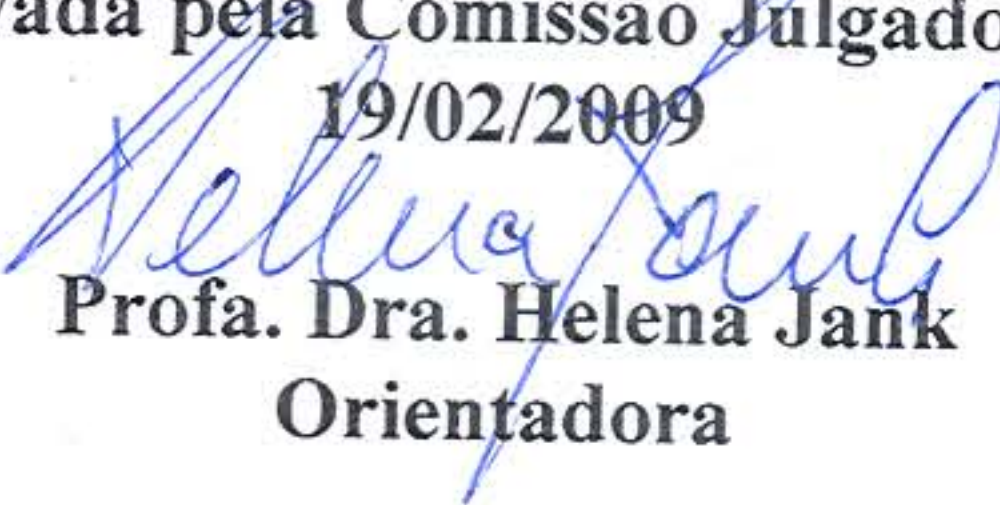


PALAVRA, HARMONIA E O PLATONISMO FICINIANO
NA MONODIA DRAMÁTICA DA *SECONDA PRATICA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas para a obtenção do título de Doutor em Música
Área de concentração: Práticas Interpretativas

Orientadora: Prof. Dra. Helena Jank

Este exemplar é a redação final da Tese
defendida pelo Sr. Marcello Stasi e
aprovada pela Comissão Julgadora em
19/02/2009


Prof. Dra. Helena Jank
Orientadora

Campinas – 2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Stasi, Marcello.

St28p Palavra, Harmonia e o Platonismo Ficiniiano na
Monodia Dramática da Seconda Pratica. / Marcello
Stasi. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^ª. Dra. Helena Jank.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Seconda pratica. 2. Monteverdi. 3. Peri. 4. Platão.
5. Ficino. 6. Platonismo. 7. Discurso. I. Jank, Helena.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em ingles: “Speech, Harmony and Ficinian Platonism in the Dramatic Monodies of the Seconda Pratica.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Seconda pratica ; Monteverdi ; Peri ; Plato ; Ficino ; Platonism ; Speech.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Helena Jank.

Prof^ª. Dra. Lia Tomas.

Prof^ª. Dra. Monica Lucas.

Prof^ª. Dra. Sara Lopes.

Prof. Dr. Tristan Torriani.

Prof^ª. Dra. Silvana Scarinci.

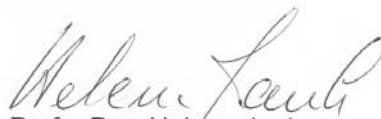
Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

Data da defesa: 19-02-2009

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

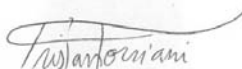
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando
Marcello Stasi - RA 820613 como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



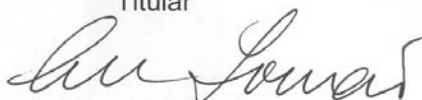
Profa. Dra. Helena Jank
Presidente



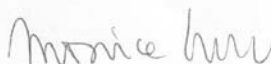
Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Titular



Prof. Dr. Tristan Guillermo Torriani
Titular



Profa. Dra. Lia Vera Tomás
Titular



Profa. Dra. Monica Isabel Lucas
Titular

à memória de Raffaele Stasi
a Marilia, Yeda, Raffaele e Giacomo

AGRADECIMENTOS

à CAPES que financiou o início desta pesquisa;
à Prof. Dra. Helena Jank pela orientação firme e compreensiva;
ao Prof. Dr. Paulo Kühn pelas aulas que geraram em mim o desejo de seguir com este projeto;
a Marília Vidigal da Costa Souza pelo apoio e pela ajuda na revisão;
ao Dr. Michael Allen pelo trabalho, pela disponibilidade e pelos livros enviados;
ao Pe. José Raimundo Vidigal pela ajuda na tradução de alguns termos latinos;
ao Prof. Dr. Luis Antonio Alves Eva pela disponibilidade e paciência em tantas conversas;
ao Dr. Frans Wiering por manter a versão online do Thesaurus Musicarum Italicarum;
ao Center for the History of Music Theory and Literature da Indiana University que mantém acesso aos Saggi Musicali Italiani
à Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale pelos livros enviados;
a Ana Luiza Feres pelo apoio no início do trabalho;
e aos colegas Dra. Monica Lucas, Dra. Silvana Scarinci, Dr. Alberto Pacheco, Teresa Cristina Rodrigues, Cassiano Barros, Katia Justi e Paulo Justi pela críticas, sugestões, indicações bibliográficas, empréstimo e doação de livros.



*When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou sayst,
"Beauty is truth, truth beauty," - that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.*

Extraído de Ode to a Grecian Urn
John Keats, 1819

RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade investigar a relação entre palavra e harmonia no repertório das monodias dramáticas da *seconda pratica*. Após considerar a alternativa da aplicação da doutrina do *ethos* associado ao modo, e examinar as implicações dos conceitos de *pathos*, *mutatio* e *hexachordum*, este trabalho situa a importância do platonismo ficiniano no contexto cultural que circundava surgimento da *seconda pratica*. Buscou-se então extrair diretamente da tradução latina da obra de Platão, indicada pelos cultores da *seconda pratica* como fonte de inspiração, a definição e as atribuições dos conceitos de *melodia* e suas partes constituintes: *oratio*, *harmonia* e *rhythmus*. A partir dos resultados desta investigação, que apontam para a importância da dialética na constituição do conceito platônico da *oratio*, relacionou-se este conceito à prática harmônica do repertório em questão tal como revelada pelo trabalho de Eric Chaffe. Tomando a *specierum coppula* como possível elemento constituinte comum entre a *oratio* e a *harmonia*, são analisados cinco exemplos de monodias dramáticas da *seconda pratica*, extraídos das obras de Jacopo Peri e Claudio Monteverdi baseadas no mito de Orfeu e Eurídice. Os resultados das análises sustentam a possibilidade de que estes compositores tenham buscado, através de elaborados encadeamentos harmônicos, dar forma material à relação entre as idéias expressas no texto poético, verdadeira essência do discurso para o pensamento platônico. Para tal efeito teriam tomado como pressuposto o princípio que considera contíguas duas tríades separadas por um intervalo de quinta gerando assim uma polarização do espectro harmônico sobre o eixo bemol-sustenido. O resultado dessa pesquisa aponta para um aumento da nossa percepção em relação à extensão e importância da influência do platonismo no movimento da *seconda pratica*.

Palavras-chave: *seconda pratica*, Monteverdi, Peri, Platão, Ficino, platonismo, discurso, harmonia, análise, dialética, monodia, Orfeu, Eurídice, Renascimento, drama musical.

ABSTRACT

This research aimed to investigate the relationship between speech and harmony in the repertoire of dramatic monodies of the *seconda pratica*. After considering the alternative of applying the *ethos* doctrine associated to the modes and examining the implications of the concepts of *pathos*, *mutatio*, and *hexachordum*, it locates the importance of the platonic thought as advocated by Marisilius Ficino in the cultural context that surrounded the emergence of the *seconda pratica*. Consequently, this research aimed to extract directly from the source of inspiration indicated by the followers of the *seconda pratica*, the Latin translation of Plato's work, the definition and attributes of the concepts of *melodia* and its constituent parts: *oratio*, *harmonia* and *rhythmus*. Considering the results of this investigation which pointed towards the importance of dialectics in the constitution of the platonic concept of *oratio*, this work sought to relate this concept to the harmonic practice of the repertoire examined as revealed by the work of Eric Chaffe. Taking the *specierum copula* as a possible common denominator between *oratio* and *harmonia*, five examples of dramatic monodies of the *seconda pratica* extracted from Jacopo Peri's and Claudio Monteverdi's works based on the myth of Orpheus and Eurydice are analyzed. The results of the analyses support the possibility that these composers have aimed, by means of well elaborated harmonic progressions, to give material form to the relationship between the ideas expressed by the text, the true essence of speech according to platonic thought. This was accomplished presuming that two triads separated by a fifth are considered contiguous, generating therefore a polarization of the harmonic spectrum over the flat/sharp axis. The outcome of this research points towards an increase of our perception over the extension and significance of the influence of Platonism in the *seconda pratica* movement.

Key Words: *seconda pratica*, Monteverdi, Peri, Plato, Ficino, platonism, speech, harmony, analysis, dialectic, monody, Orpheus, Eurydice, renaissance, musical drama.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. CAPÍTULO I - O PROBLEMA	9
1.1. Momento de ruptura	10
1.1.1. A inaplicabilidade das regras então estabelecidas	10
1.1.2. A oração como senhora que liberta	13
1.2. Estabelecimento de fontes válidas para a base teórica	14
1.2.1. Dois tratados prometidos	14
1.2.2. Documentos da controvérsia como principal fonte primária	18
1.2.3. Zarlino e Platão como referências para as posições adotadas na controvérsia	22
1.2.4. A tradução latina de Marsilius Ficino, corrigida e indexada por Simon Grynaeus	24
1.3. O que permanece em aberto e algumas possíveis soluções	28
1.3.1. Modos e Afetos	31
1.3.2. Ethos, Pathos, Mutatio e Hexachordum	42
2. CAPÍTULO II - VISÃO MUSICOLÓGICA	57
3. CAPÍTULO III - A HIPÓTESE	63
3.1. O Platonismo Renascentista como contexto cultural para a <i>seconda pratica</i>	63
3.2. Em busca do Ideal de Música de Platão	71
3.2.1. Melodia	77
3.2.2. Harmonia	81
3.2.3. Rhythmus	84
3.2.4. Oratio	86
3.3. Visão platônica do mundo	90
3.3.1. O nível ético: a função dialética	92
3.3.2. O nível estético	94
3.4. A dialética platônica e seus mecanismos	96
4. CAPÍTULO IV - DIALÉTICA E HARMONIA	101
4.1. Relacionando a dialética platônica com a harmônia	101
4.2. Disposição do campo harmônico em quintas	107

5.	CAPÍTULO V - ANÁLISES.....	113
5.1.	Orfeu no surgimento do melodrama renascentista e sua importância para o platonismo.....	115
5.2.	Tu se' morta.....	123
5.3.	Non piango e non sospiro.....	133
5.4.	Ecco l'atra palude	141
5.5.	In un fiorito prato.....	151
5.6.	Funeste Piagge.....	161
6.	EPÍLOGO - UM RAIOS DE FOGO COM DOIS PODERES	169
7.	CONCLUSÕES.....	173
7.1.	Indicações para trabalhos futuros	176
8.	REFERÊNCIAS	177
9.	ANEXOS.....	185
9.1.	Transcrições das partituras analisadas	187
9.2.	Disco de dados contendo arquivos com animações sonorizadas da relação <i>oratio</i> /harmonia nas partituras analisadas.....	207

INTRODUÇÃO

No início do século XVII, o compositor Claudio Monteverdi e o teórico bolonhês Giovanni Maria Artusi (1540-1613) envolveram-se em uma controvérsia sobre a perfeição da música moderna. Ao ser acusado de transgredir as regras do pensamento harmônico tradicional, tal como ensinadas por Gioseffo Zarlino (1517-1590) no seu tratado *Le Institutione Armoniche* (1558), Monteverdi apresenta sua defesa, auxiliado por seu irmão Giulio Cesare. No prefácio do livro de *Scherzi Musicali* publicam uma declaração em que alegam que as transgressões apontadas se justificam pelas palavras de Platão extraídas de uma passagem da *República* (398d). Nesta passagem, Platão descreve a *melodia*, conceito que não se refere à idéia de linha melódica, mas sim à canção em seu todo. Esta seria constituída por três elementos, oração (*oratio*), harmonia e ritmo, dos quais os dois últimos devem seguir o primeiro. De acordo com a argumentação apresentada pelos Monteverdi, a harmonia deveria seguir o que determina a “sua senhora”, a oração, e não as regras codificadas por Zarlino. Embora Monteverdi houvesse anunciado sua intenção de publicar um tratado sobre a música composta a partir deste princípio, à qual passou a denominar *seconda pratica*, tal documento jamais foi produzido, ou pelo menos jamais veio a público. Com a não publicação do prometido tratado, e a ausência de outras fontes que esclareçam como se dá esta relação entre a oração e a harmonia, permanece uma lacuna teórica que há quatro séculos vem criando desafios a quem queira entender o modo de organização harmônica de um repertório de importância crucial para a história da música. Nele, não somente abriu-se caminho ao que mais tarde seria conhecido como ópera, como também se originou a escrita através da linguagem do baixo cifrado, que por sua vez teve papel determinante no advento da tonalidade.

O presente trabalho surge como resposta ao desafio de desenvolver uma ferramenta de análise interpretativa para o repertório da monodia dramática surgida na Itália no início do século XVII, ferramenta esta que leve em

consideração tanto a proclamada premissa da *seconda pratica* de que a oração é senhora da harmonia, como a alegação dada por Monteverdi de que seus compositores não agiam ao acaso, mas seguiam Platão. A primeira questão que se coloca portanto é o que significava seguir Platão naquele contexto.

Um fato determinante para a resposta é a comprovação de que Platão era conhecido através tradução latina e comentários interpretativos de Marsilius Ficino (1433-1499). A partir da publicação desta tradução latina, o platonismo se difundiu na Itália renascentista como uma alternativa à hegemonia do escolasticismo baseado em Aristóteles, exercendo forte influência no contexto sócio-cultural do qual emergem os primeiros exemplos de monodia dramática da *seconda pratica*: as cortes dos Medici e dos Gonzaga. A aceitação de Ficino como fiel e credenciado intérprete de Platão para o mundo renascentista é tão acentuada que seus comentários chegam a ser citados ao longo da controvérsia Artusi-Monteverdi como sendo as palavras do próprio Platão. Seguir Platão significava naquele contexto seguir a tradução e, mais ainda, a interpretação de Ficino para os textos platônicos. Definido este fato, fomos capazes de determinar, mais especificamente, que a edição da *Platonis Opera* usada como referência pelos irmãos Monteverdi era dotada de um extenso e detalhado índice remissivo elaborado pelo teólogo e lingüista alemão Simon Gryanaeus (1493-1541).

Tendo em mãos o índice de Gryaneus e os comentários de Ficino é possível localizar a definição e a interpretação dos conceitos importantes para a *melodia* platônica na forma como se encontravam à disposição daqueles que estivessem empenhados na busca do que Palisca (1994, p. 82) chama de “um renascimento do ideal de música de Platão”. Por ocuparem uma posição de base em todas as discussões sobre a *seconda pratica*, os quatro conceitos referidos na *República* (398d), *melodia*, oração, harmonia e ritmo, merecem ser esclarecidos com atenção. Diferenças, mesmo que pequenas, em relação à interpretação que se dá a eles podem condicionar, e de fato vêm condicionando, o rumo das

pesquisas sobre este repertório. Nosso trabalho buscou aprofundar-se nestes conceitos servindo-se da mesma referência usada pelos seguidores da *seconda pratica*. Propositamente não se discutiu o mérito ou a correção da interpretação ficiniana da obra platônica e nem tampouco buscou-se compará-la a outras interpretações possíveis, interessando ao escopo deste trabalho apenas a possível utilização por parte dos cultores da *seconda pratica* de conceitos que dela pudessem ser extraídos. Os resultados colhidos nesta busca são então confrontados com a prática musical destes compositores a partir da análise de exemplos de monodia dramática.

Trilhando os caminhos percorridos em nossa pesquisa, primeiramente situamos o problema da inexistência de uma fonte teórica que estabeleça os parâmetros para uma análise deste repertório. Veremos no primeiro capítulo como o próprio Monteverdi atesta a inaplicabilidade das regras ditadas por Zarlino em seus tratados, evidenciando que nos vemos diante de um rompimento com princípios até então estabelecidos. Diante da lacuna deixada pela ausência do tratado prometido por Monteverdi e considerando a inadequação das regras ditadas pelos tratados anteriores ou posteriores ao advento da *seconda pratica*, veremos que os documentos que integram a controvérsia Artusi-Monteverdi, embora careçam de um detalhamento mais específico, são uma fonte importante que indica ao menos sobre quais princípios se baseavam os compositores da *seconda pratica*. Fazemos então um mapeamento dos pontos esclarecidos e não esclarecidos nos documentos oriundos da controvérsia, extraindo a constatação de que, embora não indiquem como se dá a relação entre a *oratio* e a harmonia, estes documentos apontam para Platão, e a interpretação que dele faz Marsilius Ficino, como mentor do processo de reformulação ali implantado.

Em seguida, examinamos a solução que até o surgimento da *seconda pratica* era apontada pelos teóricos, incluindo Zarlino, como um caminho capaz de relacionar a *oratio* à harmonia. Após avaliar as dificuldades da aplicação da

chamada doutrina do ethos associado ao modo, veremos como Nicola Vicentino (1511-1576) indicava que este caminho não era mais capaz de satisfazer as demandas por uma contemplação mais abrangente dos afetos a serem considerados, impingindo transformações no tratamento dado à harmonia. Estas transformações são então revistas sob a ótica revelada por dois estudos importantes da era moderna, Edward Lowinsky (1961) e Eric Chafe (1992).

No segundo capítulo, procuramos identificar os diversos posicionamentos tomados pela musicologia teórica e histórica diante das evidências da importância de Platão como mentor das mudanças implantadas pela *seconda pratica*. A partir deste ponto traçamos, no terceiro capítulo, um panorama dos vários níveis em que o conceito de *melodia* se insere e interage com outros conceitos da doutrina platônica. Procuramos então extrair em cada um deles as definições e atribuições que possam ter dado subsídio aos seguidores da *seconda pratica*. Em especial exploramos a conceituação de cada um dos elementos que integram a canção: discurso, harmonia e ritmo. Das considerações de Platão sobre o discurso (*oratio*) emergem conceitos importantes relacionados à dialética e seus mecanismos, entre eles a existência do que Ficino denomina “as cinco classes universais do ser” em torno das quais as idéias se organizam.

Uma vez extraídos os preceitos que regem o discurso segundo o pensamento platônico, passamos então à investigação dos princípios sobre os quais a harmonia se organiza. Como será observado no quarto capítulo, Monteverdi declara que neste ponto considerava inútil, dadas as diferenças de escalas e terminologia, reconstruir a música da antiguidade clássica. Sabemos porém, como demonstra Eric Chafe em seu *Monteverdi's Tonal Language* (1992), que na música de Monteverdi e seus colegas o âmbito tonal, o campo ou espectro harmônico, se organiza em intervalos de quintas. Este princípio organizacional é tomado como base para as análises, feitas no quinto capítulo, de trechos selecionados de *Le Musiche Sopra L'Euridice* (Peri, 1600) e *L'Orfeo - Favola in*

Musica (Monteverdi, 1607), obras exemplares do esforço depreendido por compositores e teóricos do Renascimento buscando uma aproximação com a música dramática descrita pelos filósofos da antiguidade clássica. As análises revelam que nos exemplos estudados a harmonia seguiu o discurso naquilo que Platão considera a sua essência (*oratio substantia*), manifestando a relação entre as idéias nele presentes na relação existente entre as tríades que acompanham estas idéias.

Estes princípios extraídos da dialética platônica e utilizados como referência no processo de análise da relação entre a palavra e a harmonia, mostraram-se capazes de apontar que os encadeamentos harmônicos, em cada um dos exemplos estudados, funcionam como um mecanismo que ressalta, reforça e dá materialidade à relação entre as idéias, revelando conflitos, ambigüidades e transformações inerentes ao discurso dramático. Como epílogo ao nosso trabalho, apresentamos evidências de que os mecanismos da dialética eram um assunto considerado reservado pelos platonistas, não devendo ser discutido a não ser entre iniciados. Sendo assim não seria recomendada a sua revelação em um contexto tão aberto como aquele escolhido por Monteverdi para a sua defesa: o prefácio de um livro de partituras.

A musicologia tem uma respeitável tradição de estudiosos que, ao focarem seus trabalhos sobre Monteverdi, têm se embrenhado na exploração do terreno da *seconda pratica*, sob uma grande diversidade de abordagens. Tomlinson (1987), por exemplo, parte da estética dos poetas escolhidos por Monteverdi e da diferenciação entre humanismo e escolasticismo para situar Monteverdi no contexto do final do Renascimento. Chafe (1992), por sua vez, investiga a linguagem harmônica de Monteverdi partindo do sistema de hexacordes e da distinção entre *cantus durus* e *cantus mollis*. Gianuario (1993) foca seu trabalho na estética de Monteverdi a partir de Platão, enquanto Ossi (2003) examina as mudanças dos propósitos da composição musical ao longo da

obra do compositor de Modena, para concluir que este teve que realinhar seu pensamento e considerar que a música não poderia ser serva do texto. Ao tomarmos a obra de Platão, traduzida e comentada por Ficino, revista e indexada por Simon Grynaeus (1493-1541), como referência principal para entender a *seconda pratica*, não queremos contradizer nenhuma dessas notáveis contribuições, assim como não consideramos ter sido a intenção delas negar a influência de Platão sobre este repertório. Não obstante, um aspecto importante a ser considerado em nossa pesquisa é que seus resultados sugerem que esta influência, assumida e publicamente e reafirmada por Monteverdi, talvez tenha sido ainda mais abrangente e significativa do que a literatura sobre o assunto tende a mostrar.

Embora aborde conceitos habitualmente discutidos no âmbito da filosofia ou da filosofia da música, este trabalho o faz exclusivamente como consequência de uma investigação musicológica que, partindo de uma referência apontada como fonte de inspiração pelos compositores, buscou extrair dos resultados encontrados elementos capazes de sugerir novas possibilidades de interpretação e entendimento do repertório das monodias dramáticas da *seconda pratica*. Nosso escopo não é o de discutir os conceitos, mas apenas investigar a possível aplicação de elementos encontrados na tradução ficiniana de Platão que eventualmente poderiam ter servido como subsídio às mudanças introduzidas na *seconda pratica*.

Estudar a *seconda pratica* nos dias de hoje é de certa forma tentar resgatar um movimento ocorrido há quatro séculos que, circundado ainda por mistérios, representa em si mesmo um resgate de valores e conceitos formulados vinte séculos antes. O risco de imprecisões e imperfeições é inerente a uma empreitada desta sorte e nesse sentido manifesto desde já meus agradecimentos a todos que quiserem contribuir com o aperfeiçoamento, aprofundamento e a revisão das idéias aqui apresentadas. Procurando nos servir neste caminho das

mesmas referências que teriam orientado os precursores daquele primeiro resgate, esperamos ter trazido à tona elementos que de alguma forma revelem um pouco mais da grandeza artística e da importância histórica do repertório monodia dramática do início do século XVII, situando-o dentro do contexto cultural e filosófico que o circundava.

Para dar mais fluência à leitura, optamos por apresentar todas as citações em português, indicando no caso das fontes primárias o texto em língua original nas notas de rodapé. No caso das citações da obra de Platão considerou-se como texto original a tradução latina de Ficino, tal como consta da edição da *Platonis Opera* (1551). Todas as traduções para o português apresentadas neste trabalho foram feitas pelo autor. Para as traduções dos textos platônicos, partiu-se da tradução latina de Ficino editada por Grynaeus, e usou-se como referência paralela a tradução inglesa de Harold North Fowler. Como ferramenta de apoio à tradução foi utilizado o software *BLITZ LATIN automatic translator version 1.6* de John F. White, William A. Whitaker.

CAPÍTULO I - O PROBLEMA

Surgido no início do século XVII, o termo *seconda pratica* foi introduzido para designar um novo estilo de composição e de maneira mais específica o tratamento dado às dissonâncias e à harmonia no repertório vocal de alguns compositores ativos na Itália central e do norte durante este período. Segundo a distinção feita por Giulio Cesare Monteverdi na *Dichiaratione* publicada no prefácio do livro de *Scherzi musicali a tre voci* (1607) de seu irmão Claudio, enquanto a *prima pratica*, cujas “regras judiciosíssimas” haviam sido codificadas por Gioseffo Zarlino (1517-1590), “girava em torno da perfeição da harmonia”, a *seconda pratica* colocava o texto como elemento soberano a ser seguido tanto pela harmonia como pelo ritmo. Tal disposição por sua vez estava baseada, informam-nos Giulio Cesare, no que determina Platão na *República* (398d e 400d) nos seguintes termos: “A canção [*melodia*] é composta de três elementos: oração, harmonia e ritmo [...] Ritmo e harmonia seguem a oração, e não a oração segue o ritmo e a harmonia”¹. De posse desta informação surge naturalmente, quando nos deparamos com o repertório das monodias dramáticas da *seconda pratica*, a questão de como relacionar o texto ou discurso à harmonia e ao ritmo. De que forma seria possível relacionar os movimentos harmônicos presentes nas partituras com elementos indicados no texto poético? Quais elementos ou características do texto são seguidos por quais elementos ou características presentes no movimento harmônico?

¹ Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, rhytmo [...] Rhythmus et harmonia orationem sequuntur, non ipsa oratio rhythmum et harmoniam sequitur.

Nas citações de Platão tomamos como base a tradução latina de Marsilius Ficino, revisada e editada por Simon Grynaeus que, como veremos adiante, foi usada como referência por Giulio Cesare Monteverdi.

Considerando o parâmetro que define a supremacia do texto sobre a harmonia como essência da *seconda pratica*, qualquer análise musical deste repertório somente será satisfatoriamente profunda se puder responder a estas perguntas. Entretanto, a cerca de quatro séculos da composição destas obras, muitas dificuldades ainda se colocam diante de quem pretenda identificar, por exemplo, em trechos do *Orfeo, favola in musica* (1607) de Claudio Monteverdi ou de *Le Musiche sopra l'Euridice* (1600) de Jacopo Peri, o modo como o texto poético é seguido pelo movimento harmônico. Muito provavelmente estas dificuldades seriam dissipadas caso Monteverdi houvesse cumprido a promessa feita em 1605 de publicar um tratado sobre a *seconda pratica*. Embora ainda em 1634, em uma carta endereçada a Giovanni Battista Doni, ele declarasse estar entretido na escrita de seu tratado, não se tem notícia de alguém que jamais o tivesse lido, deixando amantes e estudiosos deste repertório com o problema de tentar esclarecer como se dá a tão proclamada relação de subserviência da harmonia em relação ao discurso textual, sem o auxílio de uma base teórica. No presente capítulo, estaremos situando este problema historicamente e colocando-o na perspectiva do contexto teórico que o envolve. Trataremos também de identificar quais são as fontes disponíveis na busca por indícios que apontem para uma possível solução.

2.1. Momento de ruptura

2.1.1. A inaplicabilidade das regras então estabelecidas

Provavelmente a maior dificuldade que se coloca para quem quer entender e analisar o modo como se organizam os movimentos harmônicos dos trechos de monodia acompanhada do repertório das *favole in musica* do início do século XVII advenha da ausência, ou pelo menos do desconhecimento, de uma base teórica bem definida que possa ser aplicada ao tratamento dado à harmonia neste repertório. Embora os ensinamentos do compositor e teórico Gioseffo Zarlino estivessem longe de serem descartados por completo, as regras que

regiam a harmonia modal haviam sido no mínimo flexibilizadas a ponto de suscitar acusações de estarem sendo infringidas². Foi o teórico bolonhês Giovanni Maria Artusi (c.1540-1613) que assumiu a responsabilidade histórica de apontar publicamente as transgressões que vinham sendo feitas, dando início a uma controvérsia que se estendeu por cerca de dez anos e na qual teve como opositores Ercole Bottrigari, Vincenzo Galilei, um terceiro personagem anônimo que se escondeu sob o pseudônimo de l'Ottuso Academico e principalmente Claudio Monteverdi, assessorado por seu irmão Giulio Cesare Monteverdi.

No final do ano de 1600, Artusi publica um tratado intitulado *L'Artusi, overo Delle Imperttioni della moderna musica*, que em março de 1603 seria complementado com a publicação da *Seconda parte dell'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica*. Seu tratado assume a forma de um diálogo entre dois personagens, um deles, chamado de Signor Luca, fascinado com as inovações introduzidas na música moderna, e o outro, denominado Signor Vario, que critica estas inovações na medida em que elas ferem os princípios das boas regras da condução de vozes. Ao descrever, com exemplos musicais um concerto que presenciara na noite anterior, Luca pede a Vario que manifeste sua opinião, ouvindo deste uma crítica às licenças adotadas no tratamento das dissonâncias e à mistura indiscriminada de vários modos. Embora não cite o nome do compositor e omita também o texto dos madrigais, os exemplos discutidos eram de autoria de Claudio Monteverdi.

A reação do compositor criticado viria quando da publicação de dois dos três madrigais mencionados. Na carta que publicou no prefácio de seu Quinto Livro de Madrigais (1605), ele não parece, porém, preocupado em negar a infringência das regras da harmonia modal. Esforça-se, ao contrário, em estabelecer a admissibilidade de outros parâmetros. De fato, Monteverdi anuncia

² As objeções levantadas por Artusi giram em torno do uso indiscriminado de dissonâncias e do rompimento com a unidade do modo.

ali sua intenção de escrever um tratado sobre uma nova maneira de compor, por ele denominada *seconda pratica*, fazendo a seguinte advertência:

Alguns acharão isto estranho, não acreditando que exista outra prática para além da ensinada por Zarlino. Mas a esses posso garantir, a respeito de consonâncias e dissonâncias, que há uma forma de as considerar diferente dessa já determinada, que defende a moderna maneira de compor com o assentimento da razão e dos sentidos. Quis dizer isto tanto para que outros não se apropriassem da minha expressão "*seconda pratica*" como para que os homens de inteligência pudessem considerar outras reflexões sobre harmonia.

A leitura dos documentos que compõem a controvérsia Artusi-Monteverdi indica que ambos os lados concordam com uma coisa: as regras da harmonia modal, tais quais preconizadas por Zarlino em seus tratados não se aplicavam a boa parte da música que Monteverdi e outros compositores vinham escrevendo no início do século XVII. Esta inaplicabilidade se confirma na tentativa de analisar o movimento harmônico do repertório de monodias dramáticas das *favole per musica* do início do século XVII. Comumente somos confrontados neste repertório com tríades que não encontram explicação dentro da lógica modal. Eric Chafe (1992, p. xii) descreve esta dificuldade nos seguintes termos:

Na ausência de uma teoria tonal amplamente compreendida para esta música, as normas do estilo não são claras. Muitos dos momentos mais surpreendentes – como as conhecidas justaposições entre Mi maior e Sol menor no *Orfeo* – somente podem ser explicados em termos do seu valor como elemento chocante ou como manifestação da influência de outros compositores [certamente Chafe refere-se a Jacopo Peri] em cujas obras sua presença também não chega a ser bem entendida.

Estamos portanto diante de um contexto de ruptura no qual regras que vinham sendo aceitas não mais podem ser tomadas automaticamente como parâmetros. Uma nova prática quer se estabelecer em paralelo à prática então vigente. Sobre esta “outra prática para além da ensinada por Zarlino” pouco nos foi dito, além de que estaria baseada nos preceitos que Platão anuncia na *República* em relação à canção [*melodia*] e suas partes constituintes.

2.1.2. A oração como senhora que liberta.

Em vários trechos da *Dichiaratione*, Giulio Cesare compara as relações que se estabelecem entre a *oratio* e a harmonia, tanto na primeira como na segunda prática, com a relação entre uma serva e sua patroa. Ao descrever a *prima pratica*, ressalta que esta considerava a harmonia “não serva, mas senhora [*signora*] da oração”. Afirma também que a intenção de seu irmão “foi (naquele gênero de música) fazer que a oração fosse patroa [*padrona*] da harmonia e não serva”. Estas imagens podem causar a impressão de que a harmonia, na *seconda pratica*, ao deixar de ser senhora e pôr-se na condição de serva, estava perdendo importância dentro processo de composição musical. O que se deu porém foi que esta aparente perda de *status quo* resultou num processo que veio a tornar a harmonia mais livre, contribuindo para o desmantelamento do sistema modal, o que por sua vez permitiu o posterior estabelecimento da linguagem tonal.

Enquanto senhora, a harmonia atuava (é bom que se ressalte) dentro dos limites bem estabelecidos do contraponto modal. Vale lembrar que as “regras judiciosíssimas” codificadas por Zarlino haviam sido fruto da sua observação da prática contrapontística de compositores anteriores à sua geração, em especial da obra de Adrian Willaert (1490-1562) que representava para ele o ápice de uma longa tradição. Ao transgredi-las os compositores da *seconda pratica* rompiam com esta tradição, como deixa claro Artusi (1603).

O senhor etc. [uma referência a Monteverdi a quem Artusi evitava nomear] se afasta em certo modo daquelas antigas tradições de muitos músicos excelentes. Eu respondo serem estes losquino [Josquin de Pres], Clemens non Papa, Mouton, Crequilon, e outros daquela classe, e depois deles em seqüência o nosso Divino Adriano [Willaert].³

³ *Seconda parte dell'Artusi* (1603) - Sig. &c. s'allontana in un certo modo dalle antiche tradizioni di molti eccellenti Musici. Io rispondo questi essere losquino, Clemens non Papa, Mouton, Crequilon, & altri di quella Classe, & doppo loro poscia il Diuino nostro Adriano.

Por outro lado, ao atrelar-se à oração, a harmonia via-se liberada das regras que ditaram seus limites. Já em 1555, Nicolo Vicentino, em seu *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, falava desse processo de libertação ao afirmar que

O compositor poderá sair para fora [sic] da ordem do Modo, e entrar em um outro, porque não terá obrigação de responder ao tom de nenhum Coro, mas será apenas obrigado a dar alma àquelas palavras, e com a Harmonia de demonstrar as suas paixões, quando ásperas, e quando doces, e quando alegres, e quando tristes, e segundo o seu argumento; e daqui se extrairá a razão, que qualquer tipo de grau ruim, com má consonância, sobre as palavras se poderá usar, segundo os seus efeitos, já que sobre tais palavras poder-se-á compor toda sorte de graus, e de harmonias, e ir fora do Tom e reger-se segundo o argumento das palavras Vulgares, segundo o que acima se disse.⁴

Vemos que quase cinco décadas antes de Artusi objetar contra o livre uso de dissonâncias e falta de unidade em relação à ordem do modo, já havia quem defendesse abertamente esta prática, desde que isso fosse feito para “dar alma às palavras”. Ao se colocar no papel de serva da oração, a harmonia ganhava a liberdade para, como disse Vincentino, “sair para fora da ordem do modo” e explorar assim novas possibilidades de organização interna.

2.2. Estabelecimento de fontes válidas para a base teórica

2.2.1. Dois tratados prometidos

Uma vez que a nova prática declarava abertamente estar descomprometida com as regras que regiam a harmonia modal, restava uma

⁴ Il Compositore potrà uscire fuore dell'ordine del Modo, & intrerà in un'altro, perche non haurà obbligo di rispondere al tono, di nissun Choro, ma sarà solamente obligato à dar l'anima, à quelle parole, & con l'Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro suggietto; & da qui si cauerà la ragione, che ogni mal grado, con cattiuu consonanza, sopra le parole si potrà usare, secondo i loro effetti, adunque sopra tali parole si potrà comporre ogni sorte de gradi, & di armonia, & andar fuore di Tono & reggersi secondo il suggietto delle parole Volgari, secondo che di sopra s'ha detto. (VICENTINO, 1555, III, Cp. XV)

lacuna teórica a ser preenchida. De fato, já na primeira vez que vem a público responder às acusações de Artusi, Monteverdi manifesta sua preocupação em não deixar a impressão que suas transgressões tivessem sido apenas liberalidades ou falta de conhecimento. No prefácio do Quinto Livro de Madrigais (1603) ele anuncia:

Já escrevi a resposta para dar conhecimento que não faço minhas coisas ao acaso, e tão logo seja reescrita virá à luz trazendo o nome de *seconda pratica*, overo *perfetioni della moderna musica*.⁵

Ao explicar a afirmação acima, a Dichiaratione ressalta que, diferentemente do que ocorria com a *prima pratica*, a *seconda pratica* não operava a partir de um corpo teórico constituído:

[Meu irmão] disse *pratica* e [não] *teórica*, uma vez que pretende versar suas razões em torno ao modo de empregar as consonâncias e dissonâncias no ato prático, não disse *Institutioni Melodiche*, uma vez que ele confessa não ser sujeito de tal grande empreitada, mas deixa ao Cavaglier Ercole Botrigari e ao Reverendo Zarlino a composição de tão nobres escritos, [e que este último] chamou *Institutioni Armoniche* porque quer ensinar as leis e regras da harmonia, mas meu irmão disse *seconda pratica*, ou seja, segundo o uso prático, porque quer servir-se de considerações sobre este uso, ou seja, de considerações melódicas e as suas razões, empregando somente aquela parte delas que ele precisa para defender-se do seu opositor.⁶

⁵ Ho nondimeno scritto la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose a caso et tosto che sia rescritta uscirá in luce portando in fronte il nome di *seconda pratica* overo *perfetioni della moderna musica*.

⁶ ha detto *prattica* & [non] *Theorica* percioche intende versare lè sue ragioni intorno al modo di adoperar le conzonanze & dissonanze nel atto prattico, non há detto *Institutioni Melodiche*, percioche egli confessa non essere sogetto di cosi grande impresa, ma lascia al Cavaglier ercole Botrigari & al Reverendo Zerlino il componimento di cosi nobili scritti, che percio disse *Institutioni Armoniche* perche volle insegnare le leggi & e lè regole del'armonia, ma mio fratello, há detto *seconda prattica*, cioè secondo uso pratticale, perche vois servirsi delle considerationi de questo uso, cioè delle considerationi melodiche, & ragioni sue, adoperando quel tanto di loro solamente, che a lui appartiene per difendersi dal oppositore.

Também existia neste momento uma preocupação com a paternidade não da prática em si, mas do termo *seconda pratica*. A paternidade da prática, o autor da *Dichiaratione* atribui primariamente a Cipriano da Rore (1515-1546), que, por sua vez, teria tido como seguidores Carlo Gesualdo (1561-1613), Emilio de Cavaliere (1550-1602), o Conde Alfonso Fontanella, o Conde de Camerata, Cavalier Turchi (Giovanni Del Turco 1577-1647), Tomaso Pecci (1576-1604), Marc'Antonio Ingegneri (1535-1592), Luca Marenzio (1553-1599), Giaches de Wert (1535-1596), Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (1551-1618). Concluindo o mesmo prefácio de 1603, Monteverdi manifesta seu receio de que outros viessem a posar como pais da expressão *seconda pratica* non seguintes termos: “E isto eu quis dizer [...] para que o nome *seconda pratica* não fosse apropriado por outros”.

A explicação de Giulio Cesare sobre a conclusão da carta de seu irmão deixa ainda mais patente que Monteverdi ressentia-se do fato de não poder contar com a força de uma base teórica já estabelecida para dar sustentação aos seus argumentos e por isso apelava para “os fundamentos da verdade”, ou seja, para a força de sua música junto ao público. Diz a *Dichiaratione*:

Meu irmão disse isto por último, pois, sabendo que o compor moderno não observa e nem pode observar, em virtude do comando da oração, as regras da *prima pratica*, e mesmo com tal modo de compor vem sendo acolhido pelo mundo de maneira tal que com justa razão pode-se chamar de usual, portanto não pode crer, nem jamais crerá, mesmo que seus argumentos não fossem bons para sustentar a verdade de tal uso, que o mundo se engane, ainda que o seu opositor o venha a fazer.⁷

Vinte anos após a morte de Artusi, Monteverdi declara ainda não ter abandonado o projeto de escrever o prometido tratado. Aos sessenta e seis anos

⁷ Questo ha detto il mio fratello ultimamente, perche sapendo che il comporre moderno non osserva & non può osservare, in virtù del comando del oratione, le regole de la prima pratica, & purre cotal modo di comporre, vien dal mondo abbraciato, in maniera tale che uso com giusta ragione si può chiamare, perciò non può credere, ne crederà mai, quando anco le ragione sue, non fossero bone per sostentamento de la verità di cotal uso, che il mondo s'inganni, ma si bene l'oppositore.

de idade o compositor dava sinais da sua preocupação por não ter cumprido sua promessa e, podemos especular, com a permanência histórica desta lacuna teórica. Vejamos o que escreve em uma carta endereçada a Giovanni Battista Doni no ano de 1633:

Prometi, como disse antes, em uma obra minha impressa, fazer saber a um certo teórico da *Prima Pratica* que havia uma outra forma (desconhecida por ele) de considerar a música e a esta eu chamei de *Seconda Pratica*. [...] Uma vez que a promessa foi pública, não pude negligenciá-la, e por essa razão sou impelido a pagar minha dívida. [...] O título do livro será o seguinte: *Melodia, ovvero seconda pratica musicale*.⁸

Embora ainda lhe restassem dez anos de vida, Monteverdi declara na mesma carta o seu “temor de que, devido à [sua] debilidade”, falhasse “em alcançar a desejada conclusão”.

Após a morte de Monteverdi em 1643, houve ainda quem tentasse preencher a lacuna teórica deixada pela falta de um tratado sobre a *seconda pratica*. Envolvido numa celeuma contra o alemão Paul Siefert (1586-1666), o compositor italiano Marco Scacchi (1600-1662), então mestre do coro da corte polonesa, defende, em seu *Breve discorso sopra la musica moderna* (1649), a coexistência de duas práticas musicais nos seguintes termos:

A música Antiga consiste em uma única prática. [...] Mas a Moderna consiste em duas práticas, [...] a primeira é, *Ut Harmonia sit Domina orationis*; a segunda é, *ut Oratio sit Domina harmoniae*.⁹

⁸ Promisi, dicco, in istampa di far conoscere ad un certo teorico di prima pratica che ve ne era un'altra da considerare intorno all'armonia, non conosciuta da lui, da me adimandata seconda; [...] La promessa publica però non volle che mancassi alla promessa, per loche sforzatamente tendo a pagar il debito. [...] Il titolo del libro sarà questo: *Melodia ovvero seconda pratica musicale*. *Seconda* (intendendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica.

⁹ La musica antica consiste in uma prattica sola [...] Ma la moderna cosiste in deu pratiche [...] la prima è *Ut Harmonia sit Domina orationis*; la seconda, *uta Oratio sit Domina harmoniae* (PALISCA, 1994, p. 106).

Assim como Monteverdi, Scacchi mostra-se ciente de que os defensores da *prima pratica* dispunham de um arsenal teórico construído ao longo de séculos, enquanto a *seconda pratica* contava basicamente com a força da sua música. Vejamos o que diz em duas das conclusões que enumera ao final de seu *discorso*:

1. Que este estilo moderno deleita mais, e é melhor que o antigo.
2. Que esta *seconda pratica* não pode destruir a primeira, nem mesmo pretende fazê-lo, porque seu fim é diferente, que se chama *seconda pratica*, e não de outra forma *teórica*.¹⁰

Assim como Monteverdi, também, Scacchi promete um novo escrito, mais aprofundado, que jamais chegou a ser publicado. Já na introdução de seu *Breve discorso*, faz a seguinte advertência: “declaro porém, que o presente discurso, é um esboço daquele tanto que demonstrarei em outro impresso.”

Com a ausência destes dois tratados, a *seconda pratica* permaneceu sem um corpo teórico que lhe servisse de base e os documentos que compõem a controvérsia com Artusi, ao lado das cartas escritas por Monteverdi, apresentam-se como as fontes disponíveis mais prováveis para o fornecimento de indícios que consigam subsidiar a busca por esclarecimentos sobre a natureza da relação entre a harmonia e a *oratio* no repertório das monodias dramáticas compostas pelos compositores engajados neste movimento.

2.2.2. Documentos da controvérsia como principal fonte primária

Embora não constituam em si uma base teórica, os documentos que compõem a controvérsia entre Artusi e os irmãos Monteverdi apresentam, com a riqueza de um diálogo no qual dois lados da disputa são defendidos, indícios que

¹⁰ 1. Che questo stile moderno diletta più, et è meglio, che non è l'antico.

2. Che quasta seconda pratica non può distruggere la prima, nè meno pretende di far cio, perchè il suo fine è differentes da essa, che però si nomina seconda pratica, e non altrimenti Teórica. (Ibidem, p. 114)

nos permitem uma primeira penetração nos significados, razões e impacto da ruptura representada pela *seconda pratica*. No centro da discussão encontramos os seguintes documentos, mostrados no Quadro 1, onde são destacados os pontos relevantes para a controvérsia levantados em cada um deles.

Ano: 1600	Local: Veneza	Autor: Artusi	Documento: <u>L'Artusi ovvero Delle imperfettioni della moderna musica.</u>
<p>No <i>secondo ragionamento</i> Luca pede a opinião de Vario sobre nove exemplos extraídos de madrigais que ouvira na noite anterior. Vario responde criticando o uso indiscriminado de dissonâncias e a mistura indistinta de modos numa mesma canção que contrariam as regras codificadas por Zarlino.</p> <p>As passagens, das quais é omitido o texto, são dos madrigais <i>Cruda Amarilli</i> e <i>O Mirtillo e Anima mia perdona</i>, de Monteverdi, cujo nome não é citado.</p>			
Ano: anterior a 1603	Local: Ferrara?	Autor: Anônimo	Documento: <u>Lettere com la sottoscrizione; L'Ottuso Academico</u>
<p>Nestas cartas, conhecidas apenas pelas citações feitas por Artusi em 1603, Monteverdi (referido como Sr. Etc.) é defendido dos ataques de que fora vítima.</p> <p>As dissonâncias são apresentadas como consequência do movimento das vozes [<i>modulatione</i>] e justificadas sob o argumento que somente delas pode advir “a novidade da harmonia” e o “novo afeto”, capazes de imitar a natureza dos versos e representar o sentido verdadeiro do poeta, coisa que o próprio Zarlino admite ser condição necessária para criar a <i>melodia</i> descrita por Platão.</p> <p>Sobre a falta de unidade dos modos, L'Ottuso argumenta que não importam as cadências medianas: o que vale para definir o modo, são as notas do início e do final de uma canção.</p> <p>Pela primeira vez a expressão <i>seconda pratica</i> é usada em referência aos compositores modernos que vinham fazendo livre uso de dissonâncias.</p>			

Ano: 1603	Local: Veneza	Autor: Artusi	Documento: <u>Seconda parte dell'Artusi</u>
<p>Em sua resposta, Artusi sustenta que, se não há consonância, não há harmonia, parte essencial e necessária da <i>melodia</i> em Platão. Também rebate afirmando que não bastam o início e o final para definir a ordem do modo.</p> <p>São citados os madrigais <i>Era l'anima mia</i> e <i>Ecco Silvio</i>, ambos do <i>Libro V</i>.</p>			
Ano: 1605	Local: Veneza	Autor: C. Monteverdi	Documento: <u>Prefazione dei Madrigali, Libro V</u>
<p>Ao publicar dois dos madrigais criticados, Monteverdi responde brevemente, negando que esteja “fazendo as coisas ao acaso” e afirmando a existência de uma “outra prática que difere da ensinada por Zarlino”. Promete também que publicará uma resposta mais longa intitulada <i>Seconda Pratica overo perfetioni della moderna musica</i>.</p>			
Ano: 1606?	Local:	Autor provável: Artusi	Documento: <u>Discorso musicale di Antonio Braccino da Todi</u>
<p>Documento de cuja existência temos notícia apenas por menções constantes na seqüência da controvérsia.</p>			

Ano: 1607	Local: Veneza	Autor: Giulio Cesare Monteverdi	Documento: <u>Dichiaratione della lettera stampata</u> <u>nel quinto libro de suoi madregali</u> publicada ao final de <i>Scherzi musicali: a tre voci</i>
<p>Explica todas as sentenças colocadas no prefácio de 1605.</p> <p>Estabelece a distinção entre a <i>prima</i> e <i>seconda pratica</i> com base na relação entre <i>oratio</i> e <i>armonia</i>.</p> <p>Defende o conceito de <i>melodia</i> de Platão como parâmetro para julgamento das obras da nova prática. Cita as passagens da <i>República</i> que definem a perfeição da <i>melodia</i> e sua relação com os afetos da alma.</p> <p>Pretende invalidar as críticas de Artusi por não considerarem, e omitirem em seus exemplos, a <i>oratione</i>, parte necessária e comandante da <i>melodia</i>. Justifica os desvios da ordem do modo pelo uso histórico de tons mistos (<i>tuoni misti</i>).</p> <p>Nomeia os cultores da <i>seconda pratica</i> indicando Cipriano da Rore como seu iniciador.</p>			
1608	Veneza	Autor provável: Artusi	<u>Discorso secondo musicale di</u> <u>Antonio Braccino da Todi</u>
<p>Embora admitindo que quando acompanhada da <i>oratione</i>, a harmonia, assim com o ritmo, tenha mais força, sustenta que se trata uma ciência independente cujo conhecimento não depende da <i>oratione</i>.</p> <p>Adverte que Platão se referia à música de seu tempo, que era muito diferente dos madrigais de Monteverdi nas quais ocorre multiplicidade de partes.</p> <p>Argumenta que, para a perfeição do todo, ou seja da <i>melodia</i>, é necessária a perfeição das suas partes constituintes, <i>oratione</i>, ritmo e harmonia, insistindo que a mistura dos modos e as dissonâncias não preparadas destroem a perfeição deste último elemento.</p> <p>Tenta dissociar Monteverdi dos demais nomes citados como cultores da <i>seconda pratica</i>, afirmando que Cipriano e Ingegneri jamais pensaram em seguir as idéias de Monteverdi.</p> <p>Sustenta que o Ritmo seja a parte comandante da <i>melodia</i>, considerando que a harmonia resulta da coincidência ou sucessão de intervalos determinados pelo ritmo, e que o ritmo determina a duração das sílabas na <i>oratione</i>.</p> <p>Propõe, por fim, que, considerando as diferenças existentes, a <i>seconda pratica</i>, seja na verdade a quarta prática, pois sucede a prática dos Gregos, a dos Latinos, e por fim aquela prática codificada por Zarlino e seguida por Adrian Willaert.</p>			

Quadro 1 – Cronologia da Controvérsia Artusi-Monteverdi

2.2.3. Zarlino e Platão como referências para as posições adotadas na controvérsia

Ao longo da controvérsia, as partes envolvidas indicam e discutem os parâmetros usados na defesa de suas posições e naquelas defendidas pelos seus oponentes. Consistentemente, enquanto o lado que detrata a nova prática se esforça em estabelecer as regras codificadas por Zarlino em seus tratados como parâmetros no julgamento do repertório vocal, os que defendem a nova maneira de compor justificam a infringência dessas regras pela busca do ideal de música sugerido por Platão na sua definição do conceito de *melodia*. Palisca, em seu estudo sobre a controvérsia (1994, p. 82) descreve esta situação afirmando que “Giulio Cesare, e podemos supor, Claudio, concebiam a segunda prática como um renascimento da música ideal de Platão”, enquanto “Artusi, mais velho uma geração [do que Monteverdi], defendia os padrões de composição ensinados por Gioseffo Zarlino, entre cujos seguidores ele era um dos mais eminentes” (Ibid., p. 57). Estamos portanto diante de um debate no qual os lados que se opõem adotam posições inspiradas em autores não contemporâneos à controvérsia e separados entre si por quase vinte séculos de história.

A questão do anacronismo dos conceitos usados no debate não passou despercebida pelos litigantes, que a trazem à tona na tentativa de invalidar as posições de seus adversários. No texto da *Dichiaratione*, Giulio Cesare cita o próprio Zarlino, para tentar circunscrever a aplicabilidade das regras por ele codificadas apenas à prática de sua época:

[...] de outra pratica o Rever. Zarlino não pretende tratar como afirma dizendo: “Não foi jamais, e nem é minha intenção escrever sobre o uso da prática segundo o modo dos Antigos, Gregos ou Latinos, se bem que às vezes perpassse o assunto” [...] Tendo em conta que o próprio Rever. Zarlino concede não ser a prática por ele ensinada a única e exclusiva verdade, meu irmão portanto, pretende servir-se das razões ensinadas por Platão e praticadas pelo divino Cipriano.

Um argumento paralelo é usado pelo autor do *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi* na tentativa de, em função das diferenças existentes entre a música da Grécia Clássica e a música de sua época, restringir a abrangência da validade das definições de Platão ao contexto histórico em que foram feitas:

Mas voltemos a Platão, já que [o autor da Dichiaratione] age como se dele fosse possuidor; não trata, nem jamais tratou, e nem acredito que Platão tivesse jamais pensado em tratar, das melodias ou músicas modernas; mas creio que discursasse sobre melodias, que ao seu tempo estavam em flor, e se podia dizer então, que a Oração tivesse maior força que a Harmonia, e que o Ritmo; porque aquela história, ou fábula que fosse, era recitada ao som de um só instrumento.¹¹

Em que pese o fato de que ambos os lados da controvérsia tenham se usado das palavras de Zarlino e de Platão para defenderem suas posições conforme as suas conveniências, somos forçados a reconhecer a grande influência que suas obras exerceram naquela conjuntura. Para um aprofundamento do estudo sobre a *seconda pratica*, se quisermos elucidar os conceitos tratados no seu surgimento e defesa, é necessário que tenhamos conhecimento do contexto do qual esses conceitos foram extraídos. Sendo assim, nossa pesquisa avança sobre o território das fontes que teriam servido tanto aos cultores da *seconda pratica* como aos seus detratores na sustentação de suas posições. As obras de Zarlino e Platão, tal como a conheceram Artusi, os

¹¹ Ma ritorniamo à Platone, poi che egli se ne fa tanto possessore; non tratta, nè ha mai trattato, nè credo che Platone habbi hauuto mai pensiero di trattare delle melodie, ò musiche moderne; ma credo bene che ragionasse di quelle melodie, che a' suoi tempi erano in fiore, & si poteua dire all'hora, che la Oratione hauesse maggior forza dell'Armonia, & del Rithmo; perche quella Historia, ò Fauola che si fosse, era recitata al suono di vn solo instromento

Monteverdi e l'Ottuso Academico, qualificam-se como prováveis fornecedores de indícios dos quais poder-se-á extrair maior profundidade dos elementos encontrados nos documentos que compõem a controvérsia.

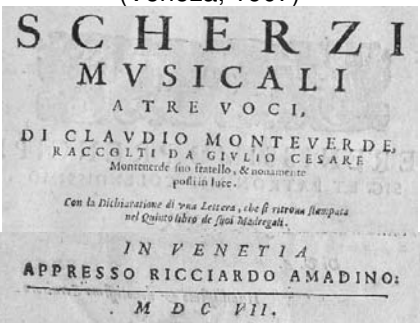
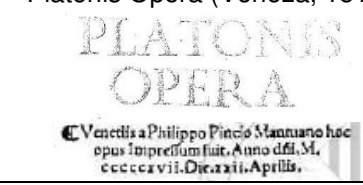

Se é verdade que a *seconda pratica* não pôde contar com tratados musicais que lhe dessem sustentação teórica, também é fato que, ao tomar Platão como inspirador de suas posições, ela insere em um sistema filosófico com forte tradição histórica e enorme influência no contexto cultural da Itália renascentista.

2.2.4. A tradução latina de Marsilius Ficino, corrigida e indexada por Simon Grynaeus

Todas as citações de Platão feitas nos documentos que compõem a controvérsia com Artusi, bem como nas cartas de Monteverdi, estão em latim. Os termos usados nestas citações indicam que foram feitas a partir da tradução realizada pelo filósofo e humanista Marsilius Ficino (1433-1499), sob encomenda de Cosimo de Medici (1389-1464). Esta tradução, a primeira da *Opera Omnia* de Platão, teve sua primeira publicação em Veneza no ano de 1491. Tendo sido republicada em diversas cidades da Europa nos séculos XVI e XVII, a versão latina de Platão, acompanhada por extensos comentários de Ficino, alcançou grande penetração na elite cultural européia e foi fundamental para o ressurgimento do platonismo no renascimento.

Em 1532, o teólogo e lingüista, Simon Grynaeus, publicou na Basiléia uma revisão da *Platonis Opera Omnia* de Ficino, modificando alguns termos da tradução e realizando um minucioso trabalho de compilação que dotou esta nova edição de um detalhado índice remissivo (*Index in Platonis scripta omnia locupletissimus*). Para determinar se esta edição servira como referência aos defensores da *seconda pratica*, comparamos as citações de Platão na *Dichiaratione* com o texto de três edições da *Platonis Opera Omnia*: Veneza 1491, Veneza 1517 e Basiléia 1551, sendo esta última a única editada por Grynaeus.

Constatamos que ao citar um trecho da *Republica* (400d) a *Dichiaratione* traz o seguinte texto “*quin etiam consonum ipsum et disonum eodem modo, quandoquidem Rithmus [sic] et Harmonia orationem sequuntur se, non ipsa oratio Rithmum [sic] et Harmoniam sequitur*”. Nesta citação é empregada por duas vezes a forma passiva do verbo deponente *sequi* (*sequuntur* e *sequitur*). Tal uso é encontrado somente na edição de Grynaeus como demonstrado no Quadro 2.

Título/Local e ano de publicação	Número da página/ Excerto
<p>Scherzi Musicali a ter voci (Veneza, 1607)</p> 	<p>DICHIARATIONE DELLA LETTERA stampata nel Quinto libro de suoi Madregali.</p> <p>role, Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia; Rithmo, (& poco più a ballo) quin etiam consonum ipsum & dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus & Harmonia orationem sequuntur non ipsa oratio Rithmum & Harmoniam sequitur, dopò (per dare piu forza all'oratione seguita con quelle parole;) quid vero loquendi modus ipsaq; oratio non ne animi affectionem se</p>
<p>Divini Platonis Opera Omnia translatus et commentatus per Marsilem Ficinum (Veneza, 1491)</p> <p><i>Tabula librorum Platonis a Marsilio Ficino florentino traductorum. Sic insunt partim argumenta/ partim autē cōmentaria: per eūdem Marsiliū in libros eosdem composita.</i></p> <p><i>Impressum Venetijs per Bernardinum de Thoris de Cremona et Simonē de lucro impensis Andree Londani de Alsia. 13. Augusti. 1491.</i></p>	<p>LIBER TERTIVS 201</p> <p>rat. Incōgruū vō pñiam. Quinetiā psonū ipsum ⁊ dū sonum eodē modo: qñquidē rhythmus ⁊ harmonia ut paulo an̄ dictū fuit orationē sequunt/ nō ip̄a oratio rhythmū ⁊ harmoniā sequitur. GLAV: Certe oratio nem sequi hoc debet. SC. Quid de loquendi mo</p>
<p>Platonis Opera (Veneza, 1517)</p> 	<p>DIALOGVS TERTIVS DE RE. PV. VEL DE IVSTO. CCXXIX</p> <p>sequitur: & tanq̄ simile imitatur. Incongruum vero contrarium. Quinetiam consonum ipsum: & dissonum eodem modo: siquidem rhythmus & harmonia: ut paulo ante dictū fuit orationē sequuntur: non ipsa oratio rhythmū & harmoniā sequit. GLAV. Certe orationē sequi hoc debet. SC. Quid vero loquendi modus ipsaq; oratio: non ne animi affectionem sequitur? GLAV. Absq̄</p>
<p>Omnia divini Platonis opera, tralatione Marsilii Ficini, emendatione et ad graecum codicum collatione Simonis Grynaei (Basileia, 1551)</p> <p>OMNIA DIVINI PLATONIS OPERA TRALATIONE MARSILII FICINI, EMENDATIONE ET AD GRAECVM CODICEM COLLA- TIONE SIMONIS GRYNÆI, SUMMA DILIGENTIA REPURGATA, quibus subiectus est Index quā copiosissimus.</p> 	<p>DIALOGVS II. DE REP. VEL DE IVSTO 563</p> <p>Quid nō? Atq̄ congrua quādam pñiam aut orationem sequitur: incongrua vero contrarium. Quinetiam consonum ipsum: & dissonum eodem modo: quandoquidē rhythmus & harmonia: ut paulo ante dictū fuit, orationem sequuntur: non ipsa oratio rhythmū & harmoniam sequitur. Certe orationem sequi hoc debet. Quid vero loquēdi modus ipsaq; oratio: nō ne animi affectionē sequitur? Absq̄</p>

Quadro 2 – Comparação do texto de edições de Platão com a citação da *Dichiaratione*

A confirmação da utilização da edição de Grynaeus como obra de referência adotada pelos defensores da *seconda pratica* traz consequências relevantes à investigação dos preceitos que regiam o modo de entender a música daqueles que se identificavam com este movimento, incluindo implicações estéticas e até mesmo éticas. A existência de um extenso índice remissivo revela que estes tinham acesso fácil às definições platônicas dos conceitos que estavam em discussão.

Tomemos, por exemplo, a questão dos parâmetros a serem adotados no julgamento das *perfetioni e imperfetioni della moderna musica*. No índice da edição de Grynaeus lemos a seguinte entrada: “*musica circa quid versetur*” (música, em torno do que esta se gira). Somos então direcionados a uma página do início de *Górgias* (449d) em cuja margem consta a seguinte nota: “*musica circa melodiae perfectionem versatur*” (música gira em torno da perfeição da *melodia*). Ao lado desta nota, no corpo principal da página, onde está transcrito o diálogo de Platão, encontramos justamente a passagem citada na Dichiaratione quando esta justifica o subtítulo escolhido para a prometida resposta de Monteverdi nos seguintes termos: “chamá-la-á *perfetioni della moderna musica* movido pela autoridade de Platão que diz *non ne et musica circa perfectionem melodiae versatur?*”¹²

Mesmo que não tivessem um conhecimento mais extenso e profundo da obra de Platão, os seguidores da *seconda pratica* dispunham de uma ferramenta eficiente para encontrar as definições platônicas de termos como *melodia*, *harmonia*, *oratio*, *imitatio* ou outros que lhes interessassem. A investigação destas definições nos abre a possibilidade de trazer à discussão sobre este movimento elementos ainda a serem explorados, acrescentando nova luz sobre um tema que, quatro séculos passados, ainda permanece obscuro sob

¹² A citação da *Dichiratione* acrescenta a palavra *versatur*, constante apenas da nota de margem, à frase “*non ne et musica circa perfectionem melodiae*” constante do diálogo.

vários aspectos. De especial interesse é a investigação sobre o elemento dominante da *melodia* platônica. A partir do conceito de *oratio* e suas implicações com a dialética, tal como pode ser entendida através da tradução ficiniana de Platão, poderemos extrair novos elementos que auxiliem a musicologia histórica e a teoria musical em suas buscas por uma compreensão mais aprofundada do repertório da *seconda pratica*.

2.3. O que permanece em aberto e algumas possíveis soluções.

Em sua tese sobre Cipriano da Rore, apontado na *Dichiaratione* como o pioneiro da *seconda pratica*, Stefano La Via (1991, p. 111) propõe uma análise sobre a questão do que diferenciaria as duas práticas considerando três diferentes níveis. O primeiro abrangeria a visão geral sobre a música, “envolvendo considerações de ordem filosófica (estéticas e éticas)”. Num segundo nível estariam os “princípios específicos da teoria musical”, enquanto no terceiro estaria a “prática musical em si”. De fato, os documentos que compõem a controvérsia trazem elementos para que todos esses níveis sejam abordados em benefício de uma melhor compreensão sobre a verdadeira natureza deste movimento. La Via compara a *Dichiaratione* com os escritos de Mei, Bardi, Galilei, Zarlino, Artusi, e L’Ottuso Academico, e ressalta que seu autor demonstra profundo conhecimento e respeito pelas palavras de Zarlino. Lembrando que Zarlino também suporta a máxima da *melodia* de Platão, La Via conclui que “somente no terceiro nível, encontramos diferenças relevantes que nos permitam a distinção entre grupos de teóricos da *prima pratica* e da *seconda pratica*”. Tal conclusão nos parece precipitada haja vista o apelo de Claudio Monteverdi para que fossem consideradas “outras reflexões sobre harmonia” que se situavam “para além da prática ensinada por Zarlino”. Tomando a *Dichiaratione* de forma isolada, vejamos o que ela afirma em cada um desses níveis.

Do ponto de vista da estética musical, ou seja no primeiro nível de análise proposto, a *Dichiaratione* deixa absolutamente claras três premissas, todas baseadas em citações precisas de Platão:

- 1.1. A música gira em torno da perfeição da *melodia* (Górgias, 449c).
- 1.2. A *melodia* é composta por três elementos: discurso (*oratione*), harmonia e ritmo, sendo que os dois últimos devem seguir o primeiro (República 398d e 400d).
- 1.3. A *oratio* tem força pois segue os afetos da alma (República 400d).

Num segundo nível, da teoria musical, a *Dichiaratione* faz três considerações, todas se referindo aos tratados de Zarlino:

- 2.1. As regras codificadas por Zarlino se referem a uma determinada prática iniciada com o advento da polifonia, seguida por muitos compositores e aperfeiçoada por Adrian Willaert.
- 2.2. Existe uma outra prática que não segue estas regras.
- 2.3. O que foi considerado falta de unidade do modo pode ser explicado em função do emprego de “*tuoni misti*” (tons mistos), prática descrita no capítulo 14 do livro das *Institutioni Musicali* de Zarlino.¹³

Finalmente, no que se refere à prática musical, a *Dichiaratione* considera que:

- 3.1. A *seconda pratica* segue os preceitos ditados por Platão, a saber (1.1, 1.2 e 1.3)
- 3.2. Ela não é, como diz Artusi, a escória (*feccia*) da primeira.

¹³ Sobre esta afirmação, que é rebatida de forma contundente e precisa por Artusi no *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi* (1608), Palisca (1994, p. 75) sugere que “faltou a Giulio Cesare a coragem ou a convicção para proclamar o fim da tirania dos modos” enquanto La Via (1991, p. 91) considera que a questão “não era relevante para a [...] teorização da *seconda pratica*.”

- 3.3. Seu “primeiro renovador” foi Cipriano da Rore, seguido, entre outros, por Gesualdo, Cavaliere, Pecci, Ingegneri, Marenzio, Giaches de Wert, Luzzaschi, Peri e Caccini.
- 3.4. “Em respeito às suas origens, [por seguir preceitos mais antigos], poderia ser chamada de primeira”.

La Via (1991, p. 86 e 113) destaca que Monteverdi parece não reconhecer nos trabalhos de Vincenzo Galilei ou Girolamo Mei um possível suporte teórico para a *seconda pratica*, já que estes não são jamais citados em sua defesa. Ao invés disso, Monteverdi prefere prometer sua própria explicação teórica que, como sabemos, jamais veio à tona.

Percebemos que no nível da teoria musical, a *Dichiaratione* deixa claro quais normas não eram seguidas, sem contudo nos informar quais procedimentos governariam a aplicação dos preceitos ditados por Platão. Temos a afirmação de um ideal de música bem situado e uma prática que diz tomá-lo como inspiração. Não temos porém nenhuma palavra que esclareça através de quais procedimentos a harmonia e o ritmo possam seguir ao que determina o discurso (*oratio*), conforme os preceitos que orientam este ideal. Nada podemos concluir sobre quais seriam as atribuições do discurso a serem seguidas ou quais atribuições da harmonia e do ritmo estariam seguindo o discurso.

Estaremos adiante considerando e contextualizando alguns caminhos que se apresentam como virtuais alternativas que permitam relacionar os procedimentos harmônicos adotados no repertório das monodias dramáticas da *seconda pratica* com os preceitos proclamados no seu manifesto mais significativo, a *Dichiaratione* de 1607.

2.3.1. Modos e Afetos

Os modos musicais diferem essencialmente entre si de tal forma que quando os escutamos somos afetados de maneira diversa e não temos os mesmos sentimentos em relação a cada um deles, mas ouvimos com tristeza e gravidade a alguns, como o chamado Mixolydio, enquanto outros abrandam a mente, ou ainda, como no caso do Dórico, produzem um efeito moderador e de equilíbrio, ou inspiram entusiasmo como o Frígio. Este assunto tem sido tratado com propriedade por aqueles que estudam este campo da educação sendo que suas teorias estão confirmadas pelos fatos.

(Aristóteles. Política, 1340A)

No século IV AC, Aristóteles já dava como matéria aceita a doutrina que estabelecia uma associação entre estados de espírito, ou afetos, aos diversos modos musicais. Aristóteles referia-se provavelmente aos filósofos pré-socráticos da escola de Damon (Séc. V A.C.) os quais teriam influenciado fortemente Platão, que na *República* (398E-399A) nos descreve os efeitos produzidos pelos modos Mixolydio, Lydio, Iônio, Dórico e Frígio. Esta associação entre o modo e um afeto (*pathos* ou *ethos*) é repetida por diversos teóricos tanto na Idade Média, a começar por Guido D'Arezzo (ca. 1020), como no Renascimento. Entre os teóricos do Renascimento que associam afetos diferentes a cada um dos modos estão Gaffurio, Glareanus e Zarlino. Com uma tradição que remonta aos pré-socráticos esta doutrina é relembra da Johann Mattheson (1681-1764) em *Der vollkommene Capellmeister* ainda em 1739, quando o sistema tonal, centrado exclusivamente nos modos maior e menor, já estava completamente estruturado e em pleno uso.

Vimos anteriormente (Cf. p.29) que a *Dichiaratione* cita uma passagem da República (400d) na qual Platão afirma que a *oratio* segue os afetos da alma¹⁴. Ora, se isto se dá, e podemos também relacionar o modo aos diversos afetos, seria não só possível, como também coerente com o pensamento platônico, o

¹⁴ oratio non ne animi affectionem sequitur?

estabelecimento de um elemento comum que permita à harmonia seguir sua senhora, a oração. Bastar-nos-ia, para tanto, identificar o afeto sugerido pelo discurso poético e escolher o modo que melhor o representasse. Esta sugestão nos dá Zarlino, no capítulo 32 da quarta parte do seu *Le Istitutioni Harmoniche* (1558), quando adverte que o compositor saberá acomodar otimamente a harmonia às palavras, quando tiver “considerado a natureza do Modo sobre o qual pretende compor a *cantilena*”. Considerando a ‘doutrina do ethos’¹⁵ associado aos modos em seu histórico e, ao mesmo tempo, observando os procedimentos harmônicos adotados pelos seguidores da *seconda pratica*, veremos que algumas dificuldades se colocam diante desta possível solução. Talvez tenha sido em função destas dificuldades que, embora a ‘doutrina do ethos’ seja mencionada por Platão na mesma passagem em que este descreve a *melodia*, ela não é citada no texto da *Dichiaratione*.

Em termos lógicos a chamada ‘doutrina do ethos’ associada aos modos, nos permitiria estabelecer uma relação entre a oração e um modo através da correspondência que cada um deles estabelece com o afeto. Este procedimento seria possível em duas etapas principais, a saber, (1) corresponder o texto a um elemento do conjunto afetos e (2) corresponder este elemento do conjunto afetos a um elemento do conjunto modos. São necessários portanto: (a) o texto; (b) um conjunto definido de afetos; (c) uma função que corresponda o texto a um elemento do conjunto afetos; (d) um conjunto definido de modos e (e) uma função que corresponda os elementos do conjunto afetos aos elementos do conjunto modos.

Consideremos primeiramente a questão da constituição de um conjunto de modos (d). É importante notar que existem, em relação a esta questão,

¹⁵ O termo ‘doutrina do ethos’ é empregado de maneira difusa na musicologia para designar a crença na existência de uma relação causal entre certos estados emocionais e certos componentes musicais (STRUNK, 1998, pg.133).

divergências e equívocos históricos. Zarlino nos chama a atenção para este fato no capítulo 3 da quarta parte de *Le Istitutioni Harmoniche* (1558), advertindo que “entre aqueles que fazem alguma menção aos modos vê-se grande variedade em torno aos seus nomes em geral, [...] assim como em torno a alguns nomes específicos e em torno ao seu número” ¹⁶. Zarlino prossegue com um levantamento, em boa parte baseado no trabalho de Glareanus, das divergências encontradas nas classificações dos modos de diversos autores da antiguidade grega e latina. Quanto ao número de modos, este poderia variar segundo o contexto histórico e a opinião do autor, até atingir o número máximo de doze. Platão menciona (*República* 398e-399a) a existência de apenas seis modos. Entre autores do século II, este número seria de três segundo Plutarco, quatro segundo Lucianus de Samosata, cinco, segundo Lucius Apuleius, ou sete, segundo Ptolomeu. Já a tradição gregoriana reconhecia a existência de oito modos distintos. Rompendo com esta tradição, o monge suíço Henricus Glareanus publica em 1547 o seu *Dodecachordon* no qual sustenta a existência histórica de mais quatro modos, aumentando este número para doze. Esta classificação é adotada por Zarlino, estranhamente sem citar o nome de Glareanus, e podemos supor que estes fossem os modos reconhecidos pelos compositores do norte da Itália no final do século XVI.

Outro ponto de discrepância se refere à nomenclatura adotada na designação dos diversos modos. Já entre autores da antiguidade existem divergências, como ressalta Zarlino ao lembrar que Pollux (séc.II) e Platão concordam quanto ao número de modos, mas discordam quanto aos seus nomes. Historicamente, um dos pontos críticos na geração de discrepâncias é a transposição da nomenclatura adotada na Grécia Clássica e os Modos Eclesiásticos conhecidos na Idade Média. A tradição gregoriana adotara os nomes

¹⁶ Appresso di tutti quelli, che hanno fatto qualche mentione delli Modi, si vede grande uarietà intorno al loro nome in generale: come hauemo veduto; cosi anco l' istesso intrauiene intorno ad alcuni nomi particolari; et intorno al numero loro.

dos modos gregos, que em sua origem se referem às regiões da península grega ou aos *ethnos* que compunham a sua população. Devido a um erro histórico, já conhecido pelos teóricos do Renascimento, a composição intervalar das escalas que compõem esses modos não foi seguida. Assim por exemplo, o modo que na denominação eclesiástica é chamado de frígio corresponde ao que os gregos denominavam dórico. Entretanto, mesmo entre os autores que como Zarlino reconhecem este equívoco, a descrição do *ethos* dos modos remetia comumente a referências que estavam historicamente associadas à versão grega de sua denominação. Palisca (1983) descreve esta situação na introdução à tradução inglesa da quarta parte de *Le Istitutioni Harmoniche*:

A despeito da sua insistência quanto à independência dos modos eclesiásticos em relação à antiguidade, Zarlino enumera alguns dos epítetos tradicionais para os seus *ethos*, que ele cuidadosamente reporta como opinião de outros. A descrição do Modo I [equivalente ao modo dórico na tradição gregoriana] como intermediário entre o triste e o alegre, apropriado para palavras “cheias de gravidade” e que lidam com assuntos “nobres” e “edificantes” lembra a identificação de Glareanus deste modo como grave, prudente, digno e modesto. Embora um dórico não tivesse nada a ver com o outro, como Zarlino sabia.

Temos então, no que se refere somente à definição do conjunto de modos (d), discrepâncias, tanto quanto ao número de seus elementos, como em relação às suas identidades nominais e também sobre seus atributos (a formação de sua escala e seu âmbito). Tamanha era a confusão entre os teóricos, mesmo entre aqueles sabiam das diferenças entre os modos gregos e seus homônimos litúrgicos, que Jacques Chailley ao analisar a situação cunhou a expressão “L'imbroglia des modes”.

Mesmo quando tratamos de autores que concordam em relação à composição do conjunto de modos (d), não existe consenso em relação à função que realiza a correspondência entre um modo e um afeto (e). É o que vemos comparando, por exemplo, as atribuições (Quadro 3) feitas por cinco teóricos da

idade média que tomavam como pressuposto a classificação dos modos estabelecida com a tradição gregoriana.

	Guido ca. 1020	Contractus 1013	Cotton ca. 1125	Jacques de Liège Séc. XIV	Cod. Basil. ca. 1310
1.	in modo historiae recto et tranquillus	gravis vel nobilis	morosa et curialis vagatio	morosa et terminalis vagatio	as iocundus
2.	(tristis)	suavis	rauca gravitas	praeceps et obscure gravitas	as senes
3.	anfractis saltibus delectetur	incitatus vel saltans	severe et quase indignans persulatio	severa et indignans persulatio	ad severos
4.	(blandus)	modestus vel morosus	adulatorius	mulceus et adulatorius	as blandos
5.	(laetus)	voluptuosus	molesta petulantia	peyulans lascívia	?
6.	voluptuosus	lamentabilis	lacrimosus	dulcis querimonia amantium	ad tristes
7.	garrulus	garrulus	mimicos saltus facien	líberos saltus iocundi faciens	ad versutos
8.	suavis	iocundus vel exultans	decen et quase intonalis	seriousus	ad honestos

Quadro 3 – Associação de afetos aos modos

Fonte: Meyer (1952)

Em seu trabalho sobre os aspectos retóricos dos modos da Renascença, Meier (1990, pg.182) reconhece, a despeito de tais discrepâncias, a existência de uma tendência:

Os modos eram considerados, como de fato foram na Idade Média, não apenas fenômenos puramente musicais, definidos por critérios melódicos, mas também veículos para qualidades de afetos distintas. De maneira simplista podemos dizer que os modos autênticos eram considerados ‘entre alegres e moderados’ e os modos plagais ‘entre moderados e pesarosos’.

Outro aspecto a ser considerado são os riscos envolvidos em uma eventual rígida aplicação de uma destas doutrinas. Meier (1990, pg.82) nos alerta que, para Tinctoris (1476) e Glareanus (1547), um compositor habilidoso seria capaz de transformar o efeito produzido por qualquer dos modos. Mattheson colocaria, mais tarde, a questão da seguinte forma: “nenhuma tonalidade pode ser tão triste ou alegre em si mesma a ponto de que não se possa compor o oposto”¹⁷. A essa discordância quanto à correspondência (e) entre a identidade nominal dos

¹⁷ MATTHESON, 1739, I.9.48.

elementos do conjunto modo (d) e um elemento do conjunto afeto (b), somemos o fato de que vários autores, como por exemplo, Gaffurio (1518), relacionaram de maneira inapropriada os afetos gregos aos modos eclesiásticos, ou seja, fizeram a correspondência, mas confundiram a identidade nominal dos elementos de um dos conjuntos.

Mesmo não havendo um consenso sobre como corresponder um modo a um afeto, seria possível a um compositor adotar um único trabalho teórico, uma única doutrina, como por exemplo as *Dimostrazioni Harmoniche* (1558) de Zarlino, como referência. O Quadro 4 representa a associação que Zarlino faz entre os doze modos que reconhece e as palavras ou matérias que melhor acomodariam. Nota-se que a correspondência entre os afetos e os modos não é uma correspondência unívoca, pois às vezes a um mesmo modo correspondem mais de um afeto, e em alguns casos, afetos aparentemente opostos. Este é o caso do XII modo que serve tanto para acomodar palavras cheias de lamento como para fazer alegres *cantilene*. Há também casos em que o mesmo afeto é relacionado a diversos modos, como no caso das referências a prantos e matérias cheias de lágrimas associados aos modos II, III, VI, e possivelmente X.

I	Tem um certo efeito mediano entre o triste e o alegre. [...] Podemos acomodar a este modo [...] palavras cheias de gravidade e que tratam de coisas elevadas e solenes.	hà vn certo mezano effetto tra il mesto, & lo allegro; [...] potremo ad esso accommodare ottimamente quelle parole, le quali saranno piene di grauità, & che trattaranno di cose alte, & sententiose
II	Muito apto às palavras que representam o pranto, a tristeza, solicitude, o cárcere, a calamidade e todo tipo de miséria. [Comparado com o sexto] é especialmente fúnebre e calamitoso.	Modo atto alle parole, Che rapresentano pianto, mestitia, solitudine, cattiuittà, calamità, & ogni generatione di miseria; & si troua molto in vso ne i loro canti;
III	Acomoda-se [...] às palavras dignas de pranto e cheias de lamentos.	alcuni hanno hauuto parere, Che habbia natura di commouere al pianto; la onde gli accommodarono volentieri quelle parole, che sono lagrimeuoli, & piene di lamenti.
IV	Acomoda-se [...] às palavras [...] cheias de lamento, que contém tristeza, ou lamentações cheias de súplica, como são as matérias amorosas e aquelas que	Questo medesimamente, secondo la loro opinione, si accomoda marauigliosamente a parole, o materie lamenteuoli, che contengono tristezza, ouero lamentatione supplicheuole;

	significam o ócio, a quietude, tranqüilidade, adulação, fraude e detração. [...] Chamam-no de Modo Adulatório.	come sono materie amorose, & quelle, che significano otio, quiete, tranquillità, adulatione, fraude, & detrattione; il perche dallo effetto alcuni lo chiamarono Modo adulatorio.
V	[Produz] modéstia, deleite e sollevamento dos ânimos, Os antigos o usaram para acomodar palavras [...] que tratassem de vitória. [...] Chamado de jucundo, modesto e aprazível.	Alcuni vogliono, Che nel cantare, questo Modo arrechi modestia, letitia, & solleuatione a gli animi dalle cure noiose. Però gli Antichi vsarono di accomodarlo alle parole, o materie, che contenessero alcuna vittoria: onde da tal cose alcuni lo dimandarono Modo giocundo, modesto, & diletteuole.
VI	Dizem não ser muito alegre nem elegante. Usaram-no nas canções graves e devotas, que contém comiserção. [...] Chamaram-no de Modo devoto e lacrimoso.	Dicono non esser molto allegro, ne molto elegante; & però lo vsarono nelle cantilene graui, & deuote, che contengono commiseratione; & lo accompagnarono a quelle materie, che contengono lagrime. Dimaniera che lo chiamarono Modo deuoto, & lagrimeuole; a differenza del Secondo, ilquale è più tosto funebre, & calamitoso, che altro.
VII	A este modo convêm palavras ou matéria lascivas, [...] que sejam alegres, ditas com modéstia; e aquelas que signifiquem ameaças, perturbações e ira.	a questo (secondo che dicono) si conuiene parole, o materie, che siano lasciue; o che trattino di lasciuiia; le quali siano allegre, dette con modestia; & quelle, che significano minaccie, perturbationi, & ira.
VIII	Dizem os práticos que este modo contém uma certa suavidade natural e doçura abundante que enche de alegria os ânimos dos ouvintes, com suma jucundidade e suavidade mista. [...] longe da lascívia e do vício.	dicono li Prattici, che questo Modo hà natura di contenere in se vna certa naturale soauità, & dolcezza abundante, che riempie di allegrezza gli animi de gli ascoltanti, con somma giocondità, & soauità mista; & vogliono, che sia al tutto lontano dalla lasciuiia, & da ogni vitio.
IX	Muito apto aos versos líricos [...] acomodar palavras que contenham matérias alegres, doces, suaves e sonoras [...] tem em si uma grata severidade, misturada com uma certa alegria e doce suavidade.	attissimo a i versi lirici; la onde se li potranno accomodar quelle parole, che contengono materie allegre, dolci, soai, & sonore: essendo che (come dicono) hà in sè vna grata seuerità, mescolata con vna certa allegrezza, & dolce soauità oltra modo.
X	Podemos dizer que a natureza deste modo não seja muito distante daquela do segundo e do quarto.	Potemo dire, che la natura di questo Modo sia non molto lontana da quella del Secondo, & del Quarto
XI	Este é por natureza muito apto às danças e aos bailados. Alguns o chamaram de Modo lascivo.	Questo è di sua natura molto atto alle danze, & a i balli: [...] alcuni lo dimandarono Modo lasciuo.

XII	Este modo é apto às coisas amatórias, que contenham coisas cheias de lamento. [...] Tem algo de tristeza; todavia todo compositor que quer fazer uma <i>cantilena</i> que seja alegre não consegue separar-se dele.	Questo Modo, è atto alle cose amatorie, che contengono cose lamenteuoli: perche è nelli Canti fermi Modo lamenteuole, & hà alquanto di mestitia, secondo il loro parere; tuttaua ciascuno compositore, che desidera di fare alcuna cantilena, che sia allegra, non si sa partire da lui.
-----	---	--

Quadro 4 – Correspondência entre Modos e Afetos segundo Zarlino (1558)

Fonte: Zarlino (1558)

Outro aspecto a ser notado, através da leitura do original em italiano, é a maneira com que Zarlino prefere atribuir a uma indeterminada terceira pessoa do plural a responsabilidade pelas correspondências que menciona em seu tratado. Expressões como ‘dizem os práticos’ ou simplesmente ‘dizem’ reforçam uma impressão de imprecisão que circunda a tradicional ‘doutrina do ethos’. Tem-se a sensação de que tantas são as fontes, e tão díspares, que a longevidade da ‘doutrina do ethos’ associada ao modo finda por tornar-se um obstáculo à sua aplicação.

Talvez uma parte considerável do problema pudesse ser afastada ao isolarmos a questão, investigando somente as fontes que remetessem à antiguidade. Ou seja, relacionar as afirmações estéticas dos filósofos da antiguidade à música daquele mesmo período. Este esforço foi depreendido, de maneira mais notável, por dois pesquisadores associados ao contexto da camerata fiorentina, no qual podemos identificar as origens da monodia dramática da *seconda pratica*: Girolamo Mei e Vincenzo Galilei. A correspondência entre eles, trazida à tona e analisada por Palisca (Mei, 1960), mostra que a ‘doutrina do ethos’ associada aos modos tenha sido considerada um caminho para uma possível associação entre a *oratio* e a harmonia, dentro do contexto das investigações que faziam da música da antiguidade. As conclusões de Mei evidenciaram que a despeito de adotarem a mesma nomenclatura, existiam enorme diferenças entre os modos eclesiásticos contemporâneos e os modos

gregos, tanto na distribuição de tons inteiros e semitons quanto nos sistemas de afinação adotados. Outra conclusão importante dizia respeito a uso da polifonia. Segundo Palisca (1954, pg.4),

Mei almejava desde o início convencer seu correspondente principalmente de duas coisas: que a música dos gregos tinha sempre sido monódica e por esta virtude teria sido capaz de tanto efeitos maravilhosos; e que a afinação daquela época não era o syntonon diatônico de Ptolomeu, como alegavam Zarlino e Galilei, mas o ditoniaon diatônico, ou afinação pitagórica.

Deste primeiro ponto resultou o direcionamento de uma significativa produção dramático-musical na qual Cavalieri, Peri, Caccini e, mais tarde Monteverdi, em suas *favole in musica*, fixaram a monodia acompanhada como meio de expressão.

Podemos especular que as diferenças entre o sistema de afinação da antiguidade e aqueles adotados ao final do século XVI, tanto no que se refere aos modos, como no que se refere à afinação, teria provavelmente desestimulado o percurso do caminho da utilização da ‘doutrina do ethos’ associada aos modos, por aqueles que no Renascimento desejavam criar uma música que seguisse os preceitos da *melodia* platônica. Vejamos a impressão deixada em Monteverdi pelos escritos de Galilei, relatada em uma carta a Giovanni Battista Doni datada de 2 de Fevereiro de 1634:

Vi porém já não há pouco, há vinte anos, o Galilei onde este menciona aquela pouca pratica antiga: apreciei então tê-lo visto por ter visto nesta parte como operavam os antigos os seus sinais práticos à diferença dos nossos, não tentando avançar mais por entender que me resultariam cifras obscuríssimas e pior, me encontraria perdido em todo aquele modo prático antigo.¹⁸

¹⁸ Ho però visto non prima d'ora, anzi, venti anni fa il Galilei colà ove nota quella poca pratica antica. Mi fu caro all'ora l'averla vista, per aver visto in questa parte come che adoperavano gli antichi gli loro segni praticali a differenza de' nostri, non cercando di avanzarmi più oltre ne lo intenderli, essendo sicuro che mi sarebbero riusciti come oscurissime zifere, e peggio, essendo perso in tutto quel modo praticale antico.

Na mesma carta ele declara também não ter tido objetivo de recriar uma música que, seguisse em sua harmonia a prática dos gregos, mas que fosse inspirada em sua estética na visão dos filósofos da antiguidade:

Mantenho-me distante, na minha escrita, daquele modo adotado pelos gregos com suas palavras e sinais, empregando os termos e os caracteres que usamos na nossa prática; porque a minha intenção é mostrar, por meio da nossa prática, quanto pude extrair da mente daqueles filósofos a serviço da boa arte, e não aos princípios da primeira prática, somente harmônica.¹⁹

Outro ponto a ser considerado na aplicação da ‘doutrina do ethos’ diz respeito a gama de afetos a serem representados. Tomemos por exemplo os afetos mencionados por Zarlino: amor, pranto, lamento, tristeza, gravidade, devoção, comiseração, adulação, alegria, tranqüilidade, doçura (suavidade), deleite (prazer), lascívia e ira. Seriam estes afetos capazes de representar toda a gama de afetos humanos? Qual subsídio poderia ser extraído das fontes clássicas para responder a esta questão? Platão não faz em seus diálogos uma classificação dos afetos. Já a tradução latina da Retórica de Aristóteles feita por Carlo Sigonio (1524-1584) traz a seguinte definição: “afetos [(*affectus*)] são as causas que transformam o julgamento e são seguidos do prazer e da dor, tais como a ira, a misericórdia, o medo, e outros similares, e os seus contrários”²⁰. A seguir são definidos os seguintes afetos: *ira*, *lenitas* (calma), *amor*, *odium* (ódio), *metus* (medo), *fidentia* (confiança), *pudorem* (pudor), *impudentia* (impudência), *gratia* (graça), *misericordia* (misericórdia), *stomachatione* (desprezo), *invidia* (inveja), *aemulatione* (emulação). Mesmo considerando que Aristóteles não pretendesse tratar ali de todos os afetos, mas apenas daqueles que, no contexto

¹⁹ Lasso lontano nel mio scrivere quel modo tenuto da’ greci con parole e segni loro, adoperando le voci e li caratteri che usiamo nela nostra pratica; perché la mia intenzione è di mostrare, con il mezzo dela nostra pratica, quanto ho potuto trarre da la mente de que’ filosofi a servizio dela bona arte, e non a principii dela prima pratica, armonica solamente.

²⁰ *affectus autem sunt, propter quos immutati in iudicationibus dissident; quos quidem molestia, voluptas quom consequitur: vi ira, misericordia, metus, et omnes eiusmodi; atque his contrarii* (pg.107).

da retórica, afetam a capacidade de julgamento, podemos ver, comparando estes afetos com a lista extraída de Zarlino, que muitos afetos não encontrariam representação nos modos. Dos treze ou catorze afetos listados por Aristóteles, apenas cinco (ira, calma, amor, graça e misericórdia) parecem estar contemplados por Zarlino²¹.

A tarefa de relacionar a *oratio* à harmonia através da correspondência possível que tanto o texto como o modo fazem com os afetos encontrou, como vimos acima, as seguintes dificuldades:

- a) divergência entre os sistemas de afinação da antiguidade e os contemporâneos.
- b) divergências quanto à formação intervalar e o âmbito dos modos.
- c) equívocos em relação à identidade nominal dos modos.
- d) divergências quanto à correspondência entre o modo e o afeto.
- e) limitações em relação à gama de afetos que encontram correspondência nos modos.

Além das dificuldades acima listadas, a aplicação da ‘doutrina do ethos’ no estabelecimento de uma possível relação entre a harmonia e o discurso poético dentro do contexto da monodia dramática da *seconda pratica* apresenta ainda outro empecilho. Embora seja possível associar um estado de ânimo tanto à escolha de um modo como ao conteúdo afetivo revelado por um discurso poético, para dar cabo a tal associação seria necessário que, ao longo de uma *aria*, tanto a música se mantivesse no âmbito de um mesmo modo como o estado de ânimo se

²¹ A tradução latina de Sigonio (ARISTOTELES, 1577) não chega a nomear o afeto (desprezo) que seria oposto à *gratia* (graça, benevolência).

mantivesse inalterado. O que se observa neste repertório é porém outra realidade. O componente dramático das *favole per musica* impinge na maioria das *arie* uma acentuada oscilação de estados de ânimo, criando dificuldades para o compositor que intentasse acompanhar estas mudanças mantendo-se no âmbito de um único modo. De fato, como vimos anteriormente (Cf. p. 14) fez-se necessária a extrapolação dos âmbitos então fixados para os modos, efetivamente infringindo, como sugere Artusi, as regras que determinam a unidade da sua ordem. Se de um lado Zarlino (1558, Parte III, Cap. 26) estabelece como quinta condição necessária para uma composição que ela “seja ordenada sob uma prescrita e determinada Harmonia, ou Modo, ou Tom”²², de outro Vicentino (1555) proclamava que sobre as palavras “poder-se-á compor toda sorte de graus, e de harmonias, e ir fora do Tom “.

Finalmente, além das dificuldades operacionais que apresenta e de não encontrar correspondência no repertório da monodia dramática da *seconda pratica*, a aplicação da ‘doutrina do ethos’ como possível solução para estabelecer a relação entre *oratio* e harmonia, representaria uma incoerência em relação a uma das posturas mais fortes assumidas nas declarações de Monteverdi. Embora a ‘doutrina do ethos’ seja sustentada por Platão, este caminho em nada se contraporía às “regras judiciosíssimas” codificadas por Zarlino, e estaria, portanto, em clara contradição com o apelo de Monteverdi a “que os homens de inteligência pudessem considerar outras reflexões sobre harmonia”.

2.3.2. Ethos, Pathos, Mutatio e Hexachordum

Uma das *imperfettioni della moderna musica* apontada por Artusi dizia respeito à prática de alguns compositores de não observarem a ordem do modo. Antes mesmo da publicação das críticas de Artusi, Vicentino (1555) já admitia esta prática justificando-a, como depois fizeram os Monteverdi, pela necessidade de

²² Cf. citação p. 43

acomodar a harmonia às palavras. Curiosamente, tanto o princípio que baseia a justificativa da transgressão, como a regra transgredida, são citados por Zarlino quando este, no capítulo intitulado *quel che si ricerca in ogni compositione* (aquilo que se procura em todas composições), enumera seis condições para uma boa composição (1558, III, Cap. 26):

Em toda boa Composição buscam-se muitas coisas, das quais se uma faltasse poderia-se dizer que fosse imperfeita [...] A Quinta é que a *cantilena* seja ordenada sob uma prescrita e determinada Harmonia, ou Modo, ou Tom, como queiramos chamar; e que não seja desordenada. E a Sexta, e última (entre outras que poderiam ser acrescentadas) é que a harmonia, que nela se contém, seja de tal forma acomodada à *Oratione*, ou seja às Palavras, que nas matérias alegres, a harmonia não seja flébil, e pelo contrário, nas [matérias] flébeis, a harmonia não seja alegre.²³

Se tomassem como referência este capítulo do tratado de Zarlino, os interlocutores da controvérsia poderiam dizer que a quinta condição estava sendo negligenciada em prol da sexta. Entretanto não havia para Zarlino, quando este codificou as regras adotadas pela prática polifônica de Willaert, a menor ameaça de contradição entre essas duas condições. Lembremos que Zarlino cita e defende a máxima da melodia platônica tanto quanto o fazem os Monteverdi. O que teria mudado para fazer com que se passasse a alegar algum tipo de dificuldade ou inconveniência na compatibilidade entre aquelas duas condições? Um fator a ser considerado é o interesse maior, tanto do poetas criadores da *oratione*, como dos compositores encarregados de tratá-la musicalmente, na contemplação de uma gama mais ampla de afetos.

Ao longo dos seus tratados Zarlino se refere aos afetos usando basicamente três denominações, *affeti* ou *affettioni*, *costumi* ou *habiti*, e *passioni*.

²³ in ogn'altra buona Compositione si ricercano molte cose, delle quali se vna ne mancasse, si potrebbe dire, che fosse imperfetta [...] La Quinta è, che la cantilena sia ordinata sotto vna prescritta, & determinata Harmonia, o Modo, o Tuono, che vogliam dire; & che non sia disordinata: Et la Sesta, & vltima (oltra l'altre, che si potrebbero aggiungere) è, che l'harmonia, che si contiene in essa, sia talmente accommodata alla Oratione, cioè alle Parole, che nelle materie allegre, l'harmonia non sia flebile; & per il contrario, nelle flebili, l'harmonia non sia allegra.

Estes dois últimos são claramente traduções para o italiano dos vocábulos gregos *ethos* e *pathos*, enquanto o primeiro é um termo geral que engloba os outros dois. Vejamos a diferença entre estes termos, de acordo com explicação que nos dá Quintiliano em *Institutio Oratoria* (vi.2.7-10). Após estabelecer que os afetos (*adfetus*) são “alma e vida” do ofício do orador, Quintiliano distingue o que em grego denomina-se *pathos*, “que chamamos corretamente *adfectum*”, do *ethos*, “cujo nome, no meu entendimento, não encontra equivalência em latim, e é chamado *mores* [hábito, costume, moral]”²⁴. Na distinção que faz, esclarece:

o primeiro tipo [*pathos*] indica alterações mais violentas e veementes, enquanto o segundo, mais suaves e calmas; o primeiro quer comandar e comover, o outro persuadir e induzir à benevolência; acrescentam alguns que o *ethos* é contínuo, enquanto o *pathos* é momentâneo²⁵.

Zarlino conhecia bem esta distinção e sustenta (1558, II, Cap. 8) que a *melodia* tem uma função ética, ou seja, é capaz de induzir ao bem através do hábito (*ethos*).

A *Melodia* pode mudar os costumes do ânimo: uma vez que, sem nenhuma dúvida (segundo a doutrina do Filósofo²⁶) as Virtudes morais e os Vícios não são nascidos em nós, mas geram-se por muitos hábitos bons ou tristes exercitados, de maneira que alguém por tocar ou escrever muitas vezes algo mal, se torna um triste tocador ou escritor; ou pelo contrário, exercitando muitas vezes algo bom, torna-se bom e excelente. Da mesma forma nas virtudes morais, aquele que exercita freqüentemente a injustiça torna-se injusto. [...] De maneira que, quais sejam as operações, tais são os hábitos. [...] Sendo então as harmonias e os ritmos similares às paixões do ânimo e aos diversos hábitos morais, como afirma Aristóteles, podemos dizer que o habituar-se às harmonias e aos números não seja

²⁴ Horum autem, sicut antiquitus traditum accepimus, duae sunt species: alteram Graeci pathos vocant, quod nos vertentes recte ac proprie adfectum dicimus, alteram ethos, cuius nomine, ut ego quidem sentio, caret sermo Romanus: mores appellantur, atque inde pars quoque illa philosophiae ethike moralis est dicta.

²⁵ in altero vehementes motus, in altero lenes, denique hos imperare, illos persuadere, hos ad perturbationem, illos ad benivolentiam praevalere. Adiciunt quidam, pathos temporale esse. Quod ut accidere frequentius fateor, ita nonnullas credo esse materias quae continuum desiderent adfectum.

²⁶ Zarlino refere-se Ética a Nicômaco (Livro II) de Aristóteles.

outra coisa senão habituar-se às diversas *passioni*, hábitos morais e costumes do ânimo.²⁷

Os *ethoi* eram portanto afetos que, através da harmonia e ritmo, podiam ser induzidos por semelhança. Seu caráter mais estável e contínuo (*ethos perpetuum*, segundo Quintiliano) se adequava, ao menos potencialmente, a uma representação numa *cantilena* que fosse “ordenada sob uma prescrita e determinada Harmonia, ou Modo, ou Tom”. O que Zarlino chama de a ‘doutrina do Filósofo’, era uma crença, também sustentada por Platão na *República*, de que hábitos bons e contínuos eram preferíveis aos afetos maus e passageiros e deveriam ser estimulados e exercitados através das manifestações artísticas. Baseado nesta premissa, o Sócrates da *República* chega a sugerir que sejam banidos da sua cidade ideal os flautistas e fazedores de flautas (399d), os modos musicais com exceção do dórico e do frígio (398e-399a) e a tragédia (568b). A inconveniência da representação de certos afetos era uma crença difundida, aceita, mas também questionada no contexto que circundou o surgimento da *seconda pratica*.

Num discurso proferido na Academia degli Alterati em 1586, Lorenzo Giacomini discute a purgação dos afetos na tragédia, reiterando a conveniência de que estes fossem ali representados em toda a sua gama. Entre Gli Alterati, incluíam-se alguns dos homens que tiveram participação ativa, direta e decisiva no surgimento das *favole in musica* do início do século XVII. Giovanni de Bardi (1534-

²⁷ la Melodia può mutar li costumi dell'animo: percioche indubitatamente (secondo la dottrina del Filosofo) le Virtù morali, et li Vitij non nascono con esso noi: ma si generano per molti habiti buoni, o tristi frequentati, nel modo che vno per sonare, o scriuere spesse fiате male, diuenta tristo Sonatore, o Scrittore: Over per il contrario, essercitandosi spesse volte bene, diuenta buono & eccellente. Similmente nelle virtù morali, colui che spesso essercita la Iniustitia per tal modo diuenta Iniusto; & colui che essercita la Iustitia diuenta Iusto, nel modo che colui, che si vsa a temere i pericoli diuenta timido, & non li stimando diuiene audace. Di maniera che, quali sono le operationi, tali sono gli habiti; Et dalle buone sono li buoni, & dalle triste li tristi nascono. Essendo adunque le Harmonie, & li Numeri simili alle passioni dell'animo, come afferma Aristotele, potemo dire, che lo assuefarsi alle Harmonie, & alli Numeri non sia altro, che vno assuefarsi, & disporsi a diuerse passioni, & diuersi habiti morali, & costumi dell'animo.

1612), Conde de Vernio, principal incentivador e anfitrião da Camerata, fora admitido como membro dos Alterati em 1574. Girolamo Mei, autor do *Discorso sopra la musica antica e moderna*, foi agraciado como membro não-residente, pois estava estabelecido em Roma, em 1585, enquanto o poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621), autor de *L'Euridice*, posta in música por Jacopo Peri e por Giulio Caccini, junta-se aos Alterati no mesmo ano de 1586 em que Giacomini faz seu discurso. O discurso é sintomático tanto da difusa aceitação da doutrina ecoada por Zarlino, como do processo de questionamento desta doutrina. Vejamos algumas frases extraídas do discurso:

Precisamos lembrar que os afetos por si próprios não são nem bons, nem réus, nem louváveis, nem criticáveis.

Apoiando-se na doutrina dos estóicos, Marco Tullio interpretou “pathos” como perturbação e chamou-o de movimento turvo, indisposição, enfermidade e peste do ânimo, certamente com muita inconveniência.

Não os chamaremos então perturbações, mas afetos e movimentos do espírito (para usar a palavra de Dante) e operações da alma.

Nem se concede que caracterize costume vil ou lamentável o exemplo daqueles que, na tragédia, vemos gemer e chorar, porque excitar grande pranto e grande condolência de grandes infortúnios não é coisa a ser recriminada nem fora do decoro.²⁸

O ponto central do discurso é a interpretação a ser dada do conceito de purgação ou *katharsis* que Aristóteles inclui na seguinte definição que faz da tragédia (*Poética* 1449b):

²⁸ È da rammemorarsi gli affetti in se stessi non essere né buoni né rei né laudevoli né biasimevoli [...] A la dottrina de' quali [stoici] accostandosi Marco Tullio interpretò “pathos” perturbazione e lo chiamò torbido movimento, malore, infermità e peste de l'animo, certamente con molta sconvenevolezza. [...] Non gli diremo dunque perturbazioni, ma affetti e spiritali movimenti (per usare la parola di Dante) et operazioni de l'anima. [...] Né si concede che imprima costume vile e rammarichevole l'esempio di coloro che ne la tragedia veggiamo lagnarsi e piagnere, perché di grandi infortuni eccitare gran pianto e gran cordoglio non è disdicevole né fuor del decoro.

A tragédia é a imitação de uma ação heróica elevada e de uma certa magnitude, completa em si mesma; enriquecida em sua linguagem por adornos artísticos adequados para as diversas partes da obra, apresentada de forma dramática, não como narração, mas como incidentes que excitam piedade e temor, mediante os quais realiza-se a catarse de tais emoções.

Como expõe Giacomini, Aristóteles também menciona a catarse quando fala da música (*Política*, 8.1341b) prometendo uma explanação mais detalhada sobre o termo que seria dada em um trecho perdido da *Poética*. Segundo Aristóteles, a catarse se dá não só na tragédia, mas também na música que “serve aos propósitos tanto da educação como da purgação”. Lembrando que, embora a tenha banido da *República*, Platão admite nas *Leis* (817a-817e) a tragédia sob algumas condições, Giacomini conclui sustentando que o político deve “aceitar a tragédia como benéfica à cidade, se convenientemente e a tempo e com medida [seja] utilizada; porque o uso demasiado freqüente ou não purgaria ou faria uma purgação nem útil nem necessária”²⁹.

O discurso de Giacomini proferido na Academia degli Alterati, é prova de que a ampliação da gama de afetos a serem instigados foi tema de reflexão entre aqueles que decidiram engajar-se diretamente no esforço de criação ou renascimento do drama musical inspirado nos moldes do que seria a representação da tragédia grega. Tanto a *oratione* que compõe a tragédia, como a música e, de um modo especial, a música que declama aquela *oratione* dramática, deveriam contemplar uma gama de afetos muito mais ampla do que a simples divisão entre “matérias alegres” e “matérias flébeis” sugerida por Zarlino na sexta condição para uma boa composição (Cf. citação p. 43). Entre estes afetos estavam aqueles mais veementes e transitórios, os *pathoi*, que pela sua maior movimentação, apresentavam potencialmente uma dificuldade maior de

²⁹ Apparisce dunque dovere il politico accettare la tragedia come giovevole a la città, se convenevolmente et a tempo e con misura è adoperata; perché il troppo frequente uso o non purgherebbe o farebbe purgazione non utile né necessaria.

acomodação a limites determinados pela prescrição da ordem de um modo. Numa generalização algo simplista poderíamos dizer que na ‘doutrina do *ethos*’, no que diz respeito ao modo, procurava-se relacionar, através de uma correspondência direta calcada na tradição, um afeto a um modo, sendo que ambos deviam manter-se inalterados no decorrer de cada *cantilena*. Ao tentar abraçar uma gama de afetos mais abrangente, que incluía as freqüentes alterações de *pathos*, os compositores sentiram naturalmente a necessidade de mais espaço para que se produzisse uma movimentação harmônica que acompanhasse as alterações de afeto sugeridas pela *oratione*.

Um exemplo que ilustra bem essa busca por mais espaço, que, sem aludir ao sistema tonal, poderia ser referida como uma ampliação do campo harmônico, é a *aria Non piango e non sospiro* de *Le Musiche sopra l'Euridice* (1600) de Jacopo Peri e Ottavio Rinnucini. A *oratione* sugere três estados de espírito para Orfeo ao longo da aria. Num primeiro momento temos um Orfeo catatônico, sugerido pelas expressões “non piango e non sospiro” e “cadavero infelice”. Em seguida, temos um Orfeo condoído pela perda de Eurídice, o que é indicado pela repetição da expressão “ohime”. E finalmente um Orfeo resoluto, disposto a buscar sua amada nos campos da morte indicado pelos versos “invanno non chiamaste il tuo consorte” e “io vengo, oh cara vita, oh cara morte”. A música de Peri inicia-se sobre uma tríade de Lá menor e tem a sua cadência final sobre uma tríade de Fá maior. Peri não demonstra a menor preocupação em manter-se fiel a alguma unidade em relação ao modo, nem mesmo àquela sugerida por l'Ottuso quando este diz que “das notas iniciais, e depois das finais, se deve julgar o tom, e não das cadências intermediárias”.³⁰ Por outro lado, as alterações de afeto, do ‘catatônico’ ao ‘resoluto’ passando pelo ‘condolente’, encontram correspondência na movimentação harmônica com início em Lá, final

³⁰ che dalle prime, & poscia dalle finali corde si deve dare giudicio del tuono, & non delle medie cadenze.

em Fá, e cadências intermediárias com início ou final em Sol. A tríade e o afeto não se relacionam por alguma função de correspondência entre estes elementos, o que ocorre é que existe uma similaridade e simultaneidade na movimentação dos afetos e na movimentação harmônica. Veremos adiante as implicações existentes entre esta opção de representação da movimentação dos afetos e maneira que a *oratio* era entendida dentro do contexto da dialética platônica interpretada por Ficino.

A adoção de uma prática em que a sucessão das tríades deixa de ser regida por uma coerência própria da harmonia, a ordem do modo, e passa a ser determinada pelas alterações de afeto instigadas pela *oratione*, é um fenômeno que se deu em uma parte considerável do repertório dos compositores que na *Dichiaratione* são apontados como os primeiros seguidores da *seconda pratica*. Em *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* Lowinsky (1961, pg.39) descreve esse repertório da segunda metade do século XVI nos seguintes termos:

encontramos fenômenos que não podem ser entendidos em termos da velha harmonia modal ou nos termos da emergente tonalidade, fenômenos que são melhor descritos com “atonalidade triádica”. Aqui temos uma música na qual extremo cromatismo e modulação constante dentro de uma textura triádica erodem qualquer percepção de um centro tonal estável.

Entre as causas que contribuíram para esta prática Lowinsky (1961, pg.38) cita “o crescente anseio por uma expressão vívida da paixão humana” e o surgimento de uma “ala radical [de compositores] apoiados na autoridade reverenciada da música grega, conhecida através de escritos teóricos, e liderados por Nicola Vicentino”. Essas ‘modulações constantes’ referidas por Lowinsky encontram correspondência e simultaneidade, tal como ocorre no exemplo de Peri considerado anteriormente, com o que poderíamos chamar de mutações de afetos sugeridas pela *oratione*.

Em *Sopplimenti Musicali* (1588) Zarlino aborda conceito que em sua essência corresponde à idéia de mutações de afeto. O sétimo livro deste tratado cuja publicação foi motivada pelas críticas e questionamentos que Zarlino recebera de seu ex-discípulo Vincenzo Galilei, é dedicado ao tema das *mutationi*. No primeiro capítulo é estabelecida a existência de quatro tipos de *mutationi*, a saber, de gênero (entre os gêneros diatônico, cromático e enharmônico), de constituição (através da mudança de tetracorde), de tom ou modo, e de *Melopeia*. Sobre este último Zarlino esclarece:

Faz-se por fim a Quarta espécie ou maneira de *Mutatione* na *Melopeia*; coisa que em nossa época diz respeito mais ao Poeta que ao Músico; quando do afeto Intervalar se passa ou ao Restriro ou ao Quieto; ou pelo contrário, quando deste se passa a um dos outros dois; uma vez que são três os referidos Gêneros, os quais se põem em prática em torno aos Afetos ou Costumes de ânimo.³¹

No capítulo II, “Dos Afetos ou Costumes do ânimo”, Zarlino detalha a diferenciação dos gêneros de afetos citados:

Faz-se necessário então saber que os Afetos ou Costumes foram chamados pelos antigos *Ethoi*, pois por meio deles se vinha a direcionar e conhecer as Constituições humanas ou Qualidades, que se alguém quisesse chamar de *Passioni dell'Animo* não poderia ser recriminado. Eram, como disse, três os seus gêneros. O primeiro era aquele que chamavam *Sustaltikon*, ou seja Intervalar, no qual pela fala se recitava e demonstrava, com ânimo forte e viril, alguma coisa dita ou feita magnificamente, como eram as coisas ditas ou feitas pelos heróis, em torno do qual se ocupa sobretudo a Tragédia [...] O segundo, chamado *Hesuchastikon*, ou seja restrito ou contraído, era aquele no qual, narrando algum fato presente ou já ocorrido, se demonstrava o ânimo reduzido ou recolhido na humildade, submetendo-se de forma afeminada a alguma paixão ou afeto. Era descrito como pouco viril e sem nenhum nervo, por esta razão em tal gênero se demonstravam as enfermidades e as paixões amorosas como são os lamentos, os prantos, os gemidos, os suspiros e outras coisas similares [...] Mas o terceiro, que chamavam *Hexukastikon*,

³¹ Si fà ultimamente la Quarta specie, ò maniera di Mutatione nella Melopeia; cosa ch'è nostri tempi piu s'appartiene al Poeta che al Musico; quando dall'affetto Interuallare si passa ò nel Ristretto ò nel Quieto; ò per il contrario, quando da questo si passa all'uno de gli altri due; percioche sono tre cotali Generi, iquali praticano intorno gli Affetti ò Costumi dell'animo.

ou quieto, era aquele no qual acomodavam coisas quietas e livres, e as disposições do ânimo pacíficas, com a moderação da mente. A este pertenciam os hinos, os himeneus, as odes, os conselhos e outras coisas similares que eram todas feitas pelo *Melopeo* e compositor segundo os seus propósitos em um dos tons ou modos, dórico, ou frígio, ou lídio o em qual se deseje dos outros citados.³²

Massimo Ossi (2003, pg.54) destaca que a classificação de Zarlino não se refere aos afetos em si, mas aos “meios pelos quais as emoções podem ser dirigidas e conhecidas”, e sugere uma proximidade desta classificação com os estilos da oratória descritos por Cícero. Na mesma passagem Ossi lembra que “para Monteverdi, [...] os afetos eram emoções reais, estados psicológicos a serem evocados, e não meramente categorias estilísticas”. Mantendo-se a ressalva feita por Ossi, é interessante considerar o conceito de modulação ou *mutatione* de afeto, ou do estilo pelo qual ele é acomodado, discutido por Zarlino. Embora este conceito não seja citado nem por Artusi e nem no texto da *Dichiaratione*, ele vem à tona no contexto de uma outra controvérsia que antecedeu a disputa envolvendo Monteverdi, na qual Zarlino pretendeu restabelecer, no confronto com Vincenzo Galilei, sua autoridade e no que se refere à música da antiguidade. A idéia, ainda

³² Si dè adunque sapere, che le Affettioni ò Costumi sono stati da gli Antichi chiamati *Ethoi*; percioche col mezo loro si ueniua ad indricciare & conoscer le humane Costitutioni ò Qualità; lequali se ben le uolestimo chiamar Passioni dell'Animo, non sarebbe per questo mal detto, de i quali erano (come dissi) Tre i Generi loro; & il Primo era quello, che chiamauano *Sustaltikon*. ouer l'Interuallare, nelquale col mezo del Parlare si recitaua & dimostraua in esso alcuna cosa detta ò fatta magnificamente con animo forte & uirile; com'erano le cose dette & fatte da gli Heroi; intorno alquale s'affatica sopr'ogn'altra cosa la Tragedia, come uediamo essere osseruato da i più nobili & migliori Poeti, c'habbiano scritto in questa sorte di Poema; come Euripide, Soffocle & Eschilo, con molti altri Greci, & Seneca tra i Latini; de i quali niun'altro per hora mi souuiene. Il Secondo nominauano *Hesuchastikon*: cioè, Ristretto ò Contratto, & era quello, nelquale narrando alcun fatto presente, ò già accaduto, si dimostraua l'animo ridotto & ritirato nella humiltà, & sottoponendosi effeminatamente ad alcuna passione ò affettione, lo dipingeuano poco uirile, & senza neruo alcuno: percioche in cotal Genere si dimostrano l'infirmità & passioni amorose, come sono le Nenie, i Lamenti, i Pianti, i Gemiti, i Sospiri, & altre cose simili, delche ne sia essemplio il Quarto dell'Eneida di Virgilio intorno à quello ch'ei recita di Didone. Ma il Terzo, che chiamauano *Hexukastikon*, ò Quietto, era quello, nel quale accomodauano cose quiete & libere, & le pacifiche dispositioni dell'animo, con la moderanza della mente. Onde à questo s'apparteneuano gli Hinni, gli Himenei, gli Essodij, le Lodi, i Consigli, & altre cose simili, ch'erano tutte fatte dal Melopeo & compositore secondo 'l proposito in uno de i Tuoni ò Modi, Dorio, ò Frigio, ò Lydio, ò in qual si uoglia de gli altri commemorati

que considerada genericamente e em teoria, de que além de uma *mutatione* de tons ou modos e uma *mutatione* de tetracordes, existe também uma *mutatione* de afetos, encontra no repertório da monodia dramática da *seconda pratica* uma correspondência muito mais significativa do que uma composição de forças na qual modo e afeto se mantêm ao longo de uma ária. Além disso, mesmo que não se estabeleça uma relação entre afetos e acordes, ou entre afetos e modos, é possível estabelecer uma similaridade e uma simultaneidade entre *mutationi* ocorridas na *oratione* no plano dos afetos e *mutationi* no nível da harmonia. Nesta configuração, torna-se necessário considerar os tipos de *mutationi*, ou *mutationes* em latim, relativas à harmonia que sob esta designação foram incorporadas ao vocabulário musical no contexto que circundou o surgimento da *seconda pratica*.

Zarlino dá conta da existência de dois tipos de *mutationi in torno al tuono*. Segundo a distinção feita por Ptolomeu e reproduzida por Zarlino nos *Sopplimenti Musicali* (1589), uma delas seria a mudança na composição intervalar da escala, enquanto a outra designa uma transposição na espécie de oitava. Além destas duas, Zarlino menciona anteriormente a *Mutatione nella Costituzione* que se dá através da mudança do tetracorde. Em sua investigação sobre os procedimentos harmônicos adotados por Monteverdi, Eric Chafe (1992) toma como um dos pontos de partida para o que denomina “modal-hexachordal system” a utilização destes dois tipos de mutação. Sem citar Ptolomeu ou Zarlino, Chafe segue a terminologia usada por uma fonte posterior a Monteverdi, Athanasius Kircher (1650) que designa *mutatio modi* o primeiro tipo descrito acima e *mutatio toni* o segundo. Chafe lembra que “uma dada composição ou passagem musical podia fazer qualquer um dos tipos de mudança separadamente ou ambas simultaneamente” (pg.23). Em suas análises Chafe considera que na música de Monteverdi as alterações intervalares, *mutationes modorum*, ocorriam através de dois mecanismos. Um deles é a alteração de sistema indicando *cantus mollis* (armadura com um bemol), ou *cantus durus* (armadura sem bemóis ou sustenidos). E o outro representa uma mudança do hexacorde. O resultado da

combinação das diferentes *mutationes* observada na música de Monteverdi leva Chafe a sustentar a tese de que “hexacorde concebido harmonicamente era a idéia que controlava o espectro tonal ordenado em quintas” (pág.26). Neste espectro cada faixa correspondia ao acréscimo ou retirada de um sustenido ou bemol. O resultado é um espectro harmônico delimitado (não circular) e polarizado na antítese entre bemóis e sustenidos.

A idéia do hexacorde concebido harmonicamente não tem, como Chafe admite em sua introdução, base em registro histórico³³. Trate-se, para usar os seus termos, de uma “interpretação” primeiramente proposta por Dahlhaus (1961), na qual, tomando-se as notas de um dos hexacordes conhecidos e usados no solfejo (*durus*, *naturalis* ou *mollis*), admite-se a formação de tríades sobre cada uma de suas notas. Assim por exemplo, partindo-se do hexachordum durum admite-se, sem a necessidade de uma *mutatio*, as tríades de Sol, Lá, Si, Dó, Ré e Mi. Uma tríade de Fá somente seria possível se houvesse uma *mutatio* para outro hexacorde, provavelmente o contíguo *hexacordum naturalis* (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá). Chafe (Ibid., p. 29) reconhece neste sistema três níveis de âmbitos harmônicos. O primeiro engloba tríades sobre notas de um mesmo hexacorde. O segundo abrange hexacordes de um mesmo sistema (*cantus mollis* ou *cantus durus*). E o terceiro hexacordes de sistemas diferentes. Colocando nos termos das *mutationes* referidas por Zarlino e Kicher, teríamos como mais drástica a mudança de sistema, *mutatio modi* através da *signatio*, seguida pela mudança de hexacorde que Zarlino, falando de tetracordes chama de *mutatione nella costitutione*, e finalmente uma simples progressão entre tríades sobre notas de um mesmo hexacorde.

Em seu estudo sobre as técnicas de modulação da música do século XVII, Eva Linfield considera que quando Kircher (1650) define as *mutationes*,

³³ I have therefore set forth what I call a “modal-hexachordal” system (more precisely, a framework of two systems) in which I believe Monteverdi’s music to be rooted (pg.xiii).

estas estavam associadas a mudanças de afeto. Linfield (1993, p.203) ressalta que o capítulo *qua ratione instituenda meliothesi, ut datum quemuis affectum moveat*³⁴ traz como exemplo uma passagem de *Jephte* em que Carissimi espelha com uma abrupta *mutatio toni* a mais dramática mudança de afeto do oratório. Nesta passagem a comemoração da vitória triunfante de Jephte é justaposta com sua dor pela constatação de que, pela promessa que fizera de sacrificar, em caso de vitória, a primeira pessoa que encontrasse ao desembarcar, teria que matar sua própria filha. O estabelecimento de uma correspondência entre mudanças de afeto e as *mutationes* no plano harmônico está também embutida na concepção apresentada por Chafe uma vez que este considera indispensável, em sua análise comparativa com conteúdo expressivo do texto, o aferimento da relativa “sharpness” (tendência ao lado sustenido do espectro) ou “flatness” (tendência ao lado bemol) da música, que por sua vez é o resultado das *mutationes* de hexacorde. Embora as alterações de afeto sejam consideradas nas análises de Chafe, estas não são os únicos elementos da *oratione* que encontram representação na antítese bemol/sustenido. Na análise que faz da estrutura tonal de Orfeo (1607), Chafe reconhece também a existência de uma bem construída alegoria tonal onde o dualismo entre o lado bemol e o lado sustenido do espectro é capaz de representar diversas justaposições, essenciais ao drama de Orfeo, que emergem no desenrolar do discurso poético. Isto se dá quando o texto nos remete a dicotomias, que não propriamente caracterizam algum *pathos* ou *ethos*. É o caso das oposições entre o humano e o divino, entre passado e o presente, e entre a vida e a morte contextualizadas pelo sombrio mundo dos mortos que se contrapõe ao ensolarado e pastoral mundo dos vivos. A estas se somam as contraposições de afetos como a alegria e a tristeza, a esperança e desesperança, e a crueldade dos eventos e um pleito de piedade.

³⁴ dos princípios pelos quais a música se constitui para mover os afetos.

Em sua proposta de fazer uma “descrição do estilo tonal de Monteverdi a partir de um ponto de referência derivado da teoria e da análise combinadas”³⁵, Chafe apresenta uma solução que encontra correspondência nos exemplos musicais abordados e ao mesmo tempo é capaz de relacionar a *oratione* à harmonia. Seu esforço em propor uma conformação teórica para a questão da harmonia está fortemente baseado na transposição de um conceito originário do ensino e da prática musical (os hexacordes usados no solfejo) para o campo da teoria harmônica. A maior força de sua abordagem reside na profundidade e extensão com que os procedimentos harmônicos adotados por Monteverdi são descritos e relacionados a elementos propostos pela *oratione*. Baseando-se na descrição da prática harmônica de Monteverdi apresentada por Chafe, nosso trabalho avança sobre o desafio de investigar a relação entre os movimentos harmônicos encontrados na monodia dramática da *seconda pratica* e o platonismo renascentista, em especial no tocante à dialética. Para tanto, dirigimos nossa pesquisa no esforço de identificar na obra de Platão interpretada por Ficino, as bases sobre as quais a *oratio*, considerada o elemento dominante da canção, era entendida e abordada. Assim fazendo, acreditamos poder aprofundar o conhecimento sobre a conexão entre a concepção musical de Monteverdi e Peri e o contexto cultural e filosófico do Renascimento no norte da Itália, no qual o platonismo exercia grande influência.

³⁵ (CHAFE, 1990, pg.xvi)

CAPÍTULO II - VISÃO MUSICOLÓGICA

Antes mesmo da primeira resposta de Monteverdi aos ataques de Artusi, o conceito de *melodia* de Platão já havia sido inserido na controvérsia sobre a *seconda pratica*. As cartas assinadas sob o pseudônimo l'Ottuso Academico já o colocavam no centro da discussão afirmando que somente das novas harmonias podiam surgir novos afetos “para imitar a natureza dos versos” de onde então nasceria a *melodia*. Na *Dichiaratione* são citadas quatro passagens de Platão: a que define a formação tríplice da *melodia* (*República* 398d); a que estabelece a primazia da *oratio* nesta formação (*República* 400d); a que afirma que a *oratio* segue os afetos da *anima* (*República* 400d) e a que estabelece que a música gira em torno da perfeição da *melodia* (*Górgias* 449d). Além disto é citada como sendo de Platão uma passagem do capítulo 30 dos *Comentários* [de Ficino] sobre o *Timeus*, inserida para justificar que somente a *melodia*, em seu composto com oração comandante, e não a harmonia sozinha, seria capaz de mover os afetos da alma. A intenção de associar a *seconda pratica* ao conceito platônico de *melodia* é tão forte na *Dichiaratione* que a expressão *perfetione della melodia* aparece oito vezes, chegando a ser usada como sinônimo de *seconda pratica*³⁶. O mesmo sentido é depois repetido de forma ainda mais sucinta por Monteverdi na carta a Giovanni Battista Doni de 23 de outubro de 1633 que diz que o título de seu livro seria “*Melodia, overo Seconda Pratica Musicale*”. Note-se ainda que o nome de Platão, citado cinco vezes na *Dichiaratione*, é mencionado pela primeira vez neste documento quando Giulio Cesare explica o que Claudio quisera dizer quando afirmara “eu não faço minhas coisas ao acaso”. A *Dichiaratione* cumpre a sua função, por definição a de tornar publico algo que ainda não está claro, justamente ao afirmar e querer fazer crer que os compositores da *moderna musica* adotavam uma prática que tomava a *melodia* de Platão como um princípio estético inspirador.

³⁶ seconde cose, cioè cose versanti in torno alla seconda prattica overo allá perfettione della melodia.

Como reagir diante desta declaração tão contundente? A primeira reação conhecida foi a do autor do *Secondo Discorso Musicale di Antonio Braccino da Todi* que, percebendo que o autor da *Dichiaratione* “se faz[ia] como se [de Platão] fosse possuidor”³⁷, considerou que as palavras do filósofo estavam sendo usadas como “um manto para cobrir os erros de Monteverdi”³⁸. Entre esta reação e a possibilidade de considerar que os cultores da *seconda pratica* estivessem plenamente engajados no platonismo ficiniano que a partir da Academia Platônica de Florença exerceu forte influência sobre a elite cultural do norte da Itália renascentista, existem vários graus de posicionamento que encontram representação na musicologia moderna.

Embora a resposta pública dos irmãos Monteverdi aponte para Platão como o mentor das transformações que estavam em debate, uma parte considerável dos estudos musicológicos tende a diminuir ou menosprezar esta influência. Esta tendência se manifesta no que poderia ser denominada de a ‘teoria do escudo’ segundo a qual se sugere que as palavras de Platão teriam servido aos defensores da *seconda pratica* mais como argumento retórico e deferência à sua autoridade do que como verdadeira fonte de inspiração. Mesmo não considerando “erros” as transgressões e ousadias de Monteverdi, como fizera o autor do *Secondo Discorso*, a declaração do engajamento com os princípios da melodia platônica é recebida com descrédito. Chega a ser sintomático que no artigo dedicado às bases estéticas e teóricas das obras de Monteverdi, publicado no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, leia-se que “seu apelo a Platão pode ter sido não mais do que um adorno retórico convencional para o seu argumento”³⁹. Outra referência a Platão no mesmo artigo diz que Monteverdi e Artusi “se contentavam em condescender à autoridade de Platão e ao seu

³⁷ ma ritorniamo a Platone, poi che egli se ne fa tanto possessore.

³⁸ un mantello per coprire gli errori del Monteverdi.

³⁹ Chew, G. Monteverdi, Claudio §4: Theoretical and aesthetic basis of works. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001 (2nd Edition).

commonplace requirement de que a música deveria ser subserviente ao texto”. Silke Leopold (1991, p. 50), segue esta mesma linha ao afirmar que Monteverdi e Artusi “estavam preocupados menos em entender a fonte do que em dar suporte às próprias idéias através da referência a uma autoridade da antiguidade, mesmo correndo o risco de moldá-la para que se encaixasse”.

Podemos ver esta tendência de descrédito quanto ao papel de Platão como inspirador da *seconda pratica* refletida, mesmo quando ela não se manifesta de forma explícita. Chama a atenção que, a despeito do tom contundente da *Dichiaratione*, Platão seja tão poucas vezes citado em trabalhos considerados importantes no estudo da obra de Monteverdi. Este é o caso do *The New Monteverdi Companion* (1985) em cujo conjunto de dez artigos, o nome de Platão aparece apenas no trabalho em que Claude Palisca discute a controvérsia com Artusi. O mesmo pode ser observado no trabalho de Eric Chafe (1992) em cujas 440 páginas dedicadas ao estudo da linguagem harmônica de Monteverdi e sua relação com texto, o nome de Platão, após ser citado uma vez no capítulo introdutório, somente vem à tona na discussão do prefácio do VIII livro de Madrigais, publicado em 1638, que se refere ao elemento rítmico, e não harmônico, na criação do *stilo concitato*. Mais de três décadas da produção monteverdiana são discutidas neste livro sem nenhuma referência a Platão ou algum aprofundamento sobre o conceito de *melodia*.

Embora as cartas de Monteverdi indiquem que este usara Platão como referência em questões envolvendo temas tão específicos como a instrumentação, ou tão amplos como o conceito de *imitatione*, muitos são os estudiosos que têm preferido abordar a influência de Platão na *seconda pratica* como um fenômeno, senão apenas superficial, restrito exclusivamente a aplicação do conceito de *melodia* exposto na *República*. Massimo Ossi considera a relação entre texto e música, extraída deste conceito, essencial em sua análise das mudanças estilísticas encontradas ao longo da obra de Monteverdi, mas atribui ao compositor

uma suposta “falta de preparação humanística” chegando a afirmar que ele “não era um ‘humanista’ no sentido que o termo se aplicava a Zarlino ou mesmo a Artusi” (2003, p. 251). Independentemente de qual teria sido a “preparação humanística” de Monteverdi e das outras figuras associadas como o surgimento da *seconda pratica*, e aí incluímos nomes como Rinnucini, Mei, Vincenzo Galilei, Giovanni Bardi, Nicolo Vicentino e Jacopo Peri, importa estabelecer com qual grau de aprofundamento e rigor estamos supondo que os cultores desta prática tenham penetrado na investigação do pensamento platônico. Um posicionamento neste sentido há de ser fator determinante nos rumos de qualquer investigação sobre a música desta prática.

Ao supor um envolvimento apenas superficial ou genérico torna-se natural que os conceitos em discussão possam ser tomados de forma vaga ou imprecisa. Isto acontece, por exemplo, quando o que era *armonia*, para Giulio Cesare Monteverdi, é tomado pelo conceito de música em seu todo. Ossi (2003, p. 21) comete um lapso neste sentido ao distorcer as palavras de Giulio Cesare, citando uma passagem da *Dichiaratione* em que este teria dito: “que a música [e não a harmonia, como no original] seja a serva do texto, e o texto é a sua senhora [sic]”. Chafe (1992, p. xii) vai na mesma direção ao afirmar que “o ideal principal da *seconda pratica*, pela definição de Monteverdi [era] que a música fosse dominada pela *oratio*”.

Sobre o conceito de *oratio*, Chafe nos esclarece tê-lo interpretado “num sentido amplo como significado extra-musical ou alegoria musical”. Já a tradução das cartas de Monteverdi por Denis Stevens, reproduzida por Ossi (2003), substitui *oratione* por *word-setting* (arranjo ou disposição das palavras).

Num movimento contrário à tendência de descrédito às afirmações da *Dichiaratione*, Anibale Gianuario (1993) afirma que “a *Camerata*, Monteverdi, e todos os cultores da *Seconda Pratica* seguem a concepção estética de Platão com

absoluta segurança”, e se debruça sobre quatro cartas do compositor para investigar seu engajamento com uma estética platônico-ficiniana. Em especial, seu trabalho destaca as implicações estéticas do conceito platônico de imitação, que Monteverdi aborda em duas cartas (outubro de 1633 e fevereiro de 1634) a Giovanni Battista Doni, sobre a concepção de *melodia* advinda da *República* (398D). Gianuario observa como este conceito da canção se inseria, num plano mais amplo, na estética, na ética e na visão de mundo reveladas por Platão. Outro autor a dar destaque à influência de Platão foi Claude Palisca (1994, p. 82) segundo o qual “Giulio Cesare e, podemos pressupor Claudio [Monteverdi], concebiam a segunda prática como um renascimento do ideal de música de Platão”.

Diante do dado indisputável de que a *Dichiaratione* afirma que a *seconda pratica* seguia Platão e pode ser entendida como sinônimo do seu conceito de *melodia*, nos são colocadas as seguintes possibilidades de posicionamento:

- a) Ignorá-lo, não manifestando nenhuma posição.
- b) Não dar importância ao fato. Considerando as afirmações da *Dichiaratione* apenas um artifício retórico.
- c) Considerar que apenas a máxima que estabelecia a supremacia da *oratio* sobre a harmonia e ritmo estava sendo seguida
- d) Considerar que a *melodia* de Platão representava um ideal de música a ser alcançado.
- e) Admitindo a hipótese anterior, considerar ainda que a busca por este ideal de música se inseria dentro de um contexto mais amplo de um engajamento com o platonismo em seu todo.

Uma busca na obra de Platão por elementos que pudessem ter fornecido indícios que permitissem alcançar este ideal platônico de música, e a verificação de uma eventual aplicação destes elementos no repertório da *seconda*

pratica pode dar-nos subsídios que permitam admitir ou pelo contrário rechaçar a última hipótese acima levantada. A necessidade desta busca é apontada com veemência por Anfuso e Gianuario (1971, p. 9) que, após lembrarem-nos da adesão de Monteverdi à tese estética e ética de Platão fazem a seguinte pergunta retórica: “mas quantos realmente estudaram Platão, realmente meditaram sobre as suas propostas e tentaram realizar seus postulados?”

Os frutos a serem colhidos nesta busca podem ser capazes, ao menos potencialmente, de revelar aspectos do processo composicional daqueles que declaravam estar buscando a *melodia* de Platão. Com este fim, estaremos no próximo capítulo contextualizando o conceito de *melodia* dentro da interpretação ficiniana da dialética platônica e investigando como cada um dos seus elementos constituintes – *oratio*, *harmonia*, e *rhythmus* – são definidos e entendidos.

CAPÍTULO III - A HIPÓTESE

4.1. O Platonismo Renascentista como contexto cultural para a *seconda pratica*

Segundo Hankins (1996, p. 363) Petrarca (1304-1374) foi o primeiro humanista a descreditar a fixação escolástica em Aristóteles e sustentar Platão como alternativa. A frase “Platão é louvado pelos maiores, Aristóteles pelo maior número”⁴⁰, inserida em seu em seu *De sui ipsius et multorum ignorantia*, expõe o domínio com que a doutrina escolástica institucionalizara como única verdade a verdade aristotélica. Para Estep (1986, p. 26) “no século XIV, escolasticismo e aristotelismo eram praticamente sinônimos”. Queixando-se de ter sido tratado como se blasfemasse por não se contentar com a autoridade de Aristóteles⁴¹, Petrarca chama a atenção para a excessiva valorização das coisas da ciência em detrimento dos valores humanos. Em sua opinião esta valorização decorria da hegemonia do pensamento aristotélico e o do pequeno espaço que a doutrina escolástica dedicava a filósofos preocupados com as questões espirituais do homem como Platão.

Mesmo se quisessem, os contemporâneos de Petrarca teriam tido enorme dificuldade para louvar Platão, pois sua obra, com exceção de dois diálogos e versões incompletas de outros dois, só era acessível a quem dominasse o grego. Segundo Celenza (2007, p. 73) estavam disponíveis em latim apenas versões incompletas do *Timeus*, traduzidas por Cícero e Calcidius (Séc.IV), o *Fedo* e *Meno* nas traduções de Sicilian Henricus Aristippus (Séc. XII) e a parte de *Parmênides* que fora transcrita nos comentários de Proclus que haviam recebido a tradução de William of Moerbeke (c.1215-1286). Outra maneira para

⁴⁰ A maioribus Plato, Aristotiles laudatur a pluribus.

⁴¹ Stupere illi, et taciti subirasci, et blasphemum velut aspicere, cui ad finem rerum aliud quam viri illius autoritas quereretur.

conhecer Platão era através da tradução latina, feita no século IX, da obra que se atribuía a Dionysius Areopagita, a qual inclui vários comentários sobre sua obra. Somente em 1396, por iniciativa Collucio Salutati (1331-1406), então Cancelliere di Firenze, Niccolo de Niccoli (1364-1437), e outros humanistas que percebiam a importância de transpor a barreira da língua para estimular o estudo de Platão, foi instituída em Florença a primeira cadeira de língua grega em uma universidade italiana, cujo ocupante foi Manuel (ou Emmanuel) Chrysoloras (c. 1355-1415). Foi ele o responsável pela publicação em 1404 da primeira tradução da *República* para o latim. Entre seus pupilos estava o jovem Leonardo Bruni (1370-1444) que entre 1405 e 1437 viria a traduzir o *Fédon*, a *Apologia de Sócrates*, o *Crítón*, *Górgias*, partes do *Fédro* e das *Cartas*, além do discurso de Alcebiades no *Banquete*. Segundo Hankins (1990, p. 47) Bruni, que não tinha formação filosófica e advogava a conveniência da tradução do estilo e do sentido sobre a tradução literal, tornou os diálogos que traduziu mais fáceis de serem lidos porém não mais inteligíveis ao leitor do Renascimento. Isto somente viria a ocorrer com a publicação dos comentários de Ficino, cerca de cinquenta anos mais tarde. Até os primeiros anos da década de 1440 viriam mais duas traduções da *República*, a primeira de Pier Candido Decembrio (1392-1477) e segunda de Antonio Cassarino (m. 1447). As *Leis* e *Parmênides* viriam na década seguinte na tradução de George de Trebizond (1395-1486). Até a década de setenta, os poetas humanistas Lorenzo Lippi da Colle e Angelo Poliziano (1454-1494), membros do círculo de Lorenzo de Medici (1449-1492), já haviam traduzido respectivamente o *Íon* que trata da poesia e o diálogo ético *Cármides*. A atividade de tradução dos humanistas culmina quando, atendendo uma encomenda que recebera vinte anos antes de Cosimo de Medici (1389-1464), Marsilius Ficino publica em 1484 sua tradução dos 36 diálogos que compunham a obra completa de Platão segundo o cânone estabelecido por Thrasyllus no século I a.C. Todos os diálogos vinham acompanhados de notas de introdução e em alguns casos de extensos comentários. Em edições sucessivas mais diálogos foram contemplados com comentários, que além de sua função didática, até hoje são importantes

referências na interpretação da obra platônica. Pouco mais de cem anos após o apelo de Petrarca, os humanistas italianos conseguiram tornar a *opera omnia* de Platão disponível em latim e ainda prover uma referência que ajudava a sua interpretação.

A partir de 1531 o estudo da obra de Platão, onde os conceitos se estendem através dos diálogos e não se encontram organizados e sistematizados como em um tratado, seria facilitado com a publicação da edição da tradução de Ficino, contendo o *Index in Platonis scripta omnia locupletissimus* compilado por Simon Grynaeus. Este índice remetia o leitor às passagens específicas dos diálogos onde são definidos e discutidos cerca de cinco mil conceitos indexados em trinta e sete páginas. Entre os livros em que Ficino figura como autor também é possível encontrar o *Liber de Platonis Definitionibus*, um verdadeiro glossário contendo a definição platônica de um número bem menor de conceitos, mas colocados de forma direta, sem referência a passagens dos diálogos. Este trabalho de organização dos conceitos representa de certa forma uma segunda tradução, desta vez não de idioma, mas de formato, que somada aos comentários de Ficino se constituem no que Celenza (2007, p. 74) chama de ‘tradução cultural’, que seria de fundamental importância para difusão e aceitação do pensamento platônico num contexto então dominado pelo silogismo aristotélico.

Um fato histórico determinante para a difusão do platonismo na Itália renascentista foi a realização do Concílio de Ferrara-Firenze (1438-39) convocado num esforço para, após a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos, reunificar a igreja grega e a igreja de Roma. Os teóricos e clérigos bizantinos, não suportavam os debates intermináveis nos quais “o nome de Aristóteles era ouvido com mais frequência do que o de Cristo” chegando, segundo relatos históricos, a provocar o seguinte rompante em um dos delegados: “o que é todo este ‘Aristóteles, Aristóteles’? São Pedro, São Paulo, São Basílio, Gregório o Teólogo,

estes sim estão bem. Um figo para o vosso ‘Aristóteles, Aristóteles’⁴². O fracasso do conselho tornou evidente a necessidade de, no mínimo, pluralizar as influências filosóficas no pensamento ocidental. Entre os participantes do concílio estava o filósofo neo-platônico grego Gemistos Pletho (c.1355-1452) que, em palestras realizadas fora das atividades oficiais, reunia humanistas e outros interessados e advogava a superioridade de Platão em questões de cunho espiritual.⁴³ Entre os que as freqüentaram estava o entusiasmado Cosimo de’ Medici, *il vechio*, a quem Pletho presenteou com manuscritos em grego de obras platônicas. Conforme o próprio Ficino esclarece no prefácio de sua tradução da obra do neo-platônico Plotinus (c.204-270), Cosimo concebera o projeto de ressuscitar Platão para a cultura ocidental após o seu contato com Pletho no concílio, e mais tarde encomendou a Ficino que traduzisse não apenas a obra de Platão como também o *Corpus Hermeticum* de Hermes Trismegistus, e obras de Neoplatonistas importantes como Iamblichus e Plotinus. A capacidade do pensamento platônico de conciliar-se com parte das premissas fundamentais da doutrina cristã foi um dos apelos explorados por Pletho. Esta proximidade, baseada na crença comum tanto na imortalidade da alma humana como na punição e recompensa pós-morte pela conduta na vida terrestre, torna-se fundamental para Ficino, cuja obra filosófica teve papel decisivo na reconciliação renascentista entre o platonismo e a doutrina cristã. Celenza (2007, p. 74) situa a importância de Ficino com as seguintes palavras:

A história [story] do Platonismo no Renascimento é a história deste processo de interpretação, desde a recuperação das obras de Platão, até a controvérsia que a sucedeu, e finalmente, até a figura angular de Marsilius Ficino que consolidou e transformou esta herança num modo que ramificou e ecoou pelos séculos seguintes.

Segundo Hankins (1990, p. 3), os estudos recentes mostrando a ainda crescente influência do pensamento aristotélico no Renascimento inviabilizam

⁴² J. Gill. *The Council of Florence*. Citado por Hankins (1996, p.365)

⁴³ O conteúdo destas palestras foi preservado no seu *De differentiis Platonis et Aristotelis*.

qualquer tentativa de manter, como já fora sustentado, a generalização simplista que sugere que a Idade Média teria sido uma Era de Aristóteles enquanto o Renascimento teria sido uma Era de Platão. Ao mesmo tempo é importante situar que incorporação do Platonismo à cultura ocidental, ainda que não de forma dominante, como ocorrera com o Aristotelismo, foi parte importante nas transformações ocorridas no Renascimento. Sem a necessidade de negar outras influências importantes, a penetração do que muitos estudiosos chamam de 'Platonismo Cristianizado' tanto sobre a elite política como sobre artistas da Itália renascentista já era um fenômeno consolidado e aceito no contexto cultural das cidades do norte da Itália na segunda metade do século XVI, quando do surgimento da *seconda pratica*. Para Kristeller (1980, p. 90-91) o platonismo renascentista “não se opunha à religião cristã ou à ciência aristotélica da época, e nem tentou substituí-las”, mas preenchia “uma profunda lacuna intelectual entre a teologia dogmática, baseada na fé, e o escolasticismo aristotélico que então era fortemente limitado à lógica e à física”. Sua identificação com as famílias que exerciam o poder nas cidades italianas era tão forte que, segundo Hankins (in KRAYE, 1996, p. 124), “alguns estudiosos chegaram a sugerir que o renascimento de Platão fora uma estratégia consciente patrocinada pelos Medici que teriam usado o platonismo como ferramenta ideológica para justificar o seu regime”.⁴⁴ Mesmo que não fossem estas as razões, o fato é que desde Cosimo il Vecchio, as sucessivas gerações da família Medici receberam uma educação na qual o platonismo ocupava um lugar de destaque. Entre os tutores que se encarregaram desta tarefa estavam as maiores autoridades no assunto em seus tempos, incluindo entre outros Poliziano, e o próprio Ficino. A influência desta educação se estendia pela Europa na medida em que os membros da família exerciam o poder fora e dentro de Florença. Entre os descendentes de Cosimo incluem-se dois papas, Leão X e Clemente VII, e ainda duas rainhas e regentes da França, Catarina (1519-1589) e Maria (1573-1642).

⁴⁴ uma investigação aprofundada das implicações políticas da difusão do platonismo na Renascença pode ser encontrada em Alison Brown (1986).

Nas cortes dos Gonzaga em Mantua, onde seria encenada pela primeira vez *Orfeo, favola in musica* de Monteverdi, o platonismo também exercia forte influência. Lembremos que Bartolomeo Sacchi, *detto il Platina* (1421-1480), que teria iniciado o próprio Ficino ao platonismo, servira ali como preceptor, e o escritor Baldassare Castiglione (1478-1528), também estivera a serviços da família Gonzaga. Em *Il Cortegiano*, obra que teve grande influência em toda a Europa, Castiglione descreve discussões filosóficas e políticas que teriam tido lugar na residência de Elisabetta Gonzaga (1471-1526), nas quais Pietro Bembo (1470-1547), freqüentador habitual dessas reuniões, sustenta, com a anuência e eventual disputa dos demais participantes, suas concepções platônicas sobre a elevação espiritual bem como a versão ficiniana do amor platônico descrito no *Banquete*. Christine Raffini (1988, p. 1) destaca a importância de Bembo e Castiglione afirmando que “tomados juntos, os escritos de Marsilio Ficino, Pietro Bembo e Baldassare Castiglione, revelam as ramificações filosóficas, estéticas e práticas do Platonismo Renascentista.” O estreito envolvimento destes dois últimos com a família Gonzaga, assim como o do mentor de Ficino, denota a penetração do Platonismo nas cortes onde esta família exercia o poder.

Segundo Estep (1986, p. 27) “a devoção a Platão [no contexto das cidades sob o regime das *signorie cittadine*] era genuína e encontrou expressão na literatura e na arte”. Como exemplo da expressão deste ambiente platonista nas artes vale citar o caso de dois dos mais notáveis artistas do Renascimento. Gombrich (1945) nos mostra o papel decisivo que, Ficino enquanto mentor espiritual de Lorenzo de Medici, teria exercido em algumas das obras-primas que Sandro Boticelli (1445-1510) executara sob sua encomenda, entre elas a *Primavera* e o *Nascimento de Vênus*. O contato com Lorenzo de Medici também teria sido decisivo para o que Estep caracteriza como “a obsessão de toda uma vida” de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) com o platonismo. Panofsky demonstra através da análise das obras de Michelangelo a profundidade com que este acolhia os ensinamentos de Platão e afirma (1939, p180):

Michelangelo [...] adotara o Neo-Platonismo não em certos aspectos mas na sua integridade, não como um sistema filosófico convincente, menos ainda como um modismo de época, mas como uma justificação metafísica do seu próprio *self*.

Hulme (1914, p. 97) descreve a devoção ao platonismo na corte dos Medici nos seguintes termos:

Se os florentinos foram suplantados no seu conhecimento de Platão por estudiosos mais recentes, ninguém mais o amou tanto. Eles acreditavam que nenhum outro filósofo havia expressado as verdades eternas em discurso de tal consumada beleza. [...] Este culto Platônico exerceu uma enorme influência sobre a literatura, a arte e a cultura da época.

A influência do pensamento platônico nas artes plásticas, naquele contexto geográfico e histórico cultural onde viriam a florescer também as obras dos compositores que a *Dichiaratione* indica como cultores da *seconda pratica*, era de tal forma difusa que Panofsky (1939, p. 180) chega a afirmar que “com um artista italiano do século XVI é mais fácil contar com a presença de influências neo-platônicas do que com a sua ausência.”

Considerando o posicionamento geográfico, o núcleo de onde o platonismo renascentista expande sua influência por toda a Europa ocidental se situa exatamente onde é estabelecido o impulso gerador do surgimento da monodia dramática da *seconda pratica*. Na mesma Florença, onde Pletho e Cosimo de Medici se encontram, onde este último funda a Academia platônica liderada por Ficino, e onde enfim Lorenzo o Magnífico estimula a criação de obras de arte com forte inspiração platônica, surge anos mais tarde a Camerata. Conhecida hoje como a Camerata Fiorentina, este grupo de humanistas, membros da nobreza, músicos, poetas e intelectuais reunia-se nas décadas de 1570 e 1580 na casa do conde Giovanni de' Bardi onde constituiu-se o núcleo de onde a monodia dramática do renascimento nasce como fruto de discussões e investigações sobre a música da Grécia clássica e de experimentos criativos depreendidos de forma colaborativa. É sintomático que após o que Peri chama de

uma primeira “tentativa daquilo que pudesse o canto em nossa era”⁴⁵, a versão do que seria uma tragédia grega realizada com “aquilo que possa extrair-se da nossa música para acomodar-se à nossa fábula”⁴⁶, tenha sido apresentada no Palazzo Pitti por ocasião das celebrações do casamento de Maria Medici, a quem é dedicada, com o rei da França. Por sua vez, a gênese de *l'Orfeo favola in musica* (1607) de Monteverdi relaciona-se a outra *signoria* onde o platonismo também tivera uma penetração marcante, tendo sido dedicada e encomendada pelo Príncipe de Mantua, Francesco Gonzaga.

Do ponto de vista histórico, o momento em que surge a monodia dramática da *seconda pratica* corresponde a um período no qual tanto a fase de recuperação da obra de Platão através da publicação de traduções latinas e edições comentadas, como a fase de disputas e polêmicas em torno da aceitação do platonismo, das quais a mais famosa envolveu George of Trebizond e o Basílios Bessarion (1403-1472), já haviam sido há muito superadas. Não surpreende portanto que, em nenhum momento ao longo da controvérsia entre Artusi e Monteverdi, ou mesmo entre Zarlino e Galilei, as discussões cheguem a girar em torno de uma defesa de uma posição polarizada entre o pensamento platônico e o pensamento aristotélico. Ambos os lados aceitam a *melodia* de Platão sem questionar a validade dos princípios por ela estabelecidos. O ponto da discórdia surge quando os lados consideram se a música que a *Dichiaratione* associa à *prima pratica* corresponde de maneira eficiente a estes princípios ou se seria então chegado o momento de transformações no modo de organização do discurso musical para que estes princípios fossem de fato observados.

É possível interpretar como fez parte da musicologia, seja de forma explícita ou implícita, que a invocação de Platão feita por ocasião do surgimento da *seconda pratica* se justifica pela conveniência em recorrer a uma autoridade

⁴⁵ una semplice prova di quel che potesse il canto dell'età nostra (PERI, 1600, Prefácio).

⁴⁶ quello, che solo possa donarcisi dalla nostra Musica, per accomodarsi alla nostra favella. (Ibidem)

que gozava de grande aceitação naquele contexto cultural. Outra maneira de considerar esta invocação é supor que os cultores da *seconda pratica* se empenharam em transformar a música para que esta, como já ocorrera com a literatura e a pintura, pudesse de alguma forma manifestar coerência com a uma visão filosófica que ao menos acolhesse a influência deste platonismo. Entre as hipóteses aventadas por Panofsky (ver citação na p. 43) como possíveis razões para um engajamento com o platonismo naquele contexto cultural – simples modismo, convicção filosófica, ou revelação espiritual – nenhuma delas exclui necessariamente a possibilidade de uma investigação, por parte dos criadores que afirmam este engajamento, de elementos na obra platônica que pudessem trazer subsídios às suas criações. Tendo procurado situar o platonismo no contexto cultural que circunda o surgimento da monodia dramática da *seconda pratica*, prosseguiremos com a investigação de quais seriam os elementos disponíveis na obra de Platão que pudessem ser determinantes na composição da *melodia*, e de como estes elementos se inserem na totalidade do pensamento platônico tal qual interpretado por Ficino.

4.2. Em busca do Ideal de Música de Platão

Palisca (1994, p. 82) afirma que “Giulio Cesare e, podemos supor Claudio, concebiam a segunda prática [*second practice*] como um renascimento [*revival*] do ideal de música de Platão”. Como vimos anteriormente, tanto Claudio, como Giulio Cesare tomam a *melodia* platônica como sinônimo de *seconda pratica*. Sabemos, através das citações que fazem, que os irmãos Monteverdi, assim como provavelmente outros cultores da *seconda pratica*⁴⁷, tinham às mãos uma das versões da edição de Grynaeus para a *Platonis Opera* traduzida e comentada por Marsilius Ficino. Esta edição é equipada com um extenso e bem preparado índice remissivo que lhe confere extrema facilidade no manuseio e

⁴⁷ Hankins (1990) destaca a grande popularidade que a edição de Grynaeus alcançou desde de sua primeira publicação em 1531, considerando a frequência amiúde das suas sucessivas reimpressões.

grande capacidade de penetração. As citações precisas da *Dichiaratione* de trechos de diálogos distintos, que se relacionam entre si através do seu conteúdo, sugerem fortemente que o índice de Grynaeus tenha servido como um mapa na busca por indícios que apontassem caminhos para alcançar este ideal de música. A mera possibilidade de que isto tenha de fato ocorrido, torna ainda mais promissora a perspectiva de utilização deste mesmo mapa como ferramenta de investigação. Mesmo que ele não tivesse servido aos cultores da *seconda pratica*, sua operacionalidade é capaz ainda hoje de ser um fator determinante na transposição dos desafios que se apresentam a quem quer aprofundar-se no estudo da obra platônica.

Uma das características da obra de Platão é que os conceitos não são apresentados de forma esquemática, como em um tratado, mas sim discutidos ao longo de diálogos nos quais suas definições vêm à tona na medida em que se tornam necessárias para a argumentação de um dos interlocutores. Cada conceito discutido nos remete, via de regra, a outros conceitos, seja dos elementos que o constituem, seja de conceitos que com ele interagem, ou mesmo de algum conceito mais amplo no qual este conceito original está inserido. Comumente estes outros conceitos aos quais somos remetidos não se encontram definidos na mesma passagem, ou até no mesmo diálogo, em que encontramos o primeiro conceito. Em função desta disposição, e do fato de que, ao tomar a forma de diálogos, a doutrina platônica⁴⁸ necessariamente se espalha entre as idéias dos interlocutores, é comum, em muitos estudiosos de sua obra, a utilização da imagem de um quebra-cabeça como analogia tanto da maneira como os conceitos se encontram dispostos como do desafio que se apresenta a quem pretende se aprofundar na sua discussão. Esta forma de apresentação das idéias seria resultado, como sustentam por exemplo Harte (2002), McCabe (2006), e Byrd (2007), de uma coerência inerente entre forma e conteúdo uma vez que a relação

⁴⁸ Permita-se o uso da expressão 'doutrina platônica' apenas como sinônimo de crença na visão filosófica revelada através de suas obras.

entre o todo e suas partes, um tema recorrente para Platão⁴⁹, é considerada por este como sendo essencial para a utilização da dialética como instrumento de revelação da verdadeira essência das coisas. O estudioso de Platão, provocado a solucionar um determinado problema, vê-se levado a procurar, ao longo de sua obra, por peças que possam ajudá-lo a encontrar uma solução, um procedimento similar ao descrito por Seung (1996, p. xiv) ao falar de sua metodologia: “reúno vinte e dois diálogos, como peças de um quebra-cabeça, compondo-os em torno ao [meu] tema central”.

Se os conceitos que estão inseridos em um discurso que se espalha através de diálogos parecem não estarem dispostos de maneira a facilitar o seu acesso, é importante ressaltar que, por outro lado, a maneira pela qual eles se encaixam através de seu conteúdo, demonstra uma organização estruturada de forma clara e coerente. No *Teeteto* (207b) Platão destaca que “não se pode falar de conhecimento de alguma coisa, da qual se tenha opinião verdadeira, antes de enumerar seus elementos componentes”. Este princípio, repetido em várias outras passagens de seus diálogos, manifesta-se de forma pronunciada na organização interna dos conceitos abordados em sua obra. Sobre um conceito mais amplo, somos informados de outros conceitos que entram em sua composição, e assim sucessivamente com cada um destes elementos componentes. O resultado é um encadeamento de conceitos em uma estrutura com níveis claramente definidos. Levando-se em conta a existência desta estrutura lógica, torna-se possível, em teoria, tentar avaliar a abrangência da influência do pensamento platônico na *seconda pratica* pela identificação de evidências desta influência ao longo dos vários níveis em que o conceito de *melodia* se insere dentro da obra de Platão. Certamente as citações e referências a Platão, feitas pelos irmãos Monteverdi, podem ser consideradas como evidências de tangibilidade imediata.

⁴⁹ *Plato assidue circa unum et multa laborat* (FICINO, *Commentaria in Philebum*, Cap. XV).

Fazendo o caminho inverso àquele que possivelmente tenha sido percorrido por Giulio Cesare Monteverdi, confrontamos as citações feitas na Dichiaratione com as entradas do índice de Grynaeus. Os trechos citados estão apontados no índice através das seguintes entradas: (a) *musica circa quid versatur* (em torno de que gira a música); (b) *melodiam ex tribus constare* (a melodia constitui-se a partir de três elementos), (c) *oratio animi affectionem sequi debet* (a oração deve seguir os afetos do ânimo), (d) *consonantia quom definiator* (consonância enquanto definida). Estas peças do quebra-cabeça, efetivamente dispostas na Dichiaratione, mostram-se conectadas pelo conteúdo extraído das passagens apontadas dos diálogos. Segue-se uma linha que, partindo da idéia de que “a música gira em torno à perfeição da *melodia*”, investiga então que esta é constituída pela oração, harmonia e ritmo, estabelecendo também uma hierarquia entre estes elementos, e em seguida confere uma atribuição a um dos seus elementos constituintes (a oração), bem como a definição de um conceito (consonância) afeito a outro desses elementos (a harmonia). Estas citações apontam portanto para quatro níveis distintos nos quais a obra de Platão está sendo usada como referência: o primeiro envolve questões mais abrangentes concernentes à música (a) ; o segundo discute a organização interna desta música (b); o terceiro nível define ou confere atribuições em separado aos seus elementos constituintes (c); enquanto o quarto (d) se concentra em conceitos que têm efeito na composição interna dos elementos constituintes tratados no terceiro nível. O procedimento que investiga em separado os elementos constituintes da melodia seria trilhado também, segundo afirma o próprio Monteverdi, no tratado no qual prometera se aprofundar sobre a *seconda pratica*. Na carta que escreveu a Giovanni Battista Doni, datada de 23 de outubro de 1633, o compositor descreve as divisões do livro que estava preparando, não deixando dúvidas que cada um desses elementos tenha sido objeto de seu estudo:

O título do livro será o seguinte: *Melodia, overo La Seconda Pratica Musicale* [...] Divido o livro em três partes correspondendo aos três

aspectos da Melodia. Na primeira eu discorro sobre a oração, na segunda sobre a harmonia, e na terceira sobre a parte rítmica.⁵⁰

Na mesma carta, Monteverdi torna explícito que em seu entendimento a *melodia*, enquanto ideal de música tomada pela *seconda pratica*, se insere no contexto mais amplo que gira em torno ao conceito platônico de imitação:

Acredito que o livro [melodia, ovvero seconda pratica] não será sem apreço do mundo, pois provei na prática que, quando estava para escrever o pranto da Arianna, não encontrando livro que me abrisse o caminho natural à imitação, nem sequer que me iluminasse quanto ao que devesse ser o imitador, a não ser em Platão por meio de uma obscura chama que me fazia apenas entrever com minha frágil visão aquele pouco que me mostrava; provei, digo, com grande fadiga o que preciso para ser capaz de fazer o pouco que fiz de imitação.⁵¹

Ao abordar o conceito de imitação, Monteverdi inclui Platão como referência também em uma questão que se situa em um nível mais genérico do que aquele que discutia questões envolvendo a música. A discussão avança sobre a função da arte como um todo. Ademais, o conceito de imitação remete no caso de Platão, à sua cosmogonia, e está essencialmente entrelaçado ao que os comentaristas de sua obra designam como a sua “Teoria das Formas”, que se constitui na parte mais fundamental de sua doutrina.

As citações feitas pela *Dichiaratione* e cartas de Monteverdi indicam que a busca pelo ideal de música de Platão a que se refere Palisca⁵², englobou outros níveis além daquele que estabelece a supremacia da oração sobre os

⁵⁰ Il titolo del libro sarà questo: Melodia, ovvero seconda pratica musicale [...] Divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della Melodia nella prima discorro intorno al oratione, nella seconda intorno a l'armonia, nella terza intorno alla parte Rithmica.

⁵¹ Vado credendo che non sarà discaro al mondo posciache ho provato in pratica che quando fui per scrivere il pianto di Arianna, non trovando libro che mi aprisse la via naturale alla imitatione ne meno che mi illuminasse che dovessi essere imitatore, altri che Platone per via di un suo lume rinchiuso così che appena potevo scoregere di lontano con la mia debil vista quel poco che mi mostrasse; ho provato dicco la gran fatica che sia bisogno fare in far quel poco ch'io feci d' imitatione

⁵² Cf. p. **Erro! Indicador não definido.**

outros elementos da *melodia*. Ela se deu também, a despeito do que alguns estudos têm tendido a fazer crer⁵³, tanto no nível que trata em separado cada um dos elementos constituintes da *melodia*, como em um nível mais amplo que discute a função da arte no contexto da visão platônica do mundo. É possível inferir que ao tomar a *melodia* como sinônimo da *seconda pratica*, Monteverdi estivesse indicando que, a exemplo do que já ocorrera com as belas artes, a música movia-se em direção a um alinhamento com o pensamento platônico nos vários níveis da sua estrutura. Na Figura 1, vemos uma representação esquemática dos desdobramentos da definição de *melodia* e de seus elementos constituintes - *oratio*, *harmonia* e *rhythmus* - nos vários níveis em que estes interagem com a dialética e, em consequência com a visão do mundo segundo o pensamento platônico.

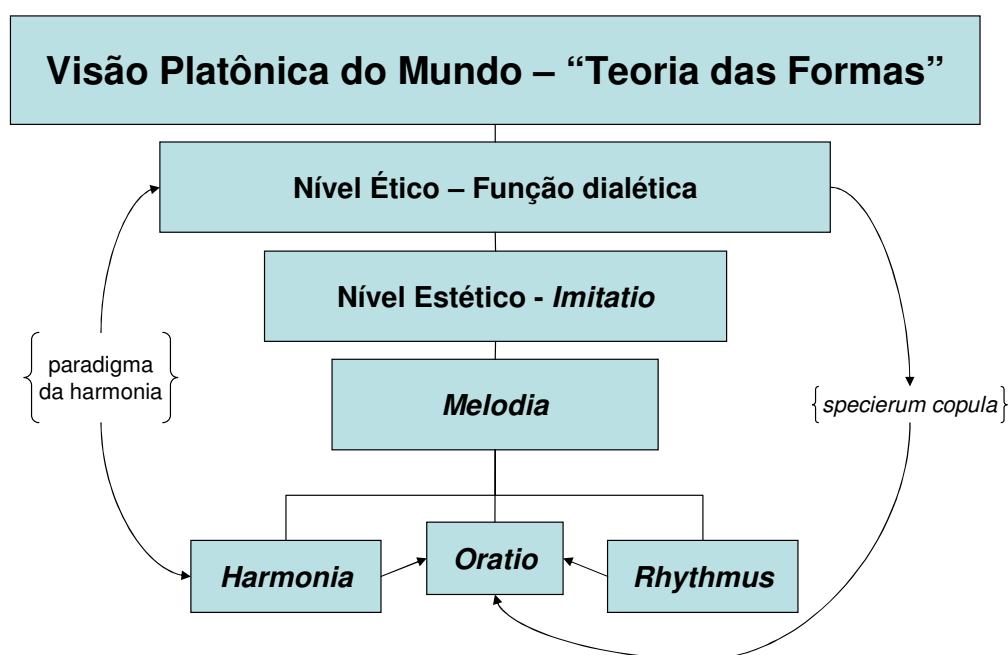


Figura 1 - Inserção do conceito de melodia no pensamento platônico

⁵³ Cf. Cap. 3

Para o entendimento mais aprofundado do que seria este ideal platônico de música almejado pelos cultores da *seconda pratica*, vamos nos confrontar, servindo-nos da mesma ferramenta que estes dispunham (a edição da *Platonis Opera Omnia* traduzida por Ficino e indiciada por Grynaeus), com os conceitos e definições que compõem cada um dos níveis em que ele se insere e se manifesta. Mesmo quando as definições que emergem desta investigação sugerem uma abrangência apenas parcial ou contextual de um conceito, nosso propósito será apenas de trazer à tona as passagens que poderiam ter sido extraídas desta edição da obra de Platão e eventualmente servido como subsídio aos compositores empenhados na busca do renascimento de um ideal de música que nesta obra teria se inspirado. O escopo desta investigação não está na discussão filosófica em torno destes conceitos, mas sim na verificação da possibilidade da sua utilização pelos cultores da *seconda pratica*.

4.2.1. Melodia

Iniciaremos nossa investigação, examinando o que podemos extrair das definições e atribuições feitas por Platão em torno da música e da relação que se estabelece entre os elementos constituintes da *melodia*.

A indicação *musica circa quid versetur* (em torno do que gira a música) nos remete à passagem do *Górgias* (449d), citada na *Dichiaratione*, que diz “non ne et musica circa perfectionem melodiae? sane.” (E a música não está em torno à perfeição da melodia? Com certeza.) Esta passagem é adotada como princípio pelos defensores da *seconda pratica*, e deste princípio iniciaremos nossa investigação que prosseguirá procurando indicações que esclareçam algo sobre a perfeição da melodia. Antes porém vejamos outra indicação, *musica unde dicatur* (música de onde a designamos), que nos remete a uma passagem de *Alcebiades I* (108c) onde há uma definição da música como sendo “a arte que engloba

conjuntamente as artes de cantar, tocar e dançar” que recebe das musas seu nome pois delas são engendradas.⁵⁴

Passemos então a investigar aquele conceito em torno de cuja perfeição a música está centrada. São duas as entradas nas quais a *melodia* aparece como referência no índice de Grynaeus. A primeira, *melodiam pulcherrimam cur per ineptissimum Poetam deus cecinerit*, remete a uma passagem do *Íon* (534e) na qual Sócrates sustenta que Deus, para nos lembrar que o poeta quando possuído pelo furor é apenas Seu intérprete (*poetae autem nihil aliud sint, quam deorum interpretes*), canta as mais belas canções (*melodiae*) através dos poetas mais ineptos. Como veremos adiante, não apenas a beleza da *melodia* é considerada uma dádiva divina por Platão, mas também os seus componentes, harmonia e ritmo são referidos como dons que o homem recebe de Deus.

A outra entrada *melodia ex tribus constare* remete à famosa passagem da *República* (398d), também citada na *Dichiaratione*, que indica a oração, a harmonia e o ritmo como os três elementos constituintes da *melodia* e em seguida estabelece que os dois últimos devem seguir o primeiro.

O papel de destaque que Platão confere à música na formação do homem pode ser extraído seguindo a indicação *musica utilitas* no índice de Grynaeus, que nos remete à seguinte descrição dos benefícios de uma educação musical (*República* 401d):

Glauco - Este projeto educativo é certamente excepcional. Sócrates – E nele a música é parte principal, porque o ritmo e a harmonia têm o grande

⁵⁴ So. Age igitur et tu. decet enim te quoque recta disserere. Dic primum quae ars est, ad quam pertinet recte canere, sonare, saltare universa haec ars quomodo nuncupatur ? nondum potes exprimere ? Al. Nondum. So. Verum sic enitere quaenam huius artis deae? Al. Musas ne, o Socrates, ais ? So. Equidem. inspice jam quod ab iis cognomentum ars illa nanciscitur. Al. Musicam dicere mihi videris.

poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, enchendo-a de graça, pois a graça e a beleza advêm a quem foi corretamente instruído em música. E de outra forma, se dá o contrário, pois o jovem a quem é dada a educação como convém, sente muito vivamente a imperfeição e a feiúra nas obras da arte ou da natureza e experimenta justamente desagrado. Louva as coisas belas, recebe-as alegremente no espírito, para fazer delas o seu alimento, e torna-se assim nobre e bom; ao contrário, censura justamente as coisas feias, odeia-as logo na infância, antes de estar de posse da razão e, quando adquire esta, acolhe-a com ternura e reconhece-a como um parente, tanto melhor quanto mais tiver sido preparado para isso pela educação. Glauco - Tais são as vantagens que se esperam da educação pela música.⁵⁵

Nesta passagem somos informados da capacidade de dois dos elementos constituintes da *melodia*, o ritmo e a harmonia, de penetrar no ânimo e mover a alma (*rhythmus et harmonia interiora animi penetrant, pulsantque vehementissime animum*). Lembremos que a relação entre o terceiro elemento, a *oratio*, e o ânimo é descrita de forma bem diferente na seguinte passagem da *República* (XX), citada na *Dichiaratione* e também referida no índice: “*quid veri loquendi modus ipsaque oratio; non ne animi affectionem sequitur? Orationem vero caetera quoque sequuntur.*” (qual seja a maneira que falemos, a oração não segue os afetos do ânimo? a estes ele realmente segue).

Temos então a música definida como arte que engloba conjuntamente o cantar o tocar e o dançar. Esta música gira em torno da perfeição da *melodia* que, por sua vez, está apoiada no tripé formado pelos elementos, oração, harmonia e ritmo. Sabemos também que o primeiro segue os afetos do ânimo enquanto os

⁵⁵ Gla. Egregie admodum isto pacto nutrentur. So. Ob hanc igitur causam, Ob hanc igitur causam, ex ipsa principali secundum musicam nutritione rhythmus et harmonia interiora animi penetrant, pulsantque vehementissime animum, decoram quandam figuram ferentia, per quam decorus et pulcher efficitur, quisquis recte in musica eruditur: contra vero, si contra quis fuerit educatus. Et quoniam rursus deficientia neque recte fabricata aut non bene orta acutissime sentiet, qui illie, quemadmodum oportet, nutritus fuerit: merito aegre haec ferens, pulchra quidem laudabit, eaque amans avidaque arripiens ipsis aletur ac bonus inde efficietur et pulcher. Turpia vero jure vituperabit oderitque, etiam in ea aetate in qua rationem nondum suscepit. adventantem denique rationem, qui ita nutritus erit libenter amplectetur, eam ex ipsa propinquitate familiaritateque prorsus agnoscens. Gla. Mihi quoque harum rerum gratia in musica nutriendi videntur.

outros dois são capazes de movê-lo. A estes cabe, como verificamos, seguir àquele. Note-se que a *oratio* segue os ânimos de quem fala, enquanto harmonia e ritmo movem os ânimos de quem ouve. Isto significa que a perfeição da melodia está associada à sua capacidade de mover o ânimo do ouvinte em direção aos afetos do ânimo do orador, seja ele o poeta ou, no caso da poesia dramática, o personagem que faz a oração. Na *oratio* o afeto do orador se revela. A harmonia e o ritmo devem então seguir a este afeto revelado, para depois mover o ânimo dos ouvintes.

Esta concepção na qual harmonia e ritmo têm o papel de indutores do afeto revelado pela *oratio*, é sustentada em passagem, citada por Palisca, de autoria do então Bispo Jacopo Sadoletto (1477-1577) que servindo ao lado de Pietro Bembo como secretário do Papa Leo X, né Giovanni de Médici, teve grande influência na contra-reforma. Mostrando-se preocupado com o que Palisca chama de “falta de persuasão da música do seu tempo”, Sadoletto faz as seguintes considerações em seu diálogo *De liberis recete instituendis liber* publicado em 1535 (apud PALISCA, 1994, p. 83):

Se nos inquerimos sob qual forma a música deve ser mantida, creio que todas devem observar o seguinte. Um coro consiste de três elementos, sentença, ritmo (que chamamos de número) e os tons. A sentença é o primeiro e mais importante destes, sendo a base e o fundamento dos outros dois. Por si mesma, a sentença não tem o mínimo poder de persuadir ou conter o ânimo. Quando porém movida pelo ritmo, penetra de forma aguda. Quando posta em música em tons e canto, toma posse dos sentimentos internos e do homem no seu todo.⁵⁶

⁵⁶ Quod si quaeratur qui modus sit in musica tenendus, haec ego omnia attenda esse puto: cum constet chorus ex tribus, sententia, rhythmo (hic enim números nobis est) & voce, primum quidem omnium & potissimum sententiam esse, utpote quae si sedes & fundamentum reliquorum, & per se ipsa valeat non minimum ad suadendum animo vel dissuadendum: numeris autem modisque contorta penetret multo acrius; si vero etiam cantu & voce fuerit modulata, iam omnis intus sensus & hominem totum possideat.

Mas, de que maneira devem as palavras se acomodar em tons a este afeto por revelado pela oração? Já vimos que, embora Platão manifeste sua adesão à doutrina do *ethos* associado ao modo, a possibilidade de usar esta doutrina para atribuir um afeto ao elemento harmonia não encontrou, por algumas das possíveis razões que aventamos, correspondência naquela *seconda pratica*⁵⁷. Ainda na busca de uma resposta para esta pergunta, nosso próximo passo será examinar a composição, a definição e as atribuições conferidas a cada um desses elementos que constituem a matéria prima daquilo que os cultores da *seconda pratica* almejavam restabelecer. Vimos anteriormente que Monteverdi, em carta escrita a Giovanni Battista Doni, descreve a organização do seu livro indicando que a cada dos elementos constituintes da *melodia* será dedicada uma parte. Enquanto examinamos estes elementos em separado, vamos coletando mais informações que estavam disponíveis àqueles que afirmavam querer reavivar o espírito da *melodia* platônica, para que, à luz dessas informações, consigamos montar um quadro mais completo sobre este ideal de música e confrontá-lo com exemplos da monodia dramática da *seconda pratica*.

4.2.2. Harmonia

Passando do nível que trata da canção como um todo, para o nível que aborda os seus elementos constituintes, investiguemos o que pode ser extraído sobre a harmonia da versão latina de Ficino para a obra de Platão.

A definição platônica de harmonia apontada pelo índice de Grynaeus (*harmoniae definitio*) informa que “à ordem [...] nos sons, quando o agudo e o grave se misturam em simultaneidade, chamamos de harmonia, isto é, *concentus*” (*Leis*, 665a)⁵⁸. O conceito de harmonia como a ciência ou a arte que define a combinação dos sons segundo sua altura aparece também aparece na passagem

⁵⁷ Cf. p.41

⁵⁸ Ordinis autem qui in motu conspicitur nomem Rhythmus, id est números esse potest; sed eius qui in vocem, acuto et gravi simul temperato, Harmonia, id est, concentus.

apontada através da indicação *Harmonia quomodo constatur* (harmonia tal como é conhecida). Vejamos a passagem indicada, tal qual ela aparece no *Filebo* (17d):

Quando, meu amigo, tiveres compreendido o número e a qualidade dos intervalos do som em relação aos graves e aos agudos, e os limites dos intervalos, e todas as combinações deles derivadas, que os homens de antigamente descobriram e entregaram a nós, seus sucessores, chamando-as segundo a tradição de harmonia, [...] levando sempre em conta que esta é maneira correta de lidar com o problema do ‘um-e-os-muitos’, só então, quando tiveres captado tudo isso, é que serás capaz de um entendimento verdadeiro, e qualquer que seja o ‘um’ que tenhas escolhido investigar, esta é maneira de revelá-lo.⁵⁹

Nesta segunda definição, a harmonia é apresentada, assim como no *Teeteto* (206b) e no *Sofista* (253b), como um paradigma da capacidade distinguir as idéias por gêneros conforme a possibilidade que estas apresentam de se combinarem ou não entre si. Para explicar esta capacidade, chamada no *Sofista* (253d) de capacidade dialética, e considerada essencial para o processo do conhecimento, Platão usa os exemplos da harmonia, que determina como os sons se combinam, e da ortografia que determina como as letras se combinam. Segundo Rosen (1983, p. 251), “os paradigmas da ortografia e da música têm a intenção de ilustrar um único processo pelo qual elementos formais se combinam em estruturas inteligentes”. Esta capacidade dialética se entrelaça de maneira ainda mais marcante com o conceito de *oratio* que será examinado a seguir.

A definição de harmonia, como a área do conhecimento humano que determina como os sons podem ou não se combinar em relação à sua altura, mostra-se ampla o suficiente para abarcar o modo como o termo foi entendido em diversos contextos históricos e culturais. À luz deste conceito, as diferenças sobre

⁵⁹ Sed postquam, o amice, acceperis, quot intervalla vocis numero sunt circa grave atque acutum, et qualia, nec non intervallorum termini, et quotcunque ex his compositiones proveniunt. Quae maiores nostri conspicientes, nobis eorum sectatoribus, ut huiusmodi quaedam harmonias appellaremus, tradiderunt. [...] Nam quando ista sic accipis, sapiens tunc evadis. cum vero et aliud quicquam ita comprehendis, sapiens rursus circa illud efficeris. Infinita autem singulorum et in singulis multitudo, vagum te incertumque, et rationis ac numeri reddit expertem, utpote in numerum nullum cuiusque terminum respicientem.

como a harmonia foi considerada se manifestariam sobretudo no estabelecimento das regras que devem reger essa combinação dos sons em relação às suas alturas. Estas regras, e não o conceito de harmonia em si, é que variaram ao longo da história, sendo determinadas por princípios diferentes seja na harmonia modal, na harmonia tonal, ou até mesmo no dodecafonismo.

Outro aspecto importante da harmonia musical no pensamento platônico é a sua capacidade de interagir com a alma conferindo-lhe harmonia interior. Atribuindo sua existência à dádiva divina, Platão ressalta no *Timeus* (47c) este aspecto que poderíamos chamar de terapêutico:

No que concerne o som e a escuta, afirmo também que foram conferidos pelos deuses [...] A música também, que utiliza o som, nos foi dada em função da harmonia. E a harmonia, que tem movimentos similares às revoluções da alma dentro de nós, foi dada aos homens que fazem prudente uso das Musas, não como auxílio ao prazer sem razão, como se supõe hoje, mas para que quando a alma se agitar em dissonância, possa recompor a ordem e a concordância com si própria.⁶⁰

Outras considerações de caráter mais técnico sobre a harmonia, abordando, entre outras coisas, o sistema de afinação adotado e a verdadeira composição intervalar dos modos foram objeto dos estudos de Vincenzo Galilei e Girolamo Mei. É preciso ter em mente porém que, embora estivesse engajado na reconstrução do ideal platônico de música, Monteverdi declara de maneira inequívoca que seu objetivo não incluía o restabelecimento das regras que regiam a harmonia dos antigos, no que se referiam aos seus aspectos puramente musicais. Lembremos que em sua carta a Doni de 2 de Fevereiro de 1634, ele deixa claro que considerava este tipo de transposição, senão inexecutável, ao menos muito difícil, mas que esperava ser capaz de mostrar o que pudera

⁶⁰ Vocem quoque auditumque ejusdem rei gratia Deos dedisse nobis existimo [...] onmisque musica vocis usus harmonia gratia est tributus. atqui et harmonia, quae motiones habet animae nostrae discursionibus congruas atque cognatas, homini prudenter Musis utenti non ad voluptatem rationis expertem, ut nunc videtur, est utilis: sed a Musis ideo data est, ut per eam dissonantem circuitum animae componamus et ad concentum sibi congruum redigamus.

apreender com “aqueles filósofos” através da prática moderna⁶¹. Este também parece ser o mesmo posicionamento adotado por Peri, que no prefácio da sua *Le musiche sopra l'Euridice*, faz a seguinte advertência:

Como não ousaria afirmar ser este o canto usado nas fábulas gregas e romanas, assim quis acreditar ser aquele que apenas possa ser obtido da nossa música, para acomodar-se á nossa fábula.⁶²

Agrupando o que fomos capazes de extrair sobre a harmonia até este ponto, é possível dizer que esta era a arte ou ciência, conferida ao homem por uma dádiva divina, que é capaz de determinar como os sons podem ou não se combinar em relação à sua altura, e cuja operação tem grande poder de mover o ânimo do ouvinte. A ela cabe seguir a *oratio*. Para Platão, do mesmo modo que ao músico cabe através da harmonia reconhecer quais intervalos devem ou não ser combinados, cabe ao filósofo através da dialética identificar como as idéias se combinam um discurso (*oratio*).

4.2.3. Rhythmus

Mesmo sem pretender se aprofundar em detalhes sobre a discussão desse elemento, uma vez que o escopo do presente trabalho é investigar a relação entre oração e harmonia na monodia dramática da *seconda pratica*, estaremos considerando o ritmo, elemento constituinte da *melodia* platônica, com o objetivo específico de situar a abrangência da busca pelo ideal platônico de música.

Segundo Platão (Leis 655a), ritmo é “a ordem que se observa no movimento e é resultado do número”.⁶³ Seguindo as indicações do índice de

⁶¹ Cf. citação na p. 41.

⁶² Si como non ardirei affermare questo essere il canto nelle Greche, e nelle Romane favole usato, cosi ho creduto esser quello, che solo possa donarcisi dalla nostra Musica, per accomodarsi alla nostra favella.

Grynaeus, encontramos também referência a uma passagem da *República* (400b) na qual Sócrates menciona a classificação rítmica que teria ouvido de Damon onde cinco tipos distintos de pés (*pedum*) são referidos: *bellicosum*, *dactylum*, *heroicum*, *jambum*, *trochaeum*. Além disso, o ritmo, assim como a harmonia, é referido como um presente dado pelos deuses “para que controlemos a desordem e falta de graça que é comum entre nós” (Timeus 47e)⁶⁴.

O ritmo não é tratado como objeto de controvérsia nas discussões entre Artusi e os irmãos Monteverdi. Virá porém a assumir um papel de destaque com a publicação do oitavo livro de madrigais, *Madrigali Guerrieri et Amorosi*, em 1638. No prefácio desta publicação, Monteverdi anuncia que encontrando em Platão a descrição do gênero *concitato*, para o qual não encontrou exemplo em composições musicais, dedicou-se “com não pouco estudo e fadiga a reencontrá-lo”. Reinventá-lo, teria sido talvez a expressão mais exata. Em seu estudo sobre a terminologia empregada por Monteverdi na classificação que faz dos três gêneros (*concitato*, *molle*, e *temperato*), Barbara Russano Hanning (In Baker e Hanning, 1992), conclui que o compositor parte da descrição dos ritmos pírrico e espondaico feita por Platão (Leis 816B) e a sobrepõe à classificação Bizantina de Ethos (Boethius, Cleonides, Aristides Quintilianus, e Manuel Bryennius), que designa três espécies; dialstático (excitante), hesychástico (moderado) systáltico (deprimente). Ainda segundo Hanning, Monteverdi provavelmente tomou conhecimento desta última classificação através dos escritos de Giorgio Valla (1447-1500). Oliver Strunk (1998) aponta também uma referência à classificação de melodia de Aristóteles, ou à sua revisão pela escola de Aristoxenus, que indica três gêneros: *concitato*, *molle* e *temperato*. Desta confluência Monteverdi teria criado o seu *genero concitato*.

⁶³ Ordinis autem qui in motu conspicitur, nomen Rhythmus, id est numerus esse potest.

⁶⁴ Rhythmus quoque ad hoc videtur esse tributus, ut habitum in nobis immoderatum gratiaque carentem aptissime temperemus.

Mesmo tendo usado outras fontes para a terminologia empregada na gênese do *genero concitato*, o princípio usado para sua operação foi, nas palavras do seu criador, a oposição rítmica entre o “tempo *piricchio*, que é tempo veloz no qual todos os melhores filósofos afirmam [Platão, *Leis* 816b] tenham sido usadas as saltações bélicas, *concitate*; e o tempo *spondeo*, tempo tardio, [no qual se usavam] as contrárias”. Ao primeiro Monteverdi atribui o valor de semicolcheias e ao segundo de semibreves.

Mais de trinta anos após o debate com Artusi, o compositor, que afirmava estar dedicando exclusivamente ao ritmo uma das três partes de seu livro sobre a *seconda pratica*, apresenta nos *Madrigali guerrieri et amorosi*, uma resposta musical que estende também sobre este elemento a sua busca pelo ideal platônico de música. No capítulo que dedica ao *genere concitato*, Ossi (2003) afirma que “no prefácio aos *Madrigali guerrieri et amorosi*, Monteverdi sentia que as emoções poderiam ser representadas apenas quando todos os componentes da *melos* de Platão estivessem presentes”. Como premissa fundamental estava a máxima platônica de que o ritmo, assim como a harmonia, devesse seguir a oração (*República* 400a).

4.2.4. Oratio

Investiguemos agora, a partir da tradução ficiniana, o que vem a ser, segundo Platão, o elemento que deve assumir o papel de líder na composição da *melodia*. O índice remissivo de Grynaeus apresenta várias entradas que se mostram de auxílio nesta tarefa. Duas delas, *oratio quid* (qual oração) e *oratio graecis quo dicatur* (oração em grego como é dita), remetem à seguinte passagem do *Teeteto* (206d):

Diga-me agora que significado atribuímos a este λόγος (Logos). Primeiramente considero ser exprimir pela voz seu pensamento por verbos

e nomes, mostrando a própria opinião em palavra, como num espelho e na água. Acaso não te parece isto uma oração?⁶⁵

Ficino deixa transparente no texto de sua tradução que o termo *oratio* está sendo empregado como tradução latina do *logos* grego. A sua definição como sendo a expressão, ou a manifestação do pensamento também pode ser extraída da seguinte passagem do *Sofista* (264a), apontada no índice pelas entradas *orationis definitio qua separatur a cogitatione* (definição de oração em distinção ao pensamento) e *oratio quomodo a cogitatione per os effluit* (oração em forma de pensamento que flui pela boca):

Não são o pensamento e a oração a mesma coisa? A não ser por chamarmos de pensamento aquela conversação interior e silenciosa, que dirigimos à nossa própria alma. [...] Mas àquele que flui pronunciando-se pela boca chamamos de oração.⁶⁶

Os verbos e os nomes são as unidades que declaram a essência de uma idéia. A distinção entre eles é estabelecida em uma passagem do *Sofista* (262a) que no índice é apontada tanto através da palavra ‘nome’ como através da palavra ‘verbo’:

Dois são os gêneros das declarações que se dão pela voz em torno da essência [...] A declaração que significa uma ação chamamos de verbo [...] enquanto ao signo vocal que impõe o agente, nome.⁶⁷

Em outras passagens o termo *nomen* é tomado como signo da menor unidade de expressão vocal da idéia em uma oração, englobando também o

⁶⁵ Dic age, quid λόγος nobis hic significet.[...] Primum esse arbitror, cogitationem suam voce per verba nominaque exprimere, opinionem propriam in voce, perinde ac in speculo et aqua, monstrantem. Nonne tale quiddam oratio tibi esse videtur?

⁶⁶ Nonne cogitatio et oratio idem? Nisi quod cogitatio dicitur illa ipsa sine strepitu vocis interior collocutio, qua sese animus noster alloquitur [...] Sed per os effluxus prolationis ab illa oratio nuncupatur.

⁶⁷ Duo nanque sunt genera declarationum earum quae circa essentia voce fiunt [...] Declarationem, qua actiones significantur, verbum dicimus. [...] Signum autem vocis agentibus ipsis impositum, nomen.

verbo. Duas indicações destacam o papel que o nome, entendido como palavra, exerce na composição interna da *oratio*. A indicação *Orationis substantia* remete a uma passagem do *Teeteto* (202b) que afirma que a “copulação [no sentido de combinação] de nomes é evidentemente a substância da oração”⁶⁸. Seguindo a indicação *orationis pars mínima que*, somos remetidos à seguinte passagem do *Crátilo* (385c): “Existe portanto, na oração, algo que seja menor que o nome? De modo algum: esta é realmente a menor parte”⁶⁹. Pouco adiante, na mesma discussão, Sócrates define, em uma passagem indicada por uma nota de margem, a função do nome e faz uma analogia para melhor ilustrar seu papel na composição do discurso lógico. Lê-se no *Crátilo* (388c) “O nome portanto é um instrumento para ensinar e distinguir a substância das coisas, como o pente e a vara na urdidura de um tecido.”⁷⁰ Na seqüência da mesma passagem, o dialético é apontado como o especialista no emprego deste instrumento, tal como o navegador em relação ao navio e o citarista em relação à sua lira. Do entrelaçamento dos nomes surge o *textus* (tecido em latim) que compõe a *oratio*.

Em carta endereçada a Alessandro Striggio, datada de 7 de maio de 1627, Monteverdi demonstra sua preocupação com a manifestação da parte mínima da *oratio* no processo de *imitatione* que ocorre no momento que a idéia toma voz na interpretação do cantor. Monteverdi pede que seja feita a seguinte recomendação à cantora que iria interpretar o papel principal em *La finta pazza Licori*, obra, baseada em poema de Giulio Strozzi, que jamais foi concluída:

Devendo a imitação estar apoiada sobre a palavra e não sobre o sentido da frase, quando então falará de guerra, precisará imitar a guerra, quando de paz a paz, quando de morte a morte, e assim seguindo, e porque as transformações se farão em espaço brevíssimo, e as imitações; a quem então couber tal parte principal que move ao riso e à compaixão, será

⁶⁸ Nominum quippe copulationem orationis esse substantiam.

⁶⁹ Habes orationis partem aliquam minorem nomen? Nequaquam: haec enim pars minima.

⁷⁰ Nomen itaque rerum substantias docendi discernendique instrumentum est, sic ut pecten et radius ipse telae.

necessário que tal mulher deixe de lado qualquer outra Imitação além da momentânea que lhe indicará a palavra que terá que dizer⁷¹.

Vemos que, a esta altura, Monteverdi concebia que cada idéia declarada pela oração encontrasse representação no canto. Estamos portanto muito distantes da concepção sugerida pela doutrina do *ethos* associado ao modo, e que seria mais tarde retomada pela retórica proposta pela *Affektenlehre*, que estabelece que ao longo de uma oração tomada em seu todo, um único afeto deve ser representado. Ao contrário, a *imitatione* deveria ocorrer não em relação ao todo de uma oração, mas às suas *partis minima*, os *nominum*, de modo a revelar a urdidura que resulta do seu entrelaçamento.

A função de elemento mínimo que, entrelaçado aos seus pares, constitui uma estrutura maior, é atribuída tanto ao nome como também à idéia, uma vez que se entende o pensamento (*cogitatio*) como uma *oratio* interior e silenciosa, e o nome como o signo (*signum agentibus*) que representa a idéia. No *Sofista* (259e) é afirmado que “o discurso [*oratio*] deve sua existência à combinação e mistura das idéias [*species*]”⁷². A importância para a oração dessa participação das idéias é tão fundamental que, na mesma passagem do *Sofista*, o Estrangeiro afirma categoricamente: “aniquilamos completamente o discurso [*oratio*] se segregamos cada coisa do todo”. A identificação e análise do *specierum copula*, o modo como as idéias se relacionam, o ou do *nominum copulatio*, como os nomes se relacionam, constitui-se na chave capaz de revelar a essência da oração (*orationis substantia*). Esta função é descrita e atribuída à dialética na seguinte passagem do no *Sofista* (253d):

⁷¹ la imitatione dovendo aver il suo appoggiamento sopra alla parola et non sopra al senso della clausula, quando dunque parlerà di guerra bisognerà imitar di guerra, quando di pace pace, quando di morte di morte, et va seguitando, et perchè le transformationi si faranno in brevissimo spatio, et le imitationi; chi dunque averà da dire tal principalissima parte che move al riso et alla compassione, sarà necessario che tal Donna lassi da parte ogni altra Immitatione che la presentanea che gli somministrerà la parola che haverà da dire.

⁷² Ominis penitus oratio deletur si unumquodque ab omnibus segregatur. Nam propter mutuum specierum compulam oratio constitit.

Dividir por gêneros e não tomar uma espécie por outra, e o inverso não diremos ser esse, precisamente, o ofício da dialética? [...] Então, quem for capaz de distinguir uma idéia única numa multidão de idéias independentes, ou um sem-número de idéias diferentes entre si, porém abrangidas por outra mais ampla, e, de novo, uma idéia apenas que se estende por muitas outras e todas elas ligadas a uma unidade, e também muitas inteiramente isoladas ou separadas: eis o que se chama a arte de distinguir os gêneros, conforme a capacidade de se combinarem ou de não combinarem [...] Porém não atribuirás essa capacidade dialética senão a quem souber filosofar com pureza e justiça.⁷³

A dialética, tal como podia ser entendida através da tradução ficiniana de Platão, se constitui portanto em ferramenta necessária e imprescindível para revelar a essência da oração. Veremos mais adiante que esta capacidade desempenha no platonismo um papel da mais alta importância, não apenas no que diz respeito à organização do discurso. Em função da maneira como Platão relaciona o mundo material às idéias, a dialética assume uma posição axial para o ser humano. Para podermos compreender melhor a importância desta função, faz-se necessário que a este ponto nos familiarizemos com alguns conceitos fundamentais que de uma maneira ampla determinam a visão platônica do mundo.

4.3. Visão platônica do mundo

Um conceito fundamental para Platão é a maneira como este relaciona o mundo material às idéias. Para ele, as formas (idéias), e não o mundo mutável que conhecemos através dos sentidos, possuem o tipo mais fundamental de realidade. O que os sentidos nos revelam é apenas uma imitação (sombras) dessas formas reais. Esta concepção que permeia toda a sua obra é representada

⁷³ Per genera dividere, et neque eandem speciem alteram putare neque alteram eandem rursus esse, nonne dialecticae officium esse dicemus? [...] Quicumque hoc agere potest, unam ideam per multa, unoquoque seorsum posito, passim porrectam acute presentit: et multas quae diversae interse sunt; extrinsecus sub una comprehendas, et unam rursus per tota illa quae multa sunt in unuo copulatam, et multas seorsum undique distinctas. Hoc autem est scire per genus discernere qua singula communicare vicissim possunt et qua non possunt. [...] At vero dialecticum opus haud alteri dabis, ut arbitror, quam pure legitimeque philosophanti.

na chamada ‘alegoria da caverna’ na *Republica* (514a–520a) e aparece de forma mais direta e sucinta no *Timeus* (29b):

Ao ter sido criado, o mundo toma forma a partir daquilo que é apreendido pela razão e pela mente e que é imutável e, admitindo isto, será necessariamente a cópia de algo.⁷⁴

De acordo com esta concepção a matéria em si não possui forma ou qualidade. Estas lhe são emprestadas pelas idéias, divinas ou humanas, que no meio material são copiadas. A indicação no índice de Grynaues *simulacra rerum verarum esse quae in materia fiunt* (simulacros das coisas verdadeiras são o que se torna a matéria) aponta para a seguinte passagem (*Timeus* 50c) que é acompanhada com a nota de margem *materia est informis* (a matéria é informe):

Aquilo que se apresenta e se esvai são simulacros das coisas que sempre existiram, moldadas de forma maravilhosa e difícil de explicar [...] A mesma linha se estabelece entre o que gera e o que é gerado, pois daquele derivam as semelhanças que este carrega. É apropriado comparar quem herda com a mãe e com o pai, da média das suas qualidades sendo a prole engendrada. Também convém que entendamos que uma vez que as cópias das coisas devem assumir formas de variedades distintas, não poderão tomar estas novas formas, mesmo que o ventre que as gerem seja bem preparado, a menos que se apresentem informes, carecendo daquelas formas que irão receber.⁷⁵

Tal concepção, chamada pelos estudiosos de Platão de ‘Teoria das Formas’ irá refletir na definição de outros conceitos importantes e significativos como ocorre na conceituação de conhecimento assim expressa no *Teeteto* (186b) e encontrada através da indicação *sensum non posse* (?) [caracteres ilegíveis]

⁷⁴ sic igitur generatus ad id est effectus, quod ratione et sapientia sola comprehendi potest et immutabile permanet. ex quo efficitur, ut necesse sit hunc mundum ali cujus simulacrum esse

⁷⁵ quae vero ingrediuntur et exeunt, vere ac semper exsistentium rerum simulacra sunt, mire et vix explicabili modo ab ipsis rebus, quae vere sunt, figurata, tria in praesenti genera sumenda sunt: unum, quod gignitur: aliud, in quo gignitur: aliud, a quo similitudinem trahit, quod nascitur. idcirco comparare haec ita decet: quod recipit, matri: unde recipit, patri: naturam istorum mediam proli. sed ita intelligendum est, quod cum esse debeat effigies rerum omni formarum varietate distincta, nunquam illud ipsum formationis huius gremium bene erit praeparatum, nisi informe sit et suapte natura omnibus formis, quae recepturum est, careat.

veritatem percipere rei (as coisas não podem ser percebidas verdadeiramente pelos sentidos) :

O conhecimento não está no que sentimos, mas no processo de reflexão sobre as sensações; pois certamente é possível apreender o ser e a verdade pela razão, e não pelos sentidos. [...] Convém que neguemos a verdade da percepção, uma vez que não nos assegura a essência. Nem tão pouco as ciências irão então adquiri-la.⁷⁶

É fundamental situarmos esta concepção platônica do mundo uma vez que dela decorrem tanto o seu conceito de *imitatione* que, segundo o próprio Monteverdi afirma em uma carta de 1634, foi objeto de sua investigação, como a sua concepção da dialética como instrumento revelador da essência da *oratio*.

4.3.1. O nível ético: a função dialética

Para Platão, o grande desafio do homem é ser capaz de apreender o mundo imutável das formas que se esconde atrás da sucessão de sensações que percebemos. Como já vimos (Cf. p. 92), em sua concepção o conhecimento advém do exercício da razão sobre as sensações percebidas, e neste contexto a dialética tem um papel preponderante como ferramenta reveladora da verdadeira natureza das coisas, assumindo assim uma função eminentemente ética descrita da seguinte forma no *Fedro* (249c):

O ser humano precisa entender a concepção geral formada pela reunião em unidade através da razão das várias percepções dos sentidos; e esta é uma lembrança daquelas coisas que nossa alma já incorporava, quando prosseguia com Deus.⁷⁷

⁷⁶ In passionibus igitur scientia nequaquam inest: in ratiocinatione tamen, quae circa illas versatur, inesse videtur. essentiam quippe veritatem-que hac attingere possumus, illis vero nequaquam. [...] Huic veritatis perceptionem convenire negavimus, cum essentiam non percipiat. Neque scientiae igitur compos erit.

⁷⁷ Oportet vero hominem intelligere secundum speciem, ex multis procedentem sensibus in unum ratiocinatione conceptum. Hoc autem est recordatio illorum, quae olim vidit anima nostra cum Deo perfectæ.

Para o Sócrates da *República* (534e) a dialética ocupa o lugar mais alto entre todas as disciplinas (*doctrinis omnibus dialectica velut apex esse praeposita*). Esta supremacia advém da sua capacidade de revelar a essência das coisas, libertando o ser humano, como na ‘alegoria da caverna’, do aprisionamento que lhe impede de enxergar para além daquilo que até então lhe parece ser o mundo real. No índice de Grynaeus a indicação *dialecticam philosopho esse necessariam* nos remete à seguinte passagem da *República* (532a):

Eis que quando alguém, discernindo não pelos sentidos, mas por meio da razão, tenta alcançar a essência de cada coisa e não se detém antes de ter apreendido apenas pela inteligência a essência do bem, e atinge o limite do inteligível, como aquele que [na parábola da caverna] subia ao limite do visível [...] Não chamamos tal procedimento de dialética?⁷⁸

A entrada *dialectica quam sit necessaria iis qui magnas artes attingunt* (dialética o quanto é necessária aos que professam ofícios nobres) leva-nos ao Fédro (269e) onde lemos que “todos os ofícios nobres demandam o exercício da dialética e da contemplação do sublime na natureza das coisas.”⁷⁹ A dialética portanto é uma ferramenta não apenas do filósofo, mas também de outros ofícios valorizados por Platão. De fato, a função dialética do homem, vista como sua mais nobre capacidade, se faz presente tanto na função de imitação a ser exercida pela arte, como veremos mais adiante, como no processo de entendimento do componente mais importante da *melodia* platônica, a *oratio*.

⁷⁸ Haud secus cum quis ad disserendum se confert absque sensibus, ratione duntaxat ad ipsum, quod est, quodlibet nititur: qui si non destiterit prius, quam ipsum, quod est bonum, intelligentia ipsa perceperit, tunc demum ad finem intelligibilis ipsius ita pervenit, ut ille alter ad visibilis finem ascendit. [...] nonne dialecticam hanc progressionem vocas?

⁷⁹ Magnae quaelibet artes exercitatione dialectica, contemplationesque sublimium in natura rerum indigent.

4.3.2. O nível estético

Num mundo onde a percepção através dos sentidos esconde a verdadeira natureza das coisas enquanto formas ou idéias, a arte tem de desempenhar, ela também, uma função dialética. O ideal artístico passa a ser a imitação das formas eternas da beleza e do bem. O artista deve ser capaz de perceber e imitar essas formas e não apenas confundir o homem num mundo de sensações; deve, em outras palavras, aproximar-nos do original, induzindo-nos em direção aos valores eternos, e não representar uma cópia do que já é em si mesmo uma cópia. Após a descrição dos benefícios da educação musical (Cf. p.78), temos na *República* (402b) a seguinte declaração da necessidade da aquisição da capacidade de dialética aos músicos e outros artistas:

Podemos além disso conceber que as letras que se mostram seja na água ou no espelho, não serão por nós conhecidas de fato a não ser que nos familiarizemos com as letras em si, e tal conhecimento pertence aos mesmos ofícios [música, poesia e arte] e práticas [...] E por qual curso o afirmamos? Não é pela mesma razão que consideramos que jamais seremos músicos, nem nós, nem os guardiões a quem queremos educar, até que sejamos capazes de concordar as formas da firmeza, da liberalidade e da magnificência, e conhecer as suas irmãs de criação, e as formas contrárias, e todas as combinações que delas resultam e percebermos as suas imagens onde quer que as encontremos, sem pressupô-las como algo pequeno ou de grande importância, atribuindo isto de fato a estes ofícios e estudos?⁸⁰

Este artista que busca a imitação das formas eternas é apresentado, na *República*, como paradigma na comparação com aqueles empenhados na construção de uma sociedade ideal, evidenciando a intrínseca relação existente

⁸⁰ *Imagines praeterea litterarum sicubi vel in aquis vel in speculis appareant, non prius cognoscemus, quam ipsas litteras noverimus. est enim hoc artis et exercitationis eiusdem. [...] Quorsum haec inquam? nempe eadem ratione neque musici prius erimus, vel nos vel ipsi quos ad urbis custodiam erudimus, quam temperantiae species et fortitudinis et liberatitatis et magnificentiae, et quaecunque harum sorores sunt, ipsisque contraria cognoverimus, ubicunque insint: ita ut et haec et ipsorum imagines, quibuscunque insunt, persentiamus; neque in parvis neque in magnis contempserimus, sed eiusdem esse putaverimus et artis et studii?*

entre a ética e a estética no pensamento platônico. Na conclusão desta analogia, Sócrates afirma que “uma cidade só será feliz na medida em que seu plano for traçado por artistas que se baseiam em modelos divinos.” (*República*, 500e).⁸¹

A questão sobre como ser capaz de representar ou, para usar um termo mais platônico, imitar, a verdadeira essência das coisas, ganha para o artista então uma importância fundamental. Lembremos novamente que na carta endereçada a Giovanni Battista Doni, datada de 22 de outubro de 1633, Monteverdi descreve seus esforços na elaboração de um tratado sobre a *seconda pratica* sinalizando o papel central que o tema da conceituação platônica de imitação exerce para este movimento. Para Monteverdi a aceitação do livro se daria em função da capacidade que seu autor havia demonstrado possuir de fazer a imitação que lhe teria sido revelada por Platão “por meio de uma obscura chama”⁸². Sua busca por uma luz “quanto ao que devesse ser o imitador” pode tê-lo levado a seguir a indicação *Imitatores neque res ipsas intelligunt ne que faciunt* (imitadores nem compreendem a coisas em si e nem as criam) que remete à seguinte passagem dos comentários de Ficino sobre o décimo livro da *República*. Dentro de um contexto que fala da arte poética e o juízo que Platão faz de Homero, Ficino explica a doutrina platônica fazendo as seguintes considerações:

Além disso, [Platão] demonstra que a perícia na imitação é, como narramos, extremamente perigosa e ao mesmo tempo de grande utilidade e serventia. Os imitadores nem compreendem as coisas em si, nem as fazem. Seguem as formas comumente perceptíveis pelos sentidos, sendo tomados por estas opiniões, referindo-se a uma certa imagem, e afetados pelas perturbações dos sentidos, sem nenhuma razão em seus juízos.⁸³

⁸¹ non aliter civitatem fore beatam, quam si eam, pictores forment qui divino utuntur exemplo.

⁸² Cf. p. 75

⁸³ Probat autem imitandi peritiam esse, ut narravimus valde periculosam praeterea servilem atque utilissimam. Siquidem imitatores neque res ipsas intelligunt neque faciunt, sed apparentes sensibus rerum formas sequuti, vulgaresque; de his opiniones ancupati, et imagines quasdam referunt, et sensibus perturbationibusque obsequuntur, nulla rationis habita ratione.

As palavras cautelosas com que Monteverdi se refere à sua capacidade de entender e pôr em prática o conceito de imitação apreendido de Platão, parecem estar em sintonia com estas admoestações quanto aos perigos eminentes à imitação mal feita. As referências às dificuldades encontradas na apreensão do conceito e utilização da imitação platônica evidenciam que Monteverdi não tratasse de outro tipo de imitação, a não ser aquela que busca manifestar as formas eternas que, através da dialética podem ser apreendidas.

Investigaremos a seguir os mecanismos através dos quais a dialética opera como ferramenta na revelação da essência seja das coisas em si, como das idéias contidas na *oratio*, elemento dominante da nossa *melodia*.

4.4. A dialética platônica e seus mecanismos

Seguindo a indicação *dialecticae officium quod* (qual o ofício da dialética) somos levados à seguinte passagem já citada do *Sofista* (253d):

Dividir por gêneros e não tomar a mesma espécie por espécies diferentes, e o inverso, espécies diferentes pela mesma: não dizemos ser essa a função da dialética?[...] Então, quem for capaz de distinguir uma idéia única em muitas espalhadas, e muitas diferentes entre si, porém abrangidas por outra mais ampla, e, de novo, uma idéia apenas que se estende por muitas outras, todas elas ligadas a uma unidade; e também muitas inteiramente isoladas ou separadas: eis o que se chama a arte de distinguir os gêneros, conforme a capacidade de se combinarem ou de não combinarem. [...] Porém tenho certeza de que não atribuirás essa capacidade dialética senão a quem souber filosofar com pureza e legitimidade.⁸⁴

⁸⁴ Per genera dividere, et neque eandem speciem alteram putare neque alteram rursus eandem esse, none dialecticae officium esse dicemus? [...] Quicumque hoc agere potest, unam ideam per multa, unoquoque seorsum posito, passim porrectam acute persentit: et multas quae diversae interse sunt extrinsecus sub comprehensas: et unam rursus per tota illa, quae multa sunt, ad unam copulatam, et multas seorsum undique distinctas. Hoc autem est per genus discernere qua singula communicare vicissim possunt et qua non possunt. [...] At vero dialecticum opus haud alteri dabis, ut arbitror, quam pure legitimeque philosophanti.

Essa descrição aponta para a existência de dois processos que estariam na base do processo dialético: o da síntese e o da análise aplicados ao raciocínio e à própria percepção das coisas. Estes processos são assim descritos no *Fedro* (265d):

O primeiro [princípio] é aquele pelo qual agrupamos em uma única forma o que se encontra espalhado em uma pluralidade. [...] O outro princípio é, pelo contrário, aquele que nos permitir dividir em formas, seguindo objetivamente as articulações, não tentando quebrar qualquer pedaço como faria um mau cozinheiro.⁸⁵

Lembremos que através do índice de Grynæus chegamos à concepção que estabelece que “a copulação [combinação] de nomes é evidentemente a substância da oração”⁸⁶. No *Sofista* (259e) esta idéia é reforçada com a seguinte afirmação:

Aniquilamos completamente o discurso se segregamos cada coisa do todo. O discurso se constitui na copulação [combinação] das espécies [ou idéias].⁸⁷

Se quisermos revelar portanto a essência da *oratio*, faz-se necessário que sejamos capazes de identificar o modo pelo qual se dá essa de *specierum copula*, ou modo como as idéias se relacionam. O trecho do *Sofista* (254c a 259e) que segue à definição do ofício da dialética indica o *modus operandi* dessa combinação das idéias, a partir de uma investigação apenas das idéias mais fundamentais assim proposta:

vamos prosseguir nossa discussão investigando, não todas as formas ou idéias, para que não nos confundamos em sua multiplicidade, mas apenas algumas, selecionando-as entre que são consideradas mais importantes.⁸⁸

⁸⁵ Ut in unam ideam conspiciens, passim dispersa conducatur: quo singula definiens, manifestum reddat semper id, de quo agitur [...] Ut rursus secundum species articulatum pro rerum natura incidat: neque imperiti coqui ritu ulla membra confringat.

⁸⁶ Nominum quippe copulationem orationis esse substantiam. (Teetetus 206d)

⁸⁷ Omnis penitus oratio deletur, si unumquodque ab omnibus segregetur. Nam propter mutuum specierum copulam oratio constitit.

Somos então informados que as idéias se combinam através de cinco idéias primordiais, assim designadas por Ficino no capítulo 34 de seu *Commentaria in Platonis Sophistam* (ALLEN, 1989, p. 255)⁸⁹:

As predicações [...] são agrupadas em cinco classes mais universais conhecidas apenas pelos platonistas: essência, movimento, repouso, o mesmo, e o outro (ou identidade e alteridade). São chamadas de elementos e classes universais do ser: elementos pois o ser primaz ou qualquer outro ser é por elas produzido; classes porque são atribuídas de maneira geral a todas coisas.⁹⁰

Em seu estudo *The Five Classes of Being*, Michael Allen (1987, p. 54-55) esclarece que na tradição neo-platônica,

as classes [universais] não são Idéias Platônicas [...], ao invés disso parecem ser modos de relacionamento que concernem todas Idéias que coletivamente constituem o âmbito da Mente e, portanto, modos de relacionamento entre cada uma e todas as Idéias. Elas nos permitem compreender como as Idéias estão associadas mutuamente e como cada uma existe no que diz respeito tanto a si mesma quanto às outras⁹¹.

São portanto as cinco classes universais que nos tornam capazes de “não tomar a mesma espécie por espécies diferentes, e o inverso, espécies diferentes pela mesma”. Através delas, enquanto forças que atuam sobre a *specierum copula*, podemos “distinguir uma idéia única em muitas espalhadas, e muitas diferentes entre si, porém abrangidas por outra mais ampla”, realizando um dos processos da função dialética, a síntese. Graças a elas, também somos capazes de separar,

⁸⁸ Non de omnibus species inquam, ne multitudine confundamur, verum quasdam ex maximis eligentes.

⁸⁹ As classes são apresentadas e discutidas por Platão no *Sofista* entre 254c e 259e. Ao longo deste trecho, as cinco classes são consideradas em separada e em pares. Optamos por apresentá-las através dos comentários de Ficino, em função da dificuldade em extrair do texto platônico uma passagem que com brevidade pudesse nos servir como referência quanto à sua conceituação.

⁹⁰ Praedicamenta [...] in amplíssima quinque genera solis nota Platonicis coliguntur: essentia videlicet, motum, statum, idem, alterum (sive identitatem atque alteritatem) [...] Appellantur haec elementa universi entis atque genera: elementa quidem quoniam genera ens primum et quodlibet ens ex his conflatur; genera vero quoniam generatim de omnibus praedicantur.

⁹¹ ALLEN. *The Five Classes of Being*. pp. 54-55.

em processo analítico, as idéias que se distinguem, “seguindo objetivamente as articulações”. Estão portanto as cinco classes universais na base dos processos pelos quais a dialética opera. São elas que estabelecem o modo como as idéias se associam mutuamente e o papel que cada uma exerce no todo de uma oração.

Vimos que o modo como as idéias se combinam num discurso (*oratio*) foi comparado por Platão em três diálogos cronologicamente próximos, *Teeteto*, *Filebo* e *Sofista*, à maneira como os sons se combinam através da harmonia. Todas essas comparações revelam basicamente um mesmo sentido que pode ser resumido nas afirmações do Estrangeiro de Eléia no *Sofista* para quem o pensamento (*cogitatio*) ou discurso (*oratio*) “deve sua existência à combinação e mistura das idéias” (259e), portanto o filósofo, através do domínio da dialética, deve “saber distinguir, através das classes, de que forma cada uma e as várias existentes podem ou não se combinar” (253e), assim como “possuir a arte de reconhecer os sons que podem ou não se combinar é o métier do músico” (253e). Ainda que esta comparação se dê apenas como uma analogia, estas passagens indicam a combinação, entre as idéias no discurso, e entre os sons na harmonia, como elemento comum a estes dois componentes da *melodia* platônica.

Nas análises musicais que apresentamos a seguir, as cinco classes universais são usadas para revelar o modo de organização das idéias no discurso poético dos trechos selecionados de monodia dramática da *seconda pratica*. Essa combinação de idéias, *specierum copula*, é em seguida sobreposta à progressão das tríades tal qual se dá na composição musical dos mesmos trechos.

CAPÍTULO IV - DIALÉTICA E HARMONIA

5.1. Relacionando a dialética platônica com a harmônia

A necessidade de buscar fora da própria harmonia o sentido que a impulsiona é discutida na *Dichiaratione* para além dos argumentos que remetiam a Platão. Para tanto, seu autor cita o mesmo Zarlino cujas regras Artusi acusa Monteverdi de infringir:

o reverendo Zarlino concede com estas palavras: “se pegarmos a simples harmonia sem acrescentar-lhe nenhuma outra coisa, não terá poder algum de fazer algum efeito extrínseco”, acrescentando mais abaixo, “dispõe, a um certo modo, intrinsecamente à alegria, ou também à tristeza, mas não induz, porém, a exprimir algum efeito extrínseco”.

Em outro momento de sua argumentação ele considera que, se separadas da palavra, as obras musicais “cuja harmonia serve exatamente à sua oração, [...] ficariam como corpos sem alma”. Ambas as considerações, ao mesmo tempo em que atestam a crença na força da palavra, apontam também para uma diferença fundamental entre oração e harmonia. Enquanto as palavras possuem significados explícitos e se referem a uma infinidade de idéias, a harmonia é aparentemente desprovida de significados e auto-referente. Vimos que a palavra, como parte mínima da oração, é o signo de uma idéia. Não pode portanto fugir à função de significar. Por outro lado, qual poder de significar pode ser atribuído à harmonia ou aos seus elementos? O que pode significar a altura de um som? O que pode significar um determinado acorde? Como então relacionar a *oratio* à harmonia através do significado?

A doutrina do *ethos* associado ao modo tenta, como vimos, fazer uma associação entre o significado e a harmonia, não de forma direta, mas através de da correspondência com o afeto. O significado das palavras revela um afeto que, de acordo com a tradição, está representado na organização dos acordes em torno da ordem do modo. Um aspecto importante desta doutrina é que ela procura,

através da correspondência comum a um terceiro elemento, relacionar um todo da oração a um todo da harmonia. A identificação deste todo da harmonia se dá através de um conjunto de regras pré-determinadas baseadas sobretudo na tradição. Da mesma maneira, também a correspondência entre este todo e o afeto se baseia na tradição. Em relação à oração, para que esta estabeleça uma correspondência com um afeto, deve-se designar um único afeto que será correspondido à oração considerada no seu todo.

A dialética platônica por outro lado, sustenta que a essência da oração não está em um todo e nem tão pouco no isolamento de suas partes, mas sim nas relações que se estabelecem entre as partes entre si e entre elas e o todo. Ao explicar a doutrina platônica expressa no *Sofista*, Ficino deixa claro (ALLEN, 1989, p. 255) que não apenas o discurso, mas *quodlibet ens* (todo e qualquer ser) toma forma pela combinação dos *quinque genera entis* (cinco classes do ser), o que inclui portanto a harmonia. Mais do que apenas ser incluída, a harmonia musical, enquanto resultado da combinação dos sons em relação à sua altura, é citada como paradigma do tipo de relação existente entre as partes na constituição daquilo que é. As cinco classes do ser atuam portanto na composição seja da *oratio*, seja da harmonia.

Sabemos que na *oratio* o que se combinam são as idéias, ou espécies, que são representadas pelos nomes, considerados como suas partes mínimas. Na harmonia, este papel de parte mínima pode ser atribuído às alturas⁹². Da combinação de sons simultâneos resulta o que chamaremos de acorde⁹³.

⁹² Entendem-se alturas como sons que possuem alturas definidas. Este conceito, equivalente ao *tone* ou *pitch* em inglês, não possui termo próprio na língua portuguesa.

⁹³ Tradicionalmente entende-se por acorde a simultaneidade de ao menos três alturas. Poderíamos usar o termo consonância, que designa inclusive a simultaneidade de apenas duas alturas, mas no contexto em que estamos aplicando, convém reservar este termo para ser aplicado como antônimo de dissonância. Entenda-se então acorde como sendo o resultado da combinação simultânea de dois ou mais sons com alturas definidas.

A principal característica de um acorde, justamente resultante da combinação de suas partes mínimas, é o grau de consonância ou dissonância que se estabelece entre as alturas nele representadas. Esta propriedade é determinada pelas relações matemáticas existentes entre a frequência destas alturas. Pela doutrina platônica, a movimentação das consonâncias e dissonâncias tinha forte poder de mover, por similaridade, o ânimo. Ficino, assim como Platão, destaca esta capacidade da harmonia em diversas passagens de sua obra. Em uma carta endereçada a Domenico Beniveni (traduzida para o italiano por Melis), Ficino descreve os efeitos no ânimo produzidos por cada intervalo. Se tentarmos associar a oração à harmonia através de suas partes mínimas, a saber, associar as palavras às alturas (combinadas em acordes), nos colocamos porém diante de um obstáculo. As palavras se sucedem na oração em uma linha temporal em que cada elemento é apresentado a cada momento sem admitir simultaneidade. Este ponto foi de grande importância nas críticas que fizeram Galilei e Mei à polifonia, e que tiveram forte influência no ressurgimento da monodia dentro do contexto da *seconda pratica*. Se associarmos uma altura a uma palavra, não será possível combinar duas alturas sem que tenhamos duas palavras ocorrendo simultaneamente na linha temporal na qual a *oratio* se desenrola. Por outro lado é bom que se lembre que embora Platão estabeleça o nome como *pars minima* da oração, ao exemplificar a maneira como as idéias se associam, nos coloca como paradigma não só a harmonia, como também a ortografia, que determina como as letras se agrupam nos nomes. Sob este ponto de vista, podemos também considerar que as letras são a parte mínima do nome e o nome a parte mínima do discurso, da mesma forma que as alturas são a parte mínima do acorde, enquanto os acordes são a parte mínima do discurso harmônico⁹⁴. Mais importante do que considerar qual a parte mínima, é considerar que, do mesmo modo que as alturas

⁹⁴ Embora os termos italianos *concento* (consonância) e *armonia* (harmonia) sejam usados muitas vezes como sinônimos, existe uma diferença segundo à qual poderia-se dizer que as alturas compõem o *concento*, enquanto os acordes a harmonia. Esta distinção aparece por exemplo quando Artusi afirma que sem *concento* não há harmonia, e sem harmonia não há *melodia*.

se associam na formação dos acordes, os acordes se associam em um encadeamento harmônico. Este encadeamento harmônico segue, tal como a palavra no discurso, uma unicidade temporal. Assim como o discurso pressupõe que as palavras sejam verbalizadas uma de cada vez, também o encadeamento harmônico não admite dois acordes simultâneos, a não ser quando do advento da politonalidade. Dentro desta perspectiva, é significativo que o advento da monodia dramática da *seconda pratica* tenha gerado também o surgimento da escrita do discurso harmônico através da linguagem do baixo cifrado, na qual a sucessão das tríades é tomada como base para a sua codificação.

Consideremos então como se manifestam no encadeamento harmônico as cinco classes universais descritas por Platão no Sofista. É fácil perceber que movimento (*motus*), repouso (*status*), identidade e alteridade são condições necessárias ao encadeamento harmônico. Para que haja encadeamento é preciso que haja algum movimento, movimento este que será necessariamente uma expressão da diferenciação (alteridade) existente entre dois acordes que se sucedem. Quando não há movimento, há repouso. É também possível perceber o papel importante que tem a identidade no discurso harmônico, quando por exemplo se conclui uma cadência sobre um acorde idêntico ao que havia iniciado o período. Além disso, existem inerentes ao encadeamento, relações de proximidade e distanciamento entre certos acordes, que permitem a existência de diferentes tipos de movimento. Do mesmo modo, o movimento que ocorre quando se abandona uma idéia e se atinge outra, será diferente de outro que ocorre quando da primeira idéia se atinge uma terceira idéia, a depender de como as classes de identidade e alteridade se manifestam nas relações que existem entre estas três idéias. Estaremos mais adiante examinando como a proximidade e o distanciamento no encadeamento harmônico eram entendidos e tomavam forma no contexto que circunda o surgimento da monodia dramática da *seconda pratica*. Para o momento, é importante reconhecer que o encadeamento harmônico mostra-se em teoria capaz de manifestar a riqueza e complexidade das relações

que se estabelecem entre as idéias (*specierum copula*) a partir da atuação combinada das classes universais.

A este ponto é importante examinarmos em separado como a *essentia* (essência) se manifesta na consideração que fazemos em torno da atuação das cinco classes universais no encadeamento harmônico. Primeiramente lembremos que o acorde foi tomado como elemento que se combina com seus pares e a partir de cuja combinação se dá o encadeamento harmônico, em outras palavras, que o acorde assumiu no encadeamento o papel que no discurso coube ao nome. Entendamos então essência a partir da sua etimologia latina significando a capacidade de ser (*esse*). Podemos dizer que um acorde manifesta o que ele é, sem considerar a maneira como ele interage com os outros acordes, de duas maneiras: a primeira é pela maneira peculiar que as consonâncias e dissonâncias se manifestam na combinação das alturas que o compõem, e a segunda diz respeito ao valor absoluto dessas alturas. Em outras palavras, a essência de um acorde está tanto na sua composição intervalar, como na altura dos sons que o compõem. Ao nos referirmos a tríades, como será o caso do acompanhamento harmônico na monodia dramática, escrito na linguagem do baixo cifrado, podemos falar por exemplo que a essência de uma tríade de Sol menor está tanto na sua composição intervalar, que permite que designemos o acorde como menor, como na altura de sua fundamental, que permite que a designemos como sendo uma tríade de sol. Veremos adiante o papel que estes dois planos, nos quais a essência de um acorde se manifesta, têm na relação que se estabelece entre oração e harmonia na monodia dramática da *seconda pratica*.

A dissonância ou consonância de um acorde foi, como sabemos, um dos pontos geradores da controvérsia em torno da *seconda pratica*. Não restam dúvidas que este tenha sido um recurso expressivo usado na *seconda pratica* como forma de representação do conteúdo das palavras que se manifestam pela música. Como já propunha Vicentino, o compositor deve “dar alma àquelas

palavras, e com a Harmonia demonstrar as suas paixões, quando ásperas, e quando doces, e quando alegres, e quando tristes, e segundo o seu argumento”. Neste contexto, a dissonância era usada como expressão da aspereza, dureza ou amargueza de certas palavras. O caso emblemático, amplamente discutido em sua época, do uso de dissonâncias no Madrigal *Cruda Amarilli* demonstra exemplarmente este uso. Em defesa de Monteverdi, L'Ottuso Academico (ARTUSI, 1603) sustenta o uso de sétimas no lugar de oitavas como um recurso expressivo a ser usado sobre palavras que efetivamente o justifiquem e pontua quatro passagens deste uso em *Il nono libro de madrigale a 5* (Veneza, 1599) de Luca Marenzio, todas elas diretamente relacionadas às palavras que as acompanham.⁹⁵ A resposta de Artusi a esta defesa do uso metafórico da dissonância aponta contra o excessivo contraste empregado em tal uso, mas admite que a dissonância era vista como expressão da amargueza:

Não é boa a comparação, devia comparar a oitava à quinta, ou desta a uma [unísono ?], ou a outra sexta, ou terça, e similares, que são o mesmo sobre o mesmo filão de consonâncias; e não da mais perfeita consonância que há, a uma dissonância, sua contrária; Não se faz comparação do negro ao branco; do doce ao amargo; mas de uma coisa doce a uma outra que seja mais o menos doce; e de uma amarga, a uma outra que seja mais o menos amarga.⁹⁶

⁹⁵ cosi in uece di settima ui ponghi l'ottaua, che ne la trarrà facilissima; & che cotal maniera di comporre sij vsata da Moderni, per non empire il foglio eccouene l'esempio del Sig. Luca Marencio, il quale secondo il solito suo, non uolendo restare ne confini poco meno, che prescritti di tal facoltà, come che ciò alla grandezza del uiuacissimo suo intelletto fosse poco conueneuole, nell'ultimo suo libro à cinque nel madrigale, che incomincia. *E sò come in un punto*; nella parola, Per le quancie [A frase completa diz: e depois se espalhou sobre as bochechas o sangue] ; & nell'istesso madrigale nella parola, Ascoso Langue, & nell'istesso libro ancora nel madrigale che incomincia. *E cosi nel mio parlare*; sopra la parola, maggior durezza, et nella seconda parte, da i colpi mortali.

⁹⁶ Non è buona comparatione douea far la comparatione dall'ottaua alla quinta, ò da questa all'una, ò all'altra sesta, ouer terza, e simili, che sono sotto l'istesso capo di consonanze; e non dalla più perfetta consonanza che ci sia, ad una dissonanza, sua contraria; Non si fa comparatione dal nero al bianco; dal dolce all'amaro; ma da una cosa dolce ad un'altra, che sia, più ò meno dolce; & da una amara, ad un'altra, che sia più, ò meno amara. (ARTUSI, 1603)

Ao situarmos as dissonâncias e consonâncias no nível da essência de cada acorde, estamos sugerindo que o seu uso tenha sido um recurso empregado nos casos em que estas qualidades pudessem expressar algum elemento presente na essência da palavra que ao acorde está sendo associada. Também estamos propondo dessa maneira que não tenha sido sob o plano das consonâncias e dissonâncias que o *specierum copula*, constituidor da essência da *oratio*, tenha encontrado manifestação no discurso harmônico.

Após considerarmos como as tríades se organizam na linguagem harmônica da *seconda pratica*, veremos através de análises musicais de trechos selecionados de monodia dramática da *seconda pratica* como esta dialética platônica é capaz de revelar uma estrutura comum entre a organização do discurso poético e o encadeamento das tríades indicadas pela linha de baixo cifrado.

5.2. Disposição do campo harmônico em quintas

Vimos (Cf. p. 39) que Monteverdi não tinha a intenção de restabelecer os princípios que regiam a harmonia da época de Platão. Pelo contrário, afirma claramente que sua intenção de mostrar o que aprendera com os filósofos da antiguidade se daria “por meio da nossa prática”. Também Peri (Cf. p. 84) diz apresentar em sua *Euridice* “o que possa ser obtido da nossa música, para acomodar-se à nossa fábula.” Se quisermos estabelecer um tipo de relação entre a harmonia e a dialética platônica na *seconda pratica*, devemos, seguindo estas indicações, procurar por parâmetros em relação à harmonia na própria prática associada a este movimento.

Um dos aspectos importantes que devem ser considerados era a conotação atribuída aos acidentes. Em um capítulo intitulado “Em qual maneira as Harmonias se acomodam às respectivas palavras”, Zarlino (1558, IV, Cap. 32), após considerações sobre a consonância dos intervalos, nos revela uma maneira

de considerar sinais de acidentes atribuindo-lhes certos valores expressivos *per se*, independente de quais intervalos (harmônicos ou melódicos) estes venham a acarretar no contexto em que estão inseridos.

Deve-se advertir que o motivo de exprimir tais efeitos não se atribui somente às já referidas consonâncias colocadas em tal maneira; mas se atribui também aos Movimentos que fazem cantando as partes; os quais são de dois tipos: Naturais e Acidentais. Os movimentos naturais são aqueles que se fazem entre as cordas naturais da cantilena, onde não intervém nenhum sinal, ou corda accidental; estes movimentos têm mais do viril do que aqueles que se fazem por meio das cordas accidentais, sinalizadas com tais sinais, as quais são verdadeiramente accidentais e têm algo de lânguido; das quais nascem similamente uma classe de intervalos chamados Acidentais. Devemos notar que os primeiros movimentos tornam a cantilena consideravelmente mais sonora e viril; e os segundos mais doces e consideravelmente mais lânguidos. Por isto poderão os primeiros servir aos primeiros efeitos e os segundos movimentos aos outros; de maneira que, acompanhando os intervalos das consonâncias maiores e menores, com os movimentos naturais e accidentais que fazem as partes, e fazendo-se uso do juízo, imitar-se-ão as palavras com a bem coordenada harmonia.⁹⁷

Este modo de pensar os acidentes, em sua essência mais absoluto do que relativo, pode surpreender a quem por razões históricas se acostumou a entender o campo harmônico como um ciclo de quintas que se encerra em si mesmo cobrindo todas as tonalidades. Para Monteverdi e seus contemporâneos entretanto, as extremidades do campo harmônico jamais se encontravam e raramente ultrapassavam três bemóis de um lado e quatro sustenidos do outro. A

⁹⁷ Si debbe auertire, che la cagione di esprimere simili effetti non si attribuisce solamente alle predette consonanze poste in tal maniera: ma si attribuisce etiandio alli Mouimenti, che fanno cantando le parti; li quali mouimenti sono di due sorti, cioè Naturali, et Accidentali. Li Naturali sono quelli, che si fanno tra le chorde naturali della cantilena, oue non intrauiene alcun segno, o chorda accidentale; et questi mouimenti hanno più del virile, che quelli, che si fanno col mezo delle chorde accidentali, segnate con tali segni, i quali sono veramente accidentali, & hanno alquanto del languido; da i quali nasce similmente vna sorte di interualli, chiamati Accidentali: ma dalli primi nascono quelli interualli, che si chiamano Naturali. La onde douemo notare, che li primi mouimenti fanno la cantilena alquanto piùsonora, & virile; & li secondi più dolce, & alquanto più languida. Per il che li primi potranno seruire ad esprimere li primi effetti; & li secondi mouimenti potranno seruire a gli altri; di maniera che accompagnando gli interualli delle maggiori, & delle minori consonanze, con li mouimenti naturali, & accidentali, che fanno le parti, con qualche giuditio; si verrà ad imitare le parole con la bene intesa harmonia. (In qual maniera le Harmonie si accommodino alle soggette Parole. Cap. 32)

música, em sua quase totalidade, era escrita em apenas duas armaduras possíveis: sem acidentes, chamada *cantus durus*, ou com um bemol, chamada *cantus mollis*. Outros acidentes quando presentes eram designados por sinais antecedendo as notas.

O fato de que esta terminologia daria origem às designações usadas em alemão para os modos maior (*dur*) e menor (*moll*) não deve porém ser interpretado como indicação de que os compositores já polarizavam sua escrita entre os modos iônico e eólio em detrimento dos demais. Segundo um estudo de Dahlhaus (apud CHAFE, 1992, p. 23) sobre o significado dos termos *moll* e *dur*,

a relação lógica entre modo e transposição era inversa: até o século XVII a transposição representava o gênero (Tongeschlechter), enquanto os modos representavam as espécies (Tonarten). Desde então tratamos os modos como gênero (o modo iônico como maior, e o eólio como menor) e a transposição como espécie.

A consequência do que Dahlhaus descreve é que, na prática, havia pouca variação entre armaduras ou *signatio* (apenas acrescentava-se ou retirava-se um bemol) e uma grande variedade de gêneros expressivos que eram obtidos através da variação das *finalis*.

A relação entre alterações de sinais e alterações de afeto se torna mais clara quando se considera outro aspecto importante da prática harmônica da *seconda pratica*. Maria Rika Maniates (1979) e depois dela Eric Chafe apontam para a existência no repertório associado a este movimento de um “espectro tonal ordenado em quintas” (CHAFE, 1992, p. 26). Esta disposição em quintas pode ser entendida como causa ou consequência de uma alteração (*mutatio*) que em última análise significava a retirada ou acréscimo de um bemol ou um sustenido. Para Maniates (1979, p. 184),

As “áreas tonais” sugeridas são, é claro o resultado do comportamento natural da mutação do hexacorde. Todavia qualquer aluno de harmonia barroca reconhece o esquema como equivalente à modulação através do ciclo-das-quintas. Não importa que os teóricos do século XVI não falem em

modulação no sentido moderno. Ela existe na prática e os escritores [da época] abordam esta realidade através da única ferramenta teórica que lhes era disponível: a mutação do hexacorde. [...] As modulações por quintas não podem operar na restrita moldura [framework] da modalidade. Seu impulso harmônico pouco comum era claramente entendido pelos músicos do século XVI como uma novidade na sonoridade.

Sobre esta novidade na sonoridade, um fator importante a ser levado em consideração é que os sistemas de afinação de temperamento desigual, adotados na época, implicavam numa real diferença intervalar entre por exemplo uma tríade maior sobre Sol, e outra sobre de Mi bemol, ou ainda outra sobre Mi. Se no temperamento igual podemos dizer que em relação à série harmônica todas as quintas e terças maiores são igualmente desafinadas, nos sistemas de temperamento desigual temos uma ‘região central’ na qual estes intervalos são considerados puros ou mais puros por corresponderem à série harmônica. Ao nos afastarmos dessa região a discrepância em relação à série harmônica se acentua cada vez mais.⁹⁸ Não se admira então que explorar estas regiões tivesse para estes compositores alguma conotação expressiva, como descreve Zarlino.

Para estabelecer uma relação entre o modo como na monodia dramática da *seconda pratica* as palavras se associam na *oratio* e a escolha das tríades a elas associadas por simples sincronicidade, nosso trabalho toma como premissa as conclusões extraídas por Chafe e Maniates que apontam com segurança para a existência neste repertório de uma organização do espectro em torno de uma disposição em quintas. É a partir desta premissa que estabelecemos a relativa proximidade entre duas tríades. Note-se que nesta consideração não levamos em conta a concepção característica da harmonia tonal que implica uma correspondência entre uma tríade e a sua relativa. Lembremos que este é um conceito estranho à música da época que estamos considerando. Desta forma, o que é considerado para determinar a relativa proximidade de duas tríades é a

⁹⁸ Maniates faz uma discussão aprofundada sobre as implicações dos sistemas de temperamento na música do século XVI (Cf. MANIATES, 1979, Cap. IX, p. 133)

distância que se percorre entre as suas fundamentais através de uma sucessão de quintas. Tomando-se um exemplo prático, entre palavras uma tríade maior sobre Sol e outra menor sobre Mi, que na harmonia tonal seriam consideradas relativas, consideramos que existe uma separação de dois acordes (Sol-Ré-Lá-Mi). Por outro lado uma tríade maior e outra menor sobre a mesma fundamental ocupam a mesma posição no espectro de acordes, embora possamos, sobretudo quando esta mudança estiver acompanhada de uma alteração de *signatio*, atribuir a esta alteração alguma implicação de carácter expressivo. Em termos da relação que fazemos entre tríades e as cinco classes universais da dialética platônica (Cf. p. 108) altera-se neste caso a essência do acorde, sem que se altere a relação que este estabelece com seus pares. É bom lembrarmos que a escolha entre a terça maior ou menor de uma tríade, a não ser quando a terça estivesse representada na linha melódica ou especificamente indicada na cifra, era considerada uma atribuição sobretudo do intérprete a quem cabia a realização do baixo cifrado.⁹⁹

Baseados nas premissas aqui apresentadas e nos servindo do que pudemos extrair sobre como a dialética platônica considera a oração, prosseguiremos com a análise de trechos extraídos deste repertório.

⁹⁹ (Cf. AGAZZARI, *Del Sonare Sopra'l Basso*, 1607)

CAPÍTULO V - ANÁLISES

A escolha de *Le Musiche Sopra L'Euridice* (Peri , 1600) e *L'Orfeo Favola in Musica* (Monteverdi, 1607) como objetos de nossa análise se explica pelo que estas obras têm de exemplar do esforço de aproximação com a música presumida das tragédias gregas, sobre as quais tratadistas e compositores do Renascimento leram nas obras dos filósofos da antiguidade. Ao tratarem de um mesmo tema, os autores dos libretos, Otavio Rinuccini e Alessandro Striggio encontraram fórmulas distintas para organizarem seus discursos. Estaremos investigando se essas fórmulas foram de alguma maneira seguidas na organização harmônica dos respectivos trechos musicais. Antes porém é importante investigar a escolha do tema de Orfeu, comum a essas duas obras, e sua relação com o platonismo renascentista.

6.1. Orfeu no surgimento do melodrama renascentista e sua importância para o platonismo

O interesse na redescoberta da cultura da Grécia Antiga foi uma das forças que impulsionaram as transformações culturais que ocorreram na Europa durante o Renascimento. Tal como o resgate do Platonismo fora fruto do esforço de muitos humanistas que, através de traduções e comentários, tornaram a obra de seus pensadores acessível aos cidadãos cultos da época, também houve, no que tange à música, um processo de investigação das fontes disponíveis sobre a prática musical e artística dos antigos gregos e romanos. A utilização da monodia dramática como veículo para representação de histórias encenadas foi um fenômeno surgido como consequência deste processo de investigação. Um grupo formado por intelectuais e nobres que se reuniam na casa do conde Giovanni de' Bardi em Florença teve um papel decisivo neste processo. Fomentados pelo anfitrião, a quem Giulio Caccini dedica a publicação de sua *L'Euridice composta in musica* (1600), vários membros da Camerata, como o grupo se denominava, se mobilizaram seja na pesquisa das fontes antigas, seja na experimentação de uma nova maneira de fazer música que se aproximasse àquela dos antigos. Entre eles estava Vincenzo Galilei que, com a ajuda vinda de Roma de Girolamo Mei, fornecia aos demais membros subsídios que pudessem orientá-los na redescoberta ao menos parcial desta música dos antigos. Segundo Pietro Bardi, filho do fomentador da Camerata,

[Galilei] via que um dos principais escopos desta academia fosse, com o reencontro da musica antiga, na medida em que fosse possível se tratando de matéria tão obscura, melhorar aquela moderna e levá-la a algum lugar do estado miserável, no qual lhe haviam colocado principalmente os godos [provavelmente uma referência ao estilo polifônico da escola franco-flamenga], depois da perda dessa e de artes e ciências mais nobres.¹⁰⁰

¹⁰⁰ vedeva questo grande ingegno che uno dei principali scopi di questa accademia era, col ritrovare l'antica musica, quanto però fosse possibile in materia sì oscura, di migliorare la musica moderna, e levarla in qualche parte dal misero stato, nel quale l'avevano messa principalmente i goti, dopo la

Assim como faz Peri (Cf. 84), também Otavvio Rinuccini, membro da Camerata, deixa claro na dedicatória a Maria de Medici transcrita na primeira edição do texto de sua *Euridice* (1600) que esta monodia dramática surge como tentativa de produzir com a música moderna algo que se aproximasse à música que presumiam estar presente na encenação das tragédias na antiguidade:

Foi opinião de muitos, Cristianíssima Rainha, que os antigos gregos e romanos cantassem em cena as tragédias inteiras, mas tal nobre maneira de recitar ainda que não renovada, nem mesmo que eu saiba tenha sido até aqui tentada por alguém, acreditando eu que tal se devesse por defeito da música moderna mui largamente inferior à antiga. Tal pensamento feito arrancou-me-o do ânimo o Sr. Jacopo Peri, que quando ouvira a intenção do Sr. Iacopo Corsi [também membro da Camerata] e minha pôs com tanta graça em notas a fábula de Dafne (por mim composta apenas para fazer uma simples experiência daquilo que pudesse o canto da nossa época) que agradou incrivelmente àqueles poucos que a ouviram.¹⁰¹

Rinuccini nos relata ainda que, após esta bem sucedida primeira experiência, juntou-se novamente a Peri no desafio de trazer à cena em um evento público, na presença de “príncipes e *signori* da Itália e da França”, a fábula de Orfeu e Eurídice posta em música. Sobre os mesmos versos de Rinuccini, Giulio Caccini fez nova versão musical da fábula de Orfeu e Eurídice imprimindo-a antes do que a versão de Peri fosse impressa, mas representando-a somente no ano seguinte. Sete anos mais tarde, sempre a mesma fábula de Orfeu, contada agora nos versos de Alessandro Striggio, seria o objeto da primeira incursão de Claudio Monteverdi no gênero melodramático.

perdita di essa, e delle altre scienze e arti più nobili. (Lettera a Giovan Battista Doni. In SOLERTI, 1903, p.144.)

¹⁰¹ E stata opinione di molti, Cristianissima Regina, che gli antichi Greci e Romani cantassero sulle scene le tragedie intere; ma sì nobil maniera di recitare nonché rinnovata, ma ne pur, che io sappia, fin qui era stata tentata da alcuno, e ciò mi credev'io per difetto della musica moderna, di gran lunga all'antica inferiore. Ma pensiero sì fatto mi tolse interamente dall'animo M. Jacopo Peri : quando, udito l' intenzione del signor Jacopo Corsi e mia, mise con tanta grazia sotto le note la favola di Dafne (composta da me, solo per fare una semplice prova di quello che potesse il canto dell'età nostra) che incredibilmente piacque a quei pochi che l'udirono.

Parece natural que, considerando a fama de excelente poeta e músico deste personagem, os autores das primeiras obras neste gênero tenham sido unânimes na decisão de, na expressão usada por Peri, fazer “ouvir o seu canto através da pessoa de Orfeu”¹⁰². Existem ainda tanto na fábula narrada como no próprio personagem, uma série de significações que devem ser consideradas se quisermos entender com mais profundidade o que a escolha deste tema representa. No que diz respeito à fábula, há que se notar a existência de uma longa tradição, estabelecida por Fulgentius no século VI¹⁰³ e depois repetida por diversos autores incluindo Giovanni Boccaccio (séc. XIV)¹⁰⁴, que dá uma interpretação alegórica ao movimento depreendido por Orfeu na busca e resgate de sua amada das profundezas do reino dos mortos, a chamada catábase. Segundo esta linha interpretativa baseada na etimologia dos nomes dos personagens, Eurídice (*Eur dike*) representa na fábula o julgamento profundo (*profunda diiudicatio*), enquanto Orfeu (*Orea fone*) significaria a voz excelente (*optima vox*). Como exemplo do que seria esta sabedoria mais profunda a ser resgatada, Fulgentius explica que em todas as artes ou ciências existem dois estágios: assim como as crianças primeiramente aprendem o abecedário e depois aprendem a ler, na oratória primeiro vem a oratória e depois a dialética, e na música, primeiro a música, depois a influência dos astros (*apotelemastice* – uma referência à música das esferas). Fulgentius segue sua explicação distinguindo a retórica da dialética nos seguintes termos: “uma coisa é ser capaz da eloquência livre e desimpedida, outra é impor um controle rigoroso e constrito sobre a investigação da verdade”¹⁰⁵. A recuperação de Eurídice é entendida portanto como a alegoria de um resgate de uma sabedoria não disponível no nível da superfície, mas encontrada por aqueles que, tal como na catábase de Orfeu, a

¹⁰² udire il mio canto sotto la persona d’Orfeo. (PERI, 1600, Prefácio)

¹⁰³ FULGENTIUS. *Mythologiae*. 3, 10.

¹⁰⁴ BOCCACCIO. *Genealogia Deorum*. 5, 12.

¹⁰⁵ aput rethores uero aliud est profusa et libero cursu effrenata loquacitas, aliud constricta ueritatisque indagandae curiosa nexilitas.

buscam num nível mais profundo. Um resgate com o qual certamente aqueles que se empenharam na redescoberta, e posterior difusão, da cultura da antiguidade clássica podiam se identificar. Essa identificação é feita de forma explícita pelo autor da mais importante versão da fábula de Orfeu a ser escrita no século XV. Angelo Poliziano, ele mesmo tradutor de Platão para o latim, faz uso desta alegoria para anatercer aquele que teria sido o principal responsável pelo renascimento de uma parte importante desta cultura. Ao falar de Ficino, Poliziano faz a seguinte imagem:

[Sua lira] resgatou das profundezas, com mais sucesso do que a lira de Orfeu da Trácia, aquela que é, se não me engano, a verdadeira Eurídice, isto é a sabedoria platônica com sua amplíssima capacidade de entendimento.¹⁰⁶

Poliziano não foi o único autor a fazer esta associação entre Ficino e Orfeu. Lorenzo de Medici, o Magnífico, descreve em seu poema *De summo bonno* um encontro com Ficino com o qual trava discussões em torno da felicidade e da ilusão de uma vida pastoral, dizendo-nos que ao ouvir sua voz e sua harmonia quando fazia um passeio pelo campo pensara “que Orfeu ao mundo retornasse”¹⁰⁷. Para Warden (1982, p. 86),

a identificação entre Ficino e Orfeu poderia ser desqualificada como um mero elogio literário [...] se não fosse tão recorrente em uma ampla variedade de formas literárias e de contextos.

Warden cita ainda, entre outros exemplos, o busto de Ficino esculpido por Andrea Ferruci disposto na igreja Santa Maria dei Fiori em Florença (Figura 2), na qual o filósofo e latinista é retratado segurando um volume da obra de Platão tal como se

¹⁰⁶ Longe felicior quam Thraciensis Orphei chitara veram (ni fallor) Eurydicen hoc est amplissimi iudicii Platoniam sapientiam revocabit ab inferis. (Poliziano. apud WARDEN, 1982, p 86).

¹⁰⁷ Erano gli orecchi alle parole intesi,/ quando una nuova voce a sé gli trasse,/ da più dolce armonia legati et presi./ Pensai che Orphee al mondo ritornasse.

tocasse uma lira, sobre cuja imagem Naldo Naldi escreveu: “Eu sou o Orfeu que moveu com seu canto as florestas”.¹⁰⁸



Figura 2 - Andrea Ferrucci, Busto de Ficino.
Igreja Santa Maria dei Fiori em Florença.

O mesmo Naldo Naldi que participou dos encontros da Academia promovidos por Ficino e Cosimo Medici, é autor de um poema, referido por Warden, que traça uma linha de reencarnações da alma de Orfeu na qual Homero teria herdado seus dotes na canção, Pitágoras os ensinamentos éticos, Ennius a piedade, somente encontrando novamente em Ficino a representação completa de todos estes atributos em um único ser. Ficino, que traduziu uma série de hinos cuja autoria na Grécia antiga era atribuída ao próprio Orfeu, os chamados *Hinos Órficos*, de fato tocava uma lira e segundo relatos de seus companheiros da Academia deleitava

¹⁰⁸ Orpheus hic ego sum, movi qui carmine silvas. (Naldo Naldi apud WARDEN, 1982, p. 87)

seus ouvintes com improvisações musicais sobre estes hinos aos quais atribuía poderes místicos. Para Voss (in ALLEN, 2002, p. 232),

Nos hinos órficos Ficino encontrou veículos para o que ele denominou magia natural, um processo que buscava trazer a alma humana ao alinhamento com as harmonias celestes e em última estância com o próprio Deus, embora dificilmente ele pudesse tornar isto explícito.

Esta utilização dos hinos órficos, cuja tradução Ficino jamais quis publicar, estava em perfeita sintonia com a função, senão mágica, ao menos terapêutica que Platão atribuía à harmonia musical (Cf. p. 83). Para a tradição neoplatônica a importância de Orfeu era porém ainda maior do que faz supor esta revitalização não apenas simbólica levada adiante por Ficino.

Um dos mais importantes pensadores do neoplatonismo, Proclus (Séc. V) afirma na sua *Theologia Platonica* que “toda a filosofia grega é descendente da iniciação mística de Orfeu”¹⁰⁹. Para ele, os ensinamentos órficos teriam inspirado Aglaophemus, que os teria repassado a Pitágoras, de quem Platão os teria herdado. De fato, Platão cita Orfeu diretamente catorze vezes em seus diálogos e em outras cinco vezes cita uma sabedoria dos antigos que parece condizer com os escritos órficos. A crença numa linhagem de teólogos e pensadores que ensinaram uma mesma verdade ou sabedoria mais profunda é retomada, segundo Godwin (2007, p. 2), por Gemisthos Pletho, e depois repetida por Ficino em diversas passagens. Numa delas (*De christiana religione*, 22) Ficino usa o termo *prisca theologia* (teologia antiga ou primordial) para referir-se a esta linha sucessória. Nas palavras de Celenza (in ALLEN, 2002, p. 85),

A *prisca theologia* de Ficino era a sua filosofia. Ele a via como sendo guiada pela divina providência, um desdobramento gradual de uma visão unitária que Deus escolheu revelar à humanidade para nosso benefício.

Embora houvesse alguma variação quanto aos nomes listados na composição desta linhagem, o seguinte núcleo de pensadores da era pré-cristã sempre se fazia presente: Hermes Trimegistus, Orfeu, Pitágoras e Platão. Algumas vezes,

¹⁰⁹ Proclus *Theologia Platonica* (1, 5) citado em ALLEN. 1998, p. 120.

antes destes nomes eram citados Zoroastro e Moisés. Juntos eles haviam estabelecido uma base de pensamento monoteísta que proclamava a imortalidade da alma, e que seria reafirmada na encarnação do verbo manifestada pela vinda do Cristo. Segundo Walker (1953, p.119),

os escritos órficos foram de suma importância [para os neo-platônicos] não pelo seu contexto ou conteúdo mas porque reforçaram a crença na *prisca theologia* que confirma a compatibilidade do Platonismo com o Cristianismo. [...] Orfeu era um membro de especial eminência na seqüência dos *prisci theologi*, pois seus outros aspectos, legendários e históricos, aumentavam sua autoridade como teólogo e o conectavam a atividades altamente valorizadas pelos Platonistas da Renascença.

Walker (Ibidem) faz uma avaliação da importância histórica da crença na *prisca theologia* considerando que esta:

- i) induziu a um tipo de Cristandade extremamente liberal, a uma ênfase nas similaridades ao invés das diferenças entre as religiões [...]
- ii) possibilitou que a filosofia pagã fosse aceita como parte histórica da tradição cristã [...]
- iii) ajudou a sobrevivência de formas inócuas dos deuses e heróis pagãos; Ficino e Pico [della Mirandola] podiam com a consciência tranqüila cantar hinos órficos a Urano ou Apolo.
- iv) Influenciou fortemente a interpretação renascentista de Platão e dos neoplatonistas. Em termos históricos Platão era considerado como derivando de Moisés, e em termos teleológicos como levando-nos ao caminho da revelação cristã. Este ponto de vista, não importa quanto errôneo hoje nos pareça, proveu um enquadramento inteligível no qual um dos mais enigmáticos e profundos de todos os filósofos [referindo-se a Platão] podia ser encaixado.

As conclusões de Walker evidenciam tanto a importância da *prisca theologia* para a aceitação e difusão do pensamento platônico como o papel destacado que Orfeu nela exercia.

Ao investigarmos o surgimento da monodia dramática da *seconda pratica* e sua relação com o platonismo renascentista, há que se considerar o que o tema e o personagem de Orfeu significavam para os platonistas do Renascimento. Estes identificavam em Orfeu, escolhido como motivo e porta voz

das primeiras obras nesta forma de expressão artística, um dos precursores de uma linha pensamento da qual Platão se torna herdeiro e aperfeiçoador. Ao mesmo tempo, na fábula que narra o resgate de Eurídice, podiam identificar a si mesmos resgatando uma sabedoria mais profunda que por tantos anos estivera como que soterrada e que tinha no próprio Orfeu um expoente.

6.2. Tu se' morta

A transcrição desta ária, com os compassos numerados para mais fácil referência, encontra-se no anexo (p. 189). Após a leitura desta análise, recomenda-se a consulta ao arquivo com a animação sonorizada da relação *oratio*/harmonia disponível no disco de dados (10.2, p. 207).

Iniciaremos nossas análises examinando a cena do segundo ato de *L'Orfeo: Favola in Musica* (1607) de Monteverdi e Striggio que representa a reação de Orfeo ao saber da morte de Euridice. Primeiramente consideraremos o texto poético de Alessandro Striggio em sua disposição tal qual impressa na edição do libreto publicada em 1607 e as indicações de *signatio* tais quais se encontram na *editio princeps* da partitura (Quadro 5).

A cena corresponde ao momento que sucede o relato em que Silvia, companheira de Euridice, narra a Orfeo os fatos que resultaram na morte de sua amada. São as primeiras palavras de Orfeo, com exceção da expressão *Ohime* exclamada durante o relato de Silvia, após receber a notícia. No texto de Striggio a reação de Orfeo é de primeiramente confrontar-se com sua amada morta, para em seguida afirmar sua intenção de buscá-la de volta e finalmente despedir-se deste mundo. A mudança de atitude entre confrontar-se com sua amada morta e engajar-se na sua recuperação corresponde à mudança de *signatio* indicada na partitura, que curiosamente ocorre no meio da frase musical que manifesta a terceira linha do poema.

Signatio	Linhas	Texto original / Texto em português
Mollis	1	Tu se' morta mia vita, ed io respiro?
	2	Tu se' da me partita
*Durus	3	Per mai più *non tornare, ed io rimango?
	4	Nò, che se i versi alcuna cosa ponno,
	5	N'andrò sicuro a' più profondi abissi
	6	E, intenerito il cor del re de l'ombre,
	7	Meco trarròtti a riveder le stelle:
	8	O se ciò negherammi empio destino,
	9	Rimarrò teco in compagnia di morte.
	10	A dio terra, à dio cielo, e sole, à dio.
Mollis	1	Tu estás morta minha vida e eu respiro?
	2	Tu partiste de mim
Durus	3	Para não mais voltar, e eu permaneço?
	4	Não, pois se os versos podem algo,
	5	Vou com certeza aos mais profundos abismos,
	6	E, enternecido o coração do rei das sombras,
	7	Trar-te-ei comigo a rever as estrelas.
	8	Ou se tal me negar o impiedoso destino,
	9	Ficarei contigo na companhia da morte.
	10	Adeus Terra, adeus céu, e Sol, adeus.

Quadro 5 – *Tu se morta* de Alessandro Striggio extraído de *L'Orfeo* (MONTEVERDI, 1607)

A opção poética de Striggio foi de enfatizar o contraste entre Orfeo vivo e Euridice morta. Na oração de Orfeo as idéias se associam sobretudo através da *alteritatem* (diferenciação) entre elas. Na primeira linha são estabelecidas duas comparações. A primeira contrasta o estado de Euridice à sua importância para Orfeo, que lhe confere as atribuições *Morta* e *mia vita*. Na segunda comparação, Orfeo compara o estado de Euridice ao seu próprio (*sei morta ed io respiro*). A segunda sentença (linhas 2 e 3) combina três verbos que indicam movimento ou sua ausência: partir, voltar e permanecer. A oposição se estabelece entre os dois verbos atribuídos a Euridice (partir e não voltar) e o verbo atribuído a Orfeo

(permanecer). Na partitura, a mudança de *cantus mollis* para *cantus durus* ocorre no momento em que Orfeo, confrontado com esta situação, quando repete as palavras *mai piu* e depois conclui *mai piu non tornare* (não mais voltar, linha 3), se nega a aceitar a idéia de que Euridice não voltaria. Resolve-se então pela empreitada de outros movimentos: primeiramente ir (linha 5) aos abismos profundos, para então ou trazê-la de volta (linha 7), ou ficar com ela (linha 9) na companhia da morte. O ponto decisivo entre estas duas opções será definido pela alternativa entre o coração enternecido de Plutão (linha 6) e o destino impiedoso (linha 8). A idéia de oposição domina o discurso no contraste entre os abismos profundos de onde Orfeo irá resgatar sua amada (linha 5) e a perspectiva de trazê-la de volta para rever as estrelas (linha 7). Também são opostas as idéias de sol (linha 10) e sombras (linha 6), além de terra e céu (linha 10), e finalmente vida (linha 1) e morte (linha 9).

Alessandro Striggio cria para Orfeo um discurso no qual as idéias estão encadeadas através da oposição, *alteritatem* em sua forma mais pronunciada. Existe uma forte percepção de simetria que se revela tanto no uso freqüentes de antônimos ou idéias opostas, como na seqüência de apresentação dos verbos que indicam o movimento. Esta seqüência é em si mesmo um movimento que apresenta uma série de simetrias entre a situação vivida pela perda de Euridice e o movimento de catábase a ser empreendido por Orfeo em seu resgate. Estas simetrias podem ser visualizadas na seguinte representação gráfica (Quadro 6).

Sujeito	Euridice		Orfeo	decisão de Orfeo ponto de simetria	Orfeo	Ambos	
Verbos	1. partir	2. não voltar	3. ficar		4. Ir	5. voltar	6. ficar
Tempo	passado	para sempre	presente		futuro	opção 1 futuro	opção 2 para sempre
Situação	Perda de Euridice				Catábase		

Quadro 6 – Simetria dos verbos de movimento no texto da ária *Tu sei morta*.

Lembrando a imagem usada por Platão, esta seqüência de verbos indicados parece funcionar como a urdidura de um tecido através da qual são entrelaçadas as varias oposições dos nomes.

Passemos então a examinar que leitura pode ser feita do encadeamento das tríades escolhidas por Monteverdi para acompanhar o texto de Striggio. Para conhecermos a organização harmônica do trecho a ser analisado é preciso identificar tanto as partes (tríades) que se relacionam entre si, como o todo que elas formam (o espectro harmônico explorado). Assim, tomando como pressuposto a organização do espectro harmônico a partir de seqüências de quintas, determinamos sua extensão, examinando por onde caminha o baixo, gerador das tríades. O todo resultante das partes é um espectro que tem como limites, de um lado Si bemol, e do outro Mi, e percorre todos as notas entre estes extremos (Si bemol, Fá, Dó, Sol, Ré, Lá, Mi). O centro desse espectro situa-se, portanto, sobre Sol, e corresponde à primeira tríade do trecho. Em referência a primeira tríade, há portanto uma perfeita simetria no espectro que corresponde a mais três acordes contíguos tanto na direção de quintas ascendentes (sustenidos) como na direção de quintas descendentes (bemóis).

Monteverdi parte do centro do espectro que vai utilizar (Sol) e progride em quintas ascendentes em direção à extremidade sustenido do espectro (Mi) enquanto Orfeo pronuncia as palavras *Tu se' morta mia vita*. (compassos 1-4) Em oposição a esta idéia, *ed io respiro* leva o baixo ao outro extremo (Si bemol, compasso 5-6)) simetricamente oposto em relação ao centro. A mesma oposição entre extremos se faz presente entre a idéia expressa com as palavras *mai piu non tornare* (compasso 9) e sua posterior negação (*no, no*, compasso 10). Antes disso, também as frases *sei da me partita* e *io rimango* são apresentadas em lados opostos do espectro (Lá, compasso 8, e Dó, compasso 10), embora sem uma simetria perfeita.

ORFEO.

Vn organo di legno
& un Chitarone.

Tu se' morta

se morta mia vi ta ed io respi ro Tu se' da me partita se da me par-

tita Per mai più: mai più non toruare ed io riman go Nò nò che se' i verfi alcuna cosa

ponno N'andrò sicuro à più profond'abissi E intenerito il cor del Rè de l'ombre Meco trar-

rotti A riueder le stelle O se ciò negherammi empio destino Rimarrò reco in cōpagnia

49

ATTO SECONDO.

di morte A dio terra a dio Cielo e Sole a Di o.

Figura 3 – Tu se'morta – Fácsimile da editio princeps

Fonte: MONTEVERDI, 1607.

Um movimento descendente do baixo e da voz acompanha a determinação de Orfeo em buscar sua amada nos “abismos profundos”. Este movimento (compasso 12), que indica o início da catábase, parte de Sol, a referência inicial da cena, e, indo em direção ao lado bemol do espectro, atinge Fá (duas quintas além). É portanto um movimento simétrico àquele anteriormente empreendido sobre as palavras *sei da me partita*, que do mesmo Sol, partira para o lado oposto atingindo Lá (também duas quintas além).

A disposição de Orfeo a, se for preciso, permanecer com Euridice nos reinos dos mortos é marcada por uma cadência que se conclui em Dó (compasso 19). Sobre esta mesma tríade Orfeo concluíra a sua pergunta *ed io rimango* (compasso 10). Duas idéias da mesma *species*, que indicam o sentido de permanecer, são representadas por cadências que concluem sobre a mesma tríade. À *identitatem* entre as idéias corresponde a *identitatem* entre as tríades.

Os últimos quatro compassos apresentam três cadências marcadas por um movimento (*motum*) oscilatório entre os dois lados do espectro que marcam as três despedidas de Orfeo. Estes movimentos cujo desenho pode ser observado na Figura 4, parecem sugerir a hesitação de Orfeo que, decidido a partir para resgatar Euridice, sente-se ainda atraído pelas forças que o prendem à vida na terra. Observe-se que as duas primeiras despedidas, *adio terra* e *adio cielo*, perfazem um movimento idêntico, porém partindo de notas diferentes. Este mesmo desenho é repetido na última frase para o último adeus de Orfeo antes de abandonar o mundo dos vivos.

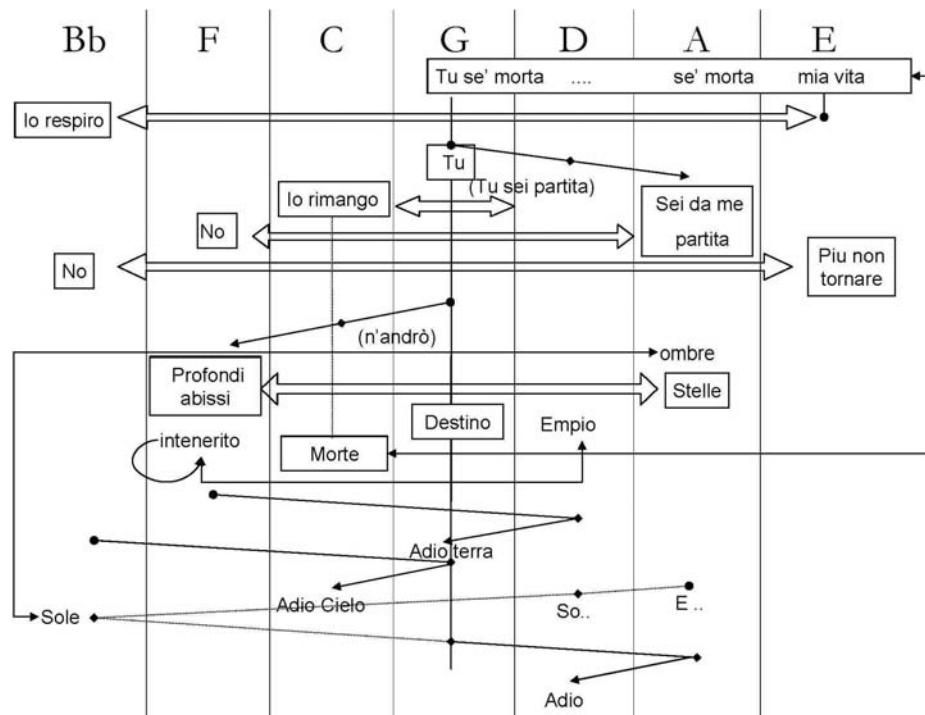


Figura 4 – Relação entre tríades e texto na ária *Tu sei morta*.

Comparando as relações entre as palavras encontradas no texto de Striggio com a relação entre as tríades apresentada na partitura de Monteverdi (Figura 4), vemos que há uma marcada correspondência entre estas. Ao ordenar as tríades em uma sucessão de quintas e representar as palavras que lhes correspondem em uma tabela, temos como resultado um quadro que é capaz de representar graficamente o *specierum copula* que se constitui, segundo Platão na essência da oração. Tanto as relações de *alteritatem* entre as palavras como as relações entre as indicações de movimentos sugeridos pelos verbos do poema encontraram manifestação na disposição das tríades. A significados antônimos, Monteverdi atribuiu tríades simetricamente opostas em relação ao centro do espectro harmônico por ele utilizado. Através de progressões em quintas ascendentes ou descendentes representou alguns dos movimentos, sobretudo a partida de Euridice e a catábase de Orfeo, sugeridos pelo texto. O encadeamento

das tríades exerceu uma função de representar, não o significado das idéias que compõe a oração, mas a forma como essas idéias relacionam-se entre si e com o todo do discurso. Este encadeamento está de tal forma conectado às relações existentes entre as idéias do texto poético que, sem as palavras, ficaria “como corpos sem alma”, como sugere o texto da *Dichiaratione*.

6.3. Non piango e non sospiro

A transcrição desta ária, com os compassos numerados para mais fácil referência, encontra-se no anexo (p. 191). Após a leitura desta análise, recomenda-se a consulta ao arquivo com a animação sonorizada da relação *oratio*/harmonia disponível no disco de dados (10.2, p. 207).

As árias *Non piango e non sospiro* de Jacopo Peri e *Tu sei morta* de Claudio Monteverdi correspondem ao mesmo momento dramático na trama de Orfeo no qual está representada a sua reação à notícia da morte de Euridice. A solução poética que Rinuccini apresenta é porém bastante distinta daquela adotada anos mais tarde por Striggio.

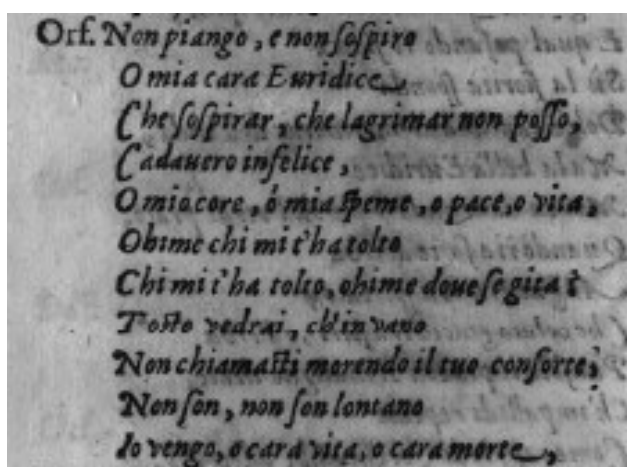


Figura 5 – Texto da ária *Non Piango e non sospiro*

Fonte: RINUCCINI, 1600.

A *editio princeps* do libreto de Ottavio Rinuccini dispõe o texto da ária *Non piano e non sospiro* em onzes linhas sem nenhuma divisão de estrofes. A partitura de Peri indica uma mudança de *signatio* de *cantus durus* para *cantus mollis* antes da oitava linha.

Signatio	Linhas	Texto original / Texto em português
Durus	1	Non piango, e non sospiro
	2	O mia cara Euridice
	3	Che sospirar, che lagrimar non posso,
	4	Cadavero infelice,
	5	O mio core, o mia speme, o pace, o vita,
	6	Ohimè chi mi t'ha tolto
	7	Chi mi t'ha tolto, ohimè dove se' gita?
Mollis	8	Tosto vedrai, ch'invano
	9	Non chiamasti morendo il tuo consorte,
	10	Non son, non son lontano
	11	Io vengo, o cara vita, o cara morte.
Durus	1	Não choro e não suspiro,
	2	Oh minha cara Eurídice,
	3	Pois suspirar, pois lagrimar não posso
	4	Cadáver infeliz
	5	Oh meu coração, minha esperança, oh paz, oh vida.
	6	Oh infeliz, quem te tirou de mim?
	7	Quem te tirou de mim, oh infeliz, por onde vagaste?
Mollis	8	Logo verás que em vão
	9	Não chamaste morrendo o teu consorte
	10	Não, não estou longe
	11	Eu venho, oh cara vida, oh cara morte.

Quadro 7 – *Non piango e non sospiro* de Ottavio Rinuccini (RINUCCINI, 1607)

No poema de Rinuccini, a reação de Orfeo é a de identificar-se com o corpo inanimado de Euridice, exatamente o contrário da solução de Striggio na qual Orfeo vivo se contrasta com Euridice morta. Primeiramente, Orfeo descreve a si mesmo como um cadáver infeliz (linha 4), incapaz de suspirar ou chorar (linha 1), pois se encontra destituído de sua amada. Em seguida, Orfeo dá sinais de sair do estado de catatonia em que estava imerso (linhas 5 a 7). Esta mudança (*motus*) é sinalizada pela diferenciação (*alteritatem*) entre o uso das expressões *non piango* e *non sospiro* (linha 1) e a repetição da interjeição *ohime* (linhas 5 e 7)

que aponta para um estado de autocomiseração e inconformismo. A linha 6 que separa estes dois estados é o momento em que Orfeo atribui a Eurídice os seguintes vocativos “meu coração, minha esperança” “paz” e “vida” sinalizando a sua importância para ele. O primeiro sinal de inconformismo se demarca pela repetição da indagação *chi mi t’ha tolto* (quem te tirou de mim, linhas 6 e 7). Nesta indagação temos pela primeira vez um verbo que indica movimento, tirar ou arrancar. Outra indagação, *dove sei gita* (por onde vagaste?, Linha 7), também indica o movimento que representa a separação entre Euridice e Orfeo.

A partir deste ponto Orfeo decide-se por atender ao apelo de sua amada e empreender a catábase em sua busca (linhas 8 a 11). O movimento de catábase é indicado pelo uso da expressão verbal *io vengo* na última linha. Curioso notar que ao invés de despedir-se, como na solução que seria depois adotada por Striggio, Orfeo anuncia sua chegada eminente ao reino dos mortos dirigindo-se a Euridice, *o cara vita*, e à *cara morte* como se sugerindo que lhe aguardassem pois, como afirmara antes, não estava longe (*non son lontano*, linha 10).

Podemos perceber no poema de Rinuccini a indicação de três estados de espírito ou afetos distintos que são atribuídos a Orfeo: um Orfeo catatônico; que se sucede por um Orfeo dolente e inconformado; e finalmente um Orfeo *risoluto*. Numa imagem cuja beleza reside na exploração de um paradoxo, Rinuccini nos apresenta uma transformação (*mutatio*) na qual um cadáver infeliz (linha 4) se ergue e se move decidido a abraçar sua cara morte (linha 11).

Passemos então a considerar a maneira pela qual Jacopo Peri representa esta cena em termos do encadeamento das tríades que acompanha as palavras de Orfeo.

Orfeo 17

Non piango e non sospi ro O mia ca ra Euri di ce che sospirar che lacrimar non
 posso Cade ue ro in seli ce O mio core o mio speme, o pa ce o vita O
 ime chi mi t'ha tol to chi mi t'ha tolto o hime do ue sei gi ta
 To sto vedrai ch' in vano non chiama sti morendo il tuo confor te non son nò son lontano io
 vengo, o cara vita, o cara morte

The image shows a page from a 1600 Florentine edition of the musical score for 'Cena de Le Musiche Sopra l'Euridice' by Jacopo Peri and Ottavio Rinuccini. The page is titled 'Orfeo' and '17'. It contains five systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are in Italian and are written below the vocal line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs, as well as some decorative elements like asterisks and brackets. The paper is aged and slightly discolored.

Figura 6 - *Non Piango e Non Sospiro*.
 Cena de *Le Musiche Sopra l'Euridice* de Jacopo Peri e Ottavio Rinuccini.
 Fac-símile da primeira edição (Florença, 1600)

Assim como Monteverdi viria a fazer na ária *Tu sei morta*, Peri explora um espectro harmônico que alcança de um lado Si bemol e no outro extremo Mi. Note-se porém que a faixa central deste espectro, corresponde a Sol, não inicia e nem conclui a ária, sendo porém bastante explorada em sua seção central. A única mudança de *signatio* na partitura indica a passagem de *cantus duris* para *cantus mollis* no compasso 18 que corresponde à linha 8 do poema na qual Orfeo abandona o estado dolente e declara sua resolução de recuperar sua Euridice empreendendo-se no movimento de catábase.

A habilidade de “discernir claramente uma forma espalhada em muitas, e formas diferentes contidas numa forma maior” descrita no Sofista (253d) é manifestada por Peri nas atribuições de tríades que faz às palavras ao longo da ária. Logo em seu início, as expressões *non piango* e *non sospiro* são mantidas sobre a mesma tríade de Lá (compassos 1 e 2), ambas tomadas como indicação do mesmo estado catatônico de Orfeo. Sob outra tríade de Lá, porém na primeira inversão, inicia-se a palavra *cadavero* (compasso 6) que encerra o mesmo sentido. A *identitatem* entre estas idéias marcada pelo uso da mesma região do espectro delineia de forma clara o primeiro estado de ânimo demonstrado por Orfeo. O mesmo recurso é empregado para delinear o seu segundo estado de espírito ou afeto. As duas aparições da interjeição *ohime*, assim como a palavra *infelice* são acompanhadas por tríades sobre Sol (compassos 10, 14 e 7, respectivamente). Em ambas as interjeições *ohime*, temos a tríade de Sol menor mostrando uma essência mais piedosa de autocomiseração, normalmente associadas ao lado *mollis* de espectro. Já sobre a palavra *infelice* temos a representação de Sol maior, sugerindo uma conotação mais dura ou dolorida.

Duas menções importantes a Euridice são relacionadas à faixa do espectro sobre Ré: na primeira vez que seu nome é invocado (compasso 3, sobre as palavras *cara Euridice*); e como ponto de partida para a pergunta *dove sei gita* (por onde vagaste, compasso 15). Este movimento de afastamento de Euridice

progride em quintas ascendentes e conclui-se em Mi, (compasso 17) no extremo suspenso do espectro, faixa sobre a qual ouvimos anteriormente Orfeo chamá-la de *mio cor*, *mio speme*, *pace* e *vita* (compassos 8 e 9). Temos então duas faixas ocupadas por menções a Eurídice, Ré e Mi. A progressão entre estas duas faixas indicando o seu afastamento sugere Ré como o lugar que Euridice ocupava ao lado de Orfeo (centrado em Sol) e Mi como o lugar distante para onde ela teria ido. A impressão de um lugar inalcançável é reforçada pelo fato de que a única incursão de Orfeo nesse território (Mi) vem acompanhada das palavras *non posso* (compasso 6).

Embora a música não se inicie e nem conclua no centro do espectro harmônico (em Sol), esta região adquire importância a partir da saída de Orfeo do estado de *cadavero* que se encontrava anteriormente. Ali não apenas surgem expressões de auto-piedade *ohime* mas também deste ponto se inicia uma progressão de quintas descendentes consecutivas que indicam a resolução de Orfeo de empreender a catábase para resgatar sua amada (compasso 18). Sobre Sol se conclui também a cadência (compasso 22) em que Orfeo declara não estar longe (*non son lontano*). A última tríade sobre Sol é ouvida quando Orfeo se pronuncia como sujeito do verbo ir conjugado no tempo presente confirmando o movimento de catábase e indicando a sua partida (*io vengo*, quarto tempo do compasso 22).

Na Figura 6 estão dispostas todas as palavras do poema de Rinnucini segundo a atribuição das tríades conferidas por Peri. Associando, através da *identitatem*, as palavras colocadas em uma mesma coluna podemos observar a diferenciação (*alteritatem*) estabelecida entre as regiões de Sol, Ré, Lá e Mi, conforme descrevemos há pouco. A região do espectro que cobre as faixas entre Dó e Si bemol é explorada para indicar o movimento de catábase de Orfeo. A faixa que corresponde a Fá aparece como o destino final onde Orfeo, atendendo ao

chamado de sua amada irá reencontrar Euridice, sua vida, encontrando sua própria morte.

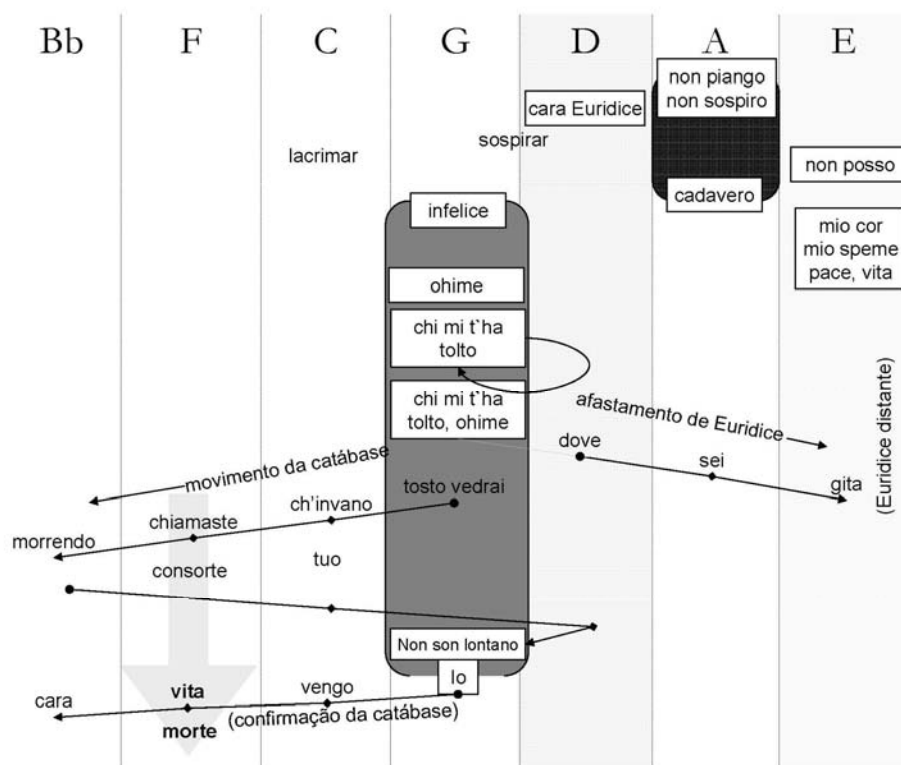


Figura 7 – Relação entre tríades e texto na ária *Non piango e non sospiro*.

Analisando a ária de Peri em seu todo podemos afirmar que a escolha das tríades estabeleceu uma série de relações de identidade entre as palavras que se mostram coerentes com os seus significados. Ao fazê-lo, manifestou de forma clara as duas principais mudanças de afeto sugeridas pelo poema: do Orfeo catatônico, para o Orfeo centrado em sua dor e perda, e deste para o Orfeo decidido e engajado no movimento de resgate de sua amada. Os encadeamentos em seqüências de quintas foram usados para representar os movimentos sugeridos pela idéia de afastamento de Eurídice e pela determinação de Orfeo recuperá-la no reino dos mortos.

Comparando a organização harmônica das duas árias já analisadas vemos que cada uma delas esteve baseada em princípios diferentes. Na ária de Monteverdi foi a alteridade entre as idéias que exerceu o papel de principal força geradora da organização dos discursos poético e harmônico. Na ária de Peri este papel foi exercido pela identidade entre as idéias que caracterizando diferentes afetos revelou a mutação entre os afetos manifestados. Esta diferença de abordagem foi coerente em ambos os casos com o modo em que os respectivos discursos poéticos estavam organizados. Em ambas as árias houve a representação dos movimentos sugeridos pelos verbos empregados no texto poético.

Ambas, porém, seguiram as identificações e diferenciações das idéias, bem como os movimentos dos estados de ânimo, conforme estes elementos eram sugeridos pelo texto. Ao reforçar ou acrescentar identificações, diferenciações, movimentos e repousos a essas idéias, a harmonia funcionou como um mapa de relações entre elas, revelando a estrutura do discurso segundo a dialética platônica baseada nas cinco classes universais. Dando materialidade a estas relações, foi capaz de conduzir os ouvintes pelo percurso das concepções artísticas elaboradas pelos compositores para a interpretação dos textos poéticos que lhes serviram de inspiração. Se, como sustenta Zarlino e nos lembra Giulio Cesare Monteverdi, a harmonia sozinha não é capaz de nenhum efeito extrínseco, vemos aqui que, agindo como veículo para as possibilidades de combinação entre as idéias emprestadas do texto, tem poder notável em termos da sua significação.

6.4. Ecco l'atra palude

A transcrição desta ária, com os compassos numerados para mais fácil referência, encontra-se no anexo (p. 193). Após a leitura desta análise, recomenda-se a consulta ao arquivo com a animação sonorizada da relação *oratio*/harmonia disponível no disco de dados (10.2, p. 207).

O início do terceiro ato de *L'Orfeo favola in musica* de Monteverdi representa, na versão da fábula de Orfeo contada por Striggio, a cena da entrada do herói no reino dos mortos. Striggio usa o recurso de trazer junto a Orfeo e como sua guia a Esperança (Speranza). Numa citação de grande efeito dramático do canto III da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, Speranza lê a lei inscrita sobre a porta do palácio de Plutão que proíbe sua entrada com as seguintes palavras: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*¹¹⁰. Em obediência a esta lei, Speranza indica a Orfeo que prossiga sozinho sem mais poder contar com a sua companhia. Este é o contexto da ária *Ecco l'atra palude* cuja relação texto/harmonia passamos a investigar.

O texto aparece na partitura com duas divergências em relação à *editio princeps* do *libreto*. Na segunda linha o *libreto* diz *spirti ignudi* em ordem inversa àquela da partitura, transcrita no Quadro 8, onde lemos *ignudi spirti*. Além disso Monteverdi repete a linha na qual Speranza lê para Orfeo a lei que proíbe sua entrada. Entre a primeira e a segunda leitura desta lei a partitura indica a mudança de *signatio* de *cantus mollis* para *cantus durus*. A partitura da primeira edição traz um erro de impressão deixando de assinalar um bemol na armadura no início do último sistema. Tanto o contexto musical, no qual Si natural seria um corpo estranho, como a mudança de *signatio* indicando *cantus durus* para a linha do baixo mais adiante no mesmo sistema, indicam com segurança que se trata de um erro de impressão e não uma real alteração de *cantus*.

¹¹⁰ Deixai toda esperança vós que entraís. (Canto III, linha 9)

Signatio	Linhas	Texto original / Texto em português
Mollis	1	Ecco l'atra palude, ecco il nocchiero
	2	Che trahe l'ignudi spirti a l'altra riva,
	3	Dove ha Pluton de l'ombre il vasto impero.
	4	Oltre quel nero stagn', oltre quel fiume,
	5	In quei campi di pianto e di dolore,
	6	Destin crudele ogni tuo ben t'asconde.
	7	Hor d'uopo é d'un gran core e d'un bel canto.
	8	Io fin qui t'ho condotto, or più non lice
	9	Teco venir, ch'amara legge il vieta,
	10	Legge iscritta col ferro in duro sasso
	11	De l'ima reggia in su l'orribil soglia,
	12	Che in queste note il fiero senso esprime:
	13	"Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate."
Durus	14	"Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate."
Mollis	15	Dunque, se stabilito hai pur nel core
	16	Di porre il piè nella citta dolente,
	17	Da te men fuggo e torno
	18	A l'usato soggiorno.
Mollis	1	Eis os pântanos tenebrosos, eis o timoneiro
	2	que leva os espíritos desnudos à outra margem,
	3	Onde Plutão tem das sombras o vasto império.
	4	Para além daquele negro lago, além daquele rio,
	5	Naqueles campos de pranto e de dor,
	6	O destino cruel te esconde todos teus bens.
	7	Agora te valem um grande coração e belo canto.
	8	Eu até aqui te conduzi, agora não mais é lícito
	9	Contigo vir, pois que a amarga lei o proíbe,
	10	Lei inscrita com ferro em dura pedra
	11	Do palácio profundo sobre a horrível soleira,
	12	Que nestas letras exprime o sentido feroz:
	13	"Deixai toda esperança, vós que entraís."
Durus	14	"Deixai toda esperança, vós que entraís."
Mollis	15	Portanto, se tens certo no coração
	16	De por os pés sobre a cidade dolente,
	17	De ti me afasto e retorno
	18	Ao costumaz retiro.

Quadro 8 – *Ecco l'atra palude* de Alessandro Striggio (MONTEVERDI, 1607)

Considerando a função dramática do texto, podemos dividi-lo em cinco partes distintas. A primeira delas corresponde à primeira sentença (linhas 1 a 3) e tem a função de situar os personagens à margem do Aqueronte de onde o barqueiro Caronte transporta os espíritos desencarnados ao outro lado. A segunda parte (linhas 4 a 6), exprime a segunda sentença que descreve o que espera por Orfeo do outro lado. Existe na construção dos versos uma simetria que reforça o sentido destas funções e é indicada pela repetição na primeira linha da palavra *Ecco* (eis) e pela repetição na quarta linha da palavra *oltre* (além). A terceira sentença (linha 7) representa um conselho de Speranza a Orfeo: que ao chegar ao reino de Plutão faça uso de um grande coração e de seus dotes musicais. A quarta parte (linhas 8 a 14) corresponde à descrição do veto de entrada imposto à Speranza. E a última parte (versos 15 a 17) indica a separação dos personagens com o avanço de Orfeo em direção à *citta dolente*¹¹¹.

Analisando a função de cada palavra dentro do sentido dramático da cena, observamos que os verbos de movimento assim como outras palavras que indicam algum tipo de referência espacial configuram uma estrutura sobre a qual o texto se constrói.¹¹² Vejamos quais são estas palavras e verbos na ordem de suas aparições: eis (linha 1), leva (linha 2), outra (linha 2), onde (linha 3), além (linha 4), daquele (linha 4), naqueles (linha 5), aqui (linha 8), conduzi (linha 8), vir (linha 9), deixai (linhas 13 e 14), entrais (linhas 13 e 14), por (linha 16), afasto (linha 17) e retorno (linha 18). O resultado do emprego destas palavras no discurso é a construção de um cenário espacialmente bem definido sobre o qual Speranza indica os movimentos a serem e não serem realizados pelos personagens.

¹¹¹ O uso desta expressão é também uma citação da Divina Comédia (Canto III, linha 1).

¹¹² Calcagno (2003) chama a atenção para a importância dada a estas palavras, chamadas de *Zeigwörter* (palavras que indicam) pelo lingüista Karl Bühler (1879-1963), pelos compositores e poetas engajados no renascimento da tragédia cantada, e analise alguns exemplos do seu uso extraídos do *Orfeo* (MONTEVERDI, 1607).

SPERANZA.

Ecco l'atra palu de ecco il nochieo Cherache l'ignudi spira l'atra rita Douehà Plu-

ton de l'ombr'il valso impeto Oltre quel nero flegn'oltre quel fiume In cui c'è di pian to c

di dolore Delin crudele ogni tuo ben t'asfode Hor duopo d'ignato reced'vn bel cano.

Io fin qui ho condoto hor più non lice Teco venir chiamati leggerli vicia Leggerli

scritta col ferro in duro fasso de l'ima reggia in su l'orribil foglia Ch'inquiete noie

il fero senza c'prime Lasciate ogni speranza voi ch'entrate Lasciate ogni speran-

ziò voi ch'entrate Dique se stabilito hai pur nel core Di porre il piè ne la Città do-

50 **ATTO TERZO. ORFEO.**

lente Da te m'è fuggo e torno A l'usato soggiorno. Dove ah dove t'è n'vai Vnico

Figura 8 – Ecco l'atra palude – Fácsimile da editio princeps
Fonte: MONTEVERDI, 1607.

Vejamos então como esta cena se constrói no encadeamento harmônico composto por Monteverdi. O espectro usado nesta ária vai de Mi bemol a Mi natural. A ária se inicia e termina sobre Si bemol. No extremo *moliis* do espectro (sobre Mi bemol) estão representadas a menção aos espíritos desnudos que são trazidos pelo barqueiro Caronte (linha 2, compassos 3 e 4), a menção ao grande coração de Orfeo que segundo Speranza lhe servirá em sua missão (linha 7, compasso 14 e 15), e a palavra dolente usada em referência ao reino dos mortos (linha 16, compasso 31). No outro extremo, correspondente a Mi natural, temos apenas a cadência que representa a segunda leitura da proibição de entrada de Speranza (compassos 26-28). Monteverdi mantém-se sobre Fá durante a primeira linha do texto na qual Speranza mostra a Orfeo que ali estão o pântano e barqueiro. Esta ausência de movimento reforça a idéia de indicação espacial próxima sugerida pelo uso do vocábulo *Ecco* (eis). Ao falar do movimento do barqueiro levando os espíritos à outra margem, temos um movimento em forma de ziguezague de pequeno percurso, partindo de Si bemol, alcançando a faixa contígua de Mi bemol, e retornando a Si bemol (compassos 3 e 4). A mudança para Dó assinala “onde Plutão tem [... seu] império” (compasso 5). Ao falar da vastidão destes domínios, temos uma rápida seqüência de quintas ascendentes (Dó, Sol, Ré, Lá, compassos 5 e 6) que chega quase ao limite do espectro usado nesta ária, sugerindo que o “império” de “Plutão” (estas duas palavras estão sobre tríades de Dó maior) apenas se inicia naquele ponto se estendendo amplamente na direção do extremo sustenido do espectro. Ao apontar (além daquele rio, naqueles campos, compassos 7-9) em direção ao reino dos mortos a harmonia se mantém como no início sobre um mesmo acorde, porém na faixa seguinte em direção àquela que já havia sido indicada como os domínios de Plutão (Fá, contíguo ao Si bemol inicial na direção de Dó). Ao falar do pranto daqueles que lá habitam (compasso 9) há uma inflexão da melodia sobre um baixo que se mantém em Fá, atingindo a notas de Ré bemol e Si bemol, como para reforçar o sentido lânguido deste pranto através da afetação dos intervalos

acidentais, tal como descreve Zarlino (Cf. p. 108). O verso que corresponde à linha 5 (naqueles campos de pranto e dor) se conclui sobre Dó, dentro portanto dos domínios de Plutão (compasso 10). Desta tríade há então um salto para Lá, que sob a palavra destino aponta para o extremo sustenido do espectro como direção a ser seguida por aqueles que adentram o reino dos mortos (compasso 11). O retorno a Dó situa no império de Plutão o local onde os bens são escondidos (linha 6, compasso 13).

Até este ponto, vemos que as palavras que indicam referências espaciais (eis, onde, além) situam-se no espectro harmônico mostrando uma disposição coerente. A entrada do império de Plutão está situada sobre a faixa correspondente a Dó, além dos pântanos e campos (Fá) para quem se encontra na margem anterior do Rio Aqueronte (Si bemol). O movimento de entrada no reino dos mortos é apontado portanto no sentido do bemol ao sustenido, o mesmo que aponta Lá como o destino a ser seguido. A posição de limite atribuída a Dó é reforçada quando sobre este acorde Speranza se refere à “lei amarga que proíbe”(compassos 17 e 18), à “soleira” (compasso 21) e às “letras que com sentido feroz” (compassos 21 e 22) estabelecem a proibição de sua entrada. Sobre Dó também se conclui a frase até “até aqui eu te conduzi” (compasso 16) cuja direção do movimento (bemol-sustenido) mostra-se coerente com a indicação de Lá como ponto de destino do caminho que Orfeo deve percorrer seguindo os passos de Euridice. A frase *non lice teco venir* (não é lícito vir contigo, compassos 16 e 17) aponta para o sentido oposto (sustenido-bemol) indicando a direção do caminho de volta a ser seguido por Speranza.

Temos então as duas leituras daquele que provavelmente é o verso mais citado e conhecido da Divina Comédia, a lei escrita na porta do inferno: “deixai toda esperança vós que entraís”. Esta frase está composta de dois verbos que indicam movimento. O verbo deixar indica o afastamento de Speranza, enquanto o verbo entrar indica o movimento daqueles que chegam ao reino dos

mortos. A escolha das tríades feita por Monteverdi inicia a primeira leitura da lei (compassos 23 -25) sobre Ré, e indo diretamente a Si bemol, pulando portanto sobre duas faixas do espectro, aponta com veemência a direção do afastamento exigido de Speranza (sustenido-bemol), como se sugerindo o tom imperativo indicado na conjugação verbal. A frase é concluída no sentido oposto (bemol-sustenido) atingindo Ré sobre a sílaba forte da palavra *entrate*. O efeito dramático desta separação composta de dois movimentos de sentidos opostos é repetido exatamente sobre o mesmo desenho harmônico porém partindo e concluindo em Mi, o ponto extremo do espectro usado nesta ária (compassos 26-28). A volta de Speranza a seu retiro costumaz (*torno al'usato soggiorno*) percorre o caminho de Dó, da onde esta se afasta (*da te me fuggo*) em direção a Si bemol (compassos 32-24) onde a cena se iniciara (Ecco l'atra palude, compasso 1) .

Observando a relação entre as tríades usadas para acompanhar as palavras, tomando como pressuposto que duas tríades separadas por uma quinta são contíguas, podemos visualizar (Figura 8) a forma coerente como os as palavras que indicam referência espacial e os movimentos, tanto do afastamento de Speranza como da entrada no reino dos mortos, foram dispostos no encadeamento harmônico.

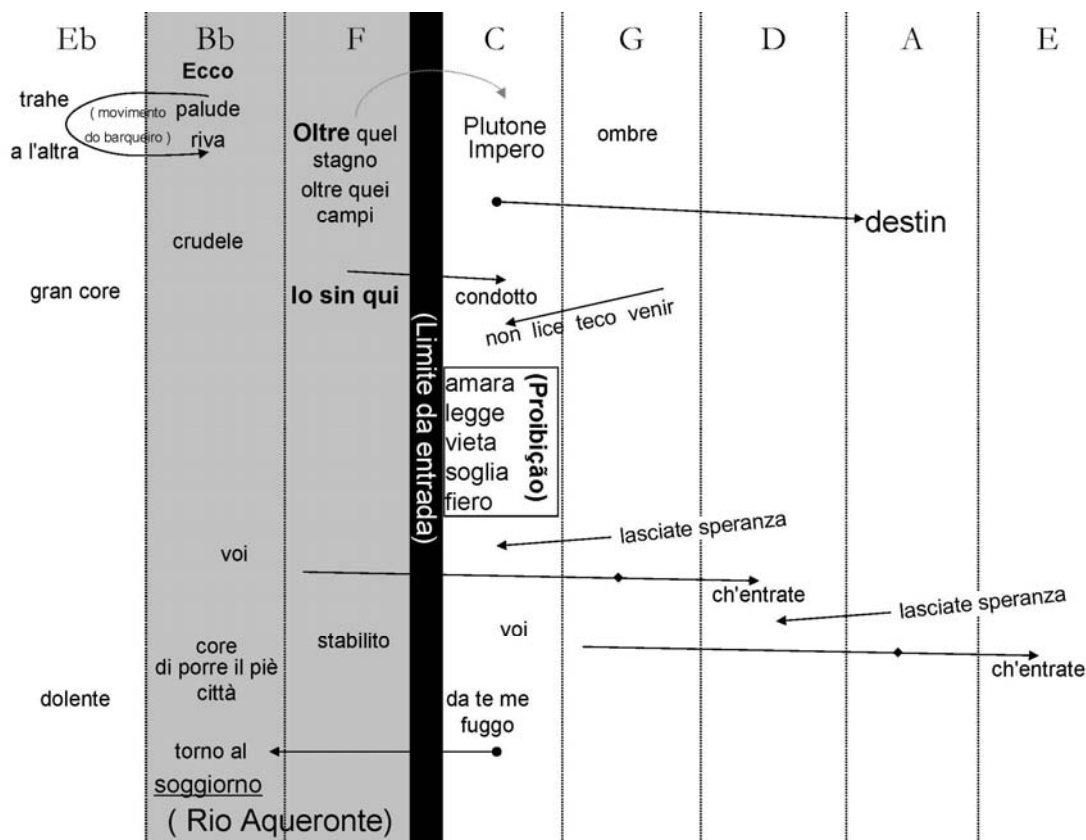


Figura 9 - Relação entre tríades e texto na ária *Ecco l'atra palude*.

É interessante ressaltar a maneira como discurso harmônico funciona como veículo da expressão do discurso poético. A partir de uma associação baseada na simples sincronicidade entre uma indicação espacial e uma tríade ouvida, recurso usado já na primeira palavra pronunciada por Speranza, vão se estabelecendo referências que, pela sua interação com outras referências já estabelecidas, vão progressivamente atribuindo significação ao discurso. Isto se dá de tal modo que podemos falar em um único discurso, onde as palavras ganham oralidade na harmonia, que adquire materialidade quando pronunciado, sendo esta manifestação material uma leitura dialética feita pelo compositor que é expressa entre outras coisas na relação entre as tríades. Se na primeira ária analisada a alteridade (*alteritatem*) teve papel preponderante (Cf. 6.2) e em *Non*

piango e non sospiro a identificação (identitatem) entre Eurídice morta e o estado de espírito de Orfeo serviu como ponto de partida para estabelecer as mudanças (*mutationis*) de afetos do personagem (Cf. 6.3), em *Ecco l'atra palude* foram as referências espaciais que serviram de apoio a construção de uma cena que indica o momento de entrada do herói no reino dos mortos e a separação entre o herói e aquela que lhe havia servido como guia, Speranza.

6.5. In un fiorito prato

A transcrição desta ária, com os compassos numerados para mais fácil referência, encontra-se no anexo (p. 197**Erro! Indicador não definido.**). Após a leitura desta análise, recomenda-se a consulta ao arquivo com a animação sonorizada da relação *oratio*/harmonia disponível no disco de dados (10.2, p. 207).

Esta ária corresponde ao relato que Silvia faz a Orfeo dos acontecimentos em torno da morte de Euridice. O texto aparece disposto na edição do libreto em vinte linhas (Quadro 9). Na partitura não há nenhuma alteração de *signatio*, permanecendo a indicação de *cantus durus* ao longo de todo o trecho. Trata-se de um discurso narrativo em que os eventos são apresentados por Silvia em ordem cronológica.

Podemos identificar sete momentos distintos neste relato, a saber: (1) o que fazia Euridice (Linhas 1 a 4); (2) a picada que lhe desferiu uma cobra (linhas 5 a 7); (3) a reação fisiológica de Euridice ao veneno da picada (linhas 8 a 10); (4) as inócuas tentativas de Silvia e suas companheiras no sentido de reanimá-la (linhas 11 a 15); (5) o chamado final de Euridice a Orfeo (linhas 16 e 17); (6) sua morte (linhas 18 e 19) e finalmente (7) a reação emocional de Silvia (linhas 19 e 20).

Ao longo de todo o relato o nome de Euridice não é mencionado. Ela porém aparece como sujeito oculto das orações (indicado apenas pela conjugação dos verbos na terceira pessoa do singular) em três eventos distintos: (1) passeando para colher flores, (5) chamando pelo nome de Orfeo, e (6) morrendo. Se por um lado Silvia parece evitar uma menção ao nome de sua amiga recém falecida, por outro faz várias menções a partes de seu corpo: cabelos (linha 4)¹¹³,

¹¹³ Há nesta menção uma discrepância entre o texto impresso no libreto e aquele que consta da partitura. O primeiro traz *tue chiome* (teus cabelos, cabelos portanto de Orfeo) enquanto o segundo traz *sue chiome* (seus cabelos, cabelos de Euridice).

pé (linha 7), rosto (linha 9) e olhos (linhas 9 e 16). Somando-se estas menções às referências ao dente da serpente (linha 7) e aos braços (linha 19) e coração (linha 20) da própria Silvia, o relato totaliza oito menções a partes do corpo.

Signatio	Linhas	Texto original / Texto em português
Durus	1	In un fiorito prato
	2	con l'altre sue compagne
	3	giva cogliendo fiori
	4	per farne una ghirlanda a le tue chiome,
	5	quando angue insidioso
	6	ch'era fra l'erbe ascoso
	7	le punse un piè con velenoso dente,
	8	ed ecco immantinente
	9	scolorirsi il bel viso e ne' suoi lumi
	10	sparir que' lampi, ond'ella al sol fea scorno.
	11	Allor noi tutte sbigottite e meste
	12	le fummo intorno, richiamar tentando
	13	gli spirti in lei smarriti
	14	con l'onda fresca e coi possenti carmi;
	15	ma nulla valse, ah! lassa,
	16	ch'ella i languidi lumi alquanto aprendo,
	17	e te chiamando Orfeo,
	18	dopo un grave sospiro
	19	spirò fra queste braccia, ed io rimasi
	20	pieno il cor di pietade e di spavento.
Durus	1	Em um prado florido
	2	Com suas outras companheiras
	3	Caminhava colhendo flores
	4	Para fazer uma guirlanda aos teus cabelos
	5	Quando uma serpente insidiosa
	6	Que estava na relva escondida
	7	Picou-lhe um pé, com dente venenoso,
	8	Então, imediatamente
	9	Seu belo rosto se descoloriu, e de seus olhos
	10	Desapareceram os raios que ao sol humilhavam.
	11	Então, nós todas apavoradas e tristes
	12	Pusemos-nos ao seu redor, tentando invocar
	13	Os espíritos nela esvaídos
	14	Com água fresca e poderosos encantos;
	15	Mas tudo em vão, oh pobre,
	16	Pois entreabrindo os olhos lânguidos,
	17	E te chamando, Orfeo,
	18	Após um grave suspiro,
	19	Expirou nestes braços e eu fiquei
	20	Tomado o coração de piedade e de espanto.

Quadro 9 – In un fiorito prato de Alessandro Striggio (MONTEVERDI, 1607)

Três verbos com sentido próximo, descolorir (linha 9), desaparecer (linha 10) e esvair (linha 13), são usados para indicar o processo que, a despeito dos esforços contrários de Silvia e demais companheiras, culmina na morte de Euridice. Em contraste com esta idéia de desaparecer e esvair, aparece o verbo *rimanere* (ficar, permanecer, linha 19) tendo Silvia como sujeito. A ausência de uma menção ao nome de Euridice, a profusão de referências a partes do corpo, e o contraste entre o desvanecimento do espírito no corpo de Euridice e a permanência de Silvia se combinam para criar no ouvinte do relato uma imagem na qual Euridice se foi e o que permaneceu com Silvia e suas companheiras foi apenas o seu corpo e o sentimento de piedade.

Considerando cada um dos sete momentos descritos no relato de Silvia, os sujeitos das ações são os seguintes: Eurídice e as companheiras (seção 1), Euridice (5 e 6), a serpente (2), o rosto e o brilho dos olhos de Euridice (3), Silvia e as companheiras (4) e Silvia (7). A Euridice são atribuídas a condição de miséria (*ahi lassa*) e gravidade (*dopo um grave sospiro*). A serpente por sua vez é referida como sendo insidiosa e venenosa (*com velenoso dente*). Já as companheiras são descritas como apavoradas e tristes (linha 11), enquanto Silvia declara ter ficado com o coração cheio de piedade e de espanto (linha 20). Vejamos como o encadeamento harmônico escrito por Monteverdi relaciona os sujeitos, as ações e os atributos que compõem este discurso narrativo.

O âmbito harmônico explorado na ária vai de Mi bemol a Si e contém tríades sobre todas as outras sete notas que separam estes extremos. A ária se inicia e se conclui sobre uma tríade de Ré. Esta é a região do espectro que é explorada com maior frequência nas referências a Euridice. Ali a música permanece ao longo de todo o primeiro momento do relato (Euridice colhendo flores, linhas 1 a 4,, compassos 1-6), desviando-se apenas brevemente para a faixa contígua de Sol quando se menciona a palavra guirlanda. Em outros momentos da ária Monteverdi retorna a Ré sempre para referir-se a Euridice: na

exclamação de piedade proferida por Silvia em relação a sua amiga (*ahi lassa*, linha 19), durante o seu suspiro final (linha 18, compasso 25), e no momento de sua morte (*spiro*, linha 19, compasso 25). Ainda sobre Ré se coloca a conclusão da cadência que descreve o brilho que seus olhos costumavam ter (compasso 14) e também o verbo que descreve a ação de entreabrir os olhos (*aprendo*, linha 16, final do compasso 21) antes do chamado a Orfeo. A parte do relato que descreve a picada da serpente (2) está, por sua vez, claramente centrada sobre Mi. Ao mencionar a cobra insidiosa, a harmonia que até então estava apoiada sobre Ré, move-se com um salto, sem passar por Lá, para a região de Mi em torno da qual permanece ao longo desta sessão (compasso 7). No início do relato as companheiras e a noiva de Orfeo são mencionadas sobre uma tríade de Ré, quando todas estavam envolvidas na mesma ação de colher flores (compassos 3 e 4). Após a picada, quando aquelas se engajam no esforço de tentar reanimar Euridice, encontramos as expressões “nós, todas apavoradas” (*noi tutte sbigottite*, linha 11, compasso 15) e “nos pusemos ao seu redor” (*le fummo intorno*, linha 12, compasso 16), em referência a Silvia e as demais companheiras, dispostas sobre uma tríade de Sol. Também sobre Sol, ao centro do espectro utilizado, estão os braços de Silvia que acolhem Euridice na hora de sua morte (*tra queste braccia*, linha 19, final do compasso 25). Ao acompanhar as menções às companheiras com tríades sobre Sol, Monteverdi as posiciona ao lado de Euridice (Ré contíguo a Sol), exatamente como diz o texto “nos pusemos ao seu redor”. Note-se que as referências à cobra que desfere a picada e às companheiras que se põem ao lado da vítima envenenada para tentar salvá-la encontram-se dispostas em lados opostos do espectro em relação a Euridice (Mi e Sol opostos entre si em relação a Ré). Esta mesma oposição se confirma sobre os extremos do espectro harmônico com a presença de duas idéias contrárias representadas simetricamente, no lado *mollis* pela palavra piedade (linha 20, Mi bemol no compasso 28) e no lado *durus* pela palavra venenoso (linha 7, Si com baixo de Fá# no compasso 9).

A contigüidade entre Sol, sobre cuja tríade Silvia pronuncia as palavras *noi tutte sbigotite* (nós todas apavoradas) e Ré, a região identificada com Euridice, mostra coerência entre as escolhas das tríades e as indicações do texto (nos pusemos ao seu redor), assim como o faz a disposição da serpente e das companheiras em lados opostos do espectro em relação ao posicionamento de Euridice. A coerência desta disposição se confirma quando Silvia relata o momento exato da morte de Euridice. Na cadência que acompanha a frase *spiro tra queste braccia* (expirou entre estes braços, compasso 25), o verbo expirou vem acompanhado por uma tríade de Ré (região de Euridice) e a expressão 'entre estes braços' com uma tríade de Sol (região de Silvia e companheiras).

Analisando alguns pares de idéias e considerando outras idéias que se colocam entre estas duas é possível perceber a coerência entre a escolha das tríades e as relações que estabelecem entre as idéias do discurso. Peguemos o par formado por veneno (Si) e Euridice (Ré). Entre estas idéias se colocam necessariamente o dente (Mi, compasso 9) e a picada (*punse*, sobre Lá no compasso 8), exatamente como ocorre no encadeamento das tríades que acompanham estas palavras (Entre Si e Ré, temos Mi e Lá). Peguemos o par formado pelo sentimento de piedade (Mi bemol) e o veneno (Si). A relação entre as duas idéias se estabelece através de Euridice (Ré), vítima da picada que, em função disso, se torna objeto de piedade, e de Silvia e as companheiras (Sol) que ao ver sua amiga sofrendo e depois morrendo são movidas por este sentimento. Em outras palavras, o veneno (Si) atinge Eurídice (Ré), cujo estado miserável (*ahi lassa*), inspira em suas companheiras (Sol) o sentimento de piedade (Mi bemol). Lembremos que na concepção platônica os sentimentos, assim como as idéias têm uma existência que precede a sua manifestação no mundo material. Tal como o veneno existe na cobra antes de chegar ao dente que, através da picada, o insere no corpo de Euridice, também o sentimento de piedade tem uma pré-existência e se manifesta em Silvia (e podemos supor nas companheiras), e materializa-se na vocalização da interjeição de piedade *ahi lassa*. O diagrama

abaixo (Figura 10) permite uma visualização de como esta relação entre as idéias, esta *specierum copula*, encontra manifestação na relação entre as tríades que acompanham as suas vocalizações.

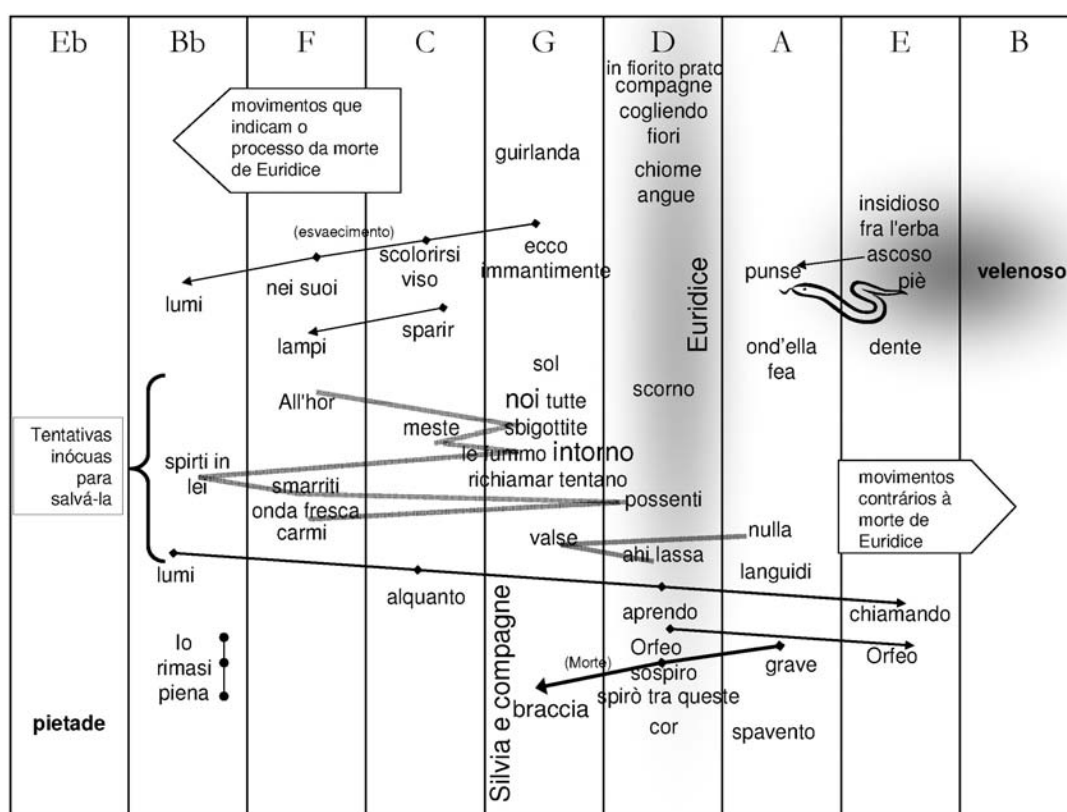


Figura 10 - Relação entre tríades e texto na ária *In um fiorito prato*.

Em termos dos movimentos em seqüência, podemos observar que há uma contrariedade de sentidos nos encadeamentos que acompanham as idéias que descrevem o processo de morte de Euridice (partindo do sustenido em

direção ao bemol) e aqueles que acompanham os processos que se opõem à sua partida (saindo do bemol em direção ao sustenido). Uma seqüência de quintas em direção ao lado bemol do espectro (Sol-Dó-Fá-Si bemol, nos compassos 10, 11 e 12) é usada no trecho que corresponde às transformações decorridas da picada, *scolorir il bel viso* (linha 9) e *sparir quei lampi* (linha 10). Também o suspiro final e a morte de Euridice (*grave sospiro, spiro tra queste braccia*) aparecem como uma seqüência de quintas neste mesmo sentido (Lá-Ré-Sol nos compassos 24 e 25). No sentido contrário (bemol-sustenido), encontramos uma seqüência de segundas ascendentes (Si bemol-Dó-Ré-Mi nos compassos 21 a 23) usada no momento que narra como Euridice chamou pelo auxílio de Orfeo antes de sua morte (*lumi alquanto aprendo, e te chiamando Orfeo, Orfeo*). Por sua vez, os esforços inócuos das companheiras para tentar salvar Euridice aparecem sobre uma série de movimentos não organizados em ambos os sentidos (compassos 15-20). Finalmente, para acompanhar a forma verbal *io rimase* (eu fiquei) Monteverdi mantém tanto o canto como o baixo sobre a mesma nota (Ré, na linha vocal sobre a tríade de Si bemol nos compassos 26 e 27), reforçando pela ausência de movimento o sentido de permanência expresso por Silvia.

A última frase do relato na qual Silvia descreve seu estado emocional como um misto de piedade e de espanto (compassos 28 e 29) é representada harmonicamente por uma cadência que parte de Mi bemol sobre a palavra piedade e atinge Lá maior sobre a palavra espanto, antes de resolver-se concluindo a ária sobre uma tríade de Ré. A tríade de Lá maior inserida num contexto de Mi bemol soa de fato inesperada, sugerindo a idéia de espanto e ressaltando a diferença entre sentimentos que embora não sejam opostos, certamente são bastante contrastantes.

Vejamos agora como a escolha das tríades se relaciona às menções a partes do corpo constantes do relato de Silvia. As duas menções, feitas em momentos distintos do relato, aos olhos de Euridice (linha 9, compasso 12, e linha

16 compasso 21) estão acompanhadas de tríades sobre o mesmo Si bemol. Simetricamente oposta a estas referências aos seus olhos, a uma distância correspondente a seis faixas do espectro (sobre Mi), está a menção ao seu pé (compasso 9), que por sua vez aparece na mesma faixa do espectro que acompanha a menção ao dente da serpente, indicando o encontro entre estes. Os braços de Silvia, como já vimos, aparecem sobre Sol, ao lado de Euridice e acolhendo-a em sua morte. Finalmente, na frase *il cor pieno di pietade e di spavento* (linha 20, compasso 27) a menção ao coração de Silvia é acompanhada por uma tríade sobre a faixa do espectro onde se concentram as referências a sua amiga morta (Ré).

Ao final do relato Silvia pronuncia o pronome pessoal *Io* (Eu, compasso 26) sobre uma tríade de Si bemol, sendo que anteriormente havia pronunciado o pronome pessoal *Noi* (Nós, compasso 15 como antecipação) sobre uma tríade de Sol. Esta mudança se dá após a morte de Eurídice, quando Silvia se diz tomada pelo sentimento de piedade. Da mesma forma como as companheiras após a picada colocam-se apavoradas ao lado de Eurídice para tentar salvá-la (saindo de Ré e posicionando-se em Sol), Silvia, após a morte de sua amiga, quando qualquer esforço no sentido de socorrê-la seria em vão, se deixa tomar pelo sentimento de piedade. Esta mudança de estado de ânimo é indicada por uma mudança de posicionamento no espectro harmônico, saindo de Sol e posicionando-se em Si bemol, na faixa contígua à menção da palavra piedade.

Para acompanhar este relato da série de eventos em torno da morte de Euridice, Monteverdi cria um encadramento harmônico no qual os extremos do espectro utilizado são atingidos no momento que se manifestam de um lado a idéia de piedade e do outro a idéia do veneno. Identificando uma mesma tríade a várias referências a um mesmo sujeito, estabelecem-se faixas diferentes para os personagens presentes no momento dos fatos ocorridos. O posicionamento dos personagens (Euridice ao centro tendo a serpente do lado do veneno e as

companheiras do lado da piedade) bem como as alterações neste posicionamento mostram coerência seja com as indicações do texto, seja com a polarização do espectro harmônico no eixo piedade-veneno. A oposição entre os lados do espectro (bemol e sustenido) também é usada na diferenciação de partes do corpo distantes entre si (olhos e pé), e de forças que se opõem mutuamente (a morte de Euridice e os movimentos para evitá-la). Finalmente, chama a atenção a forma como a posição relativa no espectro harmônico das idéias indicadas na *oratio* representa a forma como estas idéias se relacionam entre si - lembremos aqui o caso da relação entre as tríades que acompanham as idéias do veneno, do dente da serpente, da picada e de Euridice. O encadeamento torna-se um veículo expressivo capaz ressaltar os sentidos que resultam do intrelaçamento das idéias às quais ele acompanha. Graças a habilidade de Monteverdi, a riqueza com que se dá a *specierum copula*, essência que é da oração, encontra manifestação na harmonia. Novamente, a relação entre as idéias (*specierum copula*) encontra manifestação no encadeamento harmônico.

6.6. Funeste Piagge

A transcrição desta ária, com os compassos numerados para mais fácil referência, encontra-se no anexo (p. 201). Após a leitura desta análise, recomenda-se a consulta ao arquivo com a animação sonorizada da relação *oratio*/harmonia disponível no disco de dados (10.2, p. 207).

Esta ária de *Le Musiche sopra l'Euridice* de Peri, corresponde ao momento do drama em que, após penetrar o inferno, Orfeo se dirige aos seus campos e aos espíritos desencarnados que ali habitam, pedindo-lhes que se condoam com o seu pranto. O texto em versos rimados está disposto no libreto em 30 linhas divididas em três estrofes. O refrão “Lagrimai ao meu pranto sombras do inferno” sinaliza o final de cada estrofe (Quadro 10, linhas 10, 18 e 30).

Na primeira estrofe, Orfeo canta aos campos do inferno, descrevendo-os como um lugar sem luz, pedindo-lhes que ressoem suas palavras e que os espíritos se compadeçam do seu martírio (linhas 1 a 10). Na segunda estrofe, o herói lamenta como a Morte apagou a luz que o aquecia deixando-o só e com frio (linhas 11 a 18). Na estrofe final, dirige-se a Euridice, imaginando como esta se encontra e pedindo-lhe que se aqueça com o ardor dos seus lamentos.

Ao longo das três estrofes o discurso de Orfeo explora as idéias da ausência e da presença de luz e calor. Na primeira estrofe (linhas 1 a 3) o inferno é descrito como um lugar sombrio onde não alcança a luz do sol e das estrelas. Na segunda estrofe, Orfeo compara a morte de Euridice no dia de seu casamento a um crepúsculo que ocorre no momento da alvorada (linhas 11 e 12) e que, ao apagar a chama que o aquecia, deixou-o frio e só (linhas 14 e 15) como uma serpente no inverno (linha 17). Chamando sua amada de luz dos seus olhos (linha 20), Orfeo faz na terceira estrofe uma analogia entre a vida e a chama de uma brasa, ao desejar que, caso a chama de Euridice ainda não tenha se apagado por

completo (*se scintilla ancor*, linha 25), o ardor de seus lamentos venha a aquecer o seio de sua amada (linha 26).

Signatio	Linhas	Texto original / Texto em português
Mollis	1	Funeste piagge, ombrosi orridi campi,
	2	Che di stelle o di sole
	3	Non vedeste giammai scintille o lampi
	4	Rimbombate dolenti
	5	Al suon delle angosciose mie parole
	6	Mentre con mesti accenti
	7	Il perduto mio ben con voi sospiro.
	8	E voi, deh, per pietà del mio martiro,
	9	Che nel misero cor dimora eterno,
	10	Lagrimate al mio pianto, ombre d'Inferno
Durus	11	Ohimè, Che sull'aurora
	12	Giunse all'ocaso il sol degli occhi miei.
	13	Misero, e in su quell'ora
	14	Che scaldarmi ai bei raggi io mi credei,
	15	Morte sparse il bel lume, e freddo e solo
	16	Restai fra il pianto e il duolo,
	17	Come angue suol in fredda spiaggia il verno.
	18	Lagrimate al mio pianto, ombre d'Inferno.
Durus	19	E tu, mentre al Ciel piacque,
	20	Luce di questi lumi,
	21	Fatti al tuo dipartir fontane e fiumi,
	22	Che fai per entro i tenebrosi orrori?
	23	Forse t'affliggi e piagni
	24	L'acerbo fato e gli infelici amori.
	25	Deh, se scintilla ancora
	26	Ti scalda il sen di quei sì cari ardori,
	27	Senti mia vita, senti
	28	Quai pianti e quai lamenti
	29	Versa il tuo caro Orfeo dal cor interno
	30	Lagrimate al mio pianto, ombre d'Inferno.

Mollis	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	Oh praias funestas, campos sombrios e medonhos, Que de estrelas ou sol, Não víreis jamais centelhas ou brilho. Ressoai dolentes Ao som de minhas agoniadas palavras Enquanto com acentos tristes O meu bem perdido com vós suspiro. E vós, por piedade do meu martírio, Que no coração miserável reside eterno, Lagrimai ao meu pranto, sombras do Inferno.
Durus	11 12 13 14 15 16 17 18	Ai de mim, que na aurora Alcançou o ocaso o sol dos olhos meus. Oh pobre, naquel'hora Em que julgara aquecer-me aos belos raios Morte apagou a bela chama, e frio e só Fiquei entre o pranto e o sofrer, Como a serpente sói em fria praia o inverno Lagrimai ao meu pranto, sombras do Inferno.
Durus	19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	E tu, enquanto o Céu o quis, Luz destes olhos, Que se fizeram fontes e rios à sua partida, Que fazes por entre tenebrosos horrores? Talvez te aflijas e chores O evento atroz e os amores infelizes. Ah, se ainda centelha Esquenta-te o peito com estes caros ardores. Ouve mia vida, ouve Quais prantos e quais lamentos Derrama teu caro Orfeo do coração interno Lagrimai ao meu pranto, sombras do Inferno.

Quadro 10 – Funeste piagge de Otavvio Rinuccini (RINUCCINI, 1600)

O encadeamento harmônico composto por Peri para acompanhar os versos de Rinnucini cobre um espectro que vai de Fá a Si, sendo que todas as três estrofes iniciam-se e concluem-se sobre Sol. A música inicia-se sob a indicação de *cantus mollis*, passando a *cantus durus* no início da segunda estrofe. O início da terceira estrofe, embora não indique nenhuma alteração de *signatio*, é marcado por uma interrupção nas linhas do pentagrama e repetição das claves reiterando a indicação de *cantus durus*.

A escolha das tríades sobre as quais as palavras são dispostas estabelece em Sol uma região que concentra as idéias de ausência de luz e de calor. Alí, nas praias funestas e campos sombrios (linha 1) do inferno, que jamais viram a luz do sol ou das estrelas (linha 2), a cena se passa. A tríade de Sol menor é mantida ao longo dos quatro primeiros compassos e até o compasso nove a harmonia se afasta de Sol apenas brevemente (compassos 5, 6 e 9) quando o baixo repete um movimento que se move para Lá e retorna a Sol levando a harmonia para faixa contígua de Ré (segunda inversão com sétima) apenas quando Orfeo pronuncia as palavras *scintille* (centelhas), *dolenti* (dolentes) e *parole* (palavras). Após cada uma destas breves incursões sobre a faixa contígua em direção ao lado *durus* do espectro, a harmonia retorna a Sol, mas sempre sobre uma tríade maior que é logo em seguida sucedida por outra de Sol menor. Este movimento que cria uma breve aparição das notas Fá sustenido (como terça da tríade de Ré) e Si natural (como terça da tríade de Sol maior) sugere dentro de um contexto em que a tríade Sol menor fora associada à idéia de escuridão, um brilho que, tal como uma centelha, tem breve duração. Primeiramente este movimento é associado à palavra centelha. Ao ser repetido, para acompanhar os conceitos de *dolenti* (dolentes) e *parole* (palavras), estabelece-se uma identificação entre estas três idéias. De fato, o texto revela o desejo de Orfeo de que suas palavras ajam pela retórica como centelhas que aos poucos venham a aquecer e iluminar pelo sentimento (de condolência) o frio e escuro ambiente dos campos do inferno habitados pelas sombras. Ao apresentar

estas centelhas sobre uma tríade de Ré, Peri as situa justamente numa posição intermediária entre a idéia dos escuros e frios campos do inferno (Sol) e a idéia do calor e dos raios de sol que, como veremos, são apresentadas sobre Lá. Este posicionamento de Ré como região limítrofe entre a escuridão e a claridade é confirmado pela escolha desta tríade para acompanhar a palavra aurora (linha 11, compasso 23).

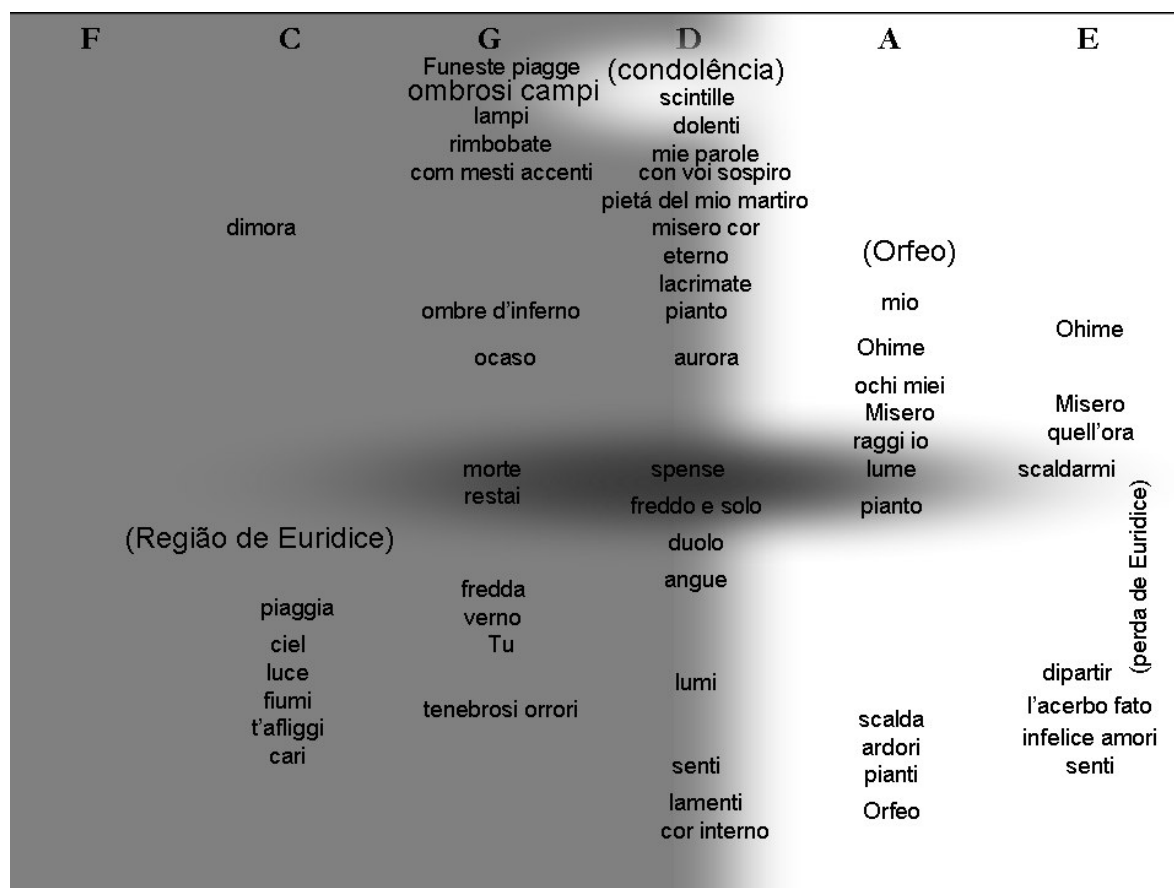


Figura 11- Relação entre tríades e texto na ária *Funeste Piagge*.

Ao dar voz a um discurso no qual a intenção de Orfeo é induzir por simpatia, no sentido de participação em um mesmo *pathos* – lembremos o refrão “lagrimai ao meu pranto” e a expressão “ressoai dolentes” – Peri opta por uma disposição das idéias sobre as tríades que, ao invés de posicionar a escuridão e a luz em extremos distantes no espectro harmônico, distingue-as separando-as apenas por uma faixa intermediária na qual o limite entre a escuridão e a luz é transpassado ou definido. O encadeamento harmônico que acompanha o refrão (compassos 17-20, 38-41 e 67-70) mostra-se coerente com a intenção retórica de Orfeo: *lacrimate* e *pianto* aparecem sobre uma mesma faixa (Ré) criando uma identificação entre pranto de Orfeo e o verbo imperativo lagrimai; Orfeo mencionado pelo pronome possessivo *mio* se situa sobre Lá (região da luz); do lado oposto (sobre Dó) aparecem as sombras (*ombre*) cujo sentimento de condolência Orfeo pretende inspirar; enquanto a palavra *inferno* aparece sobre Sol (região da escuridão).

Na segunda estrofe, além da menção à palavra *aurora*, temos também sobre Ré um encadeamento em que uma tríade de Ré menor sucede imediatamente outra de Ré maior quando Orfeo pronuncia a palavra *spense* (apagou, compasso 32). Nesta passagem Ré aparece novamente como limite entre a luz e a escuridão sendo que o movimento de apagar é acompanhado na harmonia pelo abaixamento da terça (Fá # para Fá, ou seja, do *durus* para o *mollis* que no contexto estabelecido nesta ária indicam o sentido que parte da luz para a escuridão). A palavra *ocaso* (compasso 24) não está disposta sobre a região onde aparecem as outras idéias associadas a um limite entre a luz e a escuridão (Ré). Ao invés disto, Peri a posiciona sobre Sol, região sombria do inferno, associando em seguida o ocaso à idéia de morte, palavra que acompanha a próxima tríade nesta região (compasso 31).

Podemos perceber o uso de regiões diferentes do espectro harmônico para ressaltar as associações que existem entre as idéias que nelas se

manifestam. Sobre Lá temos referências que se associam pela idéia de luz e calor: sol dos olhos meus (linha 12, compasso 25, como antecipação), os raios (linha 14, compasso 30), chama (linha 15, compasso 32), esquentar o seio (linha 26, compasso 58) e a sílaba forte da palavra ardores (linha 26, compasso 60). Estas idéias se contrapõem às idéias de escuridão e frio concentradas sobre Sol: sombrios (linha 1, compasso 2), não ver centelha ou brilho (linha 3, compasso 4), fria (linha 17, compasso 37) e a resolução da cadência sobre a palavra inverno (linha 17, compasso 38). Entre estas duas regiões (sobre Ré) temos, como já vimos, algumas idéias que se associam pela indicação de situações que exploram o limite entre a luz e a escuridão: centelhas (linha 3), aurora (linha 11) e apagar (linha 15). A região de Mi, por sua vez, concentra referências que indicam o momento da morte de Euridice: *in quell'ora* (linha 13, compasso 28), *tuo dipartir* (linha 21, compasso 46), e *acerbo fatto* (linha 24, compasso 52). Em relação aos afetos, a região de Sol é usada para ressaltar a identificação entre as seguintes idéias: funestas (linha 1, compasso 1), medonhos (*orridi*, linha 1, compasso 2), agoniadas (*angosciose*, linha 5, compasso 9) e tristes (*mesti*, linha 6, compasso 10). Já a região de Ré reúne e reforça a identidade entre as idéias de suspirar (linha 7, compasso 12), pranto e lagrimar (no refrão, linhas 10, 18 e 30), associando a estas também as idéias de dolente (linha 4, compasso 6) e martírio (linha 8, compasso 14).

Em relação aos personagens, os versos de Rinuccini seguem uma organização de acordo com as estrofes. A primeira estrofe foca o discurso em torno do lugar onde a cena se passa o que é indicado pelo primeiro verso “*funeste piagge ombrosi orridi campi*”. A segunda estrofe centra-se em torno do próprio Orfeo, conforme indica a interjeição *ohime*. Já a terceira, dirige-se a Euridice chamando-a pelo pronome pessoal *tu*. Conforme dissemos todas as estrofes se iniciam e concluem sobre Sol. Na primeira estrofe, não há movimento algum durante quatro compassos e todas as cadências internas resolvem-se sobre Sol. Na segunda estrofe, já no primeiro compasso a música explora o lado *durus* do

espectro, atingindo Mi nas duas interjeições de autopiedade de Orfeo, *ohime* e *misero* (compassos 21 e 27). Contrabalançando este movimento, a última estrofe se inicia com um movimento em direção ao lado *mollis* do espectro atingindo Dó logo após Orfeo se referir a Euridice (compasso 43). Além de criar um equilíbrio de movimentos, esta solução coloca os campos do inferno entre Orfeo e Euridice, exatamente como ocorre neste momento do drama.

Ao mesmo tempo em que organiza as idéias do discurso de forma a ressaltar as alterações e oposições que o texto manifesta nas constantes referências às idéias da presença ou ausência de luz e calor, o encadeamento harmônico composto por Peri é também capaz de realçar dois outros aspectos importantes nos versos escritos por Rinuccini: a caracterização do ambiente onde a cena se passa e a intenção retórica de Orfeo de sensibilizar aqueles que ali habitam. O primeiro efeito é conseguido sobretudo por uma dosagem lenta e gradual do movimento harmônico, que acompanhado pela recorrência de cadências sobre uma mesma tríade, reforçam no ouvinte a idéia de inferno tal como Dante o descreve usando a expressão *l'eterno dolore*¹¹⁴. Após associar Sol ao verso “*funeste piagge, ombrosi orridi campi*” a música permanece nesta região do espectro por um longo período, para depois iniciar três breves incursões sobre a faixa contígua, que soam mais como inflexões do que uma mudança de tríade, e somente então realiza uma verdadeira passagem para a região de Ré onde se inicia o refrão que sempre nos conduz de volta a Sol. Mesmo quando, na segunda e terceira estrofes, começa a afastar-se mais desta região a harmonia parte de Sol e sobre esta região conclui também estas estrofes. Por outro lado, a solução encontrada por Peri para o encadeamento que acompanha o refrão e a associação feita na primeira estrofe entre as centelhas e as palavras de Orfeo dão clara manifestação harmônica à intenção retórica do discurso do amante de Euridice.

¹¹⁴ *La Divina Comedia* (III, 2).

EPÍLOGO - UM RAIOS DE FOGO COM DOIS PODERES

Até o presente momento não foram encontrados documentos relacionados à *seconda pratica* que façam referências explícitas às cinco classes universais descritas por Platão no *Sofista*. Tal fato pode ser um indício de que os seguidores desta prática jamais tenham se aprofundado no estudo da dialética platônica a ponto de se depararem com estes conceitos. Também é possível considerar a hipótese de que tais documentos tenham existido, mas estariam perdidos. Finalmente, pode ter ocorrido que, embora tivessem conhecimento da importância das cinco classes universais como elemento ordenador da organização das idéias na *oratio*, os cultores da *seconda pratica* tenham preferido não revelar este conhecimento ou não registrá-lo. Neste último caso seria razoável supor que houvesse algum motivo para que este conhecimento fosse mantido reservado. A seguir veremos que existem elementos que justificariam uma possível omissão premeditada desse tema.¹¹⁵

Em seus comentários sobre o *Sofista*, Ficino esclarece que as cinco classes universais são “conhecidas apenas pelos platonistas”¹¹⁶. Esta referência alude a uma tradição que considera que o conhecimento dos mecanismos da dialética deve ser adquirido paulatinamente. Nos diálogos de Platão existem várias passagens que advertem quanto ao perigo de se expor este conhecimento perante aqueles que não estão ainda capacitados para enxergar a sua verdade. Uma dessas passagens encontra-se no trecho da *República* que apresenta a alegoria da caverna. Como vimos anteriormente (Cf. p. 93) neste trecho Sócrates associa a dialética com o limite do visível alcançado pelo fugitivo da caverna. Vejamos o que ele diz sobre o que ocorreria ao fugitivo se voltasse à caverna para relatar o que vira:

¹¹⁵ Michael Allen (1998, p. 149-193) traz uma discussão aprofundada sobre este tema.

¹¹⁶ Quinque genera solis nota Platonis colliguntur. (Cap. 34)

E se tiver de entrar de novo em competição com os prisioneiros que não se libertaram de suas correntes, para julgar essas sombras, estando ainda sua vista confusa e antes que os seus olhos se tenham recomposto, pois habituar-se à escuridão exigirá um tempo bastante longo, não faria que os outros se rissem à sua custa e dissessem que, tendo ido lá acima, voltou com a vista estragada, pelo que não vale a pena tentar subir até lá? E se a alguém tentasse libertar e conduzir para o alto, esse alguém não o mataria, se pudesse fazê-lo? (República 517a)¹¹⁷

Muitos comentadores enxergam nesta referência “uma óbvia alusão ao destino de Sócrates”¹¹⁸. Sua morte estaria então associada para Platão à revelação incauta dos segredos da dialética e seus mecanismos.

No *Sofista* (253d), quando descreve a combinação das idéias no discurso, o Estrangeiro de Eléia faz a seguinte advertência: “não atribuirás essa capacidade dialética senão a quem souber filosofar com pureza e legitimidade”¹¹⁹. Em outra passagem da *República* (539a), fica claro que há precauções a serem tomadas antes de expor alguém às revelações da dialética:

Sócrates — Não é preciso que tomemos todas as precauções possíveis antes de os consagrarmos à dialética? Glauco — Com certeza. Sócrates — Bem, não é uma precaução importante impedi-los de tomar gosto à dialética enquanto são novos? Deves ter percebido, penso, que os adolescentes, depois de terem experimentado uma vez a dialética, abusam e fazem dela um jogo. Utilizam-se dela para contestar a todo momento e, imitando os que os refutam, por sua vez refutam os outros e sentem prazer, como cãesinhos, em assediar e dilacerar com argumentos todos os que deles se acercam.¹²⁰

¹¹⁷ Ac si umbras illas discernere oporteat, deque ipsis disceptare cure illis, qui perpetuis vinculis pressi sunt, proferendaque sententia sit eo ipso in tempore, quo oculi ipsius hallucinantur, antequam acies expurgetur, quod quidem non brevi fiet, an non risum concitabit? eique ab omnibus dedecori dabitur. quod, postquam sursum ascendit, corruptis reversus est oculis? diceturque nunquam ad supera contendendum esse, et eum, qui solvere tentet et sursum dacere, si deprehendatur, protinus occidendum?

¹¹⁸ Notas do editor (PLATO e FOWLER, 1939).

¹¹⁹ At vero dialecticum opus haud alteri dabis, ut arbitror, quam pure legitimeque philosophanti.

¹²⁰ An non haec prudens cautio est, ut eas videlicet juniores homines non attingant? neque enim te latet, ut arbitror, quod, cum primum adolescentuli disputationis artificium gustant, eo protinus quasi

Esta recomendação de restringir a dialética apenas aos que tiverem maturidade para fazerem bom uso dela é lembrada por Ficino no seu *Comentário sobre Parmênides* (Cap. 35), logo após estender-se sobre a importância do seu conhecimento: “Tanto no *Philebus* como na *República*, Platão nega-se a admitir o acesso à dialética à turba de adolescentes, receoso de que se tornem mais insolentes.”¹²¹

Os segredos da dialética estão associados, na tradição platônica, ao fogo de Prometeus. No *Filebo* (16c), Sócrates fala do caminho seguido por Filebo com as seguintes palavras:

Até onde o compreendo, trata-se de uma dádiva dos deuses para os homens, jogada aqui para baixo por intermediário de algum Prometeu, juntamente com um fogo de muito brilho. Os antigos, que eram melhores do que nós e viviam mais perto dos deuses, nos conservaram essa tradição: que tudo o que se diz existir provém do uno e do múltiplo e traz consigo, por natureza, o finito e o infinito. Uma vez que tudo está coordenado dessa maneira, precisamos procurar em todas as coisas sua idéia peculiar, pois sem dúvida nenhuma a encontraremos. Depois dessa primeira idéia, teremos de procurar mais duas, se houver duas, ou mais três, ou qualquer outro número, procedendo assim com todas, até chegarmos a saber não apenas que a unidade primitiva é una e múltipla e infinita, como também quantas espécies ela contém. Não devemos aplicar a pluralidade a idéia do infinito sem primeiro precisar quantos números ela abrange, desde o infinito até à unidade; só então soltaremos a unidade de cada coisa, para que se perca livremente no infinito. Conforme disse, foram os deuses que nos mimosearam com essa arte de investigar e aprender e de nos instruímos uns com os outros. Mas os sábios de nosso tempo assentam ao acaso o uno e o múltiplo com mais pressa ou lentidão do que fora necessário, saltando indevidamente da unidade para o infinito, com o que lhes escapam os números intermediários. Esse, o caráter fundamental que permite distinguir se, em nossas discussões, procedemos como verdadeiros dialéticos ou como simples disputadores.¹²²

ludo quodam ad refellendum utuntur, cosque, qui confuttant alios, studiose sectantes et ipsi alios quoque redarguunt, ac distrahendis lacerandisque proximis catulorum more assidue delectantur.

¹²¹ Plato vero, cum nec in *Philebo*, nec in *Republica* turbam adolescentum ad dialectica libenter admittat, ne forsan insolentiores efficiantur. (Ficino, Apud Allen, 1998, p. 173)

¹²² Donum profecto deorum ad homines, ut mihi videtur, per Prometheum quendam una cum lucidissimo quodam igne descendit. etenim prisci nobis praestantiores, diisque propinquiores, haec

Em seu comentário sobre esta passagem (Cap. 26), Ficino fala da dialética ressaltando que “Platão acrescenta que estes dons foram conferidos com o fogo mais.brilhante [...] O raio de um fogo tem dois poderes: um queima, o outro ilumina”.¹²³

Ao considerar um tratado, um documento, ou uma referência que por alguma razão não subsistiu aos nossos dias, ou sobre a qual não podemos sequer confirmar a existência, o estudioso vê-se limitado à condição de fazer mais perguntas do que afirmações. Diante de uma tradição que, para dizer o mínimo, recomenda cautela ao tratar do assunto da dialética, podemos apenas afirmar que seria uma demonstração de coerência e engajamento com o platonismo que este assunto tivesse sido evitado em manifestações de caráter público, como por exemplo, a *Dichiaratione* publicada no prefácio do livro de *Scherzi Musicali*. Neste contexto não chega a ser um despropósito que nos coloquemos as seguinte pergunta: poderia ter sido esta a razão para que o tratado prometido por Monteverdi jamais tivesse vindo a público?

nobis oracula tradiderunt: quod cum ex uno et multis constent universa, quae semper esse dicuntur, terminumque et infinitum innatum habeant, oportere nos in his sic se habentibus unam semper ideam de quolibet generatim ponentes inquirere: eam insitam inventuros. quam si comprehendamus, post unam, si quo modo duae sint, perscrutari: sin minus id pateat, tres, aut alium numerum quaerere: et quodlibet eorum quae sunt unum, rursus eodem pacto dividere, quousque ipsum in principio unum, non modo quod unum multaue et infinita sit, verum etiam quot sit, aliquis noscat: infiniti autem ideam non prius ad multitudinem adhibere, quam quis numerum omnem, inter infinitum et unum medium cadentem, percipit: tunc demum unum quodlibet omnium abeuntium in infinitum dimittere. Dii ergo, ut diximus, sic nobis investigare, discere, et alterutrum docere dederunt. Qui vero nunc exstant ex hominibus sapientes, unum quidem ac multa, utcunque contingit, velocius atque tardius quam decet, inducunt, et post unum infinita continuo: media vero illos effugiunt. Quibus disputandi ratio, tum dialectica, tum etiam litigiosa, discerni est.

¹²³ Addit Plato dona haec simul cum lucidissimo igni fuisse tradita [...] Ingnis radius duas habet vires: una urit, illuminat altera.

CONCLUSÕES

As análises dos exemplos de monodia dramática da *seconda pratica* investigados mostram que é possível identificar uma relação entre a *oratio* e a *harmonia* em que esta última segue a primeira. Esta relação não se estabelece através do significado individual das idéias contidas no discurso que por razões inerentes à natureza abstrata da própria harmonia não encontra expressão nos acordes. Os resultados das análises indicam que nestes exemplos a *harmonia* segue a *oratio* nas relações que se estabelecem entre as idéias nela contidas. A identidade, oposição, e os diversos graus de proximidade entre duas ou mais idéias encontram manifestação nos encadeamentos harmônicos quando consideramos que a proximidade entre duas tríades se dá em termos da distância que separa as suas fundamentais em uma seqüência de quintas. Este mesmo princípio permite também, como vimos nos exemplos estudados, que os movimentos indicados no discurso encontrem manifestação nos encadeamentos harmônicos.

As fontes primárias que tratam do surgimento da *seconda pratica* apontam de maneira inequívoca para o conceito de *melodia* definido por Platão como elemento inspirador dos princípios que regem este movimento. Investigando na obra de Platão as definições e atributos de cada um dos elementos que constituem a sua *melodia* vimos, entre outras coisas, que este considera que a essência da *oratio* é a relação que se estabelece entre as suas partes mínimas, as palavras (verbos e nomes) que a compõe. Estas por sua vez são consideradas os signos vocais (*signum vocis*) das idéias. Vimos que segundo o pensamento platônico, a relação entre as idéias se dá através do que Ficino chama de “cinco classes universais”, a saber, identidade, alteridade, movimento, repouso e essência.

Este trabalho apontou a existência de uma forte coerência entre a maneira como a *harmonia* seguiu a *oratio* nos exemplos de monodia dramática

analisados e os princípios estabelecidos pela dialética platônica. A harmonia seguiu o discurso justamente naquilo que Platão define como sendo a sua *substantia*: a relação entre as idéias. A maneira como o fez corresponde à maneira como, segundo Platão, as idéias estabelecem relações entre si. Entendendo o espectro harmônico como um campo onde as tríades se relacionam entre si através de movimentos, repousos, identidades, proximidades, distanciamentos e oposições, este se torna capaz de manifestar este mesmo tipo de relações entre as idéias do discurso, associando pela simples simultaneidade uma palavra, signo de uma idéia, a uma determinada tríade. A harmonia seguiu portanto, nos exemplos analisados, não a essência das palavras do discurso (seus significados), mas o que no platonismo é considerado a essência do discurso.

Os resultados de nossa pesquisa sugerem que ao fazer a harmonia seguir a essência do discurso a *seconda pratica* atingiu um ponto determinante na divergência em relação ao caminho seguido pela *prima pratica*. Como vimos, a base teórica então estabelecida (*prima pratica*) já defendia os preceitos sugeridos pela *melodia* de Platão. Considerava satisfatória uma associação que, baseada na tradição, relacionava um único afeto extraído do discurso, a um modo musical construído a partir de regras pré-determinadas. Esta solução não mais satisfazia os precursores da *seconda pratica*, especialmente quando estes passaram a explorar o aspecto dramático presente nos discursos. A relação entre a palavra e a harmonia a partir da doutrina do ethos associado ao modo pressupunha a eliminação dos conflitos e ambigüidades que se manifestam no homem e em seus dramas. Isto ocorria uma vez que este tipo de solução forçosamente obrigava que o discurso fosse considerado exclusivamente em seu todo, sem nenhuma atenção às relações entre as suas partes ou entre estas e o todo. A solução revelada pelos exemplos analisados nesta pesquisa, pelo contrário, tomam a dialética como premissa fundamental, e a partir das relações entre as partes do discurso constrói um todo que revela a sua essência.

Até a presente data não foram encontrados documentos relacionados ao surgimento da *seconda pratica* que mencionem de forma direta as cinco classes universais descritas no Sofista. Sendo assim, não podemos provar que Monteverdi ou Peri tivessem conhecimento da sua existência, assim como também não podemos excluir esta possibilidade. Esta pesquisa trouxe entretanto resultados que apontam que esta possibilidade apresenta-se marcadamente coerente com o que afirmam os cultores da *seconda pratica*, na medida em que reitera o engajamento destes com um ideal de música representado pela *melodia* de Platão. Adicionalmente, podemos constatar que esta possibilidade encontra também correspondência em exemplos musicais da monodia dramática deste movimento. Além de mostrar-se coerente e encontrar correspondência na realidade do repertório, esta possibilidade mostra-se útil, do ponto de vista pragmático, na medida em que funciona como uma ferramenta de análise capaz de revelar intrigantes possibilidades de interpretação. Há de se considerar também que a probabilidade de um aprofundamento por parte dos cultores da *seconda pratica* no entendimento dos conceitos fundamentais incluídos na dialética de Platão torna-se elevada quando levamos em conta que, com a edição de Grynaeus nas mãos, bastava-lhes uma consulta ao índice temático para serem remetidos a trechos onde estes conceitos aparecem em discussão. Por fim cabe lembrar que a ausência de documentos que mencionem as classes fundamentais no contexto da *seconda pratica* pode ser considerada um indício de coerência com a tradição do platonismo que as considera um conhecimento que não deve ser revelado de maneira pública e indiscriminada, mas somente àqueles se aprofundem na vivência e estudo da doutrina platônica.

Admitindo-se como verdadeira a hipótese do emprego dos preceitos e mecanismos da dialética platônica no estabelecimento da relação entre palavra e harmonia na *seconda pratica*, seremos então forçados a considerar que, longe de ter sido adotada como um modismo ou subterfúgio retórico para que esta prática se justificasse frente aos ataques de que fora vítima, a influência do platonismo no

surgimento deste movimento deu-se em nível bastante profundo que denota um sério engajamento com a doutrina platônica.

8.1. Indicações para trabalhos futuros

O presente trabalho limitou-se a analisar a relação entre palavra e harmonia baseada nos preceitos da dialética platônica em apenas duas obras do repertório de monodia dramática da *seconda pratica*. É necessário aprofundar-se no caminho aqui trilhado seja (1) analisando outras obras deste repertório como (2) investigando todas as ramificações dos conceitos aqui abordados. Além desta necessidade mais urgente, apontamos as seguintes sugestões para trabalhos futuros e aplicações que possam fazer uso do que foi possível extrair em nossa pesquisa: (3) adaptar a presente metodologia de análise visando uma possível aplicação no repertório dos madrigais da *seconda pratica*; (4) utilizar o encadeamento harmônico do repertório de monodias dramáticas da *seconda pratica* como guia seja para soluções cênicas como para a interpretação dramática ou musical; e (5) reutilizar este mecanismo que relaciona palavra e harmonia com base na dialética em novas composições musicais.

As pesquisas e aplicações na área de práticas interpretativas dos repertórios do barroco, do classicismo, e do Renascimento têm sido grandemente beneficiadas por estudos que investigam a relação da música destes períodos com os preceitos da retórica. Por outro lado, embora a dialética seja uma ferramenta cujo escopo é sobretudo analítico, esta disciplina têm merecido neste contexto uma atenção consideravelmente menor. Queremos crer que a presente investigação tenha contribuído de alguma forma para que a dialética venha a ser mais usada como ferramenta interpretativa e analítica do repertório musical tal com sua irmã, a retórica, há muito vem fazendo.

REFERÊNCIAS*

ADAMS, K. G. e D. KIEL. Claudio Monteverdi : a guide to research. New York: Garland Pub. 1989.

AGAZZARI, A. Del sonare sopra 'l basso (1607): a machine-readable edition. Thesaurus Musicarum Italicarum. Disponível em: <<http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/a/agadel>>. Acesso em: 10/11/2005.

ALLEN, M. J. B. The Five Classes of Being. In: M. J. B. Allen (Ed.). Icastes : Marsilio Ficino's interpretation of Plato's Sophist : five studies and a critical edition with translation. Berkeley: University of California Press, 1989. p. 49-82.

_____. Synoptic art : Marsilio Ficino on the history of platonic interpretation. Firenze: L. S. Olschki. 1998.

_____. Marsilio Ficino : his theology, his philosophy, his legacy. Leiden ; Boston: Brill. 2002.

_____. Marsilio Ficino on Significatio. Midwest Studies in Philosophy, v.XXVI, n.1, p.30-43. 2002.

ANFUSO, N. e A. GIANUARIO. Modalità e realtà fonetica nel Lamento d'Arianna di Claudio Monteverdi. Firenze: OTOS. 1970.

_____. Preparazione alla interpretazione della Poiesis monteverdiana. Firenze: OTOS. 1971.

ANGUILLARA, G. A. D. Le metamorfosi di Ovidio (1563). Biblioteca Italiana. Disponível em: <http://www.bibliotecaitaliana.it/dynaweb/bibit/autori/a/anguillara/metamorfosi_ovidio>. Acesso em: 10/11/2005.

ARNOLD, D. e T. CARTER. Monteverdi. London: Dent. 1990.

ARNOLD, D. e N. FORTUNE. The New Monteverdi companion. London; Faber and Faber. 1985.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

ARTUSI, G. M. Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Tod (1608): a machine-readable edition. Thesaurus Musicarum Italicarum. Disponível em: <<http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/a/artdis2/>>. Acesso em: 02/11/2005.

ARTUSI, G.M. Seconda parte dell'Artusi (1603): a machine-readable edition. Thesaurus Musicarum Italicarum. Disponível em: <[http://euromusicology.cs.uu.nl:6334 /dynaweb/tmiweb/a/artsec](http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/a/artsec)>. Acesso em: 01/12/2005.

_____. Delle imperfettioni della moderna musica (1600). Saggi Musicali Italiani. Giacomo Vincenti. Disponível em: <http://www.music.indiana.edu/smi/seicento/ARTIMP_TEXT.html>. Acesso em: 02/11/2005.

BAKER, N. K., B. R. HANNING, *et al.* Musical humanism and its legacy : essays in honor of Claude V. Palisca. Stuyvesant, N.Y: Pendragon Press. 1992.

BOCCACCIO, G. e M. C. ALVAREZ. Genealogia de los dioses paganos. Madrid: Editora Nacional. 1983.

BOTTRIGARI, E. Il desiderio, ovvero de' concerti di varij strumenti musicali (1599). Saggi Musicali Italiani. Gioambattista Bellagamba. Disponível em: <http://www.music.indiana.edu/smi/cinquecento/BOTDES_TEXT.html>. Acesso em: 02/11/2005.

BYRD, M. The Summoner Approach: A New Method of Plato Interpretation. Journal of the History of Philosophy, v.45, n.3, July 2007, p.365-381. 2007.

CACCINI, G. e O. RINUCCINI. L'Euridice : composta in musica (1600). Bologna: Forni. 1968.

CALCAGNO, M. Monteverdi's parole sceniche. Journal of Seventeenth-Century Music, v.9, n.1. 2003.

CARTER, T. Monteverdi and his contemporaries. Burlington, USA: Ashgate. 2000.

_____. The composer as theorist?: genus and genre in Monteverdi's Combattimento di Tancredi e Clorinda. In: A. Giger, T. J. Mathiesen, *et al* (Ed.). Music in the mirror : reflections on the history of music theory and literature for the 21st century. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002. p.77-115.

CHAFE ERIC, T. Monteverdi's tonal language. Toronto: Maxwell Macmillan Canada. 1992

CHASIN, I. Monteverdi humana melodia. (Doutorado). História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. 419 p.

_____. O canto dos afetos: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva. 2004.

CHEW, G. The Perfections of Modern Music: Consecutive Fifths and Tonal Coherence in Monteverdi. Music Analysis, v.8, n.3, Oct., 1989, p.247-273. 1989.

_____. The Platonic Agenda of Monteverdi's Seconda Pratica: A Case Study from the Eighth Book of Madrigals. Music Analysis, v.12, n.2, Jul. 1993, p.147-168. 1993.

CHRISSOCHOIDIS, I. The 'Artusi-Monteverdi' Controversy: Background, Content and Modern Interpretations. British Postgraduate Musicology. Disponível em: <<http://www.bpmonline.org.uk/bpm6-artusi.htm>>. Acesso em: 02/11/2005.

DAHLHAUS, C. Studies on the origin of harmonic tonality. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1990.

ESTEP, W. R. Renaissance and Reformation. Grand Rapids, Mich: W.B. Eerdmans Pub. Co. 1986.

FABBRI, P. Monteverdi. Torino: EDT/Musica. 1985.

FICINO, M. Le divine lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana da Felice Figliucci senese (1548). Biblioteca Virtuale On-Line. Disponível em: <http://www.bivionline.it/en/Ledivinelettere1548TOC_authors.html>. Acesso em: 05/05/2007.

_____. Theologia Platonica de immortalitate animorum (1482). Biblioteca Virtuale On-Line. Disponível em: <http://www.bivionline.it/en/TheologiaPlatonicaTOC_authors.html>. Acesso em: 10/11/2005.

_____. Lettera a Domenico Beniveni sui principi della musica (traduzione di Andrea Melis). Disponível em: <<http://users.unimi.it/~gpiana/dm6/dm6fcnfmf.htm>>. Acesso em: 02/11/2005.

_____. Commentaria in Platonis Sophistam (A Critical Edition with Translation). In: M. J. B. Allen (Ed.). Icastes : Marsilio Ficino's interpretation of Plato's Sophist : five studies and a critical edition with translation. Berkeley: University of California Press, 1989.

FICINO, M. Divini Platonis Opera Omnia translatus et commentatus per Marsilem Ficinum (1491). Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=n060362>>. Acesso em: 06/06/2004.

FICINO, M. e M. J. B. ALLEN. The Philebus commentary. Berkeley: University of California Press. 1975.

_____. Platonic theology. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 2006 (The I Tatti Renaissance library)

FULGENTIUS, F. P. e L. G. WHITBREAD. Fulgentius the mythographer. [Columbus]: Ohio State University Press. 1971.

GIANUARIO, A. L'estetica di Claudio Monteverdi attraverso quattro sue lettere. Sezze Romano: Fondazione centro studi rinascimento musicale. 1993.

GIACOMINI, L. De la purgatione della tragedia (1586). Biblioteca Italiana. Disponível em: <<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000195/bibit000195.xml>>. Acesso em: 05/09/2008.

GODWIN, J. The golden thread : the ageless wisdom of the Western mystery traditions. Wheaton, Ill.: Quest Books/Theosophical Pub. House. 2007.

HANKINS, J. Plato in the Italian Renaissance. Leiden ; New York: E.J. Brill. 1990.

_____. Antiplatonism in the Renaissance and the middle ages. Classical et Mediaevalia, p.359-377. 1996.

HARTE, V. Plato on Parts and Wholes The Metaphysics of Structure. Oxford: Oxford University Press. 2002.

HUTTEN, E. H. The origins of science; an inquiry into the foundations of Western thought. London,: Allen and Unwin. 1962.

HULME, E. M. The renaissance, the Protestant revolution and the Catholic reformation in continental Europe. New York: The Century co. 1914.

KRAYE, J. The Cambridge companion to Renaissance humanism. Cambridge ; New York: Cambridge University Press. 1996.

KRISTELLER, P. O. Renaissance thought and the arts : collected essays. Princeton, N.J.: Princeton University Press. 1980.

LA VIA, S. Cipriano de Rore as reader and as read: A literary-musical study of madrigals from Rore's later collections (1557-1566). (Ph. D.). Department of Music, Princeton University, 1991.

LINFIELD, E. Modulatory Techniques in Seventeenth-Century Music: Schutz, a Case in Point. Music Analysis, v.12, n.2, (Jul. 1993), p.197-214. 1993.

LEOPOLD, S. Monteverdi : music in transition. New York: Oxford University Press. 1991.

LOWINSKY, E. E. Tonality and atonality in sixteenth-century music. Berkeley,: University of California Press. 1961.

MANIATES, M. R. Mannerism in Italian music and culture, 1530-1630. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1979.

MARCHENKOV, V. L. The orpheus myth in musical thought of antiquity, the Renaissance, and modern times. (PhD). Ohio State University, 1998.

MATHIESEN, T. J. Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages. Lincoln: University of Nebraska Press. 1999.

MAULER, J. J. Immanence and Otherness as Perceived by Plotinus, Marsilio Ficino, John Cage, and Victor Zuckerkandl. (PhD). Religio Studies, Siracuse University, Siracuse, 1995.

MAYS, K. R. Harmonic style in the madrigals of Claudio Monteverdi. (Thesis Ph.D. --Indiana University 1971.). 1971.

MCCABE, M. M. Form and the Platonic Dialogues. In: H. H. Benson (Ed.). A companion to Plato. Malden ; Oxford: Blackwell, 2006. p.39-54.

MCCLARY, S.. The transition from modal to tonal organization in the works of Monteverdi. (Ph. D.). Harvard University, 1977. iv, 286 leaves p.

MEI, G. Discorso sopra la musica antica et moderna (1602): a machine-readable edition. Thesaurus Musicarum Italicarum. Disponível em: <<http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/m/meidis>>. Acesso em: 10/11/2005.

MEI, G., V. GALILEI, *et al.* Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi. [Rome]: American Institute of Musicology. 1960.

MEIER, B. E G. CHEW. Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes. Journal of the Royal Musical Association, v.115, n.2, p.182-190. 1990.

MEYER, K. The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals. The Art Bulletin, v.34, n.2, Jun., p.75-94. 1952.

MONTEVERDI, C. Prefazione. In: Monteverdi (Ed.). Madrigali, libro V (Venezia 1605). Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2003. Prefazione

MONTEVERDI, C. e É. LAX. Lettere. Firenze: Leo S. Olschki. 1994. 219 p. (Studi e testi per la storia della musica ; 10).

MONTEVERDI, C. e G. C. MONTEVERDI. Dichiaratione della lettera sampata nel quinto libro de suoi madregali. In: Monteverdi. Scherzi musicali: a tre voci (1607). Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 2002.

MONTEVERDI, C. e A. STRIGGIO. L'Orfeo : favola in musica : rappresentata in Mantova l'anno 1607 : Venezia 1609. Firenze: Studio per edizioni scelte. 1993. (Archivum musicum. Musica drammatica ; N° 1).

MOUTSOPOULOS, E. La musique dans l'œuvre de Platon. Paris: Presses universitaires de France. 1959.

OSSI, M. M. Divining the oracle: Monteverdi's seconda prattica. Chicago: University of Chicago Press. 2003.

PALISCA, C. V. Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata. The Musical Quarterly, v.40, n.1, Jan., 1954, p.1-20; 1954 Oxford University Press. 1954.

_____. Humanism in Italian Renaissance musical thought. New Haven: Yale University Press. 1985.

_____. The Florentine Camerata : documentary studies and translations. New Haven: Yale University Press. 1989.

_____. Baroque music. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall. 1991. (Prentice-Hall history of music series).

_____. The Artusi-Monteverdi Controversy. In: C. V. Palisca (Ed.). Studies in the history of Italian music and music theory. Oxford: Oxford University Press, 1994. The Artusi-Monteverdi Controversy, p.54-87.

PANOFSKY, E. Studies in iconology; humanistic themes in the art of the renaissance. New York,: Oxford university press. 1939.

PERI, J., O. RINUCCINI. Le musiche sopra L'Euridice (1600). Bologna: Forni. 1969. (Bibliotheca musica Bononiensis. Sezione IV ; n. 2).

PIRROTTA, N. Scelte poetiche di musicisti : teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero. Venezia: Marsilio. 1987.

PIRROTTA, N. e E. POVOLEDO. Li due Orfei : da Poliziano a Monteverdi. Torino: Einaudi. 1975.

PLATO e H. N. FOWLER. Plato in twelve volumes with an English translation. Cambridge: Harvard University Press. 1939 (Loeb classical library).

RAFFINI, C. Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione : philosophical, aesthetic, and political approaches in Renaissance Platonism. New York: P. Lang. 1998.

REDLICH, H. F. Claudio Monteverdi, life and works. New York: Oxford University Press. 1952.

ROSEN, S. Plato's Sophist : the drama of original and image. New Haven: Yale University Press. 1983.

SCHRADE, L. Monteverdi, creator of modern music. New York,: Norton. 1950.

SCHUHL, P. M. Platón y el arte de su tiempo. Buenos Aires: Paidós. 1952.

SEUNG, T. K. Plato rediscovered : human value and social order. Lanham, Md. ; London: Rowman & Littlefield. 1996.

SOUZA, E. C. D. Sobre o enunciado falso no Sofista de Platão. (Mestrado). Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

STRUNK, W. O., L. TREITLER, *et al.* Source readings in music history. New York ; London: Norton. 1998

THOMAS, C. G. Paths from ancient Greece. Leiden: Brill. 1988.

TOMLINSON, G. Rinuccini, Peri, Monteverdi, and the humanist heritage of opera. (PhD). University of California, Berkeley, 1979. 368 p.

_____. Madrigal, Monody, and Monteverdi's "Via Naturale Alla Immitatione". Journal of the American Musicological Society, v.34, n.1, 1981///Spring, p.60-108. 1981.

_____. Monteverdi and the end of the Renaissance. Oxford: Clarendon Press. 1987.

TOMLINSON, G. Music in renaissance magic : toward a historiography of others. Chicago ; London: University of Chicago Press. 1993.

_____. Metaphysical song : an essay on opera. Princeton, N.J.: Princeton University Press. 1999. (Princeton studies in opera).

UBERTI, M. Il Recitativo delle Origini: Cavaliere, Peri e Caccini. "Récitatif et déclamation théâtrale en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles". Université de Tours, 1998. p.

VICENTINO, N. L'antica musica ridotta alla moderna prattica (1555): a machine-readable edition. Thesaurus Musicarum Italicarum. Disponível em: <<http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/v/vicant>>. Acesso em: 02/11/2005.

WALKER, D. P. Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, v.16, n.1/2, p.100-120; 1953 The Warburg Institute. 1953.

WARDEN, J. Orpheus: the metamorphoses of a myth. Toronto: Univ. of Toronto Press. 1982.

WHENHAM, J. Claudio Monteverdi, Orfeo. Cambridge: Cambridge University Press. 1986. (Cambridge opera handbooks).

YEARSLEY, D. Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason. Journal of the American Musicological Society, v.51, n.2, 1998///Summer, p.201-243. 1998.

ZARLINO, G. Dimostrazioni harmoniche (1589): a machine-readable edition. Thesaurus Musicarum Italicarum. Disponível em: <<http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/z/zardi89/>>. Acesso em: 02/11/2005.

_____. Le istituzioni harmoniche (1558): a machine-readable edition. Thesaurus Musicarum Italicarum. Disponível em: <<http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/z/zarih58>>. Acesso em: 02/11/2005.

ANEXOS

10.1. Transcrições das partituras analisadas

L' Orfeo: "Tu se' morta" (Orfeo, Atto Secondo)

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Transcr.: Damían H. Zanette

1 ORFEO. Un organo di legno & un Chitarone.

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

Tu se' mor-ta se' mor-ta mia vi-ta ed io re-spi-ro Tu se' da me par-ti-ta se' da me par-ti-ta Per mai più mai più non tor-na-re ed io ri-man-go Nò nò che sei ver-si-al-cu-na co-sa pon-no N'an-drò si-cu-ro à più pro-fon-di-a-bis-si E in-te-ne-ri-to il cor del Rè de l'om-bre Me-co trar-rot-ti A ri-ve-der le stel-le O se ciò ne-ghe ram-mi em-pio de-sti-no Ri-mar-rò te-co in com-pa-gnia di mor-te A dio ter-ra a dio Cie-lo e So-le a Di-o.

Non piango e non sospiro

Jacopo Peri (1561-1633)

Le Musiche Sopra L'Euridice

1 Non pian - go e non sos - pi - ro 2 Omia ca - ra Eu - ri di - ce 3 che sos-pi-rar - 4

5 che la-cri-mar non pos - so 6 ca - da - ve-ro in - fe-li - ce 7 O mio cor o mio s 8

9 pe - me o pa - ce o vi - ta 10 Oh - ime 11 chi - mi t'ha tol - 12

13 to chi mi t'ha tol - to 14 hime 15 do - ve sei gi - 16

17 - ta 18 Tos-to ve drai - ch'in-va-no 19 non chia-mas-ti mor - ren-do il 20 tuo con-sor - te non 21

22 son non son lon - ta - no 23 io ven - go o ca - ra vi - ta o 24 ca - ra mor - te. 25

4 4 2 1

6 # # # # 4

b b b 7 #6

b b b

4 # #

b

L' Orfeo: "Ecco l'atra palude" (Orfeo, Atto Terzo)

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Transcr.: Damián H. Zanette

SPERANZA.

Ec-co l'a-tra pa-lu-de ec-co il no-chi-e-ro Che trahe l'ig-nu-di spir

-ti-a l'al-tra ri-va Do-ve hà Plu-ton de l'om-br'il vas-to im-pe-

-ro Ol-tre quel ne-ro sta-gn'ol-tre quel fiu-me In quei campi di pian-to e

di do-lo-re De-stin cru-de-le o-gni tuo ben t'a-scon-

-de Hor duo-po d'un gran co-re e d'un bel can-to Io sin qui t'ho con-

-dot-to hor più non li-ce Te-co ve-nir ch'a-ma-ra leg-ge il vie-ta Leg-ge

19
scrit - ta col fer - ro in du - ro sas - so

20
de l'i - ma reg - gia in sù l'or-

21
- ri - bil so - glia Ch'in que - ste no - te

22
il - fie - ro sen - so es - pri - me

23
La - scia - te

24
o - gni spe - ran - za voi

25
ch'en - tra - te

26
La - scia - te og - ni spe - ran - za voi ch'en-

27
- tra - te

28
Dun - que se sta - bi - li - to hai pur nel

29
co - re Di por - re il piè ne

30
la Cit - tà do - len - te

31
Da te men fug - go e - tor -

32
- no A l'u - sa - to sog - gior - no.

33
34

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Transcr.: Damián H. Zanette

In un fiorito prato

L'Orfeo (Atto Secondo)



2 3 4 5

- ri - to pra - to Con l'al - tre sue com - pa - gne Gi - va co - glien - do fio - ri Per

6 7

far - ne u - na ghir - lan - da à le sue chio - me Quan - d'an - gue in - si - di - o - so Ch'e

8 9

- ra fra l'er - be as - co - so Le pun - se un piè con ve - le - no - so den - te

10 11

Ed ec - co im - ma - ti - nen - te Sco - lo - rir - si il bel vi - so

12 13 14

e ne' suoi lu - mi Spa - rir que' lam - pi on - d'el - la al Sol fea scor - no Al-

15 16

- l'hor noi tut - te sbi - got - ti - te e me - ste Le fum - mo in - tor - no ri - chia -

17
- mar ten - tan - do Li spir - ti in lei smar - ri - ti Con l'on - da fre

18
fre - sca e co' pos - sen - ti car - mi Ma

19
nul - la val - se ahi las - sa

20
Ch'el - la i lan - gui - di

21
lu - mi al - quan - to a pren - do

22
E te chia - man - do Or - fe - o

23
Or - fe - o

24
Dop - po un gra - ve so - spi - ro

25
Spi - rò fra que - ste brac - cia

26
ed io ri - ma -

27
- si Pie - na il cor di pie - ta - de e di spa - ven - to.

28
b

29
#

Funeste piagge

Le Musiche Sopra l'Euridice

Jacopo Peri (1561-1633)

2 3

Fu - nes - te piag - ge om - bro - si or - ri - di cam - pi che di s - tel - le o di

4 5 6

So - le Non ve-des - te già mai scin - til - l'ò lam - pi Rim-bom-ba - te do-len -

7 8 9 10

ti al suon dell'an-go - scio-se mie pa-ro - le Mentre com mes - ti a - ccen - ti

11 12 13

il per-du - to mio ben con voi sos - pi - ro E voi

14 15 16 17

dhe per pie-tà del mio mar-ti - ro che nel mi-se-ro cor di-mo - ra e - ter - no La-cri -

18 19 20 21

ma - te'al mio pian - to om - bre d'in-fer - no Ohi - me

22 23 24 25

Ohi - me che su l'au-ro - ra giu - se al-l'o-ca-so il Sol de gl'o-cchi miei Mi

26 27 28 29 30

- se-ro Mi - se-ro en su quel-l'o - ra che s-cal-dar-mi'a bei rag gi io

4 # 6 # # #

31 32 33 34

mi cre-de - i Mor te's-pen - se il bel lu - me e fred - d'e so lo res-tai fral

4 4-3# 4 # #3-4 4-3# # # 4 # b

35 36 37 38

pian - to e duo - lo com' an gue suol in fred - da piag - gia il ver - no La-cri-

b 7-6# # #3-4 4-3# b b 6 #3-4 4-3# b #

39 40 41 42

ma - te al mio pian - to om - bre d'in fer no E tu

7-6# # # #3-4

43 44 45 46

men-tr'al ciel piac - que lu - ce di ques - ti lu - mi fat-ti al tuo di-part - tir fon-ta - ne

3 4 b # # # #

47 48 49 50

fiu - me che fai che fai per en tro i te-ne bro - si or - ro - ri for-se t'a-

3 4 b # b b b # b

51 52 53 54

flig - gi e piag - ni l'a - cer - bo fa - to e gl'in-fe - li - ci a-mo

b 6 # # # 4 #3 2 # # # 6

55 56 57 58

8 ri Dhe Dhe se scin-ti - l'an - co - ra ti s - cal da'l sen

4 # # # # #

59 60 61 62 63

8 di quei si ca ri ar-do - ri sen ti sen - ti mia vi - ta sen ti quai

6 6 7-6# # # #3-4 4-3#

64 65 66

8 pian - ti e quai la - men - ti ver - sa l tuo ca ro Or feo dal cor in - ter -

b b # 4-3# 4 4-3#

67 68 69 70

8 no La - cri - ma - te al mio pian - to om bre d'in - fer - no

7-6# # #3-4

- 10.2. Disco de dados (DVD) contendo arquivos com animações sonorizadas da relação *oratio*/harmonia nas partituras analisadas.