dois

amantes. Em sua simplicidade, a intriga favorece as efusões poéticas dos personagens e do coro (muito presente), em um estilo que ainda é mais lírico do que dramático.

O *Orfeo* de Striggio e Monteverdi é mais amplo que as óperas florentinas. A obra desenvolve-se em cinco atos precedidos de um prólogo, organizados segundo uma estrutura simétrica e um gosto pela arquitetura poética e sonora que se manifesta inclusive no detalhe das formas musicais. O primeiro ato mostra a alegria das núpcias de Orfeu e Eurídice em um quadro pastoral. O segundo é dedicado à morte da jovem, em forma de recitativo, e a decisão de Orfeu de ir buscar sua esposa no reino dos mortos. O terceiro é o centro da ópera, o confronto entre Orfeu e Caronte, e a demonstração de virtuosidade e de expressividade do cantor na invocação "*Possente spirito*". O quarto ato é simétrico ao segundo: Orfeu desobedece, vira-se e perde Eurídice outra vez. O último ato é o da sublimação: a uma primeira versão, em que o músico era morto pelas Bacantes (e cuja música se perdeu), sucede-se outra, na qual Apolo intervém para impedir o suicídio do inconsolável amante e convidá-lo a superar a dor, e mesmo o amor terreno, para elevar-se com ele ao mundo espiritual e ascender ao verdadeiro e puro amor.

Após essas três óperas iniciais, o gênero propaga-se rapidamente em toda a Itália. Constroem-se teatros que lhe são especialmente dedicados. Em Veneza, a ópera expande-se para um público mais vasto; em Roma, é encenada com fausto por dignitários eclesiásticos que não se furtam a escrever libretos. O cômico une-se então às referências mitológicas, os personagens secundários multiplicam-se, as intrigas são de uma extrema originalidade e trabalham com desenvoltura os episódios conhecidos do público. O maravilhoso é simultaneamente evocado e preterido, com rara sutileza. As mais contrastantes paixões sucedem-se rapidamente, e ri-se, chora-se e surpreende-se seguidamente.

Nesta mesma perspectiva, é preciso citar o *Orfeo* de Luigi Rossi, cujo libreto foi escrito por Francesco Buti. Ópera da mais pura tradição romana, esta peça foi, no entanto, criada a pedido do ministro Mazarin em Paris em 1647. Nela, a simples história de Orfeu é enriquecida de numerosos episódios. Os dois primeiros atos (de um total de três) são reservados às iniciativas de Aristeu para impedir as núpcias de Eurídice com Orfeu. Vê-se, por exemplo, Vênus disfarçar-se de velha com o intuito de incitar a jovem noiva à infidelidade. Em contrapartida, o lamento de Orfeu é uma página profundamente pungente. A multiplicação de personagens, deuses, alegorias e figuras cômicas cria um efeito de profusão que é igualmente uma das particularidades do barroco.

Na França, o personagem de Orfeu aparece esporadicamente em um balé de corte no qual dança Luís XIV, o *Balé das Musas*: Orfeu canta um "lamento" que revela a capacidade do florentino Jean-Baptiste Lully, futuro criador da ópera francesa, de escrever no estilo patético italiano.

Todavia, Jean-Baptiste Lully não escolherá o tema de Orfeu para suas tragédias musicais, optando em geral por heróis mais guerreiros, oferecendo ao rei-sol, por conseguinte, a imagem heroica e galante que busca promover. Não por acaso, o tema aparece, na ópera pública francesa, em uma época de crise: pouco após a morte de Jean-Baptiste Lully, momento em que Luís XIV perde o interesse por espetáculos e que o gênero lírico tem de buscar outras razões para continuar a existir. É somente em 1690 que Louis de Lully, um dos filhos do célebre Superintendente de Luís XIV, compõe um *Orphée* (sobre um libreto de Michel du Boullay) que, se não chega a obter sucesso, reflete, por suas características, as óperas daquele período, com seu desfecho trágico (Orfeu abatido pelas Bacantes).

Alguns anos antes, entre 1686 e 1687, Marc-Antoine Charpentier tratou do assunto: primeiro em uma breve cantata (*Orphée descendant aux Enfers*, H471), depois em uma pequena ópera, *A descida de Orfeu aos Infernos* (*La descente d'Orphée aux Enfers*, H488), ambas compostas sobre poemas anônimos. *A descida de Orfeu aos Infernos* foi idealizada para apresentações privadas na casa de Madame de Guise. Se Charpentier retoma traços específicos da ópera francesa de Jean-Baptiste Lully, dentre os quais sobressai o acompanhamento de balés, nesta peça ele o faz com destreza e liberdade: a instrumentação é leve, porém variada (nota-se o emprego de violas para figurar a lira de Orfeu), e o compositor opera com brilho a fusão dos estilos francês e italiano. Longe do grande aparato da ópera pública parisiense, a Academia Real de Música, esta ópera de pequenas proporções demonstra a vitalidade da criação musical fora dos grandes centros oficiais. Os dois atos de *A descida de Orfeu aos Infernos* retratam a morte de Eurídice, vitimada no ápice de sua felicidade, e o giro de Orfeu nos Infernos e sua magnífica prece a Plutão. A obra encerra-se antes da viagem de volta, que Orfeu evoca com temor, dada a condição que lhe é imposta, penosa para um amante. Imagina-se facilmente que um terceiro ato tenha sido composto – e posteriormente perdido –, completando a história.

O maravilhoso barroco que é convocado nesta delicada miniatura é de outra ordem: menos grandioso do que as obras de que se falou até aqui, orientando-se rumo ao estilo mais leve e intimista que prevalecerá no século XVIII, mas não menos tocante. Por conseguinte, o canto de Orfeu nos Infernos não apenas emociona as divindades locais, mas igualmente alivia, ainda que transitoriamente, a dor dos condenados – como Tântalo ou Íxion, que dele se despedirão com pesar no momento de seu retorno ao mundo dos vivos. Enfim, a defesa de Orfeu perante o deus dos Infernos, construída segundo uma sábia retórica, parte do silêncio da voz que falta ao atormentado amante para paulatinamente chegar a uma triunfante argumentação, valendo-se da intercessão de Proserpina para fazer sucumbir o sombrio Plutão.

Este estilo prefigura o sucesso do mito de Orfeu na cantata francesa das primeiras décadas do século XVIII, como certas obras – para uma voz solista e instrumentos – de Nicolas Bernier, Louis-Nicolas Clérambault, Jean-Philippe Rameau e outros menos conhecidos. Nessas curtas peças de câmara não representadas, é o recitativo quem assume a narração, determina o cenário, rememora a situação para um público que conhece perfeitamente as fontes. A ação cristaliza-se em três ou quatro árias nas quais os personagens se expressam no estilo direto. A cantata *Orphée* de Rameau, de 1721, trabalha com os mais absolutos contrastes. O episódio apreendido pelo poeta anônimo é justamente aquele que falta à pequena ópera de Charpentier: encorajado por uma “ária alegre” que mostra um grupo de Amores cantando sua vitória, Orfeu deixa os Infernos acompanhado de Eurídice. Contudo, despenca-se rapidamente no drama: em um potente recitativo acompanhado, Orfeu aflige-se, vira-se, vê Eurídice morrer. Sua invocação ao Amor é vã, só lhe resta morrer. No momento em que estamos profundamente tocados pela potência evocatória da harmonia rameauniana, a ária final displicentemente propõe uma moral libertina, que, de modo duvidoso, manipula o domínio do tempo que caracteriza os perfeitos amantes. Mais uma vez, o maravilhoso (aqui mais evocado do que representado) é ao mesmo tempo necessário e apartado. É próprio da estética barroca criar a ilusão e depois levantar o véu da maquinaria que a tornou possível, excitar as paixões e obrigar o espectador ou ouvinte a analisar em si mesmo o fenômeno. Há nisso um prazer intelectual bem particular, uma lição que, revestida da máscara de divertimento, dissimula com elegância seu alcance didático por meio de ornamentos cuja aparência é a de pura fantasia. Agradar, emocionar e instruir, os

propalados objetivos da retórica são constantemente apurados nos espetáculos musicais barrocos, da ópera mais suntuosa ao pequeno teatro imaginário que a cantata representa.

É esse distanciamento lúdico e profundo que vai ser radicalmente refutado pela reforma de Christoph Willibald Gluck e seu libretista Ranieri Calzabigi. Paradoxalmente, Gluck e Calzabigi parecem retomar certos traços de uma tradição barroca antiga, em sua *azione teatrale* criada em 1762 na corte de Viena, *Orfeo ed Euridice*. Para reabilitar a *opera seria* triunfante em sua época, que substituiu os temas mitológicos por episódios históricos e suprimiu o coro e o balé em proveito dos cantores solistas, Gluck parece recorrer às primeiras óperas do século XVII e àquilo que a ópera francesa de seu tempo podia guardar de arcaísmos. Este retorno à origem da ópera e a seus mitos não é, no entanto, uma restauração: Gluck (e outros reformadores como Jommelli e Traetta) não se acha mais na profusão, no ornamental, na retórica e no distanciamento. Para ele, o mito é antes de tudo simplicidade e nudez. Ele alonga os episódios em que o coro e o balé circundam o solista para criar longos espaços temporais, estáticos, mas de um efeito cênico vigoroso, de acordo com a estética do quadro que começa a prevalecer no teatro. Um exemplo disso é o confronto entre Orfeu e os espectros que vigiam as portas dos Infernos, no qual as melodias suaves e pungentes do cantor se opõem às brutais recusas do coro. Esse episódio toma a metade do segundo ato. Não contente em resumir a intriga, Gluck, com um zelo neoclássico, depura as linhas melódicas dos solistas e trata as massas corais e orquestrais com simplicidade e eficácia. Ele não busca suscitar o encantamento do maravilhoso barroco, mas a empatia com um personagem do qual se evoca o teatro interior: o Amor que vem aconselhar Orfeu, único mensageiro de um Olimpo longínquo, é um deus ou tão somente uma alegoria? Os guardiões das portas dos Infernos são espectros ou a metáfora dos movimentos obscuros da alma? O teatro das paixões torna-se o teatro do sentimento, via aberta rumo à evolução da ópera no século XIX, buscando sempre mais realismo e orientando-se para a análise psicológica.

4- Orfeu, metáfora do maravilhoso lírico

Se se tivesse de fazer uma síntese dos usos do maravilhoso nestes diversos Orfeus, poder-se-ia começar pelos espaços cênicos abertos pelo mito. As óperas barrocas que convocam os deuses superpõem amiúde três espaços: os mortais deslocam-se pelo palco, no qual entram, pelos bastidores, em um movimento horizontal; os deuses ocupam o espaço acima do palco, descendo do teto e retornando a ele sobre dispositivos volantes em um movimento vertical ou às vezes oblíquo; as divindades infernais apoderam-se de um imaginário subsolo e surgem do fosso por um alçapão. Todo o espaço cênico e extra cênico é saturado de personagens, de acordo com uma minuciosa hierarquia.

A história de Orfeu tem a prerrogativa de justificar um ato inteiro nos Infernos. A partição dos espaços (mundo humano e mundo subterrâneo) é então projetada no tempo, na sucessão dos atos, na viagem de Orfeu de um mundo ao outro. No *Orfeo* de Monteverdi e no de Rossi, o desfecho convoca igualmente o espaço dos deuses, seja com Apolo içando Orfeu à sua altura (em todos os sentidos do termo), seja com o cantor e sua lira transformados em constelação.

Poder-se-ia enfim opor o mundo natural (dos mortais) ao mundo sobrenatural (dos mortos), mas, na realidade, o meio pastoral no qual vivem os humanos tampouco é isento de maravilhoso.

A inserção, por Virgílio, do episódio de Orfeu em suas *Geórgicas* incita os autores barrocos a delinear com detalhes o quadro da felicidade de Orfeu e Eurídice em uma paisagem campestre. Sem realismo, contudo: as ninfas, e por vezes até mesmo os sátiros, misturam-se aos pastores, pois a pastoral representa, neste período, uma espécie de Idade de Ouro, uma Arcádia perdida em que o amor é duradouro e sem trevas. Este clima pastoral deve então ser compreendido como uma metáfora do amor feliz e sincero de Orfeu e Eurídice, rompido pela morte. A questão é saber, sobretudo, se o desfecho conduz os amantes ao lugar idílico de seus amores (Gluck), ou se as provações da viagem aos Infernos guiam Orfeu para outro destino, trágico (Louis de Lully) ou glorioso (Monteverdi).

Outro modo de abordagem do maravilhoso, mais especificamente musical, seria o exame do canto de Orfeu. Vetor da arte de Orfeu, sua voz também é maravilhosa. Ela realiza prodígios. A dificuldade, para os compositores, é fazer com que a entendam como canto em um espetáculo que é inteiramente cantado. É possível escrever para ela uma ária que seja, por suas dimensões, seu estilo e sua ornamentação, absolutamente excepcional, como o “*Possente spirto*” de Monteverdi, que rompe com o que a precede e com o que lhe segue. É vantajoso, igualmente, recorrer a um intérprete de renome, como o célebre castrato Atto Melani para o Orfeo de Rossi. O Orfeu lendário, com efeito, é ao mesmo tempo poeta, músico, cantor. Como os poetas antigos, improvisa verso e música acompanhado apenas de sua lira. No palco de uma ópera barroca, esta função unificada fragmenta-se: ela é assumida concomitantemente pelo poeta que concebe o libreto, pelo compositor que inventa a música, pelo intérprete que encarna o personagem e até pelos instrumentistas que, como os dois violistas de *A descida de Orfeu aos Infernos* de Charpentier, têm por missão evocar o acompanhamento da lira. Na realidade, “Orfeu” é um grupo de criadores (um Orfeu fragmentado, como o desmembrado pelas Bacantes), ao passo que o intérprete em cena deve criar a ilusão de uma unidade de criação, de improviso espontâneo de um canto mágico (um Orfeu reunificado e divinizado sob a égide de Apolo). Esta divisão de tarefas e esta unidade ficcional é uma bela metáfora da ópera. Quando se faz a história do gênero, quando se faz o relato das peripécias da concepção de uma obra lírica ou quando se analisa sua partitura, opõe-se com frequência a parte do libretista à parte do compositor, e mesmo à do primeiro intérprete, e separam-se amiúde as palavras e os sons, com o intuito de apreender como a música “ilustra” o discurso. Diante da partitura, cai-se na armadilha da notação ocidental: uma linha para as notas, uma linha para as palavras, uma ou mais linhas para os instrumentos. A experiência do espetáculo, porém, não é essa: na performance, a palavra é música, a voz casa-se com o instrumento, o canto é encarnado, sublinhado pelo gesto. Pelo viés da ilusão teatral, é a magia de Orfeu que se produz e que unifica um espetáculo coletivo, amalgamando as artes.

É, portanto, um corpo – o do intérprete, o do Orfeu moderno – que assume o trabalho coletivo. A invenção barroca do cantor (e cantora) de ópera é fundamental e orienta uma parte significativa da música que se seguiu, pois mesmo o instrumento solo logo terá de se fazer cantor e imitar o canto para emocionar. Não por acaso, a evolução da ópera barroca busca sem cessar por mais virtuosidade vocal. Amiúde acreditou-se nas declarações de Gluck e de Calzabigi no famoso prefácio de *Alceste*, em que se critica o drama per musica barroco para promover uma nova estética. A ópera barroca foi vista como excessivamente ornamentada, artificial e submetida à tirania dos cantores. A interpretação das obras barrocas, hoje, e a descoberta de sua eficácia teatral nos prova o contrário. O assombro que deve provocar o canto de Orfeu não é incompatível com o teatro – longe disso! – nem com a virtuosidade ou a emoção.

Esqueceu-se com frequência, no entanto, na busca do realismo nas óperas do século XIX e do começo do século XX, que o canto lírico é em si maravilhoso, mágico, e que ele abre, tal qual Orfeu, passagens entre os mundos.

Referência

1. Stark, James. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Nota sobre a autora

Raphaëlle Legrand, Professora de Musicologia e Presidente da Associação de Música Antiga da Sorbonne Université, é especialista em óperas francesas do século XVIII. Interessa-se pela obra lírica e teórica de Jean-Philippe Rameau, pela dramaturgia da ópera e da ópera-cômica, pela escrita musical das danças, pela análise musical historicizada e pela estética barroca da imitação. Dentre suas inúmeras obras, destacam-se *Comprendre la musique baroque à travers ses formes* (Harmonia Mundi, 1997), *Regards sur l'opéra-comique, Trois siècles de vie théâtrale* (CNRS Editions, 2002) e *Rameau et le pouvoir de l'harmonie* (Cité de la Musique, Les Éditions, 2007).

Nota sobre os tradutores

Aline Soares Araújo, Doutora em Música (Performance Musical) pela Universidade Federal de Minas Gerais, é Professora de Canto no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe.

Valter Cesar Pinheiro, Doutor em Letras (Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) pela Universidade de São Paulo, é Professor de Literatura Francesa da Universidade Federal de Sergipe.