SILVANA RUFFIER SCARINCI

SAFO NOVELLA: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619 – 1677)

Tese apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, para obtenção do Título de Doutor em Música.
Área de concentração: Práticas interpretativas.

Orientadora: Profª Dra. Helena Jank

Apoio: FAPESP
CAMPINAS
2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

Scarinci, Silvana Ruffier.
Sca73s Safo Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677) / Silvana Ruffier Scarinci. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Helena Jank.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Strozzi, Bárbara. 2. Compositoras-Itália. 3. Música barroca. I. Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "Safo Novella: a poetics of abandonment in Barbara Strozzi´s laments (Venice, 1619-1677)."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Strozzi, Barbara – Women Composers / Italy - Baroque music

Titulação: Doutor em Música – Práticas Interpretativas
Banca examinadora:
Prof. Drª Helena Jank
Prof. Drª Laura Tausz Rónai
Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl
Prof. Drª Mariza Correa
Prof. Drª Adriana Giarola Kayama
Prof. Drª Denise Hortência Lopes Garcia
Prof. Drª Rosângela Pereira de Tugny
Data da defesa: 15 de Agosto de 2006

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Tese de Doutorado** em Música, apresentada pela Doutoranda **Silvana Ruffier Scarinci** - RA 955968, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **DOUTOR EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Helena Jank - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientadora

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl - DAP/IA - UNICAMP
Membro Titular

Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular

Profa. Dra. Mariza Correa - IFCH/PAGU - UNICAMP
Membro Titular

Profa. Dra. Laura Tausz Rónai - DEPARTAMENTO DE MÚSICA/UNIRIO
Membro Titular

AGRADECIMENTOS

A Alcir Pécora, pelas pacientes leituras e sugestões; a Andrea e Susana Lombardi, pelo constante apoio e estímulo nos momentos mais difíceis; a Bruce Dickey e Candace Smith pela calorosa acolhida em sua casa em Bolonha; a Claudia Habermann, cuja bela voz contribuiu para a compreensão da música de Strozzi; a Cristine Guse, pelas suas misteriosas revelações; a David Lasocki, por colocar a minha disposição valiosos documentos de sua biblioteca na Universidade de Indiana; a Denise Garcia e Rafael Vasconcellos, pelo apoio afetivo em todos os momentos deste trabalho; a Elimar Machado por possibilitar-me que colocasse as mãos na fascinante obra de Francesca Caccini; a FAPESP por viabilizar esta pesquisa; a Eugênia Esmeraldo pela sempre cálida acolhida; a Helena Jank, pela paciência com que seguiu passo a passo este trabalho e pela amizade inabalável; a Juares Costa, por acompanhar a elaboração de tudo o que circundou esta tese; a Juliana Parra que a meu lado, em tantos momentos importantes, contribuiu com inspiradoras versões desta música; aos colegas Kátia Justi, Lúcia Carpena, Edmundo Hora, Mônica Lucas, Marcos Holler, Alberto Pacheco, Marcello Stasi e Cassiano Barros, por ouvirem atentos os tantos percursos desta pesquisa; a Letícia Bertelli, pela amizade dedicada e o amor que compartilhamos por Barbara Strozzi; a Ligiana Costa, pelo entusiasmo e companheirismo em terras italianas; a Lucia Wataghin, pela profunda, mais que fraterna amizade, cuja ajuda possibilitou a inclusão do precioso material primário presente na tese: suas revisões têm um preço inestimável; a Mãe Dango, pelos cuidados em outros planos que não os acadêmicos; a Maria Izzo, Moira Smiley e todo o grupo *Anima Fortis*, pela descoberta coletiva da música de Strozzi; a

Marília Vargas, pela brilhante interpretação da música do período de Strozzi; a Mariza Correa, pela ajuda sempre estável, estimulante, e generosidade com meu trabalho; a Massimo Ossi, pelo apoio intelectual efetivo desde os meus primeiros passos desta jornada; a meus alunos da Escola Municipal de São Paulo, que muito me têm ensinado; a minha mãe, pela confiança primordial, básica, fundadora; a Mônika Grond pelo permanente afeto; a Paulo di Paula, Luiz Henrique Fiaminghi, Lara Ziggiatti e Alexandre d'Antônio por enriquecerem com suas cordas e arcos a música de Barbara Strozzi; a Paulo Kühl, pelas valiosas sugestões e por compartilhar generosamente sua importante biblioteca; a Peter e Obie Szidon pela confiança e carinho; a Priscilla Borges, por emprestar sua bela voz e extraordinário talento nas muitas leituras da música de Strozzi; a Rita Rios, pelas leituras estimulantes; a Salette Aquino pela acolhida inicial e pelo presente inestimável; a Silvia Stasi, pela recepção carinhosa e pelos deliciosos lanches que preparava para os longos dias de pesquisa nas bibliotecas de Bolonha; a Sophie, Joanna e David North, pelos dias magníficos que me proporcionaram em Veneza; a Stefano La Via, pela dedicada orientação durante minha estada em Cremona e Roma; a Susan McClary, por incentivar-me a perseguir academicamente meu amor pela música de Strozzi; a UNICAMP por hospedar-me nesta jornada. À grande família por enriquecerem minha vida com novos afetos: Bio, Tati, Bri, Dora, Fred, Caio e Camila. E por fim, às minhas filhas, Lívia e Sofia, parceiras de tantas aventuras e desventuras destes anos todos e ao Ricardo, o companheiro amoroso e dedicado que possibilitou a finalização desta difícil tarefa.

[- vem, lira divina, e me responde;
encontra, tu mesma, tua própria voz]

[ ]

Safo de Lesbos; fragmento 93

RESUMO

Este projeto aborda de forma crítica e interdisciplinar os lamentos da compositora do *seicento* italiano, Barbara Strozzi. Para realizá-lo, diferentes abordagens tornaram-se necessárias: primeiramente fiz uma análise de seus lamentos mais representativos. Em segundo lugar, o confronto destas obras com obras similares de diferentes autores possibilitou a compreensão dos ideais estéticos e expressivos do período; e por último, estabeleci as conexões entre estas obras e o cenário cultural e ideológico que as circunda. As vozes de muitas mulheres, poetas e musicistas, criam um denso diálogo com a voz de nossa *Venere canora*. De Safo a Gaspara Stampa, das heroínas de Ovídio a Barbara Strozzi, todas elas expressam as dores do abandono com as cores violentas do desejo erótico. Tento explicar como a obra de Strozzi encaixa-se nesta tradição e como ela constrói a figura do ser abandonado dentro de um novo contexto, permeado pela força propulsora de Giambattista Marino. Como anfitriã da *Accademia degli Unisoni*, Barbara Strozzi cria uma música que dialoga com os intelectuais e poetas que freqüentam sua academia, usando uma linguagem que jocosamente provoca, seduz e corajosamente reafirma seu lugar como cortesã.

Palavras-chave: Strozzi, Barbara; Cantata; Lamento; Música Barroca; Compositoras.

ABSTRACT

This project adresses in a critical and interdisciplinary way the Laments of the *seicento* woman composer Barbara Strozzi. This task is approached in three complementary steps: firstly an analysis of her most representative laments; secondly, confronting these works with similar ones from different authors, which enables us to understand the aesthetic and expressive ideals of the period; and thirdly the connections between these works and the cultural and ideological scenery that surrounds them. The voices from many women poets and musicians create a dense dialogue with the *Venere Canora*'s own singing voice. From Sappho to Gaspara Stampa, from Ovid's heroines to Barbara Strozzi, they all express the pains of abandonment with the violent shades of erotic longing. I try to explain how Strozzi's work fits into this tradition and how she constructs the figure of the abandoned being within a new poetic and cultural environment, permeated by the revigorating impulse of Giambattista Marino. Being the hostess of the Venetian *Accademia degli Unisoni*, Barbara Strozzi creates a music that dialogues with her male visitors in a language that wittily provokes, allures and bravely restates her position as a courtesan.

Key-words: Strozzi, Barbara; Cantata; Lament; Baroque Music; Women - composers.

Safo novella:
uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi
(Veneza, 1619 – 1677)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO 1 7

METODOLOGIAS 7
1.1 Caminhos Metodológicos 7
1.2 A voz feminina e a questão de gênero 9
1.3 Gênero e gênero 11

CAPÍTULO 2 17

A GÊNESE DO LAMENTO 17
2.1 Lamento em ópera 19
2.2 Lamento de câmara 20
2.3 Arianna e a Ninfa – modelos seminais 21
2.4 Recitativo e Ária 29
2.5 Lamentos e a poética do abandono. 30

CAPÍTULO 3 43

A CANTATA EM BARBARA STROZZI: UMA ÓPERA EM MINIATURA 43

CAPÍTULO 4 67

UMA OUTRA ARIANNA 67

CAPÍTULO 5 81

OS LAMENTOS DE BARBARA STROZZI (ANÁLISES) 81
5.1 Appresso ai molli argenti 81
5.2 Lagrime mie 108
5.3 Hor che Apollo 125

CAPÍTULO 6 157

BARBARA STROZZI E AS MULHERES DE VENEZA. 157

***SAFO NOVELLA*: A TRADIÇÃO DO ABANDONO 181**
7.1 Autoras e o topos do abandono. 187
7.2 Francesca Caccini e o tratamento do Lamento. 192
7.3 Safo em contexto marinista 202

CONCLUSÃO 213

BARBARA STROZZI E A *ACCADEMIA DEGLI INCOGNITI*: TEXTOS TRADUZIDOS E ORIGINAIS 235
A CONTENDA DO CANTO E DAS LÁGRIMAS 237
TEXTOS ORIGINAIS EM ITALIANO 249
TEXTO DE ARCANGELA TARABOTTI 268

MÚSICAS 275
Apresso ai Molli Argenti 277
Hor Che Apollo 289
Lagrime mie 309
Lamento d'Arianna del Cavalier Marino 325
I sospiri d'Ergasto 341
Lamento de Alcina 353

INTRODUÇÃO

Há cerca de quatro anos, quando acabara de voltar de uma longa temporada nos Estados Unidos, contava a um amigo de meu entusiasmo sobre a descoberta recente da música de uma mulher formidável do século XVII, Barbara Strozzi. Alinhavava, naquela conversa, as minhas primeiras idéias sobre esta pesquisa - dizia-lhe que pouco me interessava escrever uma tese puramente científica, que tratasse com frieza e objetividade clínica a obra desta mulher. Falava de meu desejo profundo de trazer Barbara Strozzi para perto de nós. Queria ser capaz, ao final de minha pesquisa, de realmente compreender não somente a música de Strozzi, mas também a mulher que viveu há alguns séculos o drama de alçar-se como cantora e compositora num universo muito pouco acolhedor para uma voz feminina tão assertiva. Queria compreender como ela realizara tanto em situação tão inóspita; uma mulher que não se enquadrava em nenhum dos papéis convencionais destinados a uma mulher de sua época: nem virgem, nem esposa, nem viúva. Seu nome ou lugar na sociedade não lhe era dado, como era o padrão da época, por homem algum, senão o próprio pai – e ainda assim, tornando-se mãe de quatro filhos, foi autora de uma obra considerável: oito volumes de Cantatas publicados durante sua vida.

Fui construindo este trabalho a partir do prazer de tocar a sua música. Em 2000, bem antes de pensar neste doutorado, comecei a tomar contato com a música de Strozzi através de um grupo que criei em Bloomington, (Indiana), *Anima Fortis*. O grupo, composto por sete mulheres cantoras e intrumentistas, trabalhou intensamente na reconstrução do universo que cercava Barbara Strozzi e produziu coletivamente um espetáculo que reunia a música da compositora, textos de autoras e poetas do período e pinturas de artistas mulheres,

principalmente Artemísia Gentileschi. Daquele momento em diante, percebi que o assunto me interessava mais profundamente do que apenas tocar aquela música extraordinária – que o fato de ter sido composta por uma mulher provocava-me questões que iam bem além da partitura e de suas particularidades técnicas. De alguma forma, passara a me relacionar com Barbara Strozzi como uma mulher de carne e osso, e tinha urgência em decifrar o que se escondia por detrás de sua música. A música e a mulher tornaram-se para mim inseparáveis – a compreensão de uma levava-me à compreensão da outra e vice-versa. Afinal creio que ambas tomaram corpo neste trabalho: compreendo melhor o significado de sua música e sua música ganha significado por entender melhor que mulher foi esta.

Neste trabalho, pretendo compreender os significados da obra de Barbara Strozzi a partir de seus lamentos. Escolhi os lamentos por perceber que a obra de um artista não se restringe a sua obra em si, isolada e arrancada de um contexto maior. Lamentos por si só vem carregados de conotações intrínsecas, que os coloca imediatamente em diálogo com uma tradição musical e literária ao mesmo tempo muito antiga e particularmente vigorosa neste período – o que possibilitou a percepção de conexões imediatas com as convenções dos lamentos e de decifrar os novos significados criados por Barbara Strozzi.

Para esta busca de significados, procurei seguir os passos de importantes musicólogos, que bem antes de mim, compreenderam que a musicologia deveria abrir-se para um olhar crítico e interdisciplinar. Joseph Kerman, pai desta musicologia conhecida também como hermenêutica, possibilitou a outras gerações de relacionarem-se com sua pesquisa de uma forma mais pessoal, na qual o sujeito permite-se expor seu próprio desejo em relação a seu objeto. Deste modo, inspirada por muitos autores, percebi que não poderia produzir um trabalho sem criar uma relação profundamente viva e afetiva com esta música e com a mulher que se escondia por detrás de sua obra.

Procuro aproximar-me da obra de Strozzi a partir de vários pontos: uma abordagem mais estrutural e analítica de obras representativas; a descrição de obras de outros autores que nos fazem compreender a tradição na qual elas se inserem; um levantamento dos ideais estéticos e expressivos do período; e a relação destas obras com um cenário cultural e ideológico mais amplo que circunda esta produção.

Após definir os caminhos metodológicos que conduzem meu trabalho, faço uma descrição dos lamentos e sua gênese musical e literária. Monteverdi torna-se um personagem freqüente deste trabalho, gerador que foi das mais fortes convenções musicais do período. Autores das gerações que se seguiram a ele não puderam produzir sua música sem que, de alguma forma, dialogassem com esta imponente figura do passado imediato. Os lamentos da ninfa e de Arianna de Monteverdi serão obras matrizes, cujas convenções marcarão qualquer obra deste tipo que surgir posteriormente.

A Cantata foi um dos gêneros mais usados pelos compositores do século XVII quando estes não podiam, por diversas razões, dedicar-se à produção da mais sedutora forma de composição da época, a ópera. É surpreendente, no entanto, que tão pouco se tenha escrito sobre um gênero tão prolificamente explorado, e, no entanto considerado "menor". Strozzi foi postumamente lembrada como a criadora da Cantata, e no capítulo 3 examino as razões pelas quais as Cantatas possuem um enfoque tão distinto de assuntos tratados anteriormente com tanta gravidade, como por exemplo, o amor. Contemplo também as novas convenções que circundam a produção das Cantatas e observo em que contexto social e cultural produziu-se e realizou-se a recepção deste gênero tão particular.

Para compreender melhor as mudanças estéticas e dramáticas que ocorreram no período em que viveu Barbara Strozzi, comparo duas *Ariannas* distintas: a primeira produzida pela bem-aventurada conjunção Rinuccini - Monteverdi e a segunda vinda à luz pelas mãos de

Giambattista Marino, o poeta da *meraviglia*, dos efeitos argutos e inesperados. No choque de construção das duas personagens homônimas, percebemos as forças ideológicas e culturais que estavam em jogo no período e como a obra de Strozzi é um produto direto desta nova estética.

Abordar aspectos técnicos da composição de Strozzi foi um árduo percurso. Um gênero tão pouco estudado trouxe-me as dificuldades inerentes ao explorador de territórios desconhecidos. Tateei por muito tempo à busca de luzes que mostrassem o caminho: as respostas surgiram após entrar em contato com a poesia italiana seiscentista e especialmente a de Marino. A compreensão de suas técnicas poéticas trouxe-me dados que me habilitaram a descobrir o funcionamento da música de Barbara Strozzi. No capítulo 5 analiso detalhadamente três dos mais importantes lamentos da *virtuosissima cantatrice*, desvelando seus processos criativos intrinsecamente ligados às técnicas marinistas.

Quem eram as mulheres do século XVII? O capítulo 6 desvenda o universo feminino na Veneza seiscentista – um ambiente no qual se sobrepunham leis de comportamento paradoxais e muitas vezes violentas. Mulheres artistas surgiram no mesmo período em que nascia a ópera e o interesse pela personagem feminina. A voz feminina ganhava os palcos e com ela outras vozes manifestavam-se procurando entender se as mulheres faziam ou não parte da espécie humana. Ardentes foram os debates e poucas puderam elevar-se acima de um mundo que permanecia às margens - nele estiveram circunscritas tantas autoras, entre elas a poeta e cortesã Veronica Franco e a própria Barbara Strozzi. O longo discurso que apresento traduzido, *La contesa del canto e delle Lagrime*, proferido por Strozzi em uma das reuniões na *Accademia degli Unisoni* – a academia criada pelo pai da compositora para que ela mostrasse seus atributos artísticos e cortesãos – é um documento vivo do ambiente intelectual e sofisticado no qual ela vivia.

A tradição literária ligada à figura da mulher abandonada que se lamenta, remonta a uma tradição poética que nasce na Antigüidade com Safo, Ovídio, Catulo e Virgílio. Examino o fio condutor que une estas vozes femininas desde a "décima musa", como se referia Platão a Safo, passando pelos eloqüentes discursos do abandono das heroínas de Ovídio. A reapropriação destas vozes no início do período moderno por Gaspara Stampa vai dar continuidade às queixas femininas de abandono; mais tarde serão relidas pela compositora Francesca Caccini ao tratar do mesmo tema através de sua fascinante personagem Alcina. Na ópera de Caccini, a personagem é elevada do vulgar papel de perversa feiticeira para o de uma mulher cheia de humanidade e profundidade psicológica. Busco explicar como a obra de Strozzi se enquadra dentro desta tradição, e como ela constrói a figura do ser abandonado dentro de um novo contexto cultural e poético, permeado pela força propulsora de Giambattista Marino.

Esta é uma das possíveis histórias sobre a música e a personagem Barbara Strozzi que construí. Não tento aqui traçar conclusões positivistas e definitivas sobre meu objeto de pesquisa. Utilizei-me de todas as ferramentas que se demonstraram úteis para mim. Desde aspectos técnicos, estruturais e objetivos, passando por uma ampla gama de informações que adquiri neste percurso (estudos italianísticos, leituras e cursos na área de feminismo, pesquisa de material primário na Itália, incluindo uma tarde contemplativa ao lado da casa de Barbara Strozzi, à beira de um canal em Veneza). Não posso deixar de incluir, num nível que considero fundamental em minha formação pessoal e não especificamente acadêmica, um conhecimento adquirido não nos livros ou em sala de aula, mas nos consultórios psicanalíticos. Aí desenvolvi uma capacidade de espiar por detrás das aparências, de revelar significados ocultos ou obscurecidos, de modo que pude acessar melhor os poucos dados que chegaram até nós sobre nossa *Venere Canora*. Juntando estas peças soltas, muitas vezes desconexas, contrapondo-as

a dados conhecidos de outros personagens da época, tornou-se aos poucos possível a montagem deste quebra-cabeça. Barbara Strozzi parece, então, elevar-se a minha frente não mais com o véu que a encobria e mantinha *ignota* (desconhecida), mas como uma mulher a quem ouso hoje sentir-me próxima. O que busquei foi encontrar significado na vida e obra de Barbara Strozzi, e espero que este trabalho comunique ao leitor o mesmo entusiasmo que tive no decorrer desta jornada.

CAPÍTULO 1

METODOLOGIAS

1.1 Caminhos Metodológicos

Ellen Rosand, ao trazer à luz a existência de uma mulher compositora do século XVII, abriu caminho para novas investigações a respeito da sofisticada produção musical de Barbara Strozzi e da teia sócio-cultural que a envolvia e com a qual se encontrava em estreito diálogo. Contemplar a música de uma mulher do passado requer duas abordagens distintas e complementares: um primeiro olhar focado na música *per se*, em seus aspectos técnicos, sua estrutura, sua linguagem harmônica e melódica, sua íntima vinculação com o texto. Do foco fino, o olhar se amplia e tenta compreender como os fios desse tecido se entrelaçam com o universo que o cerca – o diálogo é denso, as vozes muitas: compositores, poetas, intelectuais, a obra poética de seu pai, vinculada à melhor produção musical do período, mulheres que irrompem do silêncio e sugerem novas construções do feminino. As tentativas de realizar uma musicologia mais abrangente, que olha além, ou mais atrás do objeto musical em si, têm sido elaboradas por diversos autores, iniciando-se com Joseph Kerman, em seu livro *Contemplating Music – Challenges to Musicology*. Neste livro, Kerman desafia uma musicologia baseada num positivismo científico e propõe uma musicologia com orientação crítica, que num primeiro momento definia como "formas de olhar para a arte que tentam levar em conta os significados que esta carrega, o prazer que ela provoca, e os valores que assume para nós, hoje. Uma musicologia crítica lida com peças musicais

e com pessoas ouvindo-as, com fato e sensação, com a vida do passado no presente... derivando-se em diversos ramos da musicologia contemporânea". Karen Fournier, em seu artigo *Toward an Epistemological Model for Music Theory* (Fournier, 2001) descreve as várias correntes epistemológicas da musicologia atual. A musicologia parece ainda se debater entre duas linhas antagônicas de abordagem, dividindo o campo entre os pesquisadores definidos como "positivistas", ou às vezes, "estruturalistas" contra um segundo grupo que alega que este tipo de pesquisa não oferece uma explicação adequada da experiência estética da música. Esta segunda abordagem, batizada por Kerman como uma "crítica musical", passou a ser conhecida também como 'hermenêutica'. Os desafios iniciados por Kerman, provocaram uma produção mais ampla, que possibilitou a pesquisadores estabelecerem conexões da música com outros campos de conhecimento, e também iniciou "um deslocamento na ênfase da pesquisa, permitindo a estudiosos explorarem sua relação pessoal com objetos musicais, ... e as conexões percebidas entre as obras e o contexto cultural que as sustenta". Gary Tomlinson sugere que a oposição entre uma musicologia estruturalista e hermenêutica reside na visão de orientação analítica de uma obra contraposta a um olhar mais além da partitura, no qual se devem considerar as múltiplas forças que interagem na criação musical (Tomlinson, 1993).

Tomlinson abre caminhos metodológicos com os quais esta pesquisa possui enormes afinidades. Ao focar no objetivo primordial deste trabalho, isto é, uma procura de **significado** na obra, e em especial nos Lamentos de Barbara Strozzi, trato de buscar descrições tão densas quanto possíveis de suas conexões com o universo que a cerca. Tomando emprestada a expressão citada por Tomlinson, abordo a obra da *virtuosissima cantatrice* como "um texto em seu contexto" [1].

[1] Tomlinson utiliza a expressão a partir de A. L. Becker (Becker, 1995).

Sigo alguns dos passos do autor ao examinar os lamentos de Strozzi contextualizando-os em tradições de obras similares, formulando hipóteses sobre intenções da autora, que se manifestam em sua música, e buscando as referências extra-textuais de sua produção, isto é, decifrando relações que se estabelecem com as ideologias culturais que circundam sua obra. Nesta tentativa de uma crítica cultural da obra de Strozzi, é de importância fundamental conhecer os meandros de um dos movimentos literários que marcaram profundamente os caminhos estéticos que a arte tomou no século XVII: o marinismo. Resultando da força disruptiva da poesia de Giambattista Marino, não houve espaço cultural e social que sobrevivesse intacto à influência deste autor. Dizia-se na época que se *marineggiava* em todas as esferas do cotidiano italiano seiscentista, e a música de Strozzi, intimamente vinculada ao ambiente intelectual da vanguarda veneziana não poderia ficar isolada de tão forte corrente. A música vocal naturalmente envolve um texto – e na forma que se entrelaçam texto musical e texto poético, multiplicam-se os significados. A poesia que Barbara Strozzi usa em suas Cantatas é toda de cunho marinista: a descoberta de que sua técnica composicional envolve também procedimentos técnicos da poesia marinista elucida como uma leitura interdisciplinar de uma obra pode trazer uma compreensão mais profunda de seus significados.

1.2 A voz feminina e a questão de gênero

A primeira metade do século XVII italiano é marcado por uma produção musical que rompe inexoravelmente com o velho e inaugura a música da modernidade. Experimentação e ousadia são aspectos daquilo que os contemporâneos de Barbara Strozzi estavam buscando. A crise com as leis do contraponto renascentista se instaura e o rompimento com antigas práticas prolifera entre os compositores de vanguarda. O *stile antico* segue seu caminho independente, enquanto no universo da

música secular, a polifonia sai de cena, entra o solista, entra **a** solista. O gosto pela voz individual, pela cor particular da voz desta ou daquele cantor inspira a criação de determinadas obras e até mesmo de novos gêneros. Pensemos, por exemplo, na implicação entre o surgimento de virtuoses mulheres (um dos casos mais expressivos se dá com o *concerto delle donne* na corte de Ferrarra por volta de 1580) e o impulso dado à criação de um novo estilo. Podemos também lembrar de Caterina Martinelli, *La Romanina*, recrutada aos treze anos em Roma e mandada para a casa de Monteverdi em 1603, para completar sua educação musical. Monteverdi escreve para ela o papel-título de *Arianna*, mas a jovem cantora morre de varíola cinco anos mais tarde, às vésperas da estréia da ópera.

Wendy Heller também aponta para a importância na escolha de determinado/as intérpretes para papéis ou gêneros específicos (Heller, 2004). A famosa cantora romana Anna Renzi foi muito admirada pela platéia de ópera veneziana, e principalmente pelos membros da *Accademia degli Incogniti*[2], que a ela dedicaram um volume (*Le glorie della Signora Anna Renzi Romana*) (Heller, p. 174) com diversos escritos em sua homenagem. Nele, o compositor veneziano Benedetto Ferrari inadvertidamente confunde personagem e intérprete (Ottavia/Anna Renzi) no famoso Lamento (*L'incoronazione di Poppea*):

Non è Ottavia, che lagrime diffonde	Não é Otávia, que lágrimas derrama
Esule, esposte a le spumose arene;	Exilada, exposta à espumosa areia;
È un mostro, che note alte, e profonde,	É um monstro[3], que com notas altas e profundas,
Accrescer va lo stuolo de le Sirene.	Vai juntar-se à frota de Sereias.

(Heller, p. 174)

Barbara Strozzi, *virtuosissima cantatrice*, compõe neste novo cenário: sua música é pensada para sua própria voz, para sua própria

[2] Esta academia foi fundada em 1630 pelo escritor Giovanni Francesco Loredano. Dentre seus membros, incluía-se os maiores intelectuais do patriciado veneziano.

performance, que se dá numa academia - *Academia degli Unisoni*. Esta, como tantas outras academias que floresciam na Itália, era um ambiente de produção e discussão intelectual, normalmente reservado aos homens, mas neste caso, para a música de uma mulher em particular.

O entusiasmo pelas primeiras produções operísticas abriu um grande espaço para a inclusão da mulher em um circuito até então inusitado – o papel feminino em ópera permitiu que a mulher subisse ao palco – uma ascensão observada com um misto de admiração e desconfiança. Não só as mulheres passaram a cantar profissionalmente, como as personagens femininas em ópera eram aquelas incumbidas de expressar *afetos* de grande intensidade. O surgimento da ópera, acompanhado do surgimento de papéis masculinos e femininos, instigou a investigação sobre a questão de gênero em música.

1.3 Gênero e gênero

Neste trabalho usarei o termo "gênero" com dois sentidos diversos. Na acepção puramente musical, deriva-se da necessidade de classificar a obra de arte, que nasce com Aristóteles e permeia toda a poética ocidental. As recorrências musicais são organizadas de modo a tornarem-se gêneros estabelecidos no passado que possibilitam a reprodução dos mesmos no futuro. Dentro da tradição aristotélica, a tipologia do gênero musical concebe a obra de arte como fechada e homogênea. Outra função de gênero musical está ligada mais à natureza da experiência estética, com uma preocupação em relação à comunicação e recepção da obra de arte. Como notou Heather Dubrow (Kallberg, 2001), o gênero se comporta mais como um contrato entre autor e leitor, que pode ser propositadamente quebrado. Desta forma, gênero pode ser visto de uma forma um pouco mais fluida e flexível,

[3] A palavra *mostro* em italiano antigo possue também um significado positivo, um ser

relacionando-se mais com sua função, com a "retórica ou 'discurso' de gênero dentro da comunicação e recepção artística". Neste trabalho, será importante notar o diálogo entre os traços reconhecíveis do gênero com seus desvios – num jogo que criará novos sentidos (muitas vezes irônicos) - como podemos ver a seguir na análise do *Lamento de Egeo* na ópera *Giasone* de Francesco Cavalli (página 42). Este conceito de gênero está vinculado à noção de convenção, pois os gêneros passam a ser reconhecíveis graças às convenções que os definem como tais. Por convenção entendemos procedimentos que, devido a seu uso repetido, cristalizaram-se em determinados modelos ou fórmulas que não demandam maiores explicações para serem compreendidos.

A segunda definição de gênero está vinculada às acepções que se derivam da famosa frase de Simone de Beauvoir quando afirmou, em 1949, que "não se nasce mulher" (Beauvoir, 1961), possibilitando a construção da mulher como um "sujeito-em-processo", que desestabiliza o conceito da naturalização da diferença sexual. Uma vez que com o surgimento da ópera presenciamos determinadas definições de "mulher" ou "homem", investigações baseadas nas teorias atuais sobre gênero tornaram-se necessárias. Podemos então tentar compreender, a partir da idéia de que homens e mulheres são socialmente constituídos, de que modo a música propaga ideais a respeito da definição de gênero. Os textos dos membros da *Academia degli Incogniti* testemunharão uma verdadeira luta na tentativa de definição do que é uma mulher, definição que entrava em crise diante dos novos espaços que se abriam para elas. Os escritos proto-feministas[4] da época nos obrigam a ver essas mulheres esforçando-se para serem vistas como sujeitos sociais na história, e as atuais teorias feministas de gênero tornam-se um instrumento útil para compreendê-las como mulheres "construídas e auto-construtoras" (De Beauvoir, 1961).

---

de qualidades extraordinárias.

As primeiras musicólogas a embrenharem-se no assunto foram Susan McClary e Suzanne Cusick – a primeira, num capítulo de seu livro *Feminine Endings*, inaugurando uma musicologia de cunho explicitamente feminista, aborda as concepções de masculinidade e feminilidade em *Orfeu* de Monteverdi. A segunda focalizou a *Arianna* de Monteverdi, estimulando uma ampla discussão ao redor do tema dos lamentos e da construção de gênero. Desde estas primeiras incursões no campo do feminismo em musicologia, várias outras autoras seguiram os passos destas pioneiras. Evidenciando a relevância de uma abordagem feminista dentro da musicologia atual, pode-se encontrar na mais recente edição do *New Grove Dictionary of Music* o verbete ***Feminism***. Segundo o verbete, os primeiros estudos feministas em musicologia surgiram por volta de 1970, com o objetivo de tornar a mulher presente dentro dos estudos da musicologia tradicional. Assim nasceram os primeiros esforços no sentido de encontrar nomes de mulheres esquecidas na História da Música e tornar sua obra acessível. Numa fase posterior, cerca de dez anos mais tarde, quando especialistas de outras áreas passaram a pensar de uma maneira interdisciplinar, a musicologia feminista passou a dialogar com teorias feministas de outros campos, adotando formas de pensamento mais amplas e mais críticas. O feminismo na musicologia passou a ter um intenso interesse em cultura e a analisar música como um produto que reproduz ou contesta ideologias hegemônicas.

O ensaio seminal de McClary sobre o tratamento de gênero em *Orfeu* gerou muitas discussões sobre o assunto e influenciou, por outro lado, uma produção crítica na área entre novas gerações de musicólogos. Susan McClary argumenta que

> *in staged "representations" of the social world, the identification of characters as either male or female is fundamental. The seventeenth-century composer writing dramatic music*

[4]Utilizo este termo seguindo o exemplo de várias autoras, entre as quais Wendy Heller

> *immediately confronted the problem of gender construction – that is, how to depict men and women in the medium of music. The concept of "construction" is important here, for while the sex of an individual is a biological given, gender and sexuality are socially organized: their forms (ranges of proper behaviors, appearances, duties) differ significantly in accordance with time, place and class.* (nas representações cênicas do mundo social, a identificação dos personagens como femininos ou masculinos é fundamental. O compositor do Século XVII, ao escrever música dramática, era confrontado imediatamente com o problema de construção de gênero–isto é, como descrever homens ou mulheres através da música. O conceito de "construção" é importante aqui, pois enquanto o sexo de um indivíduo é dado biologicamente, gênero e sexualidade são socialmente organizados: suas formas (o âmbito de comportamento apropriado, aparência, deveres) diferem significativamente conforme o tempo, lugar e classe). (McClary, 1991, p 36).

Jeffrey Kurtzmann responde às colocações de McClary argumentando que os personagens de Orfeu e Euridice reagem às circunstâncias dramáticas do libreto de forma universalmente humana, ultrapassando a questão de gênero (Kurtzmann, 2001). Ora, este argumento parece fundado na idéia de que o humano seria universal, e que reações não são resultado de determinantes culturais e ideológicos. O decoro das emoções, como veremos adiante no capítulo 2, são aprendidos ou incorporados através de todos os modelos culturais a que se é exposto. Kurtzmann não deixa de reconhecer a força e coragem das colocações de McClary, e a relevância de estudos de gênero em musicologia. Ele reage negativamente a McClary, quando acredita que esta "escreve sobre música com o objetivo de provar idéias sobre política e poder concebidas *a priori*, produzindo uma crítica sobre a maneira na qual a música, como um produto cultural, interpreta e promove estas concepções pré-existentes". Relacionando o efeito que o cinema contemporâneo tem no sentido de prover um modelo do feminino ou masculino para o espectador, McClary sustenta que a representação do feminino ou masculino em ópera era delineada de acordo com as atitudes prevalentes nas sociedades nas quais os compositores viviam, que por sua vez também alimentavam a

reprodução destes modelos hegemônicos. O trabalho de McClary, publicado nos anos 1990, foi de importância fundamental para a produção posterior de novas e valiosas reflexões e para o surgimento de outros estudiosos na área. Ao romper com determinadas barreiras teóricas, alguns detalhes históricos podem ter sido subestimados, o que de forma alguma desqualifica a importância de suas investidas em território ainda tão virgem.

O projeto a que me proponho localiza-se no vértice desta discussão – graças ao trabalho pioneiro de McClary, sinto-me encorajada a abordar a música de uma mulher compositora em um contexto de estudos de gênero. Profundamente inspirada por McClary, ouso também desviar-me de certas posições suas. Como Kurtzmann, acredito na importância de discutir música em um contexto político e refletir sobre as razões pelas quais questões políticas (incluindo relações de poder entre o masculino e o feminino) se refletem em música, sem, no entanto esquecer da música como objeto principal de reflexão.

Lawrence Lipking em seu livro *Abandoned Women and Poetic Tradition* trouxe uma resposta para a questão que me intrigou desde minha primeira aproximação como intérprete da obra de Strozzi: por que se afirmaria ela, em sua primeira peça, como *Safo novella*, ou a Nova Safo? Novamente aqui recorro à tarefa proposta por Tomlinson de ligar seu texto a outros textos – examino, a partir de Lipking, a tradição do abandono feminino na poesia desde Safo até sua recepção na Itália renascentista. Os lamentos em Barbara Strozzi, surpreendentemente - à primeira vista - são escritos na primeira voz masculina. Ofereço algumas respostas a esta questão. Em primeiro lugar, os autores dos poemas dos lamentos de Strozzi são homens que os dedicam à compositora. Isto cria um divertido diálogo de coqueteria e sedução, criando um triângulo entre autora, autor do poema e ouvinte. O resultado condiz com o ambiente profundamente teatral da época, repleto dos maneirismos de

uma sociedade de comportamento altamente codificado. Por outro lado, podemos traçar uma construção poética do ser abandonado, observando as relações com outras tradições poéticas e musicais, e como o discurso do abandono chegou a Strozzi e se modificou. Strozzi trata seus lamentos dentro de certas convenções dos lamentos femininos, mas imbuídos das novas cores marinistas, que a tudo transformara radicalmente desde a geração anterior.

CAPÍTULO 2

A GÊNESE DO LAMENTO

A gênese do lamento pode ser traçada em fontes clássicas – no teatro grego e nas reflexões sobre música de Platão e Plutarco.[5] Na tragédia grega, monodias completas eram executadas por mulheres, com o intuito de expressar emoções profundas. Sobretudo em Eurípides, autor trágico por excelência, são as mulheres que articulam as emoções, geralmente em forma de canção[6], jamais se encontrando uma monodia na voz de um personagem masculino adulto.

As personagens que se lamentam na literatura clássica seriam usadas com motivos educacionais no início do período moderno. Cristoforo Landino, um dos primeiros humanistas envolvidos com o projeto de educação do início do período moderno – *studia humanitatis* – em um comentário sobre Virgílio, deixa claro a função moralizante dos textos clássicos:

> *Maronis poema omne humanae vitae genus exprimit, ut nullus hominum ordo, nulla aetas, nullus sexus sit, nulla denique conditio, quae ab eo sua officia non integre addiscat.* (Os poemas de Virgílio retratam cada tipo de vida humana, de modo que não há classe, idade, sexo ou finalmente, qualquer condição que não poderia aprender dele a totalidade de suas obrigações) (Apud. Grendler, 1989, p 237)

[5] Plutarco relaciona os modos gregos aos afetos: o Mixolídio seria um modo emocional, tendo sido usado pela primeira vez por Safo, e imitado pelos trágicos. O autor, citando Platão, diz que o modo Lídio, de alturas rebaixadas, era de ordem lamentosa. Plutarco, *Moralia*, vol XIV. Trad. Benedict Einarson. Cambridge: Harvard University Press, 1967, pg 387. Apud. HOLFORD-STREVENS, Leofrank. "Her eyes became two spouts: classical antecedents of Renaissance Laments." In: *Early Music*, agosto 1999.

[6] De acordo com Leofrank Holford-Strevens (ver nota anterior), os três modos de expressão em tragédias gregas – fala, recitativo e canção – são diferenciados entre si pelo metro, mas a canção (seja individual ou coral) é também caracterizada por um dialeto artificial diferente do que era usado no resto da peça.

Estas leituras moralizantes retratavam Dido, assim como tantas outras heroínas, como mulheres tentadoras que desviam os heróis de suas obrigações e seduzem-nos para o mundo da luxúria, do ócio amoroso. Dido também era usada como exemplo para a educação das meninas, ensinando-as a cuidar de suas obrigações e a não se deixarem levar pelos desvarios da paixão, pois acabariam seguindo os passos da Rainha de Cartago: *derelictamque ab amante demum, dolentemque et affligentem sese, de perditaque omni spe, mortem etiam ultro sibi consciscentem...* (abandonada por seu amante, em luto e aflição, sem já nenhuma esperança, resolveu acabar com a própria vida) (Idem. P 238). Em classes de retórica do início do período moderno, meninos deviam compor e recitar suas próprias versões dos lamentos femininos da Eneida de Virgílio. Para articular tais discursos, usavam figuras de retórica apropriadas para a classe social, gênero e patética da personagem (Woods, p 408). Segundo Anne MacNeil, "lamentos ensinavam aos meninos não somente retórica, mas *decorum*. Conhecendo o Lamento profundamente, ... eles aprendiam que os excessos emocionais "femininos" constituíam impulsos a serem controlados e harmonizados com a auto-disciplina para que se tornassem homens adultos." Deste modo os meninos *corporificavam* o conhecimento – compreendendo o outro feminino, imitando-o, o menino elabora sua própria masculinidade, rejeitando o que deveria pertencer a outro gênero. Percebe-se na época uma grande circulação das categorias feminino e masculino: meninos que imitam a retórica feminina, homens que se lamentam na voz feminina, homens castrados cantando papéis femininos, mulheres que transgridem o decoro da fala feminina e representam mulheres com discursos cheios de virilidade, e finalmente uma compositora que escreve lamentos na voz masculina. Podemos entrever no período uma grande flexibilidade em relação a

gênero, como se a sua divisão biológica binária não fosse ainda tão rígida como veio a se estabelecer em épocas posteriores.

As fontes literárias dos lamentos musicais do perídod barroco têm suas origens nas *Heroídes* de Ovídio. Suas epístolas de personagens femininos em estado de profunda angústia - Ariadne, Penélope, Dido e Safo, entre outras, - proliferam em traduções italianas do início do período moderno e serviram de modelo literário para autores como Tasso e Ariosto. A primeira metade do século XVII assistiu a uma profunda valorização do lamento, vindo este a se definir claramente como um gênero da música vocal de câmara, assim como uma cena padrão na ópera veneziana.

2.1 Lamento em ópera

Os lamentos nas óperas do início do século XVII eram monólogos em recitativo, acompanhados pelo baixo contínuo. Com forte caráter emocional, surgem em momentos chave, normalmente marcando mudanças dramáticas no curso dos acontecimentos do enredo.

Os lamentos recitativos são escritos em versos *endecassilabi* (onze sílabas) e *settenari* (sete sílabas), com esquemas de rimas em geral indefinidos. Dessa forma, a música pode imitar a fala, o que não ocorreria em versos com acentuações rítmicas regulares, como os *senari*, por exemplo, que levariam a fórmulas rítmicas regulares de três tempos, pré-determinando formas mais esquemáticas como as árias. Estas configuravam um meio pouco apropriado à elocução dos afetos – a forma mais livre dos *endecassilabi* e *settenari*, sem acentuação rígida das sílabas, mostrava-se como a forma favorita para a expressão da introspecção e de uma gama mais variada de emoções.

A cena do lamento é quase sempre longa, a personagem encontra-se sozinha, em geral numa situação de abandono, num momento de grande intensidade emocional. O lamento marca uma

tomada de consciência da personagem, refletindo sobre as razões que a levaram a chegar a tal situação. A cena cria um momento *pivot* no enredo, causando uma mudança na ordem dos acontecimentos.

2.2 Lamento de câmara

Em sua versão camerística, o lamento apresenta-se formalmente menos claro, como uma subcategoria das Cantatas, por si só um gênero esquivo a generalizações, devido a sua variedade formal. É possível, no entanto, traçar duas vertentes claras do desenvolvimento do gênero, ambas estabelecidas nitidamente na obra de Claudio Monteverdi, que apesar de não ter sido o criador do gênero, foi responsável pelo estabelecimento do cânone.

A primeira vertente são os lamentos recitativos e a segunda são os lamentos sobre um *basso ostinato* (*passacaglia*). Ambos estiveram igualmente presentes na produção operística e camerística.

O *locus classicus* do lamento de câmera é um baixo de quatro notas descendentes que se repete indefinidamente numa peça (*basso ostinato*), formado por um tetracórdio descendente, em geral menor. Existem também os *bassi ostinati* sobre tetracórdios descendentes maiores para cenas de caráter de outra ordem, como as de alto teor erótico, como é o caso de *Pur ti miro, pur ti godo*, no final de *L'incoronazzione di Poppea*. O uso do *ostinato* era freqüente – o tetracórdio descendente era conhecido como baixo da *Passacaglia*. Segundo Massimo Ossi, a primeira ocorrência do baixo do lamento foi publicado em 1628, em *Il Carro di Madama Lucia*, um diálogo de "Il Fasolo", compositor romano (Ossi, sem data). Outras peças com o mesmo baixo são *Usurpator tiranno*, uma *cantada a voce sola sopra il Passacaglie* de Giovanni Felice Sances, de 1633 e a seção central do dueto de Martino Pesenti, *Ardo, ma non ardisco il chiuso ardore*, de 1638. Sances usa versos *settenari* e *endecassilabi* em seu lamento

sobre o baixo *ostinato*. O baixo, que perfaz quatro compassos, dá também a medida das frases do canto, sempre regulares, de quatro, oito, doze e excepcionalmente dezesseis compassos. A regularidade da peça e o uso convencional das dissonâncias não apresentam nenhuma novidade musical, senão a de estabelecer a relação entre o baixo da *passacaglia* e o lamento. Sances encerra a peça com um trecho em recitativo, retornando nos últimos vinte compassos ao baixo *ostinato*, antecipando a prática de combinar lamento-*aria* com seções de *recitativo*, o que vai se estabelecer como uma prática convencional a partir dos anos quarenta, tanto em ópera quanto nas cantatas.

2.3 Arianna e a Ninfa – modelos seminais

O lamento recitativo mais marcante do século XVII que estabeleceu uma série de *topoi* do gênero, foi o Lamento de Arianna, trecho central da ópera homônima de Claudio Monteverdi de 1608. Esta não foi a primeira ocorrência de lamento - outros lamentos monódicos recitativos (*in genere rappresentativo*) surgiram antes de *Arianna*. Já sabemos que o próprio Monteverdi, em 1607, faz Orfeu lamentar-se pela perda de Euridice, mas o sucesso de *Arianna* marca a história do lamento irreversivelmente, devido a seu efeito patético: *non fur pur una dama che non versasse qualche lagrimetta al suo pianto*. (não houve uma dama sequer que não vertesse uma lagrimazinha com seu lamento).[7] Os recitativos são uma resposta às buscas dos humanistas para a expressão musical dos afetos. E a expressão dos afetos estava intimamente vinculada à noção de que a música deveria servir à palavra, num intercâmbio estreito entre poesia e música. A música servia à poesia e ambas cumpriam o papel da *imitazione*, busca que permeia toda a carreira do compositor. Em 1616, fica clara a intenção

[7] Comentário de Federico Follino referindo-se ao trecho do Lamento durante a performance da ópera, por ocasião das festividades das bodas nupciais de Francesco Gonzaga e Margherita de Savoy na corte de Mântua.

de Monteverdi, ao recusar um texto que lhe havia sido enviado para musicar, reclamando que não poderia criar nenhum efeito emocional musicando o vento, que não possui o dom da fala (de' Paoli, 1973).

O *Lamento d'Arianna* passa então a ser uma obra de referência para tudo o que foi produzido depois, tanto no universo musical quanto literário. O texto de Otavio Rinuccini, por exemplo, serviu de base para o idílio *Arianna* de GiamBattista Marino.[8] A ópera de Monteverdi e seu lamento (o único trecho que sobreviveu até nossos dias) permaneceram populares até a metade do século XVII: Severo Bonini, em seu *Discorsi e regole sopra la musica* (1640) relata que o lamento de Arianna "foi tão apreciado que não havia lar algum, onde houvesse teorbas ou cravos, que não possuísse uma cópia do lamento." (Fabbri, 1985. p. 98).

Observemos alguns versos do *Lamento d'Arianna*,[9] numa passagem de grande intensidade emocional, na qual Arianna usa imprecações contra Teseu, desejando que os ventos o afoguem e as baleias o destrocem, para imediatamente arrepender-se, culpar-se e confessar que quem assim falou foi sua língua, mas não seu coração. A acentuação irregular das sílabas (as sílabas acentuadas estão em negrito) e a alternância livre de versos de sete e onze sílabas colaboram para o efeito de um discurso afetivamente conturbado:

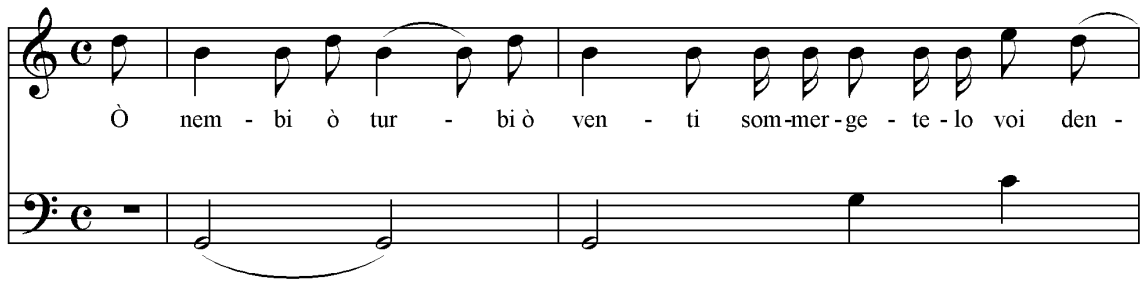
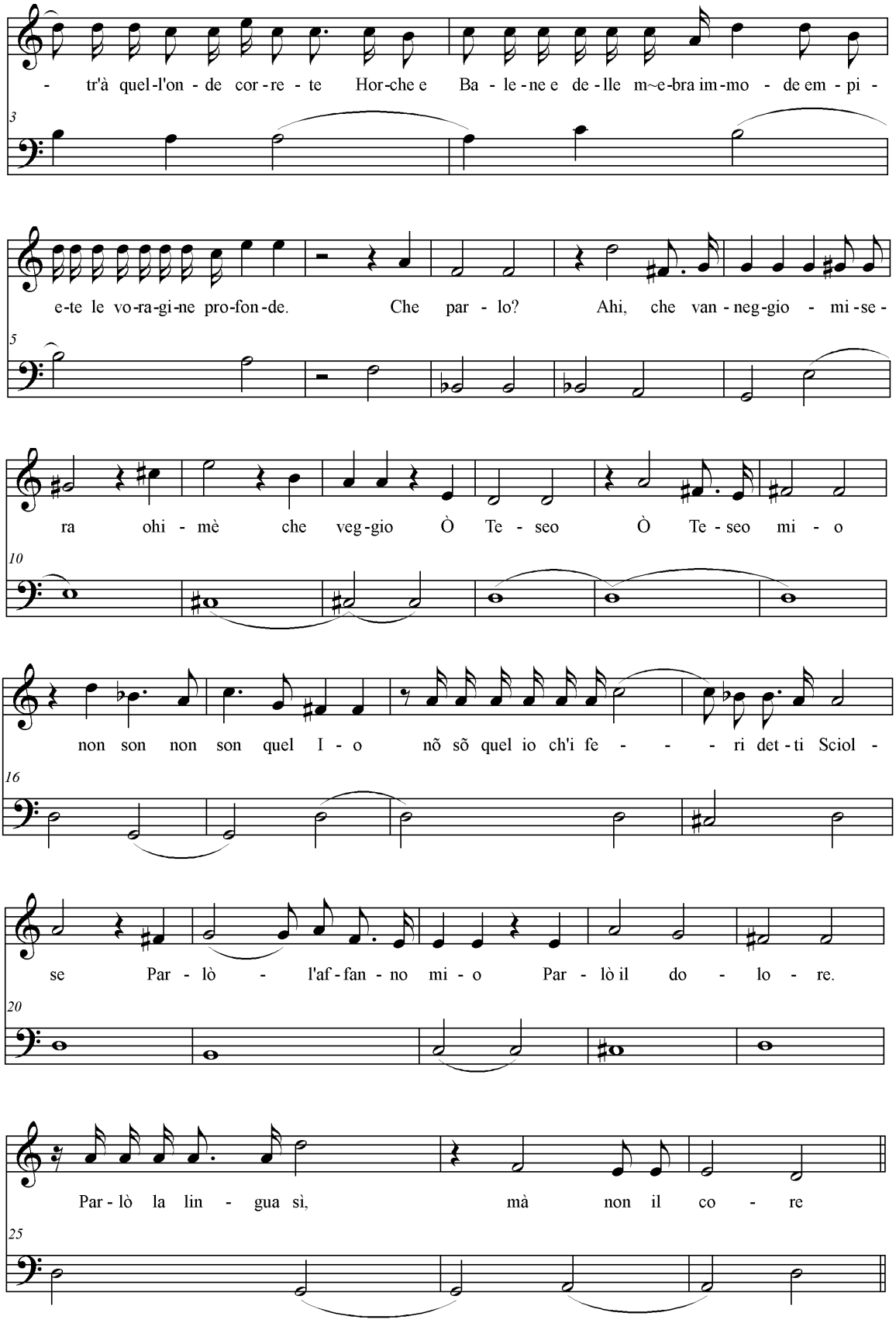
O **nem**bi, o **tur**bi, o **ven**ti,	*settenari*
Sommer**ge**telo voi **den**tro a quell'**on**de!	*endecassilabo*
Co**rre**te, **or**che e ba**le**ne,	*settenari*
E **de**lle **mem**bra im**mon**de	*settenari*
Em**pie**te le vo**ra**gini pro**fon**de!	*endecassilabo*
Che **pa**rlo, ahi! Che va**ne**ggio?	*settenari*
Misera, ohi**mè**! Che **chie**ggio?	*settenari*
O **Te**seu, o **Te**seu mio,	*settenari*
Non **son**, non **son** quell'**io**	*settenari*
Che i **fe**ri detti **sciol**se;	*settenari*
Par**lò** l'af**fa**nno **mi**o, par**lò** il do**lo**re;	*endecassilabo*
Par**lò** la **lin**gua, **sì**, ma **non** già il **co**re.	*endecassilabo*

[8] Ver a versão musicada por Possenti discutida no capítulo 6.
[9] O autor do libreto é Ottavio Rinuccini, colaborador de diversos autores de obras músico-teatrais do início do século XVII.

Este trecho antecipa o que Monteverdi vai desenvolver explicitamente com a criação do *genere concitato* no *Combatimento di Tancredi e Clorinda* em 1623. Trata-se de um artifício de *imitazione* que o autor cria para descrever estados de ira, e assim o explica no prefácio do Livro VIII:

> *Havendo io considerato le nostre passioni, od d'affettioni del animo, essere tre le principali, cioè Ira, Temperanza, et Humiltà o supplicatione ... et come l'Arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini, di concitato, molle, et temperato, né havendo in tutte le compositioni de' passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere*...(Tendo eu considerado as nossas paixões, ou os afetos d'alma, como sendo três as principais, isto é, a ira, a temperança e a humildade ou súplica, ... e como a Arte [da] Música as nomeia claramente nestes três termos, agitado, calmo e temperado, não havendo encontrado entre todas as composições de compositores do passado um exemplo do gênero agitado...) (Monteverdi - Malipiero, 1991)

O ritmo torna-se agitado, ainda não da forma tão esquemática de 1623, mas já é nítido o esboço do que se tornará o *stile concitato*. Sobre o primeiro verso, a melodia salta sobre notas da tríade de sol (como será observado em trechos de *concitato* em obras futuras, geralmente sobre tríades de sol e ré maior). O ritmo acelerado em semicolcheias e notas repetidas antecipa igualmente o que se transformará claramente na nova técnica, (a qual passará a ser utilizada por diversos compositores do período barroco, inclusive Barbara Strozzi).



- tr'à quel-l'on - de cor - re - te Hor-che e Ba - le - ne e de - lle m~e-bra im - mo - de em - pi -
3
e-te le vo-ra-gi-ne pro-fon-de. Che par - lo? Ahi, che van - neg-gio - mi - se -
5
ra ohi - mè che veg-gio Ò Te - seo Ò Te - seo mi - o
10
non son non son quel I - o nõ sõ quel io ch'i fe - - - ri det - ti Sciol -
16
se Par - lò - l'af - fan - no mi - o Par - lò il do - lo - re.
20
Par - lò la lin - gua sì, mà non il co - re
25

Monteverdi contribuiu igualmente para o gênero do lamento recitativo de câmara com *Misero Alceo* (1614), um madrigal no qual a seção central é um lamento recitativo. Além deste, Monteverdi publicou duas obras *in genere rappresentativo,*[10] em seu *Concerto: Settimo libro de madrigali* de 1619. Desde Orfeu, Monteverdi já segue as convenções retóricas da época: para Orfeu, cria uma *preghiera* (prece) e não um lamento. Estes são próprios das mulheres, como em Arianna ou em todas as outras personagens femininas subseqüentes ("una delle ingrate,"[11] Octavia, Penelope, a ninfa dos *Madrigali Guerrieri ed amorosi*). Seguindo o modelo da bem sucedida Arianna, diversos autores escreverão lamentos recitativos em suas óperas até meados do século XVII: entre eles, Stefano Landi, Luigi Rossi e Vicenzo Mazzocchi em Roma e Francesco Cavalli em Veneza.

Durante sua carreira, Monteverdi foi acusado de romper com diversas convenções musicais, despertando a hostilidade de seus oponentes. No entanto, como ele mesmo defendeu-se,[12] outros já haviam experimentado tais novidades. O fato é que Monteverdi explora com tal artifício estas "novidades", que sua obra passa a ser o ponto de referência mais importante dentro do estilo, tornando-o o autor de maior influência do período. O *Lamento della ninfa*, sobre um texto de

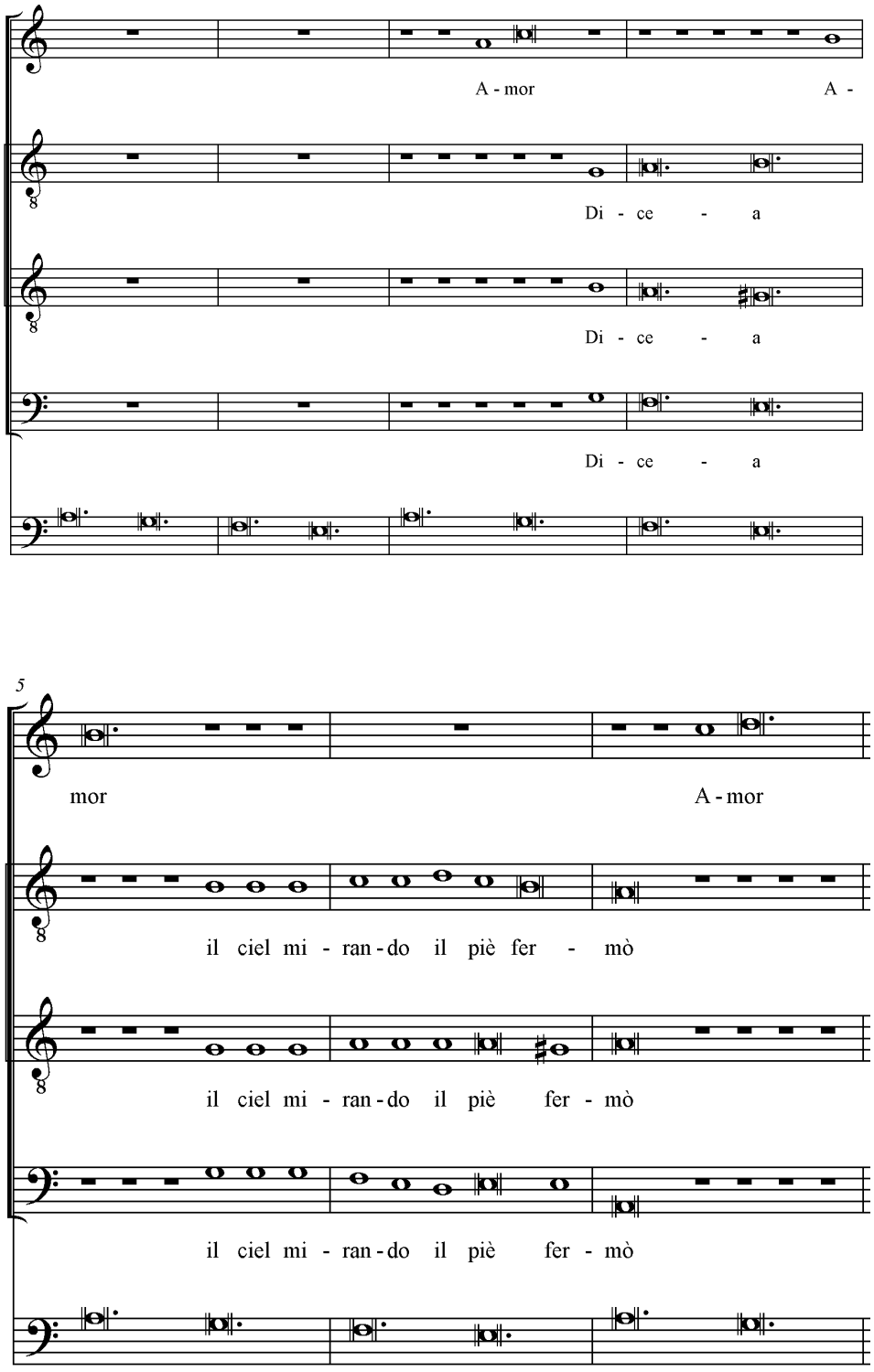
[10] Os termos usados por essa geração são, em diversas instâncias, pouco precisos e se misturam em suas acepções. *Genere rappresentativo*, muitas vezes, confunde-se com o conceito de *recitativo*. As duas *Lettera amorosi e Partenza Amorosa* são obras desvinculadas da ópera. Ver a discussão no Capítulo 3 sobre este assunto.

[11] A personagem não identificada por nenhum nome específico do *Ballo delle Ingrate* (1608) canta seu lamento em *stilo rappresentativo*. Monteverdi relata a cena: *...una delle Ingrate ... proruppe in cosí lagrimosi accenti accompagnati da sospiri e da singulti, che non fu cuor di donna così fiero in quel teatro che non versasse per gli occhi qualche lagrima pietosa.* (uma das ingratas irrompe com tais harmonias lacrimosas, acompanhadas de suspiros e de soluços, de modo que não houve coração feminino altivo suficiente que não vertesse uma lágrima piedosa). É interessante notar que aqui também Monteverdi segue as convenções da época de construção de gênero, nas quais só as mulheres, mesmo as que não estão no palco, mas na platéia, podem exprimir emoções abertamente através das lágrimas.

[12] Para detalhes de uma das mais famosas controvérsias da música da era pré-moderna, ver *L'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica* (Veneza, 1600; facs. Bologna, 1968) e a resposta de Monteverdi no prefácio do *Quinto libro dei Madrigali* (1605).

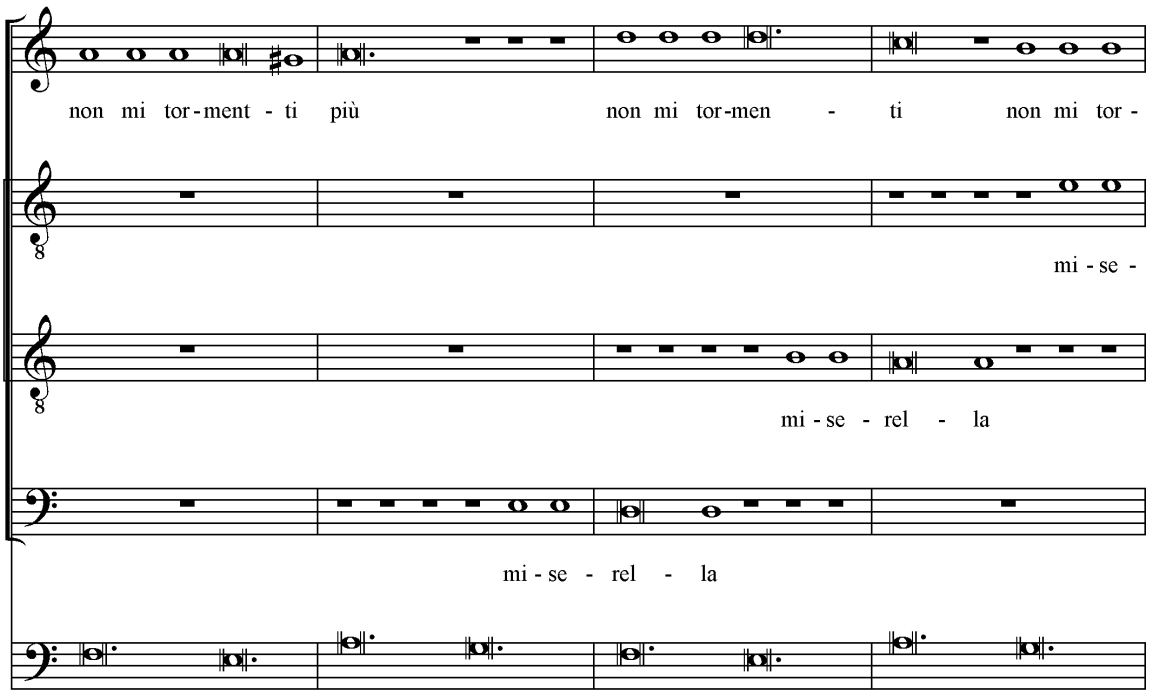
Rinuccini, é uma obra de solução engenhosa: extrapolando o texto originalmente simples de *canzonetta* estrófica, Monteverdi cria uma obra de dimensão surpreendentemente trágica. A organização formal e rígida do baixo repetido – são trinta e quatro repetições - é rompida pela melodia errática e sinuosa, pelas frases que se resolvem em pontos distintos da resolução do baixo, pelas dissonâncias que colidem com o baixo. O coro masculino que intervém (*perchè si cantano al tempo della mano* / porque cantam ao tempo da mão), comentando o discurso da ninfa (*qual va cantato al tempo dell' affetto dell'animo* / a qual vai cantando ao tempo do afeto da alma), estabelece um olhar narrativo exterior ao discurso desorganizado, ao desvario da ninfa. O ouvinte é convidado a ficar do lado de fora, do lado da sanidade, observando de longe o espetáculo da dor e da loucura.[13] Monteverdi consegue mesclar o efeito do discurso livre do recitativo com a limitação formal da *canzoneta* estrófica de Rinuccini. O autor logra representar a angústia da ninfa através de diversos artifícios: melodias muito curtas, às vezes somente sobre duas notas, como as primeiras exclamações da ninfa sobre a palavra *amor*, repetidas três vezes, numa seqüência ascendente, interrompida por longas pausas. O desespero da personagem se dá através da repetição obsessiva, mas truncada pelas pausas – o baixo repetitivo cria a sensação de opressão, sobre o qual a ninfa se debate, lutando por escapar ao inevitável, ao destino que se obstina, inexorável.

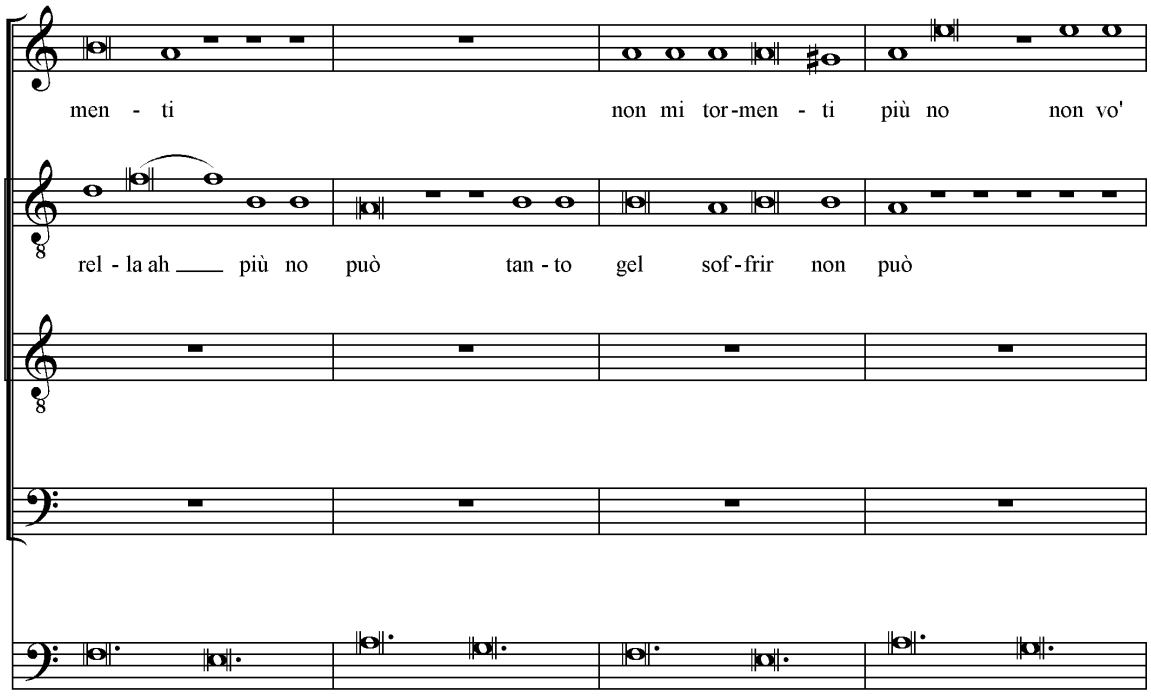
[13] Este argumento é magnificamente desenvolvido por Susan McClary em *Feminin Endings; pg 82-90.*



Mas o inevitável ela combate: três vezes repete *non mi tormenti* e na terceira vez, ao exclamar *non mi tormenti più*, um *no* é acrescido,

com súbito salto de quinta ascendente e acrescido de uma pausa. O salto é uma surpresa inesperada, pois a melodia havia se resolvido no *lá*, no retorno do início do tetracórdio. Monteverdi representa a angústia da personagem quase à beira da loucura – perceptível ao ouvinte através das passagens inesperadas com alterações bruscas de direção melódica ou pausas imprevistas, como se o pensamento mudasse subitamente de direção:





Apesar da limitação inerente à sua estrutura formal, o lamento estrófico ganha espaço na ópera após 1640. Francesco Cavalli, o mais prolixo compositor de óperas do século XVII, explora o baixo do lamento com grande liberdade, combinando-o com outras fórmulas, modulando ou transpondo-o, introduzindo grande cromatismo, explorando a tensão entre a melodia do canto e a rigidez da linha mais grave, evitando, por exemplo, cadências nas resoluções deste baixo .

2.4 Recitativo e Ária

A partir desse momento, os lamentos passam a combinar seções contrastantes entre si - principalmente a alternância de ária e recitativo se faz mais e mais presente. Lamentos sobre temas da história recente ou contemporânea começam a surgir, como o *Lamento della principessa di Tunisi* de Loreto Vettori, o *Lamento della Regina di Svezia* de Luigi Rossi ou o *Lamento della Regina Maria di Scozia* de Giacomo Carissimi. Podemos localizar os lamentos de Barbara Strozzi neste momento em

que o gosto pelo longo lamento recitativo da personagem trágica começa a se dissipar. Na obra geral de Strozzi, lidamos com um problema de classificação de gênero, já apontado por Ellen Rosand em seu artigo seminal de 1978 sobre a autora. Os títulos gerais de suas publicações apresentam madrigais, *ariettas*, árias e cantatas, os quais fazem parte de cada um dos volume. Folheando seus sete livros publicados (um deles encontra-se aparentemente perdido ou jamais foi publicado), observamos a presença de lamentos e uma serenata. Os títulos não são esclarecedores quanto ao gênero de cada peça, podendo-se notar que a distinção entre *aria* e *arietta* é muito pouco consistente. De acordo com a taxonomia de Strozzi, *cantatas* e *arias* parecem possuir uma distinção mais clara entre si: as primeiras são peças longas e complexas, com várias seções contrastantes, dentro das quais encontram-se os lamentos; as segundas, constituem-se de obras mais breves, muitas vezes estróficas ou circunscritas por um refrão no começo e no final da peça. A maioria das peças, no entanto, não possui nenhuma classificação indicada pela autora. Os lamentos, especificamente indicados por ela, são apenas três: *Il Lamento sul rodano* (livro 2 e 3), *Appresso a i molli* argenti (livro 8), *Lagrime mie* (idem). No entanto, composições com características formais idênticas ou similares às que a própria autora intitula *Lamentos*, sem nenhum título específico, podem ser tratadas como lamentos. Estes são: *L'Eraclito amoroso*, *L'amante segreto* (livro 2); *Cor donato, cor rubato, contrasto trà Filindo Dori e Tirsi* (livro 3), *Per San Pietro* (livro 5); *Hor che Apollo* (livro 8).

2.5 Lamentos e a poética do abandono.

Como vimos anteriormente, Susan McClary afirmou que existem representações bem elaboradas do masculino e feminino em música desde Monteverdi. Esta idéia é derivada de uma famosa frase do

compositor, em resposta ao projeto do Duque Ferdinando para uma *favola marittima*, *Le nozze di Tetide*, planejado para a celebração do casamento do duque com Catarina de' Medici:[14]

> *[...] Come caro Signore potrò io imittare il parlar de' venti se non parlano! Et come potrò io con il mezzo loro movere li affetti! Mosse l'Arianna per esser donna, et mosse parimenti Orfeu per essere homo; [...] l'Arianna mi porta ad un giusto lamento; et l'Orfeu ad una giusta preghiera [...]* (Como, caro Senhor, poderei eu imitar o falar dos ventos, se eles não falam! E como poderei eu por meio dos ventos mover os afetos! Arianna provocava emoções por ser mulher, e, da mesma forma, Orfeu emocionava, por ser homem, e não vento... Arianna me dirigiu para um justo lamento e Orfeu para uma justa prece...)[15]

Com esta frase, Monteverdi expõe o claro e profundo interesse pelo aspecto humano de seus personagens, contrapondo sua realidade *affetiva*, emocional, ao desinteresse que lhe causavam os ventos, sem nenhuma articulação psicológica. Não se pode deixar de notar também que, com esta frase, Monteverdi se mostra consciente de uma clara distinção entre gêneros, indicando que em sua obra está presente uma concepção do masculino e do feminino. A ligação entre lamento e feminilidade pode também ser intuída desta mesma afirmação - apesar de ter dedicado a Orfeu dois expressivos lamentos no desenrolar da ópera (o primeiro, quando Orfeu recebe a notícia da morte de Euridice, e o segundo, quando a perde pela segunda vez, ao desobedecer as ordens de Plutão, virando-se para contemplá-la), Monteverdi prefere relacionar o *Lamento* à feminilidade de Arianna e a *Preghiera*, em seu aspecto masculino, ligado ao poder retórico da sedução (a *preghiera* é

[14] O casamento de Ferdinando com Caterina de' Medici, em 1617, fomentou a preparação de múltiplas festividades, para as quais Monteverdi foi também solicitado. *Le nozze di Tetide*, um libreto do Conde Scipione Agnelli com tema apropriado para festividades de casamento, foi enviado a Monteverdi no final de 1616 para que este oferecesse um julgamento, o qual foi bastante negativo.

[15] Carta n. 21, a Alessandro Striggio, de Veneza, 9 de dezembro de 1616 (Apud. De' Paoli, 1973).

usada para convencer Caronte a permitir a Orfeu a passagem pelo rio que separa o mundo dos vivos e o dos mortos). Monteverdi parece expressar com essa escolha uma problemática do período: apesar de Orfeu cantar dois lamentos e apenas uma *preghiera*, é preferível definilo de forma a não ameaçar sua masculinidade: os lamentos revelam um aspecto incômodo do personagem. Torna-se mais fácil referir-se a ele através de um gênero que reafirma seu papel mais tipicamente masculino – no qual poder e controle são mais explícitos - e não através de um gênero que o feminize.

Arianna não apresenta tal problemática: um lamento, ligado intrinsecamente à situação de abandono, encaixa-se bem na representação do feminino do início da era moderna – Monteverdi não tem motivos para "esquecer" o lamento de Arianna, e expressa a relação natural entre lamento e feminilidade sem hesitação.

É paradoxal, a partir da frase de Monteverdi, que Orfeu ainda assim cante dois lamentos. Apesar da confessa dificuldade em relacionar lamentos ao papel masculino, estes não constituem necessariamente uma transgressão à convenção dos lamentos em geral. Desde os madrigais, em sua tradição vinculada mais diretamente a Petrarca do que aos poetas mais tardios aos quais a ópera barroca se vincula, deparamos-nos com personagens masculinos que lamentam a inacessibilidade da mulher amada. Existem lamentos masculinos na maioria das óperas e cantatas do século XVII. No entanto, fascínio maior foi sempre exercido pelos lamentos femininos em música. Sua presença na numerosa produção musical do século XVII pode ser explicada pela sua força expressiva, pelo desvelar de uma subjetividade mais profunda da personagem, e pelo potencial catártico que apresenta. Os lamentos masculinos são intrigantes, pois de alguma forma não provocavam a mesma reação afetiva que os lamentos femininos. É esclarecedora a

observação de Lawrence Lipking, ao revelar que os homens abandonados

> *compose a pathetic remnant, usually more priggish than out of control. … Instead, in poems, men tend to be rejected: dismissed by the lady before possesion, and therefore kept on a string. Dante is not abandoned by Beatrice nor Petrarch by Laura. The male poets could hardly be given up by women who never took them in the first place … He is obsessed less by a sense of loss than by a sense of what he has never had. Significantly, such female Petrarchans as Louise Labé and Gaspara Stampa reverse the conventions they inherit from men. As women, they complain about absent lovers they once knew all too well, and thus add an unusually direct note of sexual passion to the usual Petrarchan longings* (constituem um patético vestígio [da figura da mulher abandonada], normalmente mais comedido do que fora de controle. Ao contrário, nos poemas, o homem tende a ser *rejeitado*: é desprezado pela mulher antes mesmo de possuí-la, e, portanto permanece sob seu poder. Dante não é abandonado por Beatriz e tampouco Petrarca por Laura. Os poetas masculinos não poderiam ser abandonados por mulheres que em primeiro lugar nunca os aceitaram. ... Ele fica mais obcecado pela sensação daquilo que nunca possuiu do que por uma sensação de perda. Significativamente, poetas petrarquistas mulheres, como Louise Labé e Gaspara Stampa invertem a convenção herdada dos homens. Como mulheres, elas se queixam de amantes ausentes aos quais conheceram bem demais, e assim acrescentam um tom intrigante e direto de paixão sexual aos anseios petrarquistas usuais) (Lipking, 1988).

No primeiro lamento de Orfeu, após receber a notícia da morte de Euridice, nas horas que antecedem as núpcias que jamais ocorreriam, sua queixa não é contra a mulher amada – Orfeu não foi abandonado por Euridice, mas encontrou-se em situação equivalente à do abandono, por uma circunstância implacável, que transcende a vontade de ambos: a morte.

Tu se' morta, mia vita, ed io respiro?	Tu estás morta, vida minha, e eu [respiro?
Tu se' da me partita	Tu de mim partiste
Per mai più non tornare, ed io rimango?	Para nunca mais voltar, enquanto eu [aqui] [permaneço?
No, che se i versi alcuna cosa ponno	Não, pois se meus versos algum poder [possuem

N'andrò sicuro a' profundi abissi,	Eu descerei com certeza aos mais profundos [abismos
Oggi turbo crudele	Hoje acidente cruel
I due lumi maggiori	Os dois astros mais belos
Di queste nostre selve,	de nossas florestas,
Euridice et Orfeu,	Euridice e Orfeu,
L'una punta da l'angue,	A primeira, mordida pela serpente
L'altro dal duol trafitto, ahi lassi,	E o outro, de dor trespassado, ai de mim,
ha spenti].	[apagaram-se.

Orfeu não se coloca jamais na posição de homem abandonado – sua situação é, para ele e para a platéia, inaceitável. Sua masculinidade permanece inquestionável – seu sofrimento é claramente exposto, mas ele não continua, como Arianna, numa situação sem saída, paralisado, entregue, como ela, à dor. Enquanto Arianna segue as convenções da figura da mulher abandonada, Orfeu a rejeita. Desta forma, contraria a convenção feminino/passiva ao decidir enfrentar até mesmo a inexorabilidade da morte e descer ao Inferno para recuperar sua bem-amada Euridice. Na geração de Monteverdi e Cavalli, percebe-se claramente o incômodo com o gênero do Lamento expresso pela voz masculina – e uma confortável aceitação dos lamentos expressos pela voz feminina. Outras tradições até mesmo excluem a possibilidade de representar a figura do homem abandonado, usando as mulheres para representar tais sentimentos de abandono. É paradoxal que compositores saibam expressar com tanta sofisticação a situação de abandono, só se permitindo representá-la em seu espectro completo através da personagem feminina. Em geral, a convenção do lamento feminino percorre uma gama extremamente ampla de afetos. No Lamento de Arianna podemos presenciar uma ternura e nostalgia suplicante, passando por ultraje, revolta e auto-compaixão, para imediatamente transfor-se em medo, imobilidade e desesperança. Logo o discurso explode em fúria e desejo de vingança e finalmente a personagem se arrepende e se culpa, entregando-se a uma amarga desesperança, ao expressar o desejo de morte:

Lasciatemi morire!	Deixa-me morrer.
E chi volete voi che mi conforte	E quem queres que me console
In co sì dura sorte,	em destino tão cruel,
In così gran martire?	em tão grande martírio? Deixa-me
Lasciatemi morire.	morrer.
O Teseu, O Teseu mio,	O, Teseu, O meu Teseu,
Sì che mio ti vo' dir, che mio per sei,	Pois meu quero chamar-te, pois meu
Ben che t'involi, ahi, crudo, a gli occhi	ainda és,
miei.	apesar de fugires, ai, cruel!, de meu
Volgiti, Teseu mio,	olhar.
Volgiti, Teseu, O Dio!	Retorna, Teseu meu,
Volgiti indietro a rimirar con lei	retorna, Teseu, O Deus! Retorna e olha
Che lasciato há per te la Patria e il Regno,	aquela
E in queste arene ancora,	que por ti deixou a pátria e o reino,
Cibo di fere dispietate e crude,	e nesta praia agora,
Lascierà l'ossa ignude!	presa de feras cruéis e selvagens,
O Teseu, O Teseu mio,	deixará seus ossos desnudos.
Se tu sapessi, O Dio!	O Teseu, O, meu Teseu,
Se tu sapessi, ohimè, comme s'affana	se tu soubesses, O, Deus!
La povera Arianna,	se tu soubesses, ai de mim, como sofre
Forse pentito	a pobre Arianna,
Rivolgeresti ancor la prora al lito!	talvez arrependido
Ma com l'aure serene	voltarias a proa à costa.
Tu te ne vai felice et io qui piango.	Mas com as brisas serenas
A te prepara Atene	tu partes feliz, e eu aqui choro;
Liete pompe superbe, ed io rimango	para ti, Atenas prepara, alegres e
Cibo di fere in solitarie arene.	soberbas pompas, e eu aqui fico, alimento
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente	das feras nas praias solitárias; tu, a um e
Strigeran lieti, et io	outro, teus velhos pais
Più non vedrovvi, O Madre, O Padre mio!	abraçarás alegre, e eu
Dove, dov'è la fede	nunca mais os verei, O, mãe, O, pai meu!
Che tanto mi giuravi?	Onde, onde está a fidelidade que tantas
Così ne l'alta fede	vezes juraste?
Tu mi ripon degl'Avi?	É assim que me devolves,
Son queste le corone	ao trono de meus ancestrais? São estas
Onde m'adorni il crine?	as coroas
Questi gli scettri sono,	com as quais me adornas o cabelo? / são
Questi le gemme e gl'ori?	estes os cetros, estas as jóias e o ouro:
Lasciarmi in abandono	deixar-me abandonada às feras que me
A fera che mi strazi e mi divori?	destroçam e me devoram?
Ah, Teseu, ah, Teseu mio,	Ah, Teseu, ah, meu Teseu, deixarás tu
Lascierai tu morire	morrer
Invan piangendo, invan gridando 'aita	em vão chorando, em vão gritando por
La misera Arianna	ajuda a miserável Arianna
Ch'a te fidossi e ti diè gloria e vita?	que em ti confiou e te deu glória e vida?
Ahi, che non pur rispondi!	Ai, ainda assim não responde!
Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei	Ai, mais que uma serpente, é surdo a
lamenti!	meus lamentos!
O nembri, O turbi, O venti,	Ó nuvens, ó, redemoinhos, ó, ventos, /
Sommergetelo voi dentr'a quell'onde!	afoguem-no sob aquelas ondas! / Corram,
Correte, orche e balene,	monstros e baleias, / e seus membros
E delle membra immonde	imundos / espalhem no abismo profundo!

Empiete le voragini profonde! *Che parlo, ahi, che vaneggio?* *Misera ohimè, che chieggio?* *O Teseu, O Teseu mio,* *Non son, non son quell'io,* *Non son quell'io che I feri detti sciolse;* *Parlò l'affanno mio, parlò il dolore,* *Parlò la lingua, sì, ma non già il cuore.* *Misera! Ancor dò loco* *A la tradita speme?* *E non si spegne,* *Fra tanto scherno ancor, d'amor il foco?* *Spegni tu Morte, ornai, le fiamme insegne!* *O Madre, O Padre, O dell'antico Regno* *Superbi alberghi, av'ebbi d'or la cuna,* *O servi, O fidi amici (ahi fato indegno!)* *Mirate ove m'ha scort'empia fortuna,* *Mirate di che duol m'há fatto erede* *L'amor mio,* *La mia fede,* *E l'altrui inganno.* *Così va chi tropp'ama e troppo crede.*	Que digo, ai! Estou delirando? Infeliz, ai de mim! Que peço? O, Teseu, O, meu Teseu, Não era eu aquela, que pronunciou aquelas palavras selvagens: falou minha angústia, falou a dor; Falou a língua sim, mas não o coração. Infeliz! Ainda creio na esperança traída, e não se extingue, com tanto desprezo, do amor o fogo? Apaga tu, Morte, enfim, as indignas chamas. Oh, mãe, oh pai, supremo albergo, do antigo reino, onde tive, de ouro, meu berço, oh servos, oh amigos fiéis, (Ai, Destino indigno!), Vejam onde me levou ímpia sorte, Vejam de que dor me tornaram herdeira o meu amor, a minha fidelidade, e a traição alheia. É assim que termina quem demasiado ama e demasiado crê.

Os lamentos constituem um meio tentador para poetas e compositores expressarem paixões extremas e opostas, cobrindo uma ampla tessitura de emoções, transitando entre elas rapidamente (como da mais terna recordação do ser amado à raiva furiosa ou sentimento de vingança) e descrevendo uma tipologia do feminino descrita por inúmeros tratados e ensaios da época. Em *Arianna* já se delineiam conceitos que serão mais tarde teorizadas por Monteverdi, ao reconhecer em Torquato Tasso o poeta que melhor expressa paixões conflitantes, o que serve de base para a elaboração do *stile concitato* em seu *Combattimento di Tancredi e Clorinda* em 1624.[16] A leitura

[16] No prefácio do Oitavo Livro de Madrigais (1638), diz Monteverdi:
..diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà, & naturalezza com la sua oratione quelle passioni, che tende a voler descrivere & ritrovai la descrittione, che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni cõtrarie de mettere in cãto Guerra cioè preghiera, & morte (tomei o divino Tasso como o poeta que expressa em suas orações naturalmente e com toda a propriedade as paixões que deseja descrever, e eu encontrei as descrições que ele faz

feminista dos lamentos femininos tem visto as imprecações de Arianna contra Teseu[17] e seu imediato arrependimento[18] como renúncia à eloqüência. Deste modo a personagem sucumbe frente à esperada regra de virtude feminina, o silêncio. Cusick nos fala da perda de poder quando Arianna nega sua própria imprecação e se auto-impinge o silêncio, como uma necessária desistência de autonomia[19] experimentada por todas as mulheres, no momento em que se confrontam com o casamento (devemos nos lembrar que a performance de Arianna deu-se por ocasião das festividades de casamento na corte de Mântua, em 1608, entre o Príncipe Francesco Gonzaga e Margherita de Sabóia). Tal conflito entre eloqüência e silêncio, segundo Heller, expressa claramente a forma na qual as mulheres eram vistas no início do período moderno[20], e clarifica como se deu a representação da mulher na ópera veneziana do século dezessete. Tratados sobre o comportamento das mulheres proliferavam na Itália renascentista, e o elogio (masculino) ao silêncio feminino se repete em vários deles, como no *Dialogo di M. Lodovico Dolce, della Istitution delle Donne*, o qual determina:

> *Due cose ricercarei nella mia fanciulla, timidità & vergogna: le quali habbiano a esser quasì base & fondamento di tutta la fabbrica delle virtù, in che noi intendiamo disciplinarla: & senza*

---

do duelo entre Tancredi e Clorinda, de modo a ter as duas emoções contrastantes para colocar em música – guerra, isto é, prece e morte).

[17] O nembri, O turbi, O venti, / Sommergetelo voi dentr'a quell'onde! / Correte, orche e balene,/ E delle membra immonde / Empiete le voragini profonde!

[18] Che parlo, ahi, che vaneggio?/ Misera, ohimè, Che chieggio?

[19] A palavra inglesa *agency* já foi traduzida para o português como "agência" por Álvaro Cabral no livro *A construção da sociedade* de Anthony Giddens, que esclarece o sentido original em seu glossário: "Agência' diz respeito a eventos dos quais um indivíduo é o perpetrador no sentido de que ele poderia, em qualquer fase de uma dada seqüência de conduta, ter atuado de modo diferente." No entanto, escolho palavras de uso mais corrente do vocabulário da língua portuguesa.

[20] Adoto a denominação "início do período moderno" (traduzida do inglês, *early modern period*) seguindo diversos autores que têm questionado o conceito de periodização histórica. O termo renascença, por exemplo, tem sido contestado por colocar demasiada ênfase em alta cultura. Esta denominação, "início do período moderno", implica numa ligação com a modernidade, ao invés do período imediatamente anterior.

> *queste è da credere, che tutto lo edificio rovinerà, in modo che ci bisogna principalmente in lei l'una & l'altra piantare, accrescere, & fermarla di tempo in tempo* (Para a educação da jovenzinha, duas coisas deverão ser buscadas; timidez e recato, as quais serão base e fundamento de toda a construção da virtude, na qual pretendemos discipliná-la: e sem as quais, pode-se crer que todo o edifício cairá em ruínas, de modo que é necessário nela [na jovenzinha] uma e outro [timidez e recato] plantar, cultivar e fixar de tempos em tempos) (Dolce, 1655).

Se o silêncio é prescrito às mulheres como a melhor opção para o caminho da virtude, os lamentos femininos na ópera, assim como numa longa tradição literária com a qual se vinculam diretamente, contradizem o moto, criando um espaço em que o Outro[21] feminino se manifesta, mais loquaz do que em qualquer outra manifestação musical. A figura da mulher abandonada permeia toda uma tradição poética que nasce na antiguidade – de Penelope a Safo, de Dido a Ariadne – e permanece viva através do início do período moderno chegando aos nossos dias (sem mencionar a grande incidência da representação da mulher abandonada em outras culturas). Lawrence Lipking, partindo da etimologia da palavra "abandono": do latim *ad* (ao) e *bandon* (poder ou controle), sugere que a palavra "abandono" significava originalmente submissão ao poder, como curvar-se à vontade de um monarca – a pessoa que possui a outra pode igualmente desfazer-se dela. Mas a mesma etimologia, permite um sentido ainda oposto: a liberação de uma ligação[22]. Assim aqueles que são abandonados podem ser *banidos* por aquele que os controla, ou podem tomar as rédeas de seu próprio

[21] O termo "Outro feminino" é discutido longamente por Simone de Beauvoir em seu *Le deuxième sexe* (1949). A idéia tem suas raízes na Antiguidade, quando Aristóteles já via a natureza feminina como "afligida por defeitos naturais". Hegel desenvolve mais claramente uma idéia de alteridade ao perceber que encontramos "na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a toda outra consciência; o sujeito só pode se colocar ao deslocar – ele se apresenta como essencial em oposição ao outro, não-essencial, o objeto". E segue Beauvoir: "nenhum sujeito tornar-se-á voluntariamente objeto, não-essencial; não é o Outro que, ao se definir como Outro que estabelece o Primeiro (the *One*). O Outro é colocado como tal pelo Primeiro, ao definir-se, ele próprio, como Primeiro".

[22] Em inglês, *bondage*.

destino. A mulher abandonada, em sua desolação, nada mais tem a perder, e esta liberdade cria fascínio e desconforto aos que presenciam o espetáculo.

Em Cavalli observamos alguns personagens masculinos em situação de abandono, como em sua ópera *Giasone* (1649), na cena na qual Egeo, abandonado por Medea, pede a esta que lhe conceda, de seu próprio punho, a misericórdia da morte. O gênero de lamento é bem definido por Cavalli, emprestando o tetracórdio descendente menor[23] ao trecho em que os versos tornam-se *senari*. Com um eco à famosa frase final do Lamento de Arianna (*Misero così va chi fedel t'adorò?*), numa reviravolta irônica, transformada aqui em pergunta, Cavalli marca o gênero do Lamento ao mesmo tempo em que o nega: Egeo recusa-se a permanecer no lugar de Arianna. Toda a cena é pontuada por um claro desvio cômico. O humor só pode ocorrer quando há uma reviravolta na expectativa criada e as convenções são quebradas. Personagem principal da *Academia degli Unisoni*, G. F. Loredano, aponta para o efeito ridículo que provocaria um homem, que ao tentar obter o amor de uma mulher, versasse lágrimas:

> Amor é filho da harmonia, e no entanto, aqueles amantes que gostariam de despertá-lo em suas amadas, bem os vi cantando, mas não vertendo lágrimas, indignas do homem e que fariam até mesmo provocar o riso ao invés do Amor[24].

A ironia já se estabelece no primeiro verso, quando Egeo, que esperava o golpe da morte, abre os olhos e não encontra Medea: ao invés de entregar-se passivo e introspecto à dor, como a convenção do lamento feminino impõe, fala, indignado, diretamente ao público, referindo-se a Medea na terceira pessoa – Egeo não assume o destino

[23] Sobre a implicação do tetracórdio descendente menor e o gênero do Lamento, ler o Capítulo 2 desta tese.

do abandonado (ver abaixo versos 11 a 16). Como Orfeu, em seu segundo Lamento, Egeo se desvencilha da posição "feminina", com um moto misógino, típico da época, identificando a mulher com a inconstância. Cavalli, ao implodir a convenção do lamento, ensina à platéia a falta de decoro exibida por um homem ao se lamentar.

1.	*Si parte, mi deride?*	Ela parte, ela zomba de mim?
2	*Si parte, e non m'uccide?*	ela parte, e não me mata?
3.	*Dove fuggisti*,	Onde, para onde fugiste,
4.	*dove, lasso, sparisti, empia spergiura?*	onde, ai, desapareces, implacável?
5.	*Così la data fè*	Assim a confiança dada
6.	*di trafiggermi il cor, ahi, si trascura?*	no trespassar de meu coração, ai, [traíste?
7.	*Oh promesse tradite*,	Oh, promessas traídas,
8.	*o fera, o empia, o ria,*	oh orgulhosa, ímpia, cruel,
9.	*dammi le mie ferite,*	dá-me as minhas feridas,
10.	*dammi la morte mia!*	dá-me a minha morte!
11.	*Misero così va*	Desgraçado assim termina
12.	*chi fedel t'adorò?*	o fiel que te adorou?
13.	*traitrice beltà,*	Traidora beldade,
14.	*infelice, che fò?*	infeliz, que faço?
15.	*Stolto, non m'avvisai*	Estúpido, não percebi
16.	*che con beltà fè non si trova mai!*	que com beldades, fidelidade não convive jamais!

Wendy Heller lembra-nos do comentário de Nino Pirrotta sobre a importância da verossimilhança no início da ópera, e de como canções eram mais ligadas a personagens isentas das leis que governam o comportamento humano, entre eles personagens cômicos, crianças, deuses. Heller acrescenta que na medida em que a ópera acostumou-se mais e mais com as canções, a questão da verossimilhança passou a operar de forma diferente: compositores e libretistas passaram não só a

[24] Ver original nos textos primários em italiano, pg. 241.

diferenciar homens de deuses, servos de mestres, homens de mulheres, como também passaram a caracterizar tipos diferentes de mulheres. Heller analisa diversas personagens femininas e demonstra, por exemplo, como a castidade de Ottavia, de Monteverdi, é representada musicalmente através de um modo estático e não ornamentado. Já Arianna têm sua feminilidade, assim como sua herança clássica, representada por suas "emoções desordenadas, o uso de recitativo ao invés de canção, a obsessão com a morte, e também o silenciamento de seus desejos mais ameaçadores" (Heller, 2004). A autora expande as intuições inauguradas por Susan McClary há mais de uma década, analisando minuciosamente o tratamento da expressão feminina através dos recursos usados por compositores da primeira metade do século XVII, como métrica, estrutura das frases, desenhos rítmicos e melódicos, *text painting*, uso de cromatismo, estilo tonal e organização formal.

É intrigante a dicotomia entre atração e rejeição pelo espetáculo da dor de abandono – mesmo sendo desconfortável num papel masculino, ameaçando feminizá-lo, é inegável o fascínio que este exerce sobre autores e platéia, tanto masculina quanto feminina. Destinar a cena de abandono para o Outro feminino, parece criar um distanciamento seguro para o espectador masculino. Mas a retórica do abandono é bem conhecida dos autores masculinos, como vimos anteriormente nas lições de retórica dos meninos que imitavam os lamentos das heroínas da antiguidade. Homens conhecem intimamente o tema, mas afastam-se do discurso da dor por temer feminizarem-se. Assim a figura da mulher abandonada é deslocada com segurança para a figura do Outro feminino. Mas este doloroso discurso localizado na alteridade feminina "pressupõe que certas verdades da solidão e sua exposição atingem tal profundidade que toda a humanidade deveria ser capaz de se reconhecer nelas." Acredito, portanto, que o fascínio pelos

lamentos em música e em literatura deriva-se dessa verdade profunda a respeito da dor do abandono na qual todos os seres humanos, independentemente de seu gênero, se reconhecem, mesmo que quem a expresse, no período que abordo neste trabalho seja geralmente a personagem feminina.[25]

[25] A intensidade emocional presente nos lamentos, nos remete ao comentário de Freud em *Além do príncipio do prazer*, no qual descreve a reação de pessoas que sobreviveram a um trauma. "Elas seguidamente contam suas histórias de maneira profundamente emocional, contraditória e fragmentada, a ponto de comprometer sua credibilidade... tais feridas emocionais se manifestam através de gritos incontroláveis, posturas catatônicas ou "congeladas"... o autor tenta explicar como o trauma poderia provocar o comportamento das vítimas semelhante ao de "mulheres histéricas". Freud usa a *Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso como exemplo da experiência de trauma, no qual surge a presença insistente da voz pesarosa, em lamento: "O retrato poético mais comovente de um destino assim foi pintado por Tasso na epopéia romântica *Gerusalemme Liberata*. Seu herói, Tancredo, inadvertidamente mata sua bem amada Clorinda num duelo, estando ela disfarçada sob a armadura de um cavaleiro inimigo. Após o enterro, abre caminho numa estranha floresta mágica que aterroriza o exército dos cruzados. Com a espada, faz um talho numa árvore altaneira, mas do corte é sangue que escorre e a voz de Clorinda, cuja alma está aprisionada na árvore, é ouvida a lamentar-se que mais uma vez foi ferida pelo amado." (Freud - Salomão, 1969).

CAPÍTULO 3

A CANTATA EM BARBARA STROZZI: UMA ÓPERA EM MINIATURA

Nem todos os talentosos compositores do século XVII puderam realizar seus experimentos no mundo da ópera, por mais sofisticado que fosse seu domínio da linguagem musical em voga. Sem um meio tão rico de possibilidades à sua disposição, estes compositores, à margem da mais fascinante inovação composicional da época, reduziam o vocabulário operístico a um mínimo, realizando na Cantata uma miniatura do que teriam feito na grande forma. Assim como o oratório e a ópera, a Cantata descende diretamente do gênero altamente intelectual do século XVI, o madrigal. O gosto pela palavra e a refinada sensibilidade dos madrigalistas pela tradução musical do texto levou os compositores a uma percepção aguçada das possibilidades dramáticas da música. Um passo importante para a criação das cantatas foi a exploração pelos monodistas florentinos da voz solista, que se destacava dos madrigais, passando a ser acompanhada pelo baixo-contínuo. As árias curtas estróficas e líricas que apareceram em 1602 no *Nuove Musiche* de Caccini podem ser vistas como um embrião das Cantatas. O surgimento da monodia acompanhada entrelaça-se com o surgimento do madrigal acompanhado por baixo-contínuo (com sua primeira aparição na segunda parte de *Il Quinto libro de madrigali a cinque voci* de Monteverdi, em Veneza, 1606). O próprio Monteverdi é um dos importantes compositores que marcam o surgimento das cantatas, apesar de nunca ter-se apropriado da terminologia: muitas das obras em seu último livro de madrigais em nada diferem das cantatas que se

produziam já no período. Segundo o artigo do *New Grove Dictionary of Music*, o termo *Cantata* surge pela primeira vez em 1589, em um libreto para a comemoração do casamento de Cesare d'Este e Virginia de' Medici, *Cantata pastoralle fatta per Calen di Maggio in Siena*. Insinuam-se já neste momento as ligações com o drama musical pelas indicações escritas no libreto: *azione sceniche e coreografiche*, *rime per musica pastorali e ninfali*. O primeiro compositor a utilizar-se do termo para uma coleção exclusivamente musical foi Alessandro Grandi, com seu *Cantade et arie*, do qual só uma segunda re-impressão de 1620 sobreviveu. O notável viajante inglês e historiador de música do século XVIII, Charles Burney, refere-se ao uso do termo *cantata* pela primeira vez em 1638, pelo compositor Benedetto Ferrari. Neste início da história da Cantata, a forma constituía-se essencialmente de variações estróficas. Não havia razões muito claras para que compositores e editores do período adotassem uma terminologia comum para a música vocal solo acompanhada. Os dois volumes de Giovanni Felice Sances, de 1633, *Cantade*, marcam definitivamente o desenvolvimento do gênero. Entre obras mais conservadoras em forma de variações estróficas, encontram-se novidades como *Usurpator tirano*, escrita sobre um baixo de *passacaglia* e finalizada com um longo recitativo e *Lagrimosa beltà*, sobre uma *ciaconna*, interrompida por trechos em arioso. A forma mais significativa, no entanto, está em *Presso l'onde tranquille*, no qual, recitativo, arioso e ária se sucedem (incluindo uma longa seção sobre um baixo *ostinato*) (Gianturco, 1990). Esta alternância de tipos de música passa a ser a principal característica das cantatas[26]. É graças a isto que o gênero pode ser visto como o primo pobre da ópera, no qual se torna possível realizar um verdadeiro drama musical em miniatura: mini-cenas que se concatenam dramaticamente, possibilitando ao

[26] Ver no capítulo 6, pg 174, a atribuição da criação do gênero Cantata a Barbara Strozzi.

espectador apreciar, num ambiente modesto, o desenrolar de um espetáculo pleno de teatralidade.

Em um dos primeiros estudos da Cantata italiana do século XVII, Henri Prunière condenaria este tipo de música argumentando que esta revertia o papel que possuíra na tradição madrigalista. Segundo ele, nos madrigais, a poesia, de alto valor literário, tinha na música uma parceira que não fazia outro papel senão elevá-la; agora, a "música tratava de vingar-se", e era composta sem nenhuma consideração pelo texto (Gianturco, 1990). Apesar de podermos considerar as afirmações de Prunières ultrapassadas, o autor não deve ser de todo desprezado. O descrédito que expressava a respeito da relação da música com o texto nas Cantatas denota uma percepção vaga sobre mudanças estéticas importantes que ocorreram no período. Seu incômodo é um reflexo da visão de sua geração da poesia do *seicento*, menosprezada pela crítica como inferior e decadente. Benedetto Croce, o famoso filósofo e crítico italiano do final do século XIX e início do XX, foi o maior responsável pelo longo desinteresse pela poesia da época, principalmente a de Giambattista Marino, cuja obra influenciou diretamente a música do século XVII, e especialmente as Cantatas. O que Prunières percebeu foi uma crise estética que sinaliza o fim de uma era: a era na qual os ideais humanistas eram tão bem traduzidos na requintada arte do madrigal, ligada à obra poética de Petrarca a Tasso. A literatura clássica tem seu fim demarcado pela morte do autor da *Gerusalemme liberata*, em 1595.

O rompimento que ocorreu com o surgimento do barroco está ligado às descobertas científicas e às noções filosóficas que colocaram em cheque antigos paradigmas. O filósofo Giordano Bruno, com a introdução da idéia do infinito, possibilita ao artista barroco criar relações muito além do espaço finito habitual, expandindo os dados da realidade. As metáforas de gosto clássico, cuidadosas e racionais, correspondentes a uma percepção da natureza finita e controlada (ver o poema de Petrarca, *H'or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace*, página 49),

expandem-se agora para as metáforas audaciosas e surpreendentes, capazes de ligar pontos longínquos aparentemente desconexos. As justificativas teóricas dos marinistas baseiam-se na aceitação do gosto público e na idéia de que a poesia deve provocar prazer através do efeito de *meraviglia*. Em uma carta de 1624, Marino escreveria: *La vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo* (a verdadeira regra é saber romper as regras na hora e momento certos, acomodando-se ao costume corrente e ao gosto do século). Trata-se, portanto de uma poética voltada à recepção do público e sua reação direta: *È del poeta il fin la meraviglia / (parlo de l'eccellente, non del goffo): / chi non sa far stupir, vada alla striglia* (Lupperini, 2002). (É do poeta o fim a maravilha / (falo do excelente, não do tolo): / quem não sabe surpreender, que retorne ao estábulo). Ou seja, o poeta tem como fim primordial provocar o maravilhamento do leitor, e aquele que não é capaz de provocar tal efeito, deve desistir de uma arte que agora se tornou intelectual e técnica e voltar a uma atividade tão natural como lidar com os estribos dos cavalos; a natureza é violentada por um exercício de artificialização constante. A natureza se tornou obra do homem, e é lida por Marino como uma construção de engenharia na qual o mundo e o próprio homem são vistos como uma máquina: *questa gran machina universale* (esta grande máquina universal); *la machina meravigliosa che mondo si dimanda* (a máquina maravilhosa que o mundo pede); *Se Iddio col cenno solo governa la mole dell'Universo, tu col cenno solo la machina del tuo corpo governi...*(Se Deus com um gesto apenas governa a massa do Universo, tu com apenas um gesto a máquina de teu corpo governas). (Peters, 1973. P 95-110).

Não encontramos mais uma relação imediata com a vida ou a natureza, Marino prefere uma visão distanciada, analítica e cerebral de seus objetos. Podemos ver este artifício nos últimos versos de *Il canto dell'usignolo* (O canto do rouxinol), parte de sua obra monumental

L'Adone[27]. O elemento vital do verso, o canto do rouxinol, é representado por uma série ininterrupta de sinédoques compondo um jogo lingüístico virtuosístico, no qual o leitor deve reagir intelectualmente e decifrar a imagem criada pelo poeta. A sinédoque é uma figura de retórica na qual partes ou aspectos simples aludem ao todo: "uma voz emplumada, um som voador, um vivo sopro, uma pluma canora, um canto alado":

Chi crederà che forze acoglier possa	Quem poderia crer que alminha tão [pequena
animetta sì picciola cotante?	possa conter tanta força?
e celar tra le vene e dentro l'ossa	[e quem poderia crer que] um átomo [cantante
tanta dolcezza um atomo sonante?	possa esconder nas veias e dentro dos ossos tanta doçura?
O ch'altro sai che da liev'aura mossa	Ou que outra coisa possa ser além de [uma voz
una voce pennuta, un suon volante?	emplumada, um som voador movido [por leve brisa?
e vestito di penne un vivo fiato,	ou que outra coisa possa ser além de um vivo sopro
una piuma canora, un canto alato?	uma pluma canora, um canto alado?

Em Marino já não encontramos o sentimento elegíaco, a volúpia da dor, a permanente melancolia que permeia a obra de Petrarca. A mudança de rumo estético que vai possibilitar o surgimento das cantatas pode ser claramente vislumbrada na abordagem de Monteverdi ao poema de Petrarca, *Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace*, o segundo madrigal do Oitavo livro:

Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace	Agora que o céu e a terra e o vento calam
e le fere e gli augelli il sonno affrena,	e as feras e os pássaros o sono acalma,
Notte il carro stellato in giro mena	a noite a carruagem estrelada leva

[27] O poema foi publicado em Paris em 1623, com dedicatória ao rei da França, Luis XIII. Inicialmente concebido como um modesto poema idílico-mitológico acaba por tornar-se um ambicioso projeto, com a intenção de colocar-se à altura da *Gerusalemme liberata* de Tasso; os vinte *Canti* de *Adone* contém 5033 oitavas, consituindo-se no poema mais longo da literatura italiana.

e nel suo letto il mar senz'onda giace,	e no seu leito o mar sem ondas jaz,
veglio, penso, ardo, piango e chi mi sface	em vigília penso, ardo, choro, e o que me destrói
sempre m'è innanzi per mia dolce pena.	sempre está diante de mim para minha doce pena.
Guerra è il mio stato, d'ira e di duol piena,	Guerra é o meu estado, plena de ira e de dor,
e sol di lei pensando ho qualche pace.	e somente nela pensando encontro um pouco de paz.
Così sol d'una chiara fonte viva	Assim de uma única clara e viva fonte
move il dolce e l'amaro ond'io mi pasco.	encontro o doce e o amargo do qual me alimento.
Una man sola mi risana e punge.	Uma única mão me cura e me fere.
E perchè il mio martir non giunga a riva,	E para que meu martírio nunca cesse,
mille volte il dì moro e mille nasco,	mil vezes por dia morro e mil vezes [nasço,
tanto dalla salute mia son lunge.	tão distante da salvação me encontro.

Nesta peça podemos observar o abandono do antigo tratamento que Monteverdi teria dedicado ao poema trinta anos antes. Em 1638, já imbuído das novas técnicas marinistas, Monteverdi utiliza-se de seu *stile concitato* para descrever pictoricamente o estado interior do poeta: *guerra è il mio stato, piena d'ira e di duol*. Típica de Marino é a transformação do subjetivo em imagem exterior – e assim, Petrarca e sua retórica delicada e interiorizada é lida, a partir do sétimo verso, como um poema de Marino. O Soneto de Petrarca, formalmente coeso e equilibrado, vê sua forma rompida por Monteverdi, ao criar uma sucessão de momentos justapostos, artifício típico da poesia de Marino. O início do Soneto, com o característico tema da paisagem como expressão ou manifestação da interioridade do poeta, é delicadamente musicado por acordes homofônicos, amplos mas hesitantes, como as feras que aos poucos adormecem e o vento que à noite se cala. Os lentos e graves acordes de lá menor soam como um sopro vacilante, e são articulados por expressivas pausas, plenos da *gravità* de Petrarca. Esta atmosfera noturna e misteriosa é rompida pelo súbito ataque do *concitato*, e este nível de interioridade nunca é recuperado até o final da

peça. Três décadas antes, Monteverdi manter-se-ia coerente com os princípios da *seconda prattica* e aproveitaria para destilar musicalmente cada insinuação de emoção ou especialmente neste caso, do recorrente *voluptas dolendi* (*mia dolce pena* / doce dor). Mas em 1638, Monteverdi não poderia mais abrir mão de seu revolucionário *stile concitato*, que tantas possibilidades dramáticas trouxe para a música. O *stile concitato* torna-se aqui o ícone da crise estética, do fim de uma era: o equilíbrio formal do madrigal renascentista abre espaço para o gesto dramático, exteriorizado e artificial. Marino se superpõe a Petrarca, e a relação maleável e sensível entre texto e música de antigas peças como *Ecco mormorar l'onde* dão lugar a um tratamento musical quase anti-sintático, repleto de cesuras formais que passam a ser uma das principais características das Cantatas.

Apesar das primeiras cantatas terem sido impressas em Veneza, Roma destacou-se como o centro mais prolífico na produção do gênero no século XVII. O expressivo número de famílias aristocratas em Roma favoreceu a produção de cantatas – vários dos principais compositores do gênero eram empregados permanentemente ou por curtos períodos por algumas destas ricas famílias. As cantatas eram apresentadas em reuniões conhecidas como *conversazioni* nas casas destes aristocratas.

O público constituía-se de *cognoscenti* que se deleitavam com a erudição demonstrada nestes encontros, tanto nas conversas quanto na música e poesia apresentadas. Os principais nomes ligados à Cantata em Roma foram Luigi Rossi (1598-1652), Marco Marazzoli (1605-1662), Mario Savioni (1608-1685), Giacomo Carissimi (1605-1674) e Antonio Pietro Cesti (1623-1669). Neste ambiente aristocrático, a qualidade de seus membros (*virtù*) era julgada pela forma como se apresentavam, falavam, movimentavam-se ou mesmo dançavam, o que denota uma alta valorização de aspectos exteriorizados e performáticos em voga no momento. O costume dos jogos intelectuais a que se propunham nestes encontros é relatado em inúmeros tratados: *Il cortigiano*, de Baltasare

Castiglione (Veneza, 1528), *La civil conversazione*, de Stefano Guazzo (Veneza, 1574), *Dialogo de' giuochi*, de Girolamo Bargagl, (Siena, 1572), *Cento giuochi liberali, et d'ingegno*, de Innocentio Ringhieri (Bolonha, 1551) entre outros. Estes jogos revelam o alto valor que era dado, neste ambiente do ócio cortês, à agudeza intelectual, ao gosto pela *arguzia* (qualidade mordaz e espirituosa), à arte da *finzione*, ou dissimulação. A *gravità* petrarquista combina pouco com o *modus vivendi* do cortesão do século XVII. Nem as dores do amor deverão ser tomadas tão a sério como o foram em toda a tradição madrigalista; as leis do decoro, agora, pregam um permanente sorriso nos lábios, que cria distância do mergulho interior produzido pela poesia de Petrarca a Tasso. Em seu pequeno tratado de comportamento – *Da dissimulação Honesta*, Nápoles, 1641 - Torquato Accetto recomenda que não se permita que as coisas sejam vistas como realmente são: "Simula-se aquilo que não é, dissimula-se aquilo que é. Disse Virgílio de Enéas: No rosto simula a esperança, sufoca no coração a dor profunda" (Acceto, 1641/2001).

O amor não é mais o objeto preferido da antiga melancolia petrarquista, mas um assunto a ser tratado jocosamente, com exteriorizada ironia, como na *canzonetta* abaixo, do pai de Barbara Strozzi:

Gira il nemico Amore	O inimigo, traiçoeiro Amor cerca
la rocca del mio core.	a fortaleza de meu coração.
su presto, ch'egli [è] qui poco lontano,	rápido, que ele não está longe,
armi alla mano!	armas em punho!
...	...
Cor mio, non val fuggir,	Coração meu, não tente fugir,
sei morto e servo]	estás morto e prisioneiro]
d'un tiranno protervo,	de um tirano arrogante,
che 'l vincitor, ch'è gia dentro alla piazza,	pois o vencedor, que já está dentro [da praça
grida: "Foco, ammazza!"	grita: "Queimai, morrei"

(Monteveri/Malipiero, 1981)

A própria compositora, aos dezenove anos, abrirá a primeira reunião da *Academia degli Unisoni* com um Soneto, no qual o amor é tratado com um tom zombeteiro e cético: *Quanti sciocchi al primo sguardo / So promettono il gioir. / Sempre Amor, sempre è bugiardo / Altr'è il fare, ed altre è il dir.* (Quantos tolos, ao primeiro olhar, / só prometem-se a felicidade. / Sempre Amor, sempre mentiroso / uma coisa é o fazer e outra o dizer).[28]

Stefano Guazzo, em seu tratado, relata um jogo proposto a um determinado Signor Ercole, que deverá improvisar um lamento amoroso dirigido a uma das senhoras presentes. A cena retrata bem a atmosfera artificial e performática destas reuniões, nas quais as qualidades dos participantes eram medidas por suas capacidades retóricas. A improvisação é constituída de uma série de clichês retirados da tradição poética dos lamentos, muito similar ao conteúdo encontrado nos textos das cantatas. Nosso *Signor Ercole* levanta então o chapéu, estende a mão a *signora Lelia* e assim declama:

> *A voi, bellissima angela del paradiso, a voi, miracolo del mondo, a voi, mia vita, anzi a voi, mia morte, non vengo già sopra le mie gambe, che ormai non può più reggere in piedi questo misero corpo, ma son condotto sopra il trionfal carro d'Amore ad annunziarvi con questa tremante e debole voce e con questo poco di spirito che m'avanza la mia vicina morte. La quale non m'avrebbe colto in su la primavera de' miei anni, quando io non avessi data fede a quel proverbio ch'egli sia meglio esser martire che confessore, percioché ora conosco ch'io sono stato micidiale di me medesimo, per non aver mai presso ardire di confessarvi la mortal piaga che mi fecero nel cuore i bei vostr'occhi nel torneo che si fece in questa città dell'anno millecinquecentosessantasette, alli quindici maggio. Dove io appressi a conoscere quanto si assicuri il giudicio degli uomini per mezo de' paragoni, perché essendo quivi un gran numero di donne, alle quali è stato il cielo liberalissimo di grazie e di bellezze, io ritrovai nel vostro viso tanta eccellenza e di bellezze e di grazie sopra l'altre donne, ch'io dissi: "Ecco un sole fra le stelle", e giudicai subito che a voi degnamente si convenisse quel detto:*
>
> *Sparisce e fugge*

[28] Ver Anexos, página 274.

ogn'altro lume dove il vostro splende.

E con tutto ch'io mi sentisse già ferito da un pungente strale che mi fu aventato da un vostro grazioso sguardo, io nondimeno mi diedi a credere di potermene ancora uscire dalle vostre mani. Ma quando poi ebbero grazia queste orecchie d'udire le soavi e pellegrine parole che voi, quali rose, spargevate fra l'altre donne, ohimè ch'a gran forza restai preso e legato, in sì fatta maniera ch'io non seppi negare a me medesimo d'esser fatto vostro prigione. Or torno a dire che preso animo di chieder rimedio del male, avrei per avventura ritrovata tanta pietá nel cuor vostro, che quella istessa mano che fece la piaga, l'avrebbe anco risanata. Qui forse direte e che se non mi dava il cuore di venir nel vostro cospetto, io doveva almeno chieder soccorso col mezo di lettere. Ma io vi faccio sapere che più volte hò provato di deporre in carta la grave soma de' miei tormenti, ma sempre com le lagrime che copiosamente vi cadevano sopra, si levava la forma de' caratteri, in manier che sì come ad Amor piace, io son qui per passarmi all'altra vita. Ma perché la mia dolente anima alberga, già da lungo tempo, nel vostro reale e generoso cuore, io vi supplico che in mercede delle lunghe pene che per voi ho, tacendo, amando e morendo, infin ad ora sostenute, non mi neghiate almeno d'appressar la vostra bocca alla mia, e con soave fiato sospingere essa anima al suo primo albergo, nel quale entrando, chi sa?, potrebbe forse con la virtù di qualche scintilla del vostro spirito, che con essa sarà congiunto, dar ancora polso e lena a queste languide membra e serbale ancora um poco di tempo alla servitù vostra. E quando pure per volontà de' cieli ella abbia a disgiungersi senza più termine dall'infelice corpo, io morrò contento d'aver conosciuto col testimonio della vostra bocca il desiderio ch'aveste della salute e della vita mia. Onde consecrandovi lietamente i miei amorosi affetti, me n'anderò al mio caminno, con speranza che voi nel mio partire direte con voce pietose e con qualche lagrime:

Alma, ch'albergo avesti nel mio petto,
abbi or la su nel ciel degno ricetto.

A vós, belíssimo anjo do Paraíso, a vós, maravilha do mundo, a vós, vida minha, a vós também minha morte, não venho mais sobre as próprias pernas, que já não podem sustentar de pé este corpo miserável, mas sou conduzido sobre o carro triunfal do Amor para vos anunciar com esta voz débil e fraca, com este pequeno sopro que ainda tenho, a aproximação de minha morte. A qual não me teria acolhido na primavera de meus anos, se não acreditasse naquele provérbio que diz ser melhor ser mártir que santo[29], pois agora sei que fui assassino de mim mesmo, por não haver ousado confessar-vos a mortal chaga produzida no meu coração por vossos olhos no torneio ocorrido nesta cidade no ano de mil quinhentos e sessenta e sete, no dia quinze de maio. Quando então compreendi quão correto é o julgamento dos homens por meio da comparação pois estando

[29] O santo, em contraposição ao mártir, professa a sua fé e escapa à morte. O amante confessa seu amor numa última tentativa de escapar à morte que já vê aproximar-se.

> ali um grande número de mulheres, com as quais foi o céu generoso em graça e beleza, encontrei em vosso rosto tanta superioridade em beleza e graça sobre as outras mulheres, que eu pensei: "Eis um sol dentre as estrelas", e logo refleti que a vós dignamente faria jus o dito:
>
> > Desaparece e foge qualquer
> > outra luz onde a vossa própria resplandece.
>
> E apesar de já me sentir ferido por dolorosa flecha que me foi lançada por vosso olhar gracioso, eu, no entanto pus-me a crer que podia ainda escapar de seu controle. Mas quando estes ouvidos foram agraciados pelas suaves palavras peregrinas, que vós, tal qual uma rosa, semeáveis entre as outras damas, ai de mim, tornei-me preso e enlaçado, de tal maneira que não pude negar a mim mesmo de ter-me tornado vosso prisioneiro. Agora torno a dizer que se tivesse tido o ânimo de pedir a cura para tal mal, receberia a ventura de tanta piedade de vosso coração, pois a própria mão que produz a ferida, haveria também de curá-la. Talvez diríeis que se não tive coragem de vir a vossa presença, deveria ao menos pedir socorro por meio de carta. Mas já que minha dolorosa alma há muito tempo habita vosso majestoso e pródigo coração, peço-vos como consolo pelo longo sofrimento de ao amar-vos ter-me mantido calado, e suportando isto até então, morrendo, que ao menos não recusais colocar vossos lábios sobre os meus e com vosso doce hálito forçais minha alma de volta a sua primeira moradia... E se por desejo dos céus [minha alma] deverá partir sem mais atraso de seu corpo infeliz, deverei morrer satisfeito... com a esperança de que em minha partida direis com piedosa voz e algumas lágrimas:
>
> > Alma, que em meu peito vivestes,
> > que tenhas nos céus honroso
> > abrigo. (Guazzo/Freitas, 2001)

Conforme o relato de Guazzo, a reação do público é de riso (*di questo lamento risero tutti, come potete pensare* / sobre este lamento riram-se todos, como pudestes pensar). O motivo do riso não se explica porque lamentos são agora tomados como uma tópica fora de moda (a gigantesca produção de Cantatas sobre o mesmo tema atesta o contrário) e a exibição de clichês do abandono amoroso por si só provocaria o riso. A situação é espirituosa devido a sua artificialidade – não existe realmente um palco: o protagonista finge um papel teatral fora do teatro, ao lamentar-se ficticiamente de um amor que não existe a uma senhora presente, coquetemente provocando-a por um beijo.

Aquela a quem o lamento fora dedicado - *Signora Lelia* - não demonstra intimidar-se pela provocação: conhece as regras da *civil conversatione*, e permanece no mesmo nível de *finzione* (fingimento) de seu interlocutor, respondendo com *arguzia*:

> *S'io conoscessi, cortese e valoroso amante, che voi foste vicino alla morte, come sonano le vostre dolenti parole, io non mancherei di rendervi con un bacio l'anima vostra.* (Se eu soubesse, cortês e valoroso amante, que estáveis tão próximo da morte quanto vossas penosas palavras o indicam, não tardaria em restaurar vossa alma com um beijo.)

Como diria Corisca, a personagem de Guarini, *ch'altro alfin l'onestate ... / non è che un'arte di parere onesta* (o que é enfim a honestidade senão uma arte de parecer honesta) (Guarini, 2006). O lamento do início da carreira de Barbara Strozzi, *L'eraclito amoroso*, em nada se distingue em conteúdo do lamento improvisado pelo *Signor Ercole* – difere apenas na organização do texto, em prosa, no caso de Guazzo, em versos em Strozzi:

L'ERACLITO AMOROSO	**ERÁCLITO AMOROSO**
Udite amanti la cagione, oh Dio,	Escutai, amantes, a razão, oh, Deus,
ch'a lagrimar mi porta:	que me traz o pranto:
nell'adorato e bello idolo mio,	no adorado e belo ídolo meu,
che sì fido credei, la fede è morta.	que tão fiel cria, a fidelidade está morta.
Vaghezza ho sol di piangere	Prazer só tenho em chorar,
Mi pasco sol di lagrime,	alimento-me só de lágrimas,
Il duolo è mia delizia	a dor é minha delícia
e son miei gioie i gemiti.	e são minhas alegrias os gemidos.
Ogni martire aggradami,	Cada martírio me agrada,
ogni dolor dilettami,	cada dor me apraz,
i singulti mi sanano,	os soluços me curam,
i sospir mi consolano.	os suspiros me consolam.
Ma se la fede negami	Mas se a fidelidade me é negada
quell'incostante e perfido,	por aquele inconstante e pérfido,
almen fede serbatemi	que ao menos fiéis se conservem
sino alla morte, o lagrime!	até à morte, Oh, lágrimas!
Ogni tristezza assalgami,	Que cada tristeza me assalte
ogni cordoglio eternisi	Cada pesar se eternize,
tanto ogni male affliggami	cada mal me aflija,
che m'uccida e sotterrimi	me mata e me soterre.

As Cantatas do século XVII eram, portanto executadas no típico ambiente da *civil conversatione*, nos círculos da aristocracia romana, ou da inteligência das academias venezianas - como atestam diretamente as reuniões da *Accademia degli Unisoni*, presididas por Barbara Strozzi e freqüentadas por famosos *literati*, como Giovan Francesco Loredano, o primeiro biógrafo de Marino[30]. A influência do poeta permeava todas as esferas culturais, e ainda além delas: como notou Giovanni Battista Nicolini, *si marineggiava... dovunque e da tutti: in chiesa ... e in taverna, a teatro e nelle Corti ... nelle aule dei tribunale e nei gabinetti politici, negli atti legislativi, nei rogiti notariali e, dove meno si crederebbe, nei dispacci dei diplomatici* (se *marineava* em todo lugar: na Igreja e na taberna, no teatro e nas Cortes ... nas salas dos tribunais e nos gabinetes políticos, nos atos legislativos, nos atos notariais e, onde menos se esperaria, nos despachos dos diplomatas) (Freitas, 2001, p 526).

Roger Freitas afirma que as Cantatas - cuja poesia é repleta de clichês similares aos encontrados no lamento improvisado de nosso *Signor Ercole* – não deveriam ser levadas a sério; seu fim primordial seria o de demonstrar a um público *conoscenti* a capacidade do músico de produzir *arguzia* em um ambiente urbano refinado. Com esta idéia em mente, o autor tenta demonstrar como os compositores respondem a convenções já estabelecidas pela ópera ao tratamento musical de determinadas formas poéticas. Ao romper com certas regras, estariam exercitando os modernos modelos da poética marinista. Os tipos de música – recitativo, ária e arioso – deveriam corresponder a

[30] A autoria dos textos das Cantatas de Strozzi não é sempre definida, e muitas vezes os textos soam como se fossem improvisados (*Che si può fare*). Os autores identificados em suas publicações são os seguintes, aparecendo mais de uma vez em alguns casos: Livro 1: Giulio Strozzi; Livro 2: Giulio Strozzi; Cicognini; Pietro Paolo Bissari; Livro 3: Loredano; Livro 7: Sebastiano Baldino; Gio. Petro Monesi; Rotillio Lepidi; Pietro Dolfino; Pietro Dolfin; Marc'Antonio Corraro; Francesco Piccoli; Giorgio Tani; Giovanni Pietro Monesi; Signor Pellicani; Nicola Beregani; Livro oitavo: Cavalier Artale; Giuseppe Artale; Aurelio Aureli; Sig. Brunacci; Brunacci.

determinadas formas de verso. Passagens em *versi sciolti*, nas quais não há esquemas regulares de metro e rima, são musicadas em recitativo; enquanto configurações fechadas como a *canzonetta* são usadas para as árias. A exceção se dá no *arioso*, quando um autor usa *versi sciolti* (muitas vezes apenas um verso) como se fosse uma ária, em geral para fechar uma seção em recitativo de forma mais lírica. Estruturas poéticas estróficas recebem naturalmente tratamento musical estrófico, repetindo a mesma música para cada estrofe ou usando variações. Na ocorrência de refrão poético, o tratamento musical é bastante óbvio, usando a mesma música a cada aparição do refrão. Freitas defende que ao desestabilizar estas convenções, usando tipos de música distinta da esperada para cada tipo de verso, o compositor estaria produzindo refinada *arguzia*, pois o público sofisticado saberia ouvir o rompimento de tais padrões. Giacomo Carissimi, um prolífico compositor romano de Cantatas, parece desviar-se pouco destas convenções e mantém-se bastante conservador no seu uso da *poesia per musica*. Vejamos, por exemplo, quão convencional é o uso de tipos de música para o poema *In un mar di pensieri*. Dividido em três seções, todas construídas sobre o mesmo baixo, a estrutura musical segue exatamente a estrutura do texto, produzindo-se assim uma Cantata em forma de variações estróficas.

In un mar di pensieri,
l'alma solo s'aggira,
e con dolor si fieri,
nel suo martir sospira; (x3) Ária ternária

Perchè il fato d'un sventurato, no, no
non si può frangere, no (x2)
tocca a me sempre sempre di piangere. Recitativo

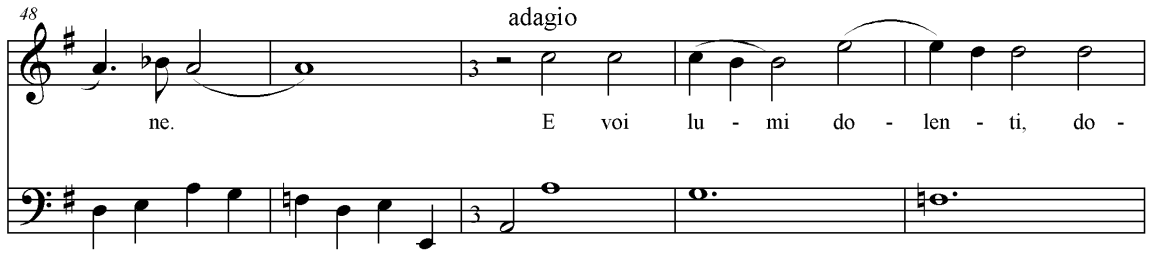
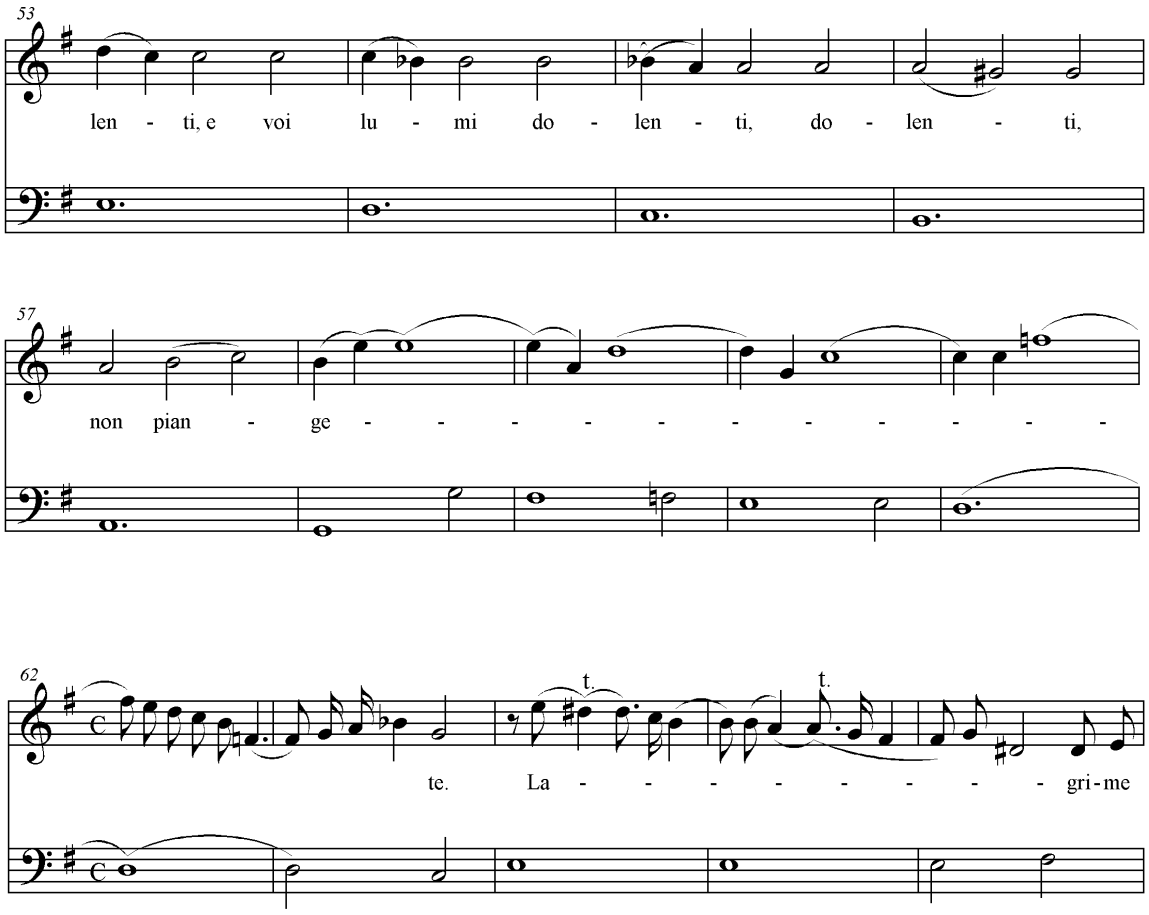
Non hà mai tregua o pace
di cure il mio pieno.
Così d'augel' rapace,
esca è sempre il mio seno *(x2)* Ária ternária (ornamentada)

Perchè le stelle empie e rubelle, no, no.
non si può frangere, no.
tocca a me sempre sempre di píangere (x2) Recitativo (variação melódica, ornamentada)

Qual di Sisifo il sasso,
il mio desir si trova
hor alto in cima, hor basso,
ma nulla al fin gli giova. (x2) Ária ternária

Che ria sventura sempre più dura,
no, non sì può frangere (x2)
tocca a me sempre sempre di píangere (x2) Recitativo; variação melódica sem ornamentação

Ora, parece-me bastante improvável que em uma performance da época, um ouvinte fosse sempre capaz de relacionar auditivamente o tipo de verso com o tipo de música usado. É verdade, porém, que se pode verificar em um número substancial de Cantatas, uma grande inconsistência na relação entre música e texto - os conceitos estabelecidos pela ópera que definiam com clareza as diferenças entre recitativo, ária e arioso passam agora a ser usados com menos rigidez. A quebra das regras impostas pelas convenções operísticas poderia significar um simples exercício do *marineggiare* – no entanto, é pouco provável que a platéia, mesmo culta, pudesse perceber este artifício auditivamente quando a música rompia com estas convenções. Observemos, por exemplo, um trecho de *Lagrime mie*, no qual Barbara Strozzi transforma um verso irregular de onze sílabas em uma ária ternária, com acentos bem definidos:

E voi lumi dolenti, non piangete.

Seria muito difícil afirmar que a autora tenta criar qualquer efeito arguto perceptível ao superpor versos irregulares sobre música regular – afinal o efeito não é audível: escuta-se simplesmente uma ária ternária. Muitas outras ocorrências similares podem ser vistas na obra de Strozzi; encontramos, por exemplo, um surpreendente caso de *recitativo parlato* sobre versos regulares de oito sílabas (*a qual barbara sventura*; página 95), ou uma longuíssima ária ternária sobre *versi sciolti* (*Apresso il caro bene / gradite eran le pene, / m'era dolce il soffrir, soave il foco*; página 100).

A execução de uma Cantata, não pode ser diretamente relacionada à improvisação do lamento acima relatado por Guazzo, apesar dos textos muitas vezes não passarem de um amontoado de clichês similares. Os *giouchi* (jogos) presentes nos salões ou nas academias consistiam em desafios intelectuais propostos entre os

participantes. Pode-se ver um exemplo deles na primeira reunião da *Accademia degli Unisoni*, descrita no documento aqui transcrito e traduzido como "A contenda do Canto e das Lágrimas". Neste documento podemos testemunhar o gosto pelo artificialismo intelectual e pelo aspecto performático destas reuniões. Um tema é proposto e dois membros da academia discorrerão longamente sobre o assunto, como dois advogados, exercitando sua mais refinada capacidade retórica, por menos relevante que seja o ponto a ser defendido. Na *Veglia Prima* acompanhamos de perto a atmosfera de uma destas reuniões presididas por Barbara Strozzi: um Soneto do compositor Francesco Belli é dedicado à compositora, que logo a seguir canta uma ária, convidando os acadêmicos ao discurso (página 275). Não possuímos documentação sobre a quantidade de música que era executada nestas reuniões, mas em vista da grande produção de Barbara Strozzi, podemos pensar que ela cantava por um tempo considerável[31]. Seu primeiro livro de madrigais, publicado em 1644, consiste de peças escritas para diversas vozes e ocorre, a partir do segundo livro de Cantatas, a presença de mais de um cantor e eventualmente de dois violinos. O contínuo implica na participação de no mínimo um cravista acompanhador. A afirmação de Ellen Rosand de que Strozzi acompanhar-se-ia à teorba pode ser verdadeira apenas para algumas peças mais simples, em geral a parte de contínuo em suas peças requer um instrumento capaz de executar um baixo muito movimentado (ideal para uma viola da gamba) e acrescentar uma harmonia bastante rápida - um atributo inexeqüível para uma única teorba. O nível de dificuldade de grande parte de sua obra, seja para conjunto ou solo, pressupõe uma preparação prévia mínima, por mais experientes e talentosos que fossem os músicos. Podemos assim concluir que a execução de sua música não era um mero

[31] O famoso castrato Atto Melani (1626-1714) relata uma de suas performances durante um jantar para o Imperador do Sacro Império Romano, Ferdinando III, na qual teria cantado durante três horas.

giuocho improvisado a cada reunião, mas uma apresentação cuidadosamente preparada e executada. A expectativa de que esta música fosse apreciada deve estar diretamente relacionada ao nível da dificuldade vocal e instrumental que ela apresenta – qualidades que mereceram o apreço e elogio de tantos (ver o comentário de Pepush no capítulo 6, página 173).

No universo das Cantatas, o *marineggiare* não se explica pela provocação intelectual que causaria a quebra das convenções da *poesia per musica*. A importância de Marino para o surgimento do gênero é fundamental e, ao compreendermos como sua influência permeou cada instância da vida cultural e pública do período, faz-se mais clara a compreensão dos significados que envolvem a produção e recepção da Cantata. No Canto V de *Adone*, Marino ocupa trinta e nove estrofes para descrever os personagens Venus e Adonis assistindo a uma arrebatadora produção teatral. "Tanto o teatro com sua elaborada arquitetura cósmica quanto o palco, com sua maquinaria complexa, rápidas mudanças de cena e *intermezzi* extravagantes, refletem um gosto pelo espetáculo absolutamente típico da vida cultural e social do *seicento*; um gosto que um crítico habilmente chamou de *desbordamiento de lo teatral* em todas as áreas da arte e da cultura (Dìaz, 1969). Ao entrarem no grande saguão, Venus e Adonis não se deparam com um simples teatro, mas com um símbolo do universo, em uma alusão à conhecida metáfora do *Theatrum Mundi*:

Qui per cento finestre immensa sala	Aqui por cem janelas o dia penetra
di polito cristallo il giorno prende	na imensa sala de polido cristal
e in un bel quadro di mosaico terso,	e num belo quadro de límpido mosaico
la figura contien del universo.	compõe-se o desenho do universo.

Não existe documentação definitiva de que as Cantatas fossem encenadas ou semi-encenadas, mas o ambiente fortemente teatral das *notte piacevolli* (Freitas, 2001) faz-nos pensar que esta seria uma possibilidade bastante plausível. O limiar entre música vocal pura e

música vocal para teatro é tênue – e as diversas experimentações da geração imediatamente anterior à de Strozzi atestam esta flexibilidade de meios de performance. Lembremo-nos que o costume dos cantores de expressarem melhor o conteúdo emocional de sua música com o apoio de um verdadeiro manual de retórica gestual remonta ao final do século XVI (cuja prática levara Artusi a criticar ferozmente o "ridículo" hábito). Os próprios termos que descreviam as inovações musicais da época como *stile recitativo*, *rappresentativo* e *espressivo* denotam a profunda ligação da música vocal com a música cênica, e são objetos de uma longa discussão de Giovanni Battista Doni em seu *Trattato della musica scenica* de 1633-5. O autor diz:

> *Per stile dunque recitativo s'intende oggi quella sorte di melodìa, che può acconciamente, e con garbo recitarsi, cioè cantarsi da un solo in guisa tale, che le parole s'intendano, o facciasi ciò sul palco delle scene, o nelle Chiese, e Oratorj a foggia di Dialoghi, o pure nelle* ***Camere private*** [grifo meu]*, o altrove; e finalmente con questo nome s'intende ogni sorte di Musica, che si canti da un solo al suono di qualche strumento, con poco allungamento delle note, e in modo tale, che si avvicini al parlare comune; ma però affetuoso ... Ma per Rappresentativa intendere debbiamo quella sorte di melodìa, che è veramente proporzionata alla Scena, cioè per ogni sorte di azione Drammatica, che si voglia rappresentare (i Greci dicono* μιμεϊδαι*: imitare) col canto, che è quase l'istesso, che l'odierno stile Recitativo, e non del tutto il medesimo; perchè alcune cose se gli doverebbono levare per perfezionarlo, e altre aggiugnerli, come appresso si dimostrerà. Più dunque mi piace di chiamare questo stile accomodato alle Scene, Rappresentativo, o Scenico, che Recitativo; sì perchè gli Attori detti in Greco υποκριταί, e in Latino Histriones non recitano, ma rappresentano; imitando le azioni, e costumi umani; sì anco perchè come ho dimostrato ne' miei Discorsi musicali, questo stile ottimamente si adatterebbe al recitare in pubblico al suono di alcuno instrumento, conforme l'antica usanza, qualche Poema eroico ....*
>
> Por estilo recitativo, pois, se compreende hoje o tipo de melodia que se pode recitar corretamente e com garbo, isto é, o canto solo, de tal modo que se compreendam as palavras, ou que se faça no palco ou nas Igrejas e oratórios em forma de diálogos, ou nas câmaras privadas, ou em outro lugar; e finalmente com este nome entende-se todo tipo de música, que se cante solo ao som de qualquer instrumento, com pouco alongamento das notas, e de tal forma que se aproxime da fala comum, mas, no entanto afetuosa.

> Mas por *rappresentativo* devemos entender um tipo de melodia que é verdadeiramente correspondente ao palco, isto é, para cada tipo de ação dramática que se deseja representar (os gregos dizem μιμεϊδαι, ou seja, imitar) com o canto, que é quase igual ao *stile recitativo* atual, mas não completamente, porque algumas coisas deveriam ser removidas para levá-lo à perfeição ... Portanto agrada-me mais chamar este estilo apropriado para o teatro de *rappresentativo* ou *scenico*, ao invés de *recitativo*, porque os atores em grego chamados de *υποκριταί* e em latim de *histriones* não recitavam, mas representavam, imitando as ações e costumes humanos, e também porque como já demonstrei em meu *Discorsi musicali*, este estilo seria muito apropriado para a recitação em público ao som de algum instrumento, conforme a prática antiga, de algum poema heróico... (Doni, 1763).

Assim vemos o quanto a música vocal desta geração carregava em si um enorme potencial teatral, mesmo quando não estava deliberadamente destinada ao teatro. Já nas palavras do subtítulo dos *Madrigali guerrieri, et amorosi* de 1638 de Monteverdi, percebe-se várias possibilidades de execução: *con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi Episodij frà i canti senza gesto* (com algumas pequenas obras em estilo representativo, que servirão como breves episódios entre os cantos sem gesto). No desdobramento do volume, não fica sempre explícito quais obras são destinadas à ação cênica, com algumas exceções claras como *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* e o *Lamento della ninfa* ou o *Ballo "Volgendo il ciel per l'immortal sentiero"*, este último com instruções precisas para ação e dança. O pai de Barbara Strozzi envolveu-se na produção de *Proserpina rapita*, uma obra escrita para o casamento de Giustiniana Mocenigo e Lorenzo Giustiniani, em abril de 1630. A obra continha não somente a música de Monteverdi, mas igualmente dança. O próprio Giulio Strozzi participou teatralmente na produção, declamando, no papel de Pachinos, um elogio ao famoso compositor: *Quanto nel chiaro mondo / su VERDI arcadi MONTI / di te si cantarà?* (Quanto no claro mundo / em VERDI MONTE da Arcádia / sobre ti se cantará?). *Volgendo il ciel per*

l'immortal sentiero é uma obra para cantor solista e dois violinos, que entremeiam a peça com *ritornelli*, de maneira semelhante a *Hor che Apollo*, de Strozzi. Não conhecemos nenhum relato sobre a execução do *Lamento della ninfa* e tampouco sabemos para que ocasião precisa foi escrita. Enquanto outras obras são suficientemente documentadas em relação à encenação, esta última recebe apenas a sugestão de Monteverdi: "*Rappresentativa"* surge como subtítulo da peça. Trata-se de uma pequena obra de câmara, distinta em sua magnitude das outras obras encenadas. No entanto, se seu destino explícito não era o teatro, seu conteúdo e apelo dramático são fortes o suficiente para conter desde a retórica gestual já usada na tradição tardia madrigalista, até mesmo uma encenação mais explícita, sem o aparato cênico reservado a peças de maior envergadura. Ao pensarmos na recepção do *Lamento d'Arianna*, e nas inúmeras cópias que circulavam profusamente nas mãos de um público profissional e amador, perguntamo-nos que influência teria tido a performance teatral da peça (como foi concebida originalmente), na sua execução em um ambiente social menos formal do que um teatro, mas tão codificado quanto o ambiente da *civil conversatione*. A influente visão de Marino do mundo como um teatro fora completamente absorvida pelas reuniões sociais, como vimos na descrição de Guazzo. As Cantatas de Barbara Strozzi ajustam-se perfeitamente a este ambiente do transbordamento teatral, e peças como *Hor che Apollo* com seus numerosos e expressivos *ritornelli* convidam a algo mais do que uma atuação neutra de um cantor à espera de seu momento para cantar. A presença de *ritornelli* em ópera ou nas peças dramáticas mais curtas como os *balli* ou outros gêneros indefinidos[32] implicam em dança ou ação cênica. É perfeitamente plausível imaginar que as Cantatas seguissem o mesmo modelo da

[32] Os gêneros dramáticos em música incluem muitas experimentações no século XVII, desde o uso de pantomima no *Combattimento*, dança nos diversos *Balli*, até formatos desconhecidos como o enigmático "anatopismo" em *Proserpina rapita*.

musica rappresentativa de câmara, e que os mais diversos tipos de ação cênica, certamente em dimensões mais modestas do que no teatro, fossem experimentadas em sua execução.

O conteúdo dos lamentos nas Cantatas, como vimos acima, aproximavam-se do lamento de Guazzo. Percebe-se, nas Cantatas, certo desdém com o texto, tomado de maneira mais frívola do que na tradição anterior do madrigal. Nisto vemos a clara influência marinista, na qual, das dores do amor ou rimos ou as tratamos tão artificialmente que se transformam em sofisticados jogos de linguagem (ver a versão de *Arianna* de Marino, pg 69). Em Strozzi, nos deparamos ainda com um terceiro fenômeno no qual o texto se transforma em mera escusa para a produção de música. Isto fica claro numa passagem em *H'or che Apollo*, quando os insípidos sintagmas *sì sì* - verso sete - transformam-se, graças à música, num mergulho emocional ímpar. O efeito é de uma dramaticidade incomum na época, antecipando a cisão que passa a ocorrer entre música e texto que haverá de culminar no drama musical da produção instrumental do século XVIII[33]. Se em Marino os lamentos eram puro exercício de virtuosismo lingüístico, desprovidos de qualquer tentativa de revelar uma interioridade emocional, em Guazzo eram *giocchi* retóricos, nos quais a revelação do sofrimento interior não passava de simulação. Em ambos tratava-se de uma construção distanciada de qualquer emoção profunda.

A recepção das cantatas fazia parte dos hábitos em voga da *civil conversazione* – eram feitas dentro do espírito da época do consumo elegante, coquete, mais da superfície do que da interioridade, da imagem externa e não da emoção profunda. Afetos ligados ao sofrimento eram permitidos desde que apresentados com um distanciamento que tornava a emoção algo sempre alienado, relatado,

[33] As atribuições dramáticas da música puramente instrumental do período clássico são apontadas por Charles Rosen em seu livro, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*.

mas não verdadeiramente sentido. Em Strozzi, os textos dos lamentos apontam nesta mesma direção – não podemos crer na "sinceridade" de qualquer um deles. No entanto, a leitura musical destes textos oferece novas possibilidades. A primeira, plenamente de acordo com os ditames da voga marinista, imbui sua música de técnicas encontradas na poesia de Marino: cesuras formais freqüentes, fragmentação do discurso, abandono da subjetividade por imagens exteriores (ver em *Apresso ai molli argenti* a mimese musical do rio, na qual a dor de Fileno transforma-se em imagem exterior), emoções dissecadas como um exercício de anatomia (o afeto do combate interno que se torna ação em *concitato*; ver pág. 94), súbitas aparições da presença da autora, falando de dentro da obra com o espectador (*a qual barbara sventura*, pg 95), colagem de afetos conflitantes (em *Lagrime mie*, pg 122), etc.

Pudemos ver acima como Monteverdi, na fase final de sua obra (a partir de 1638), alternava duas abordagens opostas em sua música. Por um lado, conservava-se fiel aos preceitos da poesia petrarquista, mantendo uma relação maleável e sutil entre texto e música, mergulhando musicalmente no cerne da emoção, escondido por detrás da palavra. Por outro lado, rompia com a tradição petrarquista, atribuindo características marinistas a textos até mesmo do próprio Petrarca, como vimos em *Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace*. Barbara Strozzi, em sua obra, utiliza-se de ambos os recursos, mas ainda encontra uma terceira possibilidade, na qual, os textos, sempre impregnados pelo forte *marineggiare*, são tratados de maneira *sui generis*. A autora investe de *pathos* um texto que não implica tamanha subjetividade, percorrendo o caminho contrário criado por Marino: este rompia com a busca de subjetividade, fixando em imagens externas o que pertencia ao interior. Strozzi usa o texto marinista, exteriorizado e artificial, como subterfúgio para mergulhar num universo de melancólica subjetividade. *Hor che Apollo*, por exemplo, é uma peça na qual o texto torna-se apenas pretexto para a destilação voluptuosa da dor do

abandono. Podemos pensar em uma leitura petrarquista de um texto marinista, que resulta numa antecipação quase visionária do que se realizaria mais de um século mais tarde. Se os caminhos da ópera do século XVII levaram a uma cisão entre música e palavra devido ao gosto de um público ávido por acrobacias vocais, Strozzi redimi-se dos exageros melodramáticos, confiando no poder da música de encontrar sutilezas emocionais escondidas muito além da palavra. Nas Cantatas da *virtuosissima cantatrice*, deparamo-nos com uma confluência de tradições diversas – inseridas no ambiente da mais alta sofisticação intelectual, sua composição expressa a convergência das correntes múltiplas do pensamento seiscentista, já vislumbrando a música de uma nova era.

CAPÍTULO 4
UMA OUTRA ARIANNA

Para o casamento do Príncipe Francesco e Marguerita de Sabóia, em Mântua, em 1608, vários dias de festividades foram organizados, e dentre numerosas produções teatrais e musicais, a segunda ópera de Monteverdi, *Arianna*, foi encenada. A este evento compareceram "príncipes, princesas, embaixadores, damas convidadas, e o maior número de cavalheiros estrangeiros que o teatro podia abarcar, o qual, apesar de ter uma capacidade de seis mil e algumas pessoas a mais ... nem o Capitão Camillo Strozzi ... foi suficiente para aquietar tamanha multidão [que tentava entrar]..." (Fabbri, 1996. p 85). Os poetas Chiabrera e Rinuccini encontravam-se na corte de Mântua para supervisionar as encenações das peças para as quais haviam produzido os textos. O noivo escreveria de Turim a seu irmão, o Duque Ferdinando Gonzaga: "Vossa Mais Ilustre Senhoria está envolvido em poesia, estando em companhia do Senhor Rinuccini e do Senhor Chiabrera, mas eu não estou sem poetas, pois Marino está aqui, e ele é o homem mais galante do mundo." (Fabbri, 1996. p 84). Marino envolver-se-ia com as festividades de Mântua ao responder a um desafio escrito por Chiabrera intitulado *Il trionfo dell'onore* e concebido pelo próprio príncipe Francesco. Ambicioso e cosmopolita como era Marino, não é nada surpreendente que o poeta tenha respondido ao sucesso da *Arianna* de Rinuccini-Monteverdi com um poema homônimo de sua autoria, contendo nada menos que setecentos e oitenta e um versos. A prolixidade do autor era notória, mas as diferenças estilísticas entre as duas *Ariannas* fazem-nos compreender as mudanças estéticas que advieram com a forte presença da poesia de Marino. O poeta dedica-se a sua *misera Arianna, rotta dal mare e dal viaggio stanca* (triste Arianna, enfraquecida pelo mar e cansada da viagem) num crescendo

de fantasia e sensualidade nunca visto entre poetas da mesma época. Seu corpo é descrito em detalhes minuciosos, com o prazer voyeurista de um poeta fascinado por imagens profundamente eróticas ao espiar sua personagem adormecida, inconsciente de seu olhar: *sovra l'orlo del lido /... / dove giacea l'innamorata donna: / nuda no, d'una gonna / velata sol semplicemente bianca ...* (sobre as margens da orla [marítima] / onde jazia a moça enamorada: / nua não, com uma camisola / coberta levemente branca). E mais adiante: *ed ai recessi interni / de l'ultime bellezze, ove natura / vergognosa s'asconde, scopria del vago seno / le palpitanti e tepidette neve* (e nos refúgios internos / da suprema beleza, onde a natureza / envergonhada se esconde, descobria o belo seio / a palpitante e tépida neve).

O trecho do lamento de Arianna em primeira pessoa distancia-se enormemente daquele de Rinuccini: a personagem torna-se rasa, despida de profundidade psicológica. Enquanto a tradição madrigalista ligada a Petrarca explorava o impulso criativo a partir do interior, expressando uma vasta gama de nuances psíquicas, com o efeito de *meraviglia*, ao contrário, a introspecção perdia espaço. Marino evita o subjetivo ao fragmentar e fixar-se em imagens particulares que descrevem exteriormente um personagem. A subjetividade se corporifica em imagem externa, como podemos ver quando Marino traduz a queixa de Arianna pela brevidade de seu encontro com Teseu na imagem das estrelas do poente e do alvorecer. Não há nenhuma intenção de realismo – mulher alguma, na situação em que se encontrava Arianna, queixar-se-ia do desaparecimento do amado durante a noite de forma tão engenhosa: *Misera, e chi m'hà tolto / il mio dolce compagno?/ lassa, perchè quel bene, / ch'Espero mi concesse, / Lucifero mi fura?* (Infeliz, quem me privou / de meu doce companheiro? / ai de mim, porque aquele bem, / que Héspero me concedeu, / Lúcifer me roubou?). Marino amplia apenas os trechos de Rinuccini nos quais Arianna vitimiza-se com a situação em que se

encontra e descarta todos os contrastes emocionais tão sutilmente explorados por Monteverdi: *Dunque, perfido, dunque / a questa guisa lasci / colei, che per te solo / lasciò la patria e 'l padre? / Io ti campai la vita, / tu m'esponi a la morte* (Assim, pérfido, assim / desta maneira deixas / aquela, que por ti somente / deixou a pátria e o pai? / Eu te salvei a vida, / tu me expões à morte). E ainda: *torna, deh, torna indietro, / menami teco, e poi / ti servirò d'ancella, / se non vorrai di sposa. / Ti tesserò le tele / per la novella moglie; / t'acconcerò le piume, / dove con lei ti corchi; / darò l'acqua a le mani, / se non con altro vaso, / con l'urne di quest'occhi* (retorna, ai, retorna, / toma-me contigo, e depois / te servirei de escrava, / se não me quiseres como esposa. / Tecer-te-ei os véus / para a nova mulher; / ordenar-te-ei o leito, / onde com ela te deitarás; / darei água às mãos, / se não com outro vaso, / com as urnas destes olhos). A personagem perde densidade com a pirotecnia verbal de Marino. Se em Rinuccini o objetivo era o de provocar fortes emoções no espectador, que "acreditava" e emocionava-se em *compassio* com a dor de Arianna, em Marino, o espectador não sente dor nenhuma. Mantém um meio-sorriso nos lábios e se compraz quando compreende a beleza dos jogos argutos que ele produz: *Tu, che del mar sei nata, / madre d'Amor benigna, / bellissima Ciprigna, / perchè nel mar permetti / un tanto tradimento* (Tu, que do mar és nascida, / mãe do Amor benigna, / belíssima estrela de Chipre, / por que no mar permites / tamanha traição). Não há nestes versos, como havia em Rinuccini, nenhuma relação da personagem com a própria dor: se é que existe uma personagem, ela pensa em demasia, não se queixa, enfurecida, da traição a qual foi acometida, mas constrói um discurso que elimina qualquer possibilidade de realismo. A *arguzia* que se constrói para que o leitor decifre seu conteúdo – a estrela de Chipre que corresponde à estrela Vênus que por sua vez é a estrela do amor e que, portanto, tendo nascido do mar, não poderia permitir tamanha traição – pode somente provocar uma reação de satisfação intelectual. O

espectador que Marino forma não chora, mas sorri – mantém-se em controle, num distanciamento decoroso, no qual a emoção se dissimula, e deve-se "pôr freio aos afetos ... como súditos da razão" Acetto, 2001, p 26).

Todo o conflito emocional descortinado por Rinuccini, a complexa construção psicológica de um personagem à beira da loucura, em Marino perde completamente o interesse. Não há nenhuma percepção sutil da psique feminina, o único aspecto do feminino que lhe chama a atenção é o corpo, desabitado de qualquer alma:

	"Misera, e chi m'ha tolto	Infeliz, quem me privou
	il mio dolce compagno?	de meu doce companheiro?
	lassa, perché quel bene,	ai de mim, porque aquele bem,
	ch'Espero[34] *mi concesse,*	que Héspero[52] me concedeu,
	Lucifero[35] *mi fura?*	Lúcifer[53] me roubou?
	perchè quanto cortese	porque se tão cortês
	mi fu la sera oscura,	foi para mim a noite escura,
320	*tanto l'aurora chiara*	se demonstra tão avara
	mi si dimostra avara?	comigo a aurora clara?
	Dite, ditemi, o scogli,	Digam-me, digam-me, oh rochedos,
	duri scogli, aspri sassi,	duros rochedos, ásperas pedras,
	chi è, chi m'hà rapito	quem é que de mim arrebatou,
325	*colui che mi rapio*	aquele que a mim raptara
	da la paterna reggia?	do reino paterno?
	Se fu Borea[36] *superbo,*	Se fosse Bóreas soberbo,
	supplico Orizia[37] *bella*	suplicaria *Orizia* bela
	che 'l faccia un'altra volta	que faça uma vez mais
330	*risospingere al lido;*	repelir à orla;
	se Zefiro[38] *spietato,*	se Zéfiro impiedoso,
	prego Clori[39] *pietosa*	peço a Clori piedosa
	ch'ogni piacer gli neghi,	que todo prazer lhe negue,
	tanto ch'a me nol renda;	mas que a mim mo devolva;
335	*se fu fors'Euro*[40] *audace,*	se fosse talvez Euro audaz,
	o pur Noto[41] *rapace,*	ou mesmo ávido Noto,
	con Eolo[42] *mi querelo,*	com Eolo me queixo,

[34] *Espero*: anoitece (todas as notas relativas a este poema são traduzidas diretamente da edição de Asor Rosa).
[35] *Lucifero*: a estrela Venus, quando surge a manhã; toda a expressão quer dizer que o amor de Teseu por Arianna dura apenas uma noite.
[36] *Borea*: vento do norte.
[37] *Orizia*: mãe de Borea.
[38] *Zefiro*: vento do poente.
[39] *Clori*: mãe de Zefiro.
[40] *Euro:* vento do Oriente.
[41] *Noto*: vento do meio-dia.
[42] *Eolo*: rei dos ventos, dos quais dependiam todos aqueles nomeados antes.

	e le lor fraudi accuso.	e os seus fraudes acuso.
	Ma se sol per fuggirmi,	Mas se somente para escapar-me,
340	*fellone e traditore,*	implacável traidor,
	il crudo Teseu mio	o meu cruel Teseu
	sen va da me lontano,	parte para longe de mim,
	abbia al suo corso iniquo	que tenha em seu curso iníquo
	l'onde contrarie e i venti,	as ondas contrárias e os ventos,
345	*le stelle e gli elementi.*	as estrelas e os elementos.
	Dunque, perfido, dunque	Assim, pérfido, assim
	a questa guisa lasci	desta maneira deixas
	colei, che per te solo	aquela, que por ti somente
	lasciò la patria e 'l padre?	deixou a pátria e o pai?
350	*Io ti campai la vita,*	Eu te salvei a vida,
	tu m'esponi a la morte,	tu me expões à morte,
	Io ti donnai lo stame,	Eu te dei o fio,
	per cui libero uscisti	pelo qual livre saíste
	da gl'intricati giri	das voltas intrincadas
355	*del carcere confuso;*	do cárcere confuso;
	tu tra questi deserti,	tu, nestes desertos,
	ond'uscir mai non spero,	de onde sair já não espero,
	inculti, abbandonati,	descuidados, abandonados,
	disleal, m'abbandoni.	desleal, me abandonas.
360	*Io ti sottrassi al rischio*	Eu te livrei do risco
	del gran mostro biforme[43]*,*	do grande monstro biforme,
	ed a la tua posposi	e a tua [amada] postergaste
	la fraterna salute[44]*;*	o fraterno cumprimento;
	tu sì malvagiamente	tu tão perversamente
365	*ingrato e sconoscente*	ingrato e sem reconhecimento
	preda mi lasci ed esca.	presa me deixas e partes
	de le selvagge fere.	das feras selvagens.
	Ecco le ricompense	Eis a recompensa
	de l'amor che t'ho mostro;	do amor que te demonstrei;
370	*ecco i premi ch'acquisto*	eis o prêmio que recebi
	di quanto ho per te fatto,	de tudo que por ti fiz,
	o del mar, che ti porta,	Oh, [ser] do mar que te leva,
	più instabile e crudele!	Mais instável e cruel!
	Vele fugace, o vele,	Velas fugazes, Oh velas,
375	*che di liev'aura gonfie*	que de leves ares se inflam

---

[43] *Biforme*: o Minotauro (ou Semitauro, como o chama Arianna, possuía o corpo de homem e a cabeça de touro.

[44] *la fraterna salute*: Arianna era filha de Pasifae, como o Minotauro.

[45] *Felice …gittate*: "É a tradução do virgiliano: 'Felix, heu nimium felix, si litora tantum – numquam Dardanidae tetigissent nostra carinar!' *Aen.,* IV, 657-58" (Balsamo-Crivelli).

[46] *Ciprigna*: Venus.

[47] m*onte Ideo*: o monte Ida, na ilha de Creta.

[48] *tradito padre*: Minosse, rei de Creta e pai de Arianna: foi ele que prendeu no labirinto o Minotauro, a quem *oferecia* como jantar os jovens desaventurados que Atenas devia oferecer-lhe em tributo.

[49] *nobi l re ditteo*: Minosse; Ditte era um monte da ilha de Creta.

[50] *la nepote del Sole*: Pasifae era filha do Sol.

[51] *la ... Giove*: Minosse era filho de Giove.

	su per l'acque volate,	sobre as águas voais,
	se la vostra bianchezza	se a vossa alvura
	rappresenta il candore	representa o candor
	de la mia fede pura,	de minha fidelidade pura,
380	*la vostra leggerezza*	a vossa leveza
	si rassomiglia al core	se assemelha ao coração
	volubile, incostante,	volúvel, inconstante,
	del mio fallace amante.	de meu falso amante.
	Oh inganno malvagio,	Oh, engano pérfido,
385	*oh tradigion perversa!*	Oh, traição perversa!
	son questi gl'imenei,	é este o matrimônio,
	queste son le promesse?	estas são as promessas?
	i giuramenti questi,	estes são os juramentos,
	quando la fé mi desti	quando me fizeste confiar
390	*con maritaggio atero*	num casamento sem asas
	Volar farmi beata?	voar beatificada?
	Oh sciocca e forsennata	Oh, cega e louca
	femina che si piega	mulher que se dobra
	ad amator che prega!	ao amante que implora!
395	*Ah, non sia sì leggera*	Ah, não fosse tão inconseqüente
	vergine mai, che creda	virgem, que cria
	a lusinghe ed a vezzi	nas seduções e dotes
	di giovane importuno,	de jovem impulsivo,
	che mentre il desir ferve,	que enquanto o desejo ferve,
400	*tutto promette e giura;*	tudo promete e jura;
	ma tosto ch'adempito	mas assim que é saciado
	ha l'ingordo appetito,	o voraz apetite,
	passa l'amor, né cura	passa o amor, nem cuidada
	sacramento né patto;	promessa, nem pacto;
405	*si sazzia immantinente,*	se sacia subitamente,
	ama cangiar sovente,	ama mudar seguido,
	ed, appena veduta,	e, apenas consumada,
	nova beltà desia,	nova beldade deseja,
	e 'l primo foco oblia.	e o primeiro fogo esquece.
410	*Oimè, come no temi*	Ai, de mim, como não temes
	al tuo grave peccato	a teu grave pecado
	da ciel giusta vendetta,	do céu justa vingança,
	spergiuro scelerato?	mentiroso nefasto?
	Ma che? sempre l'ingrato	Mas que? Sempre o ingrato
415	*suol essere infedele.*	será somente infiel.
	Felice, o me felice,	Feliz, Oh, feliz de mim,
	se mai l'attiche navi	se jamais o navio ático
	l'ancora nel mar nostro	a âncora em nosso mar
	non avesser gittate[45],	não houvesse jogado,
420	*né questo maledetto*	nem aquele maldito
	peregrino straniero	peregrino estrangeiro
	ad approdare in Creta	a aproar em Creta
	fusse già mai venuto;	não tivesse jamais vindo;
	o fusse al Ciel piaciuto	ou que fosse ao Céu aprazido
425	*ch'ucciso pur l'avesse*	que morto no entanto o tivesse
	nel cieco labirinto	no cego labirinto
	il Semitauro fiero.	o Minotauro feroz.
	Lingua mia folle, ah taci:	Língua minha louca, ah, cala-te:
	ché di colui, ch'adoro,	que dele, que eu adoro,
430	*lo scherno ancor m'è dolce,*	a lembrança ainda me é doce,

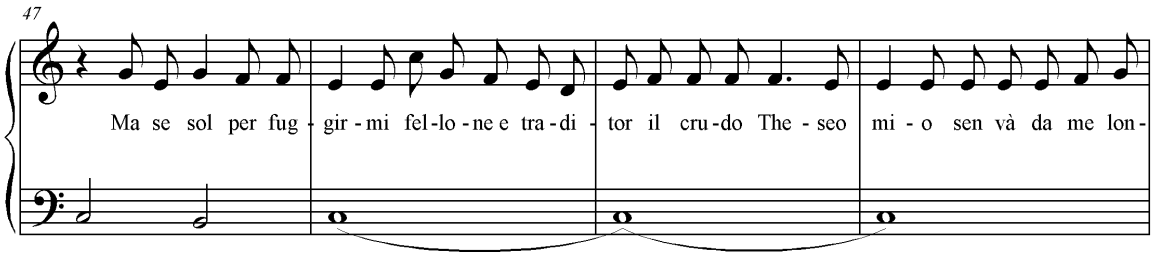
	l'inganno ancor m'è caro.	o engano ainda me é caro.
	Teseu mio, ti perdono:	Teseu meu, te perdôo:
	torna, deh, torna indietro,	retorna, ai, retorna,
	menami teco, e poi	toma-me contigo, e depois
435	*ti servirò d'ancella,*	te servirei de escrava,
	se non vorrai di sposa.	se não me quiseres como esposa.
	Ti tesserò le tele	Tecer-te-ei os véus
	per la novella moglie;	para a nova mulher;
	t'acconcerò le piume,	ordenar-te-ei o leito,
440	*dove con lei ti corchi;*	onde com ela te deitarás;
	darò l'acqua a le mani,	darei água às mãos,
	se non con altro vaso,	se não com outro vaso,
	con l'urne di quest'occhi:	com as urnas destes olhos:
	pur ch'io goda de' tuoi	para que eu goze de ti
445	*il desiato raggio,*	o desejado raio,
	in ufficio sì vile	em ofício tão vil
	mi terrò fortunata.	me manterá afortunada.
	Tu, che del mar sei nata,	Tu, que do mar és nascida,
	madre d'Amor benigna,	mãe do Amor benigna,
450	*bellissima Ciprigna*[46]*,*	belíssima estrela de Chipre,
	perchè nel mar permetti	porque no mar permites
	un tanto tradimento,	tamanha traição,
	né fai ch'arresti il vento	não fazes que pare o vento
	la fuggitiva armata?	para a fugitiva armada?
455	*Che farò, sventurata?*	Que farei, desventurada?
	Ho perduto in un punto	Perdi de uma só vez,
	Creta insieme ed Atene,	Creta junto com Atenas,
	e genitore e sposo.	Os pais e o esposo.
	Lassa, dove rimango?	Ai de mim, onde fico?
460	*misera, dove andronne?*	desgraçada, onde andarei?
	Drizzerò forse I passi	Voltarei talvez os passos
	al patri monte Ideo[47]*,*	ao monte Ideo,
	da cui golfo sì largo	de cujo golfo tão largo
	m'allontana e divide?	me distancia e separa?
465	*rivolgerò le piante,*	revogarei a descendência [familiar],
	facendo pur ritorno	podendo retornar
	al mio tradito padre[48]*,*	a meu pai traído,
	dal cui grembo mi tolsi	de cujo colo me tolhi
	per seguir follemente	para seguir tolamente
470	*l'empio mio fratricida?*	o ímpio fratricida meu?
	o consolar mi deggio	ou consolar-me devo
	sovra il fido e leale	sobre o fiel e leal
	amor del buon consorte,	amor do bondoso consorte,
	lo qual da me per l'onde	o qual de mim pelas ondas
475	*sì rapido sen fugge,*	tão rápido se vai,
	che l'arrancata voga	que o primeiro vogar
	de' ben spediti remi	de tão rápidos remos
	è lenta a tanta fretta?	é lenta em tanta pressa?
	Ma quando ancor volessi,	Mas desde que quiseste,
480	*oimè! Quinci partire,*	Ai de mim! Daqui partir,
	qual legno attendo in questa	tal qual tronco espero nesta
	solitudine orrenda,	solidão horrenda,
	da cui sbandito veggio	de onde vejo banido
	ogni commercio umano?	qualquer contato humano?
485	*in cui Fortuna scarsa*	em cuja Fortuna escassa

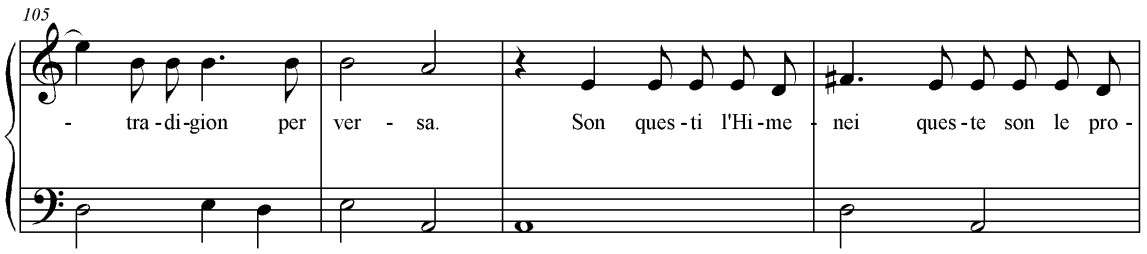
	ne la miseria estrema	nem a miséria extrema
	non mi concede pure	não me concede nem mesmo
	o d'orecchia pietosa	ou uma escuta piedosa,
	udito che m'ascolti,	um ouvido que me ouça,
490	*o di bocca cortese*	ou de boca cortês
	voce che mi risponda?	voz que me responda?
	Conviemmi dunque a forza,	Concordarei então à força,
	esposta alla mercede	exposta à mercê
	o di balene e d'orche,	ou das baleias e orcas,
495	*over d'orsi e di lupi,*	ou dos ursos e lobos,
	tra l'inospite rupi	entre as inóspitas rochas
	di questa infame riva	destas margens infames
	(s'alcun ventre ferino	(se algum ventre ferino
	non mi dà pur sepolcro)	não me der nem sepulcro)
500	*insepolta morire;*	insepulta morrer;
	o, per maggior martire,	ou para maior martírio,
	di barbari corsari	de bárbaros corsários
	divenir preda indegna,	tornar-me-ei presa indigna,
	che 'n trionfo servile	que em triunfo servil
505	*traggano incatenata*	trarão acorrentada
	la figlia sfortunata	a filha desafortunada
	del nobil re ditteo[49],	do nobre rei de Ditte
	la nepote del Sole[50],	a neta do Sol,
	la progenie di Giove[51],	a prole de Giove,
510	*colei ch'esser devea*	com ela deveria estar
	d'Atene alta reina.	em Atenas grande rainha.
	Deh! Pria, prego, m'uccida	Ai! Pria, peço, mata-me
	questo dolor mortale,	esta dor mortal,
	mortale ed omicida;	mortal e homicida;
515	*solo però ch'é tale,*	porém a dor é tal,
	ch'uccidermi non vale.	que matar-me não serve.
	Crudel, quando uccidesti	Cruel, quando mataste
	del flessuoso albergo	do labirinto
	il feroce custode,	o feroz guardião,
520	*perchè non mi togliesti*	por que não me tiraste
	la vita a un tempo istesso?	a vida ao mesmo tempo?
	Ch'oltre ch'io non sarei	Eu não estaria
	in sì penoso stato,	em tão penoso estado
	fora ancor la tua fede	se estivesse a tua fidelidade
525	*sciolta, sì ma non rotta.*	apenas em crise, mas não rompida.
	Perchè, perchè partendo	Por que, por que partindo
	almen non mi lasciati	ao menos não me deixaste
	quella spada inumana,	aquela espada desumana,
	ch'ancor tinta è del sangue	com a mancha do sangue
530	*del mio fratel possente,*	de meu irmão poderoso,
	acciò che commun fosse	de modo que em comum tivesse
	con la sorella insieme	junto com a irmã
	una medesma sorte?	uma mesma morte?
	Ma che? Mancheran forse	Mas como? Talvez faltasse
535	*a chi di morrir brama*	àquele ávido de morrer
	altre guise di morte?	outra forma de morte?
	Non credo il Ciel sì crudo	Não creio ser o Céu tão cruel
	che, s'al mio Teseu in seno	que se a meu Teseu no peito
	poter viver mi toglie,	poder viver me tolhe,
540	*senza il mio Teseu almeno*	sem meu Teseu, ao menos,

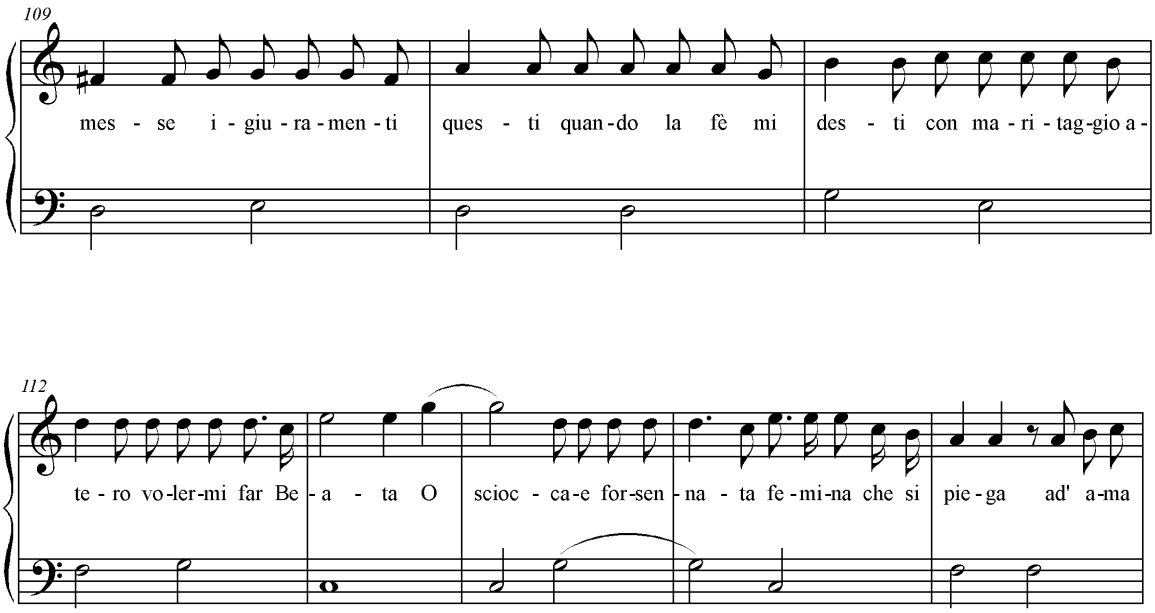
	poter morir mi neghi.	poder morrer me negue.
	Chi sarà che mi vieti	Quem me proibirá
	che com mortal ruina	que em destruição mortal
	da questa balza alpina	daquele precipício alpino
545	*traboccando io non pera?*	caindo eu não pereça?
	ma qual altra caduta	mas que outra queda
	cerco maggior di quella,	busco maior que aquela
	onde, levato a volo	onde, levada em vôo
	da l'alta sua speranza,	do alto de sua esperança,
550	*precipita il desio?*	precipita o desejo?
	Potrò nel mar gittarmi,	Poderei no mar lançar-me,
	e dentro il salso umore	e dentro do humor salgado
	estinguere in um punto	extinguir de uma só vez
	e la vita e l'ardore:	a vida e o ardor:
555	*ma s'io verso da' lumi*	mas se eu derramar dos olhos
	e mari e fonti e fiumi,	mares e fontes e rios,
	né mi sommergo in essi,	nem neles submerjo,
	come morir tra l'acque	como morrer entre as águas
	esser può mai ch'io speri?	posso por isto esperar?
560	*Se col focile accendo*	Se com a espada acendo
	fiamma ingorda e vorace,	chama ardente e voraz,
	per distruggermi in foco	para destruir-me no fogo
	questo mi giova poco;	pouco me favorece;
	ché da maggior fornace	que da maior fornalha
565	*sento ognor consumarmi,*	sinto sempre consumir-me,
	né può cenere farmi.	nem cinzas posso tornar-me.
	Dunque com forte laccio	Portanto com forte laço
	stringerommi la gola	estrangular-me o pescoço
	e qui da qualche ramo	e aqui de algum galho
570	*mi rimarrò pendente:*	ficarei pendurada:
	no, no, che d'altro nodo	não, não, pois de outro nó
	più saldo e più tenace	mais irremovível e tenaz
	mi tien legato il core,	mantém preso o coração,
	né mi dà morte, Amore.	nem me traz a morte, Cupido.
575	*Sorbir tosco nocente*	Sorver veneno nocivo
	per uscir d'ogni affanno	para fugir a todo afã,
	fora miglior partito;	seria melhor partida;
	se non che 'l petto ho pieno	tenho porém o peito pleno
	d'amoroso veleno,	de amoroso veneno,
580	*e pur di duol non esco.*	e assim da dor não escapo.
	Deggio affliggermi forse	Devo infligir-me, talvez,
	su la sinistra poppa	sob o lado esquerdo do peito
	due vipere mordace?	duas serpentes mordazes?
	ma questo che rileva,	Mas que efeito pode isto ter,
585	*se tra gli aspi e le serpi*	se entre as cobras e as serpentes
	de l'empia gelosia	do ímpio ciúme
	io vivo tuttavia?	continuo a viver?
	S'io credessi col ferro	Se eu cresse que com a espada
	quest'anima infelice	esta alma infeliz
590	*discacciar dal suo nido,*	expulsar de seu ninho,
	con acuto coltello	com aguda navalha
	vorrei passarmi il fianco:	quisera ferir-me a carne:
	ma questo è van pensiero,	mas isto é vão pensamento,
	perché dal cieco arciero	pois do cego arqueiro
595	*son con mille saette*	com mil flechas

	in mezo al cor ferita,	no meio do coração ferido,
	né pur lascio la vita.	nem assim deixo a vida.
	Ah! Per me non si trova,	Ah! Para mim não existe,
	dunque, a tratarmi di pena,	portanto, em questão de dor,
600	*pena bastante? e, mentre*	dor suficiente? e, enquanto
	senza morir mi moro,	sem morrer morro,
	sarà per maggior male	será para mal pior
	la mia morte immortale?	a minha morte imortal?
	Lassa, lassa, che parlo?	Ai de mim, que digo?
605	*Quando pur questa mano*	Quando esta minha mão
	l'ufficio alfin s'usurpi	a tarefa ao fim se usurpe
	de la Parca proterva,	da Parca impetuosa,
	se tua son, Teseu mio,	se tua sou, Teseu meu,
	con qual ragion poss'io,	com que direito posso eu,
610	*togliendo a me la vita,*	tolhendo-me a vida,
	a te toglier la serva?"	a ti, tolher a serva?"

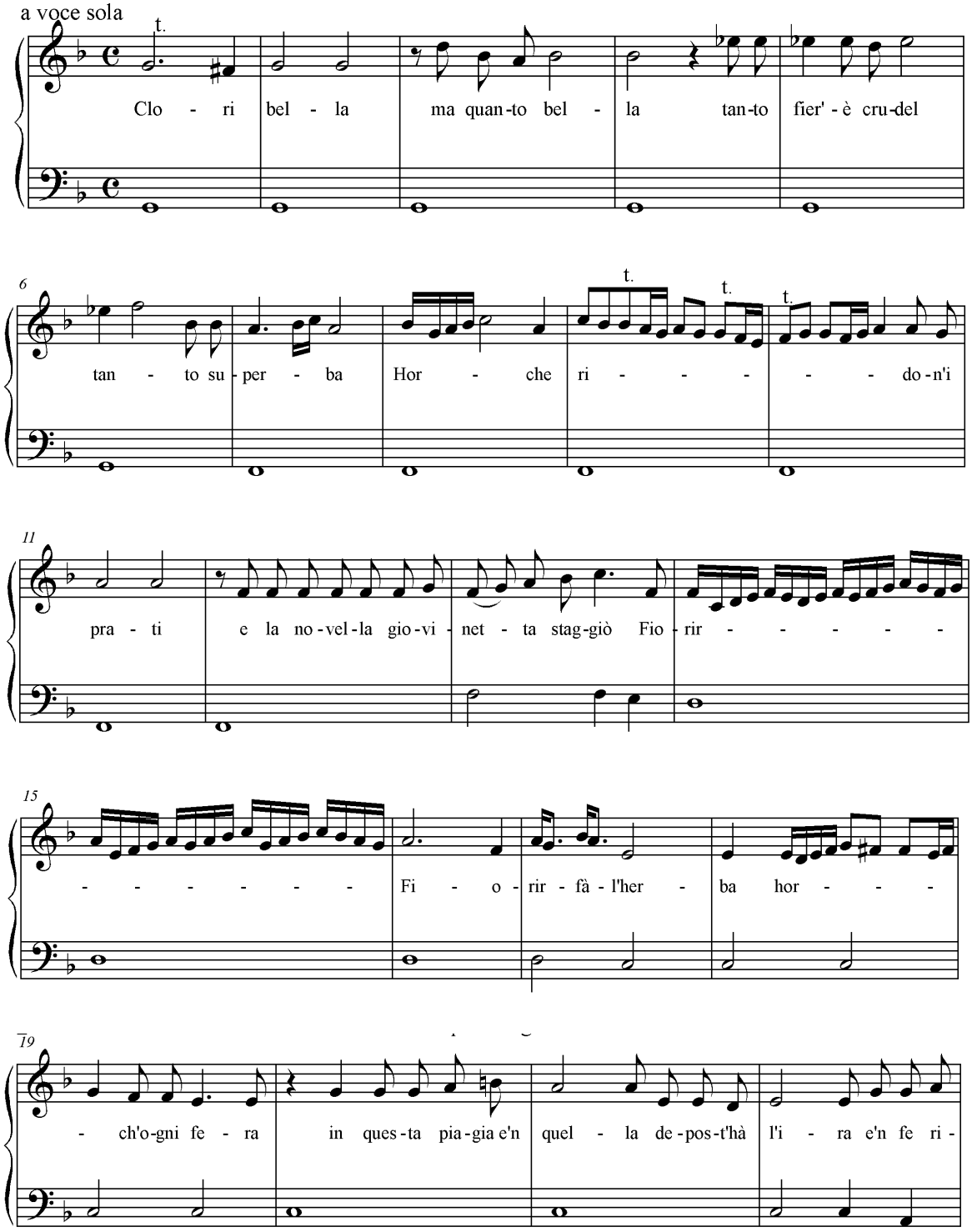
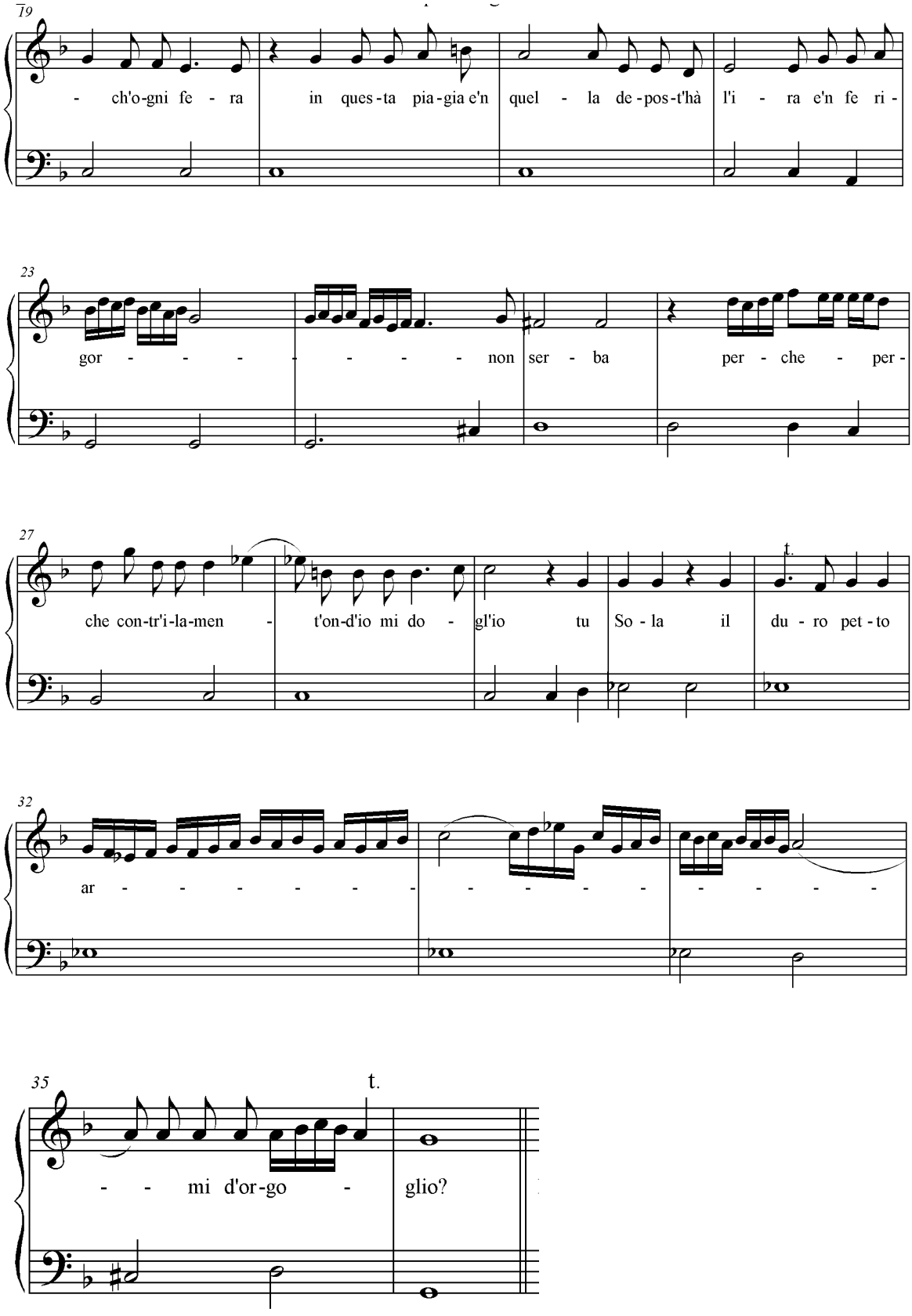
A versão musical de 1623 de Pellegrino Possenti (ca.1590 - ca.1628) do *Lamento de Arianna* de Marino baseia-se somente no trecho em primeira pessoa, acima traduzido. Subjugado por um texto pobre de conflitos emocionais, Possenti, imbuído das primeiras técnicas da *prima prattica*, não ousa em demasia. Aqui, o tratamento musical da poesia de Marino não é de forma alguma marinista, como serão, por exemplo, os madrigais de 1638 de Monteverdi (ver os comentários de *Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace* na página 49). Quinze anos depois da execução de *Arianna* de Monteverdi, e um ano antes do *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Possenti ainda não absorvera as técnicas que receberiam influência direta da poesia de Marino. É um complexo momento de transição para qualquer compositor. Monteverdi está à busca de uma nova linguagem e só no ano seguinte vai se configurar sua revolucionária conquista maneirista, o *stile concitato*. Se na primeira *Arianna* Monteverdi dispôs de toda sua paleta de efeitos de verossimilhança para retratar as dores da personagem, Possenti vê-se ludibriado ao musicar um texto que não oferece grande possibilidade dramático-musical. Torna-se realmente impossível criar dramaticidade com inconsistências do tipo "o meu cruel Teseu" (*il crudo Theseo mio*). Arianna refere-se ternamente a Teseu usando o pronome possessivo *mio*. Mas o uso demasiado próximo do adjetivo *crudo* cria um choque

sintático tão grande que na superposição de sentimentos contrários, a frase acaba por perder completamente o sentido. Se o efeito desejado é buscar o que Rinuccini logrou em sua Arianna, com as bruscas mudanças de afetos, aqui Marino falha, revelando grande inadequação no tratamento das emoções. Sobre *crudo*, Possenti usará um fá sobre uma tríade de Dó maior para resolvê-lo no mi sobre *mio*, uma tentativa de pintura de palavras que acaba por interromper a continuidade da frase:

O tratamento de Possenti da passagem na qual Arianna é acusativa torna-se pobre em dramaticidade. O trecho é semelhante ao poema seminal de Rinuccini que diz: *Son queste le corone / Onde m'adorni il crine? / Questi gli scettri sono, / Questi le gemme e gl'ori?* Aqui podemos perceber como Monteverdi já se adiantara em direção a seu *stile concitato*, algo ainda não assimilado ou mesmo percebido por seus contemporâneos. Vejamos o tratamento conservador que Possenti dá a este segmento:





A poesia de Marino, revestida de uma linguagem musical classicizante, poucas chances terá de ser bem sucedida. Possenti, ao beber direto das fontes florentinas, viu-se paralisado ao tentar construir seu drama musical sobre uma poesia tão pouco dramática. Melhor realização musical lhe trará *I sospiri d'Ergasto*, no qual vê-se livre do peso trágico da Arianna anterior e deixa-se levar pelo prazer de uma vocalidade mais livre. Esta Cantata adapta-se melhor aos salões *della civil conversazione*: como no lamento do *Signor Ercole* (capítulo 3), Ergato suspira por Clori, por ela sente-se morrer, mas mantém um sorriso arguto nos lábios. A ária estrófica com variações, uma forma menos séria do que um trágico lamento em recitativo, dá espaço à ornamentação melódica e maior exploração do virtuosismo vocal dos cantores. Os longos melismas são usados em sílabas tônicas, mas nem sempre em palavras de conteúdo especialmente dramático, o que naturalmente revela uma preocupação mais trivial com a "sinceridade" do Lamento. Nesta peça, Possenti mostra uma conexão mais afinada com a poesia de Marino – apesar do poema não ser deste autor – do

que na sua Arianna, na qual não conseguiu despir-se da inescapável influência do "divino Monteverdi."[54]

[54] A peça completa encontra-se nos anexos, pg 346.

19
- ch'o-gni fe - ra in ques-ta pia-gia e'n quel - la de-pos-t'hà l'i - ra e'n fe ri -
23
gor - - - - - - - - non ser - ba per - che - per -
27
che con-tr'i-la-men - t'on-d'io mi do - gl'io tu So - la il du - ro pet - to
t.
32
ar - - - - - - - - - - - - - - - -
35
t.
- - mi d'or-go - glio?

CAPÍTULO 5

OS LAMENTOS DE BARBARA STROZZI (ANÁLISES)

5.1 Appresso ai molli argenti

LAMENTO

1	a	Appresso ai molli argenti	7
2	b	d'un rivo mormorante,	7
3	b	sedea Fileno amante	7
4	A	per accordar con l'onde i suoi lamenti,	11
5	C	allor ch'in sen nutriva	7
6	A	per lontana beltà fiamme cocenti.	11
7	x	Ond'ei, dal duolo oppresso,	7
8	C	sospirava, piangeva, indi s'udiva	11
9	d	gridar contro la sorte;	7
10	x	e solo egli chiedea,	7
11	D	per dar fine al suo mal, pietade a morte.	11
[8	C]	*indi s'udiva*	
9	*d*	*gridar contro la sorte;*	*7*
10	*x*	*e solo egli chiedea,*	*7*
11	*D*	*per dar fine al suo mal, pietade a morte.*	11

12	x	Onde, da un cruccio interno	7
13	e	traffitto e combattuto,	7
14	e	mesto, pallido e muto	7
15	f	le luci al ciel rivolse,	7
16	F	poi, parlando così, d'Amor si dolse:	11

17	g	"**A qual barbara sventura**	8
18	h	mi condanna Amor tiranno,	8
19	h	che sol vuol di pena e affanno	8
20	G	del cor ch'avampa alimentar l'arsura!	11
19	*h*	*che sol vuol di pena e affanno*	*8*
20	*G*	*del cor ch'avampa alimentar l'arsura!*	*11*
21	g	**A qual barbara sventura**	8

Aria

22	i	A' miei danni congiurato,	8
23	j	vuol Amor per tormentarmi	8
24	j	dal mio sole allontanarmi	8
25	i	perch'io mora disperato,	8
22	*i*	*A' miei danni congiurato,*	*8*
23	*j*	*vuol Amor per tormentarmi*	*8*
24	*j*	*dal mio sole allontanarmi*	*8*
25	*i*	*perch'io mora disperato,*	*8*

26	*k*	Ond'io provo in modo strano	8
27	k	mentre a Filli son lontano,	8
28	G	più ardent'il foco e la prigion più dura.	11
29	g	**A qual barbara sventura**!	8

30	l	Appresso il caro bene	7
31	l	gradite eran le pene,	7
32	x	m'era dolce il soffrir, soave il foco,	11
30	*l*	*Appresso il caro bene*	*7*
31	*l*	*gradite eran le pene,*	*7*
31	*l*	*gradite eran le pene,*	*7*
32	*x*	*m'era dolce il soffrir, soave il foco,*	*11*

33	m	Ma l'idolo ch'adoro	7
34	M	in pianto amaro or ch'io non miro, io moro.	11

35	a	Chiare stelle in ciclo ardenti,	8
36	a	siete belle e risplendenti,	8
35	*a*	*Chiare stelle in ciclo ardenti,*	*8*
36	*a*	*siete belle e risplendenti,*	*8*
37	n	ma sia pur con vostra pace:	8
38	N	più assai di voi il mio bel sol mi piace.	11

37	*n*	*ma sia pur con vostra pace:*	*8*
38	*N*	*più assai di voi il mio bel sol mi piace.*	*11*

39	o	Augelletti, che spiegate	8
40	o	vostr'affetti in voci grate,	8
41	p	di voi tutti il canto io lodo,	8
42	P	ma in udir Filli mia molto più godo.	11
42	*P*	*ma in udir Filli mia molto più godo.*	*11*
43	q	Vaghi fiori, che spirate	8
44	q	d'almi odori aurette amate,	8
45	r	sete belli, io lo ravviso,	8
46	R	ma son più belli i fior ch'ha Filli in viso."	11

47	x	Mentr'in tal guisa il misero Fileno,	11
48	s	lagnandosi d'Amore	7
49	s	narrava il suo dolore	7
50	T	alle stelle, agl'augelli, ai fiori, all'acque,	11
51	T	dal mesto cor trasse un sospiro e tacque.	11

(Gio. Pietro Monesi)

(Os números na coluna da esquerda são os números dos versos; as letras referem-se ao tipo de rima; os números da coluna direita

referem-se ao número de sílabas de cada verso. As partes sublinhadas são repetidas quando musicadas por Strozzi)

Tradução

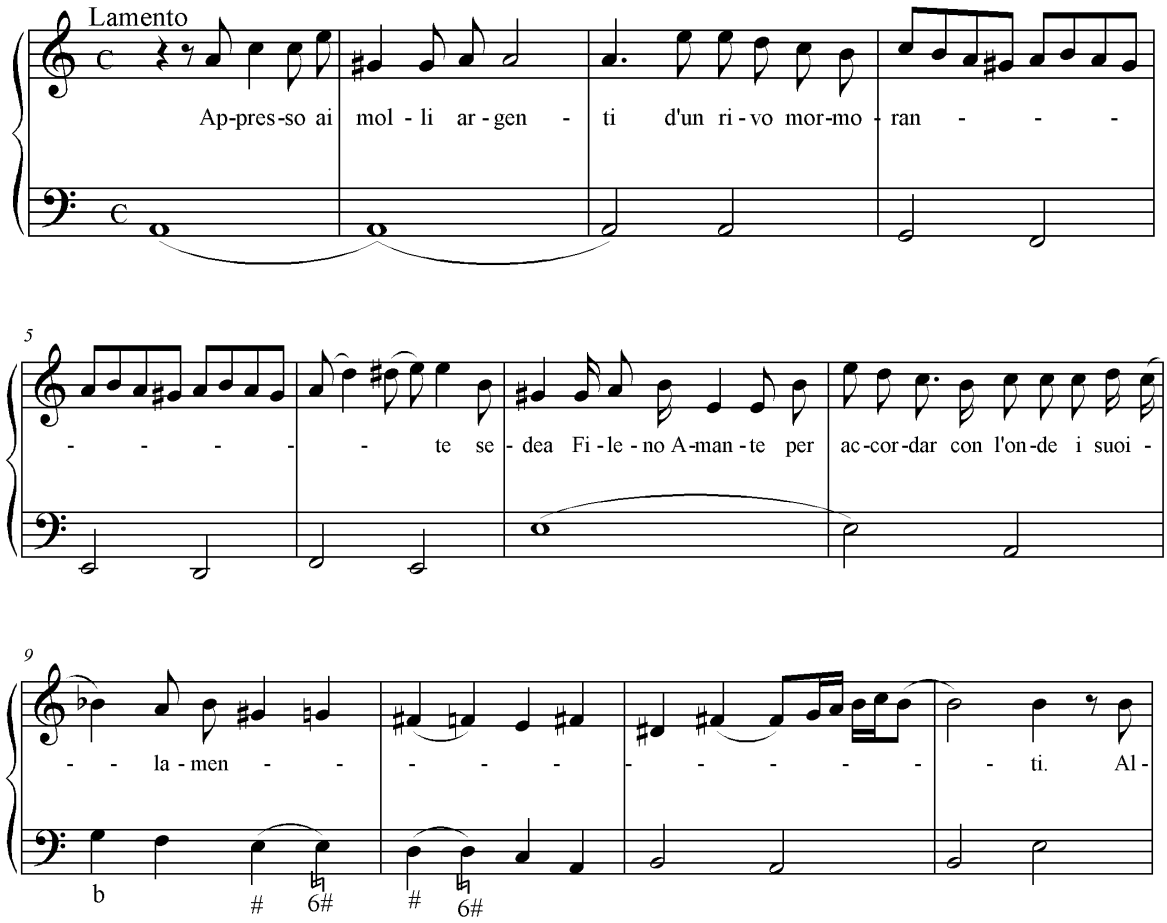
LAMENTO

Appresso ai molli argenti	À beira de fluído argento
d'un rivo mormorante,	de um rio murmurante,
sedea Fileno amante	sentava Fileno amante
per accordar con l'onde i suoi lamenti,	para afinar com as ondas seus lamentos
allor ch'in sen nutriva	pois que em seu peito nutria
per lontana beltà fiamme cocenti.	por amada longínqua, ardentes chamas.
Ond'ei, dal duolo oppresso,	Onde ele, pela dor oprimido,
sospirava, piangeva, indi s'udiva	suspirava, chorava, e então se ouvia
gridar contro la sorte;	gritar contra o destino,
e solo egli chiedea,	e apenas ele pedia,
per dar fine al suo mal, pietade a morte.	para dar fim a seu mal, piedade à morte.
Onde, da un cruccio interno	Então, por uma profunda angústia
traffitto e combattuto,	trespassado e vencido,
mesto, pallido e muto	triste, pálido e mudo,
le luci al ciel rivolse,	às luzes do céu se volta,
poi, parlando così, d'Amor si dolse:	e assim falando, do Amor se queixa:
"A qual barbara sventura	"A tal bárbara desventura
mi condanna Amor tiranno,	me condena o Amor tirano,
che sol vuol di pena e affanno	que só quer de pena e aflição
del cor ch'avampa alimentar l'arsura!	do coração alimentar a sede!
A' miei danni congiurato,	Aos meus danos conspirando,
vuol Amor per tormentarmi	quer o Amor, para atormentar-me
dal mio sole allontanarmi	do meu sol distanciar-me
perch'io mora disperato,	para que eu morra desesperado,
ond'io provo in modo strano	assim provo de estranho modo,
mentre a Filli son lontano,	enquanto de Filli estou longe,
più ardent'il foco e la prigion più dura.	mais ardente o fogo e a prisão mais dura.
Appresso il caro bene	Ao lado do caro bem
gradite eran le pene,	agradáveis eram as penas,
m'era dolce il soffrir, soave il foco,	era-me doce o sofrer, suave o fogo.
Ma l'idolo ch'adoro	Mas o ídolo que eu adoro
in pianto amaro or ch'io non miro, io moro.	em amargo pranto, agora que não a vejo, eu morro.
Chiare stelle in ciclo ardenti,	Claras estrelas em ciclo ardente,
siete belle e risplendenti,	são belas e resplandecentes,
ma sia pur con vostra pace:	mas deixai-me que o diga, com vossa permissão:
più assai di voi il mio bel sol mi piace.	muito mais que vós, o meu belo sol me apraz.
Augelletti, che spiegate	Passarinhos que expressam
vostr'affetti in voci grate,	seus afetos em graciosas vozes,
di voi tutti il canto io lodo,	de vós todos os cantos eu aprovo,
ma in udir Filli mia molto più godo.	mas ao ouvir Filli minha, muito mais eu gozo.
Vaghi fiori, che spirate	
d'almi odori aurette amate,	
sete belli, io lo ravviso,	

ma son più belli i fior ch'ha Filli in viso."
Mentr'in tal guisa il misero Fileno,
lagnandosi d'Amore
narrava il suo dolore
alle stelle, agl'augelli, ai fiori, all'acque,
dal mesto cor trasse un sospiro e tacque.
(Gio. Pietro Monesi)

Graciosas flores que expiram
odores de almas amadas,
são belas, eu reconheço,
mas são mais belas as flores que tem Filli em sua face."
Enquanto, de tal modo, o miserável Fileno,
lamentando-se de Amor narrava sua dor
às estrelas, aos pássaros, às flores e à água,
do triste coração soltou um suspiro e calou-se.

Seção I

Verso 1, 2, 3 e 4

O verso abre a moldura narrativa da peça, e apesar de simplesmente insinuar um cenário para o que se seguirá – "à beira de

fluído argento" – o verso surge investido de grande intensidade emocional. À primeira vista parece inexplicável o fato da compositora tratar um rio com tão expressivo pathos, a frase constituindo-se de uma linha ascendente e descendente, dividindo-se em duas partes pelo salto de sexta menor descendente de mi a sol sustenido, o qual compõe um intervalo de sétima maior com o baixo sobre a palavra *molli* (o mesmo artifício é usado por B. Strozzi em *Lagrime mie*). O líquido prateado constitui a corporificação dos lamentos de Fileno, que se "afinam" com o murmúrio do rio. Num tratamento tipicamente marinista, o que cria significado é a *arguzia*, uma conexão audaciosa entre campos diversos: o rio, os lamentos, o pathos da tristeza do abandono amoroso encontram-se inesperadamente relacionados. O exercício intelectual é o de desvendar essas conexões, num sobressalto de *meraviglia* (um conceito da poesia marinista, na qual o leitor não é estimulado a reagir com sentimentos particulares, mas é induzido a fazer ligações estranhas e inesperadas, num pequeno choque intelectual, imprevisível, surpreendente). A tristeza do abandono se corporifica na imagem do rio – a subjetividade torna-se imagem, torna-se concreta, visível. A *imitazione*, que em Monteverdi dava-se sem mediação entre subjetividade e música, aqui percorre um caminho mais longo: a dor do abandono transfigura-se metaforicamente em rio, o rio é mimetizado musicalmente, misturando corporalidade e subjetividade. Como em Marino, o acesso à subjetividade se dá através de imagens construídas – o interior se exterioriza em imagens fragmentadas, e o mundo das emoções se torna um exercício linguístico de desdobramentos metafóricos. O que Barbara Strozzi realiza aqui é uma aplicação direta das descobertas poéticas de Marino ao vocabulário musical.

Verso 2

Constitui-se no preenchimento melódico do intervalo descendente de sexta menor, que apareceu anteriormente sobre a palavra *molli* – o

longo melisma sobre a palavra *mormorante* cria perfeita *imitazione* do múrmurio do rio. A frase desce do mi ao sol#, em torno do qual permanece, retornando ao mi por salto de quarta e chegando cromaticamente ao mi (re, re#, mi).

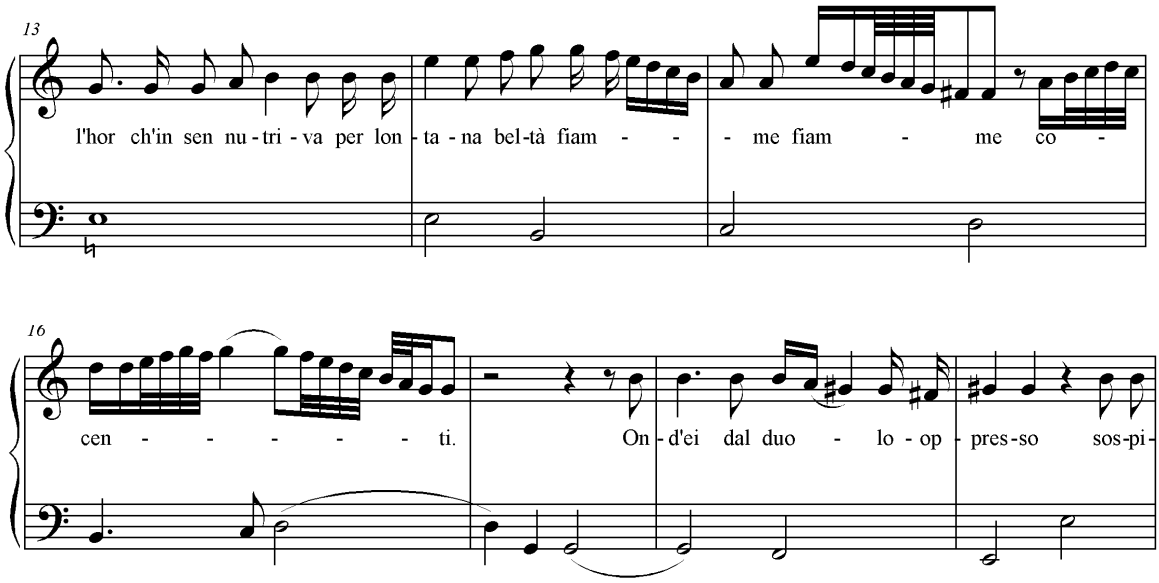
Verso 3

O verso é mais rítmico – mimetizando uma ação concreta, não psicológica. Sentava-se: um ato simples e concreto. O nome do personagem principal é introduzido, juntamente com o adjetivo que o descreve: Fileno amoroso. Há uma certa delicadeza no pronunciar de seu nome, um personagem cujo primeiro contato não recebe atribuição de grande virilidade (devemos lembrar das invocações reverentes aos nomes de personagens masculinos como Orfeu e Ruggiero, ou mesmo o adjetivo *Signor*, pronunciado por Proserpina ou Poppea). Seu estado "amoroso" ao contrário, recebe maior ênfase, ao apoiar-se solidamente na tônica do acorde, numa nota mais longa.

Verso 4

Para "afinar-se" com as ondas (*acordar con l'onde*), o mesmo motivo de *un rivo* é repetido (mi-re-do-si-do) e seu lamento usa a convenção clássica de uma figura ligada à representação da dor – neste caso intensificado pelo uso de uma dupla linha descendente: na voz de forma cromática e no baixo de forma diatônica. A palavra *lamenti* ecoa a palavra *mormorante* através do uso dos dois primeiros longos melismas da peça, que por sua vez será recorrente em *cocenti* no verso 6, no melisma mais virtuosístico de toda peça.

Verso 5, 6 e 7

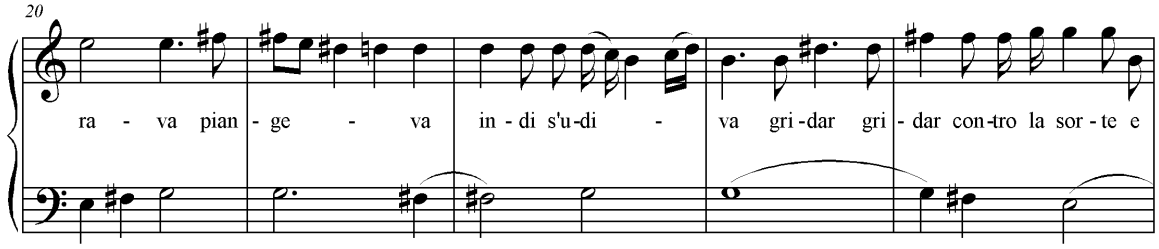


Numa simples ação, como antes em *sedea*, o ritmo acompanha mimeticamente a ação, sílaba contra nota, introduzindo o próximo verso, este de ordem subjetiva, representando o ardor do amor de Fileno por uma figura amada. Bela (*Beltá*) se relaciona com ardente (*concenti*): as duas palavras atingem o climax da seção na nota sol. A leitura de Strozzi é atenta e sofisticada, os texto musical e poético são tramados em fios apertados – nada lhe passa despercebido. Não só a imitação pictórica das palavras *fiamme* e *cocenti* se dá no plano musical, como também se faz presente a imitação da sensação subjetiva do queimar-se ardentemente, numa ascenção intensa e acelerada em direção ao clímax, no qual há possibilidade de um breve momento de êxtase, seguido por uma queda vertiginosa, perfazendo uma escala descendente de oitava em semi-fusas, antecedendo a resolução final da obra: o cair no silêncio. O baixo não se resolve concomitantemente com a melodia, mas atrasado: o efeito é de um discurso fragmentado, dá-se

uma cisão entre a coerência da cadência perfeita em sol e a narração da queda de Fileno, tão vertiginosa que ocorre antes da resolução do baixo. O trecho é um gesto puramente teatral e melodramático, numa demonstração de habilidade vocal ímpar. Neste momento no qual o foco volta-se ao puro deleite com a voz, o texto torna-se mera desculpa para o espetáculo do cantor, e a qualidade patética inicial se esvai. Assim funciona a poesia de Marino: a introspecção perde importância em função de gestos exteriorzados, sem densidade psicológica.

Verso 7

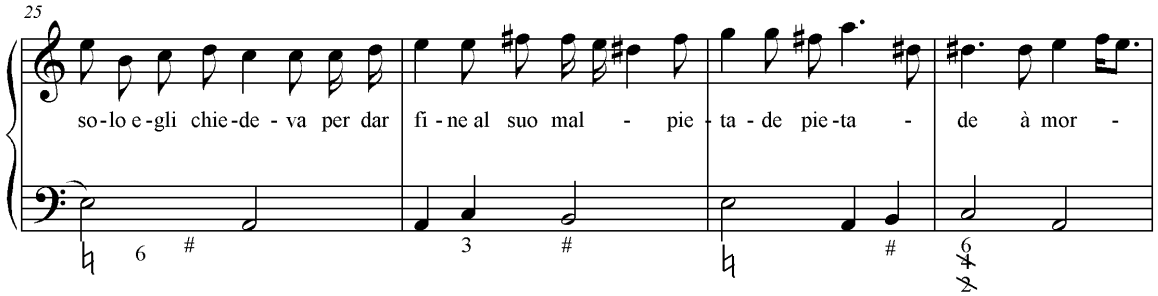
Após a ascensão dramática do verso anterior ao clímax melódico, o verso 6 se contrai numa tessitura melódica muito estreita, contrapondo a expansão emocional anterior a uma contrição de afetos, retornando à representação pictórica da dor do personagem: *duolo* coincide com um sol sustenido sobre um baixo na nota *fá*. Cenas de grande contraste dramático se alternam constantemente, como na prática marinista da *meraviglia*, surpreendendo o espectador com gestos inusitados.

Verso 8 e 9

A palavra *sospirava* vem antecedida de uma pausa, numa típica convenção da representação do suspiro em música. Com um impulso ascendente sobre *sospirava*, a melodia alcança a palavra *piangeva* que logo descende cromaticamente, na mesma representação pictórica da dor já observada no verso 4. O motivo rítmico sobre *udiva* é o mesmo usado sobre *duolo*. O verso é *endecassilabo* e há presença de melisma.

Verso 9

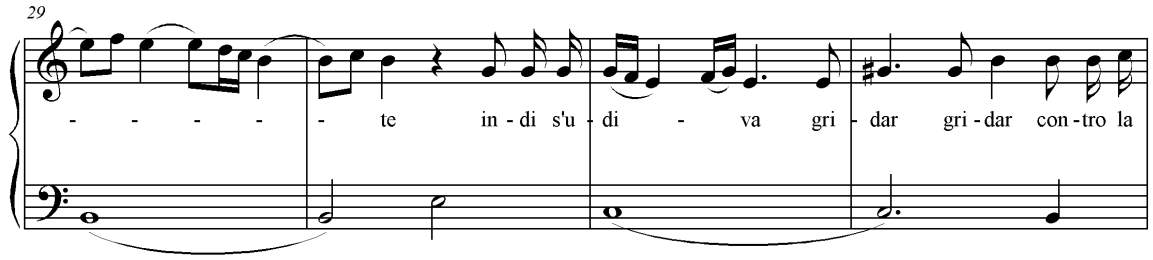
O uso insistente de aliterações duras (gr – d – gr – c – tr – rt) é musicalmente sublinhado por Strozzi, acentuando o efeito de fricção entre melodia e baixo, efeito ainda mais intensificado pela harmonia tensa e arrojada.

Verso 10



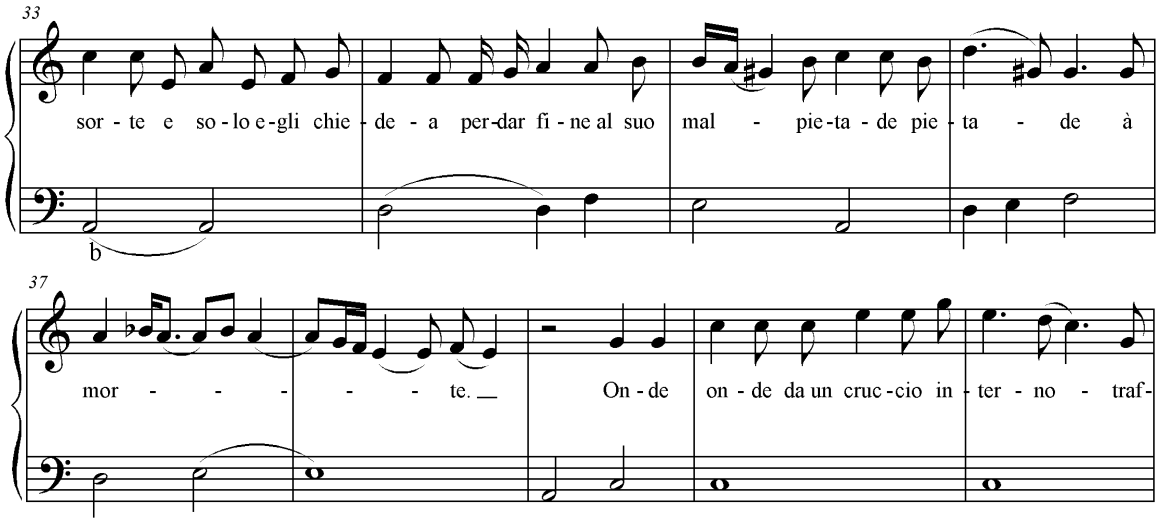
A aliteração líquida do verso (solo egli chiedea) é sublinhada pelo movimento harmônico (mi – Do6 – Mi) que se resolve, placidamente, em la.

Verso 11

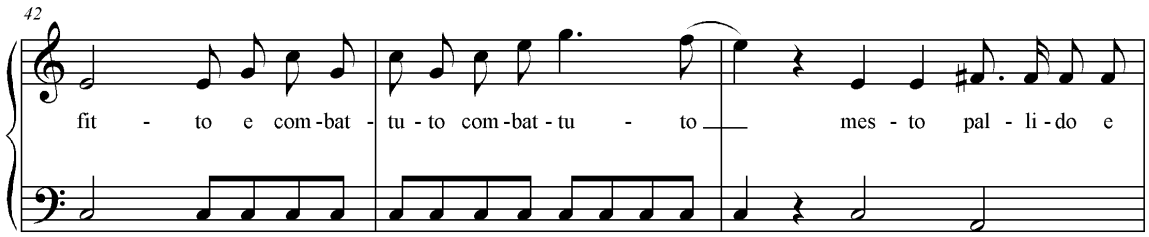


O verso é musicalmente bipartido, atingindo um clímax melódico na palavra *pietade*, cuja repetição veemente, é exaltada pelo intervalo de quinta diminuta descendente. A outra metade do verso é toda desenhada por repetitivas segundas menores descendentes (*fá – mi, fá –mi; do-si, do-si)*, quase numa *lullaby* da morte, que aqui se apresenta doce, como único consolo para o protagonista.

Novamente aqui o verso é *endecassilabo* e há presença de melisma. Todo este trecho é repetido, quase literalmente, uma quinta inferior.



Versos 12 e 13

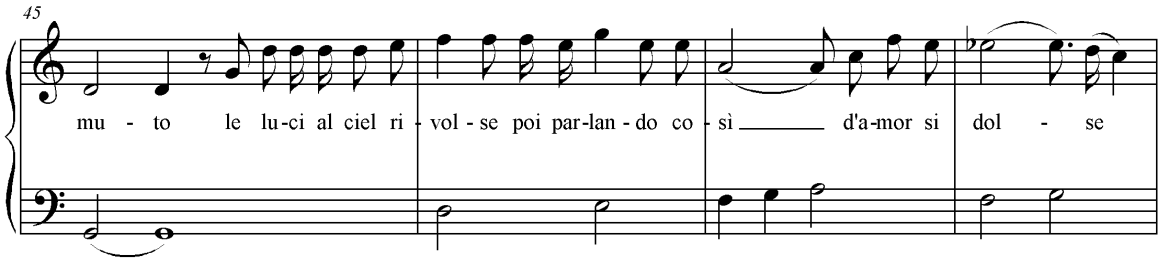


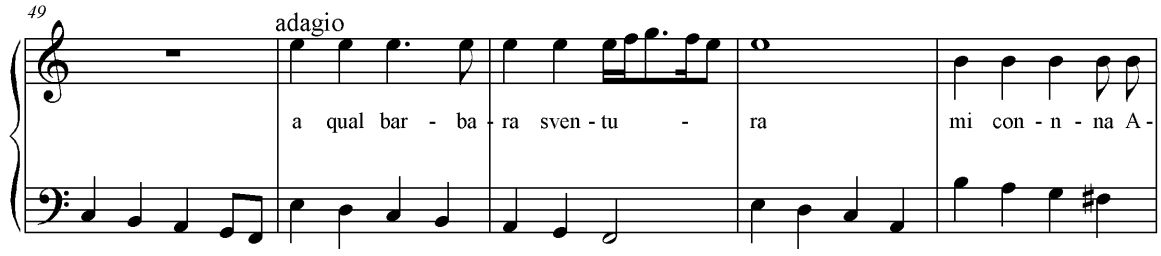
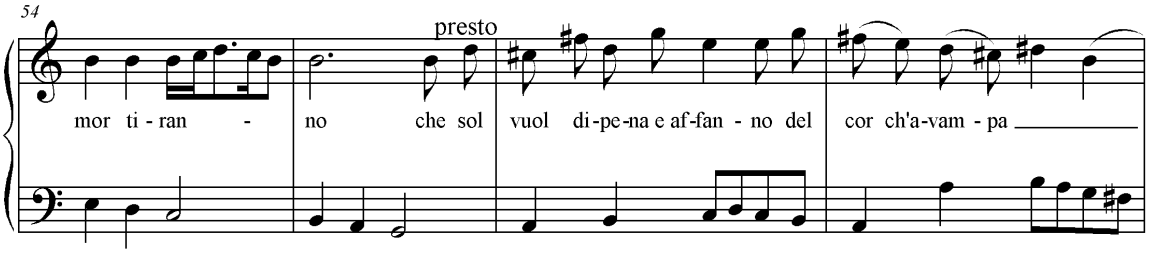
A palavra *combattuto* não poderia deixar de invocar reminiscências monteverdianas: o *genere concitato* imita teatralmente o combate, mas neste caso, um combate interno, no qual o protagonista se encontra.

Como em Marino, o foco é multifacetado. A subjetividade se torna menos profunda, pois tudo está desmembrado – cada emoção dissecada – como na Arianna de Marino[55], o foco se desloca do afetivo, do mergulho ao cerne interior da emoção, para a imagem externa. Aqui, o afeto é mimetizado como ação, não como realidade afetiva. O subjetivo torna-se exteriorizado. No corpo dá-se o sintoma da emoção – são as imagens externas, ou a teatralidade dessa subjetividade que importa. Não há mais a presença forte de um personagem, da construção de uma psicologia "verdadeira", "sincera", como em Monteverdi. O princípio dos

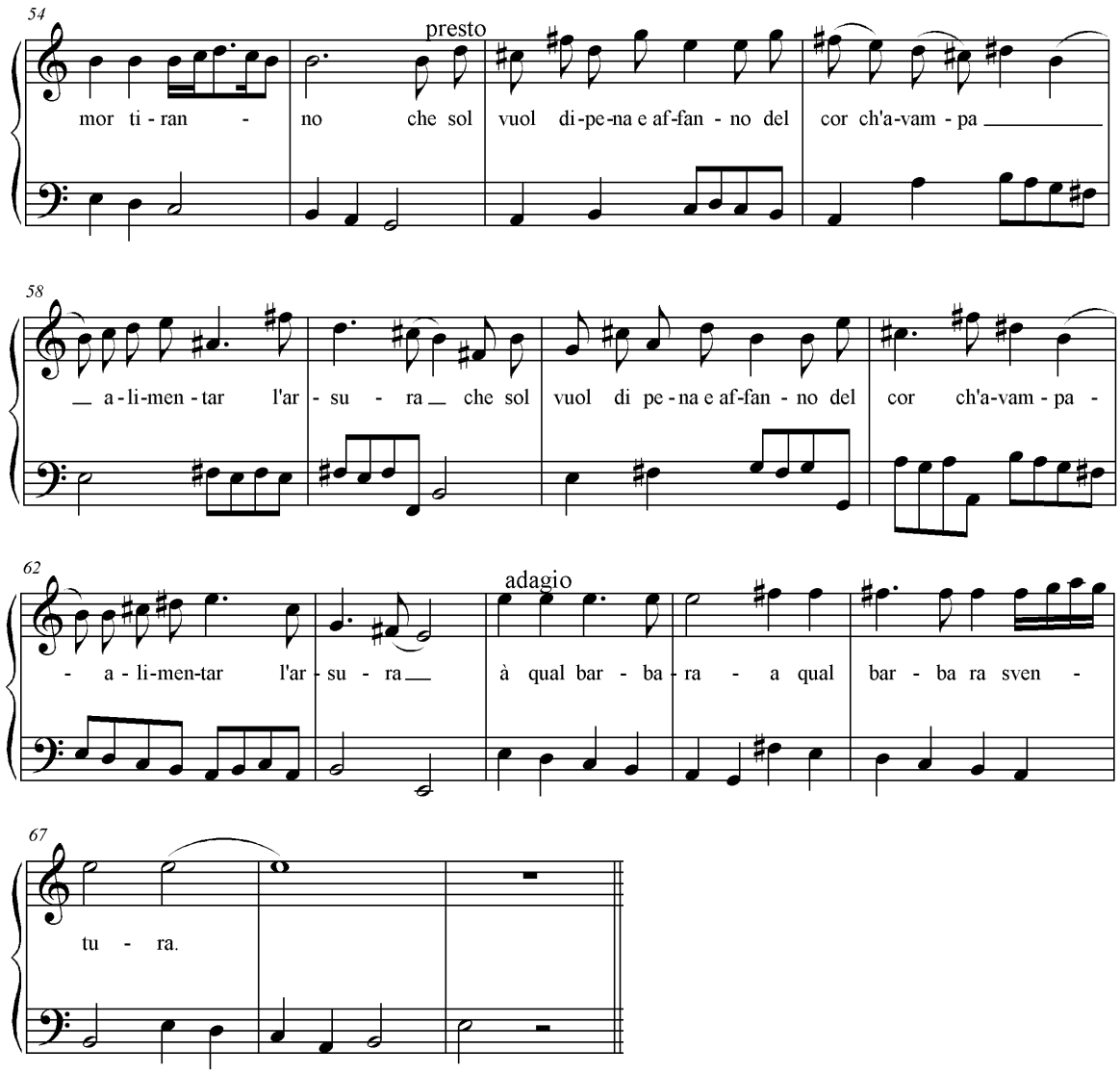
[55] Ver capítulo 4.

contrastes, adotado pelo compositor a partir de Torquato Tasso[56], é claro na mudança súbita do verso 13 para o verso 14, onde a agitação repentinamente cessa: os baixos repetidos em ritmo rápido e os saltos dentro de uma tríade maior, características inconfundíveis do *concitato*, subitamente se transforma num estado estático, paralisado pelas aliterações moles (*mesto* – *pallido* - *muto*) e estabilidade da melodia e seqüência harmônica lenta.

Verso 15/ 16

A melodia consiste de uma frase ascendente e perfaz uma oitava de sol a sol, mimetizando a ação do "voltar-se aos céus". O desenho melódico descendente, alongando-se numa mínima em *così*, cria uma sensação de ponto duplo – *così*: **-** acrescido de uma espécie de pequena *coda* de caráter mais afetivo em *amor si dolse*, com a figura cromática descendente fá – mi -mib – ré.

Verso 17 e 18

[56] Monteverdi explica a influência que a obra de Torquato Tasso exerceu sobre sua estética no prefácio ao Oitavo Livro de Madrigais. Tasso, ao imortalizar a guerra objetiva em sua *Gerusalemme Liberata*, faz corresponder a guerra subjetiva das paixões, o conflito interior do indivíduo.

A aparição da voz do personagem é marcada pelo surgimento dos versos *ottonari*, com uma nítida diferenciação de escrita musical. Strozzi marca a seção com a indicação *"adagio,"* sugerindo uma mudança drástica de andamento. A voz, em *recitativo parlato*, é contrastada pela movimentação do baixo, melodicamente ativo pela primeira vez, em escalas descendentes, insistentes e marcadas, funcionando como uma espécie de *basso ostinato*, com direção irreversível, inexorável. A voz fala de forma monótona, estática, sem esperança de escapar à terrível desventura. A intensificação de *pathos* sobre a palavra *barbara* dá-se através da acentuação criada pelo ritmo, alongando a sílaba tônica através da semínima pontuada. A autora se introduz na obra, e seu nome surge fortemente investido de drama – o qual reaparecerá mais quatro vezes – e a cada aparição, de forma um pouco mais carregada de tensão – seja ela pela harmonia mais dissonante, ou pela movimentação melódica mais dramática do baixo (ver versos 21 e 29). *Barbara*, ao contrário de Fileno ou Fili, surge densa, plena de subjetividade. A autora existe – afirma e reafirma sua existência, nos espia, num duplo flerte, de dentro da sua obra: flerte com o autor do poema (Barbara Strozzi, a cortesã, responde jocosa à provocação de um homem que lhe dedica o poema da Cantata) e com o espectador, que subitamente se depara com um personagem inesperado na peça. Nega, ironicamente, a Fileno, a Fili e ao narrador, o foco central da cena. É a persona poética *Barbara Strozzi* que se coloca no centro do espetáculo, reafirmando-se autora: *Safo novella*[57].

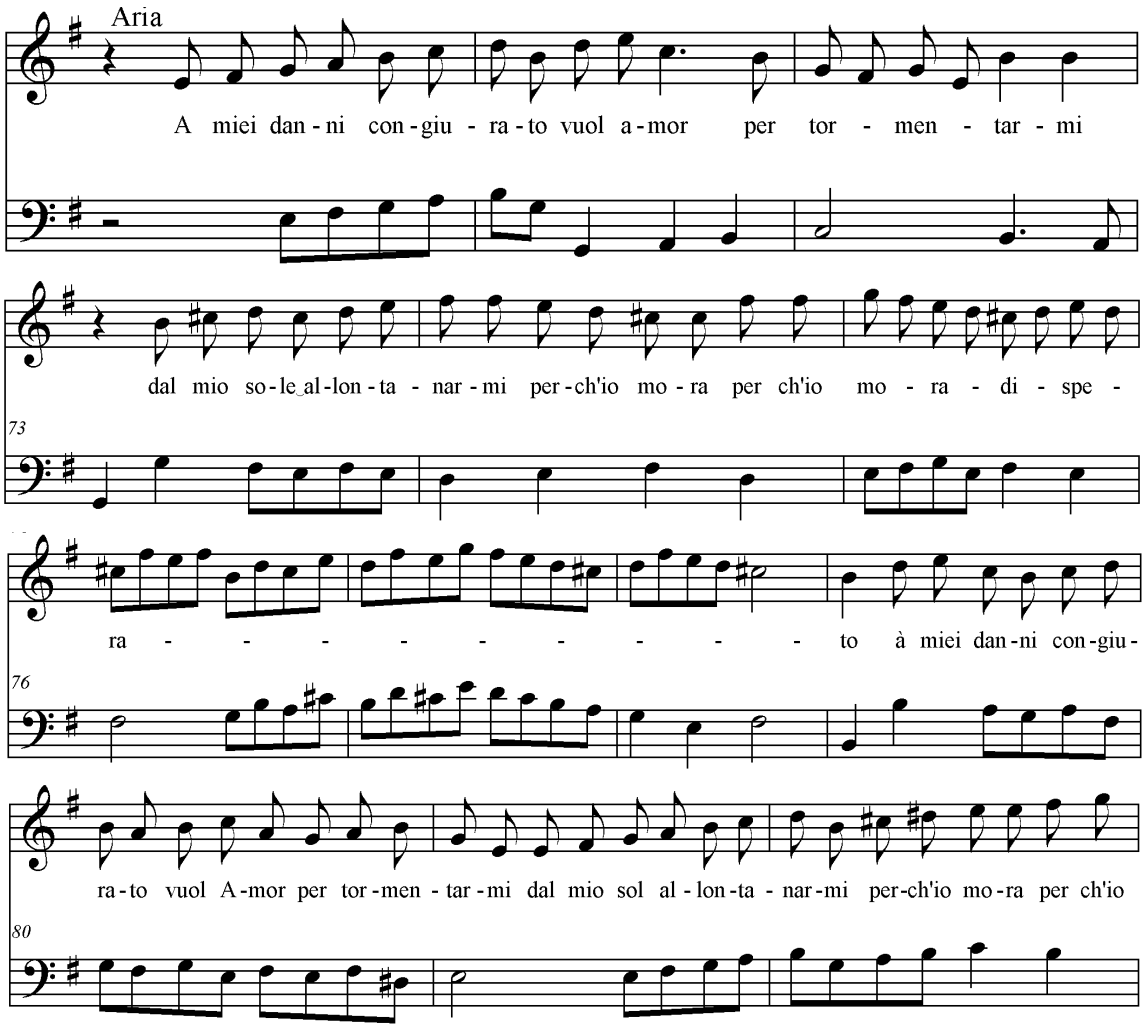
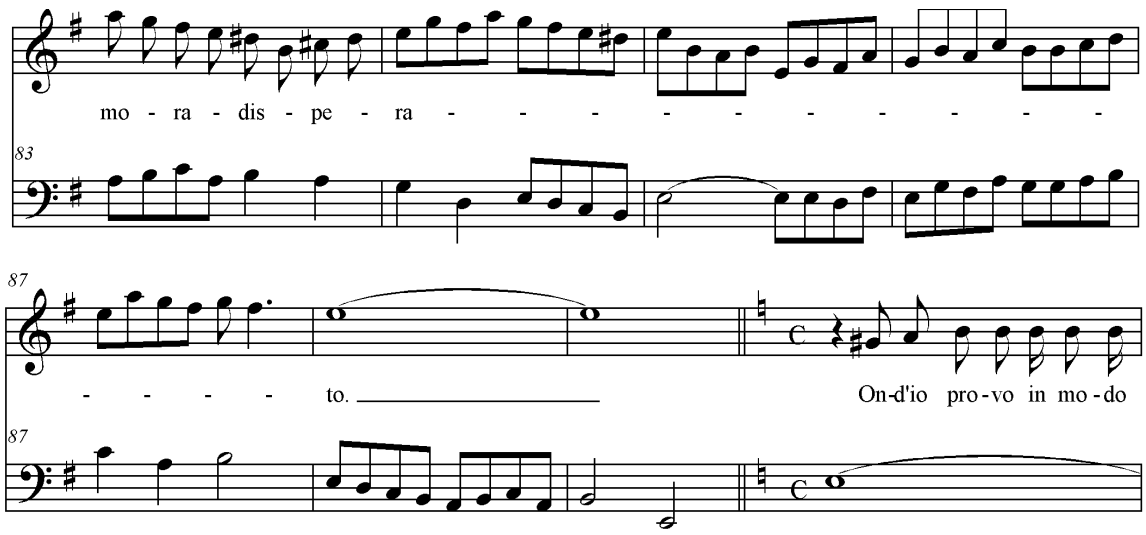
[57] A primeira obra publicada de Strozzi abre-se com o verso: *Mercé di voi, mia fortunata stella , / volo di Pindo in fra i beati cori /* e coronata d'immortali allori / forse

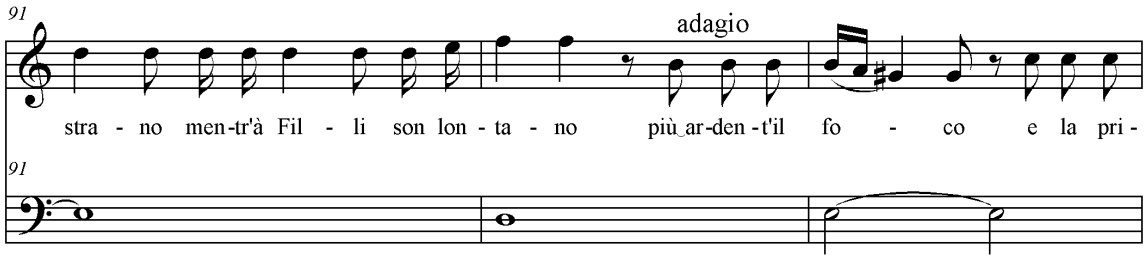
Verso 19 e 20

Marcados pela aceleração de tempo, com indicação clara da autora (*presto*), os versos se desenvolvem sobre uma seção em âmbito *durus* (presença de fá#, do#, ré# e lá#). Baixo e voz se movimentam intensamente, numa teia contrapontística acirrada e agressiva, a voz saltitante em terças, quartas, quintas, ou movimentos rápidos de pequenas escalas, com resposta imediata do baixo, contrastando

---

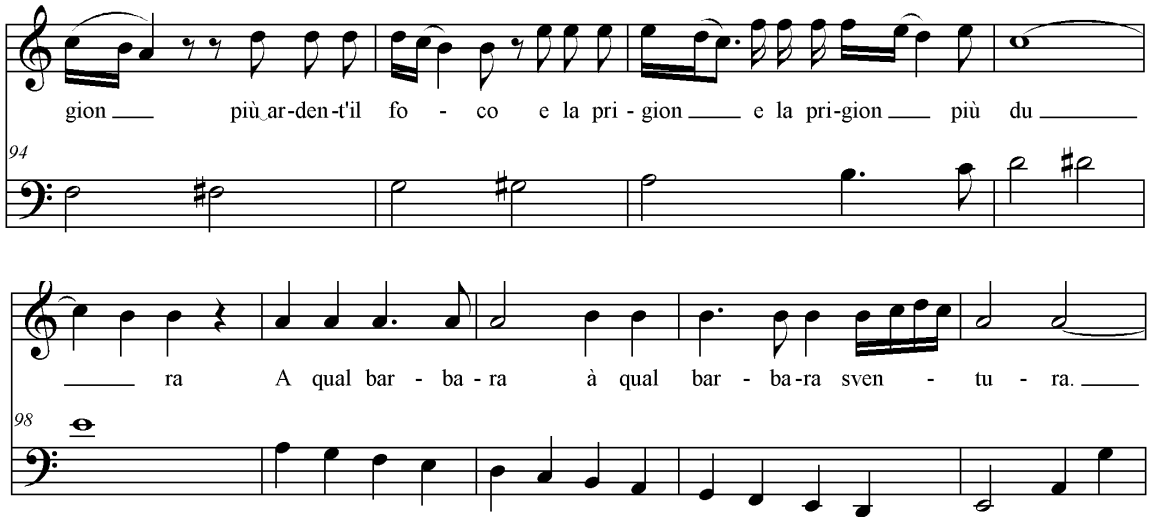
detta sarò Saffo novella. (Graças a ti, minha estrela afortunada, / em vôo de Pindaro entre coros divinos, / e coroada com louros imortais, talvez chamada serei - a nova Safo).

drasticamente com a paralisia anterior, agora transformado em puro movimento, uma quase fuga aos tormentos de Amor, o deus cego que tiraniza o coração dos amantes. O ultraje e a revolta literalmente desabam através de uma escala descendente do baixo perfazendo uma nona, sobre uma cadência perfeita de Si – mi, retornando, subjugado ao tema recorrente, quase refrão central da peça, *a qual barbara sventura* (Verso 21).

Verso 22 a 25

A seção em ária é movimentada, mas de maneira menos contundente do que a seção anterior – não há uma disputa entre voz e baixo, os dois se acompanham liricamente, insinuando a nostalgia do amor ausente que vai ser explorado mais e mais a partir do verso 30. O trecho já perdeu a agressividade do âmbito anterior e dos saltos intervalares abruptos; o desenho da voz é melodioso, em curvas suaves ascendentes e descendentes. A presença de melismas é cada vez mais freqüente, numa entrega à volúpia sensual da ausência. A voz torna-se puro fluir de sensações, a fala vai para segundo plano: o desejo corporifica-se no prazer físico da emissão do canto, o sopro interno transformado em êxtase pelo ausente.

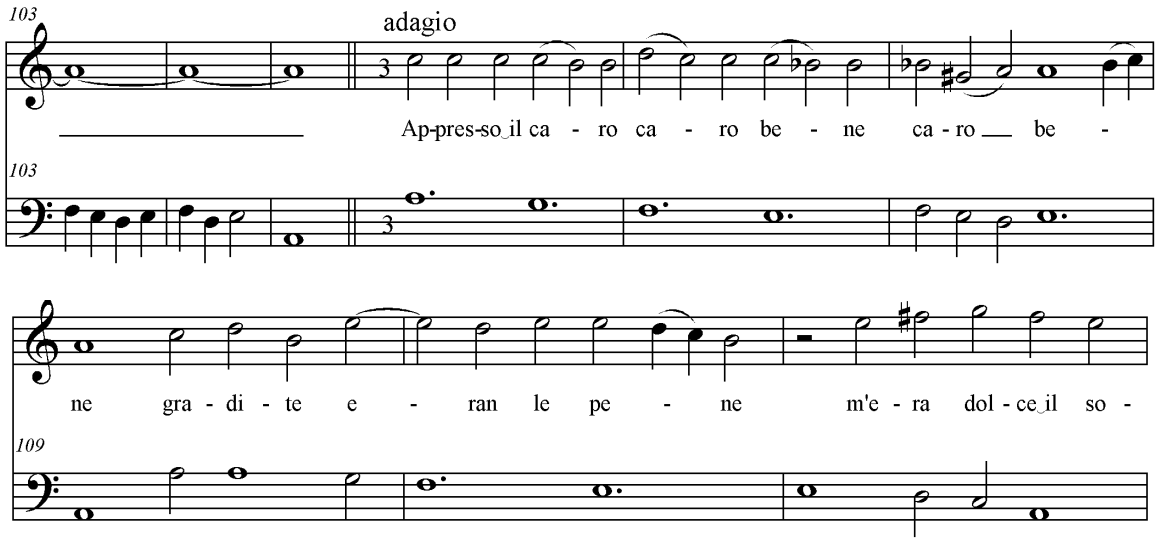
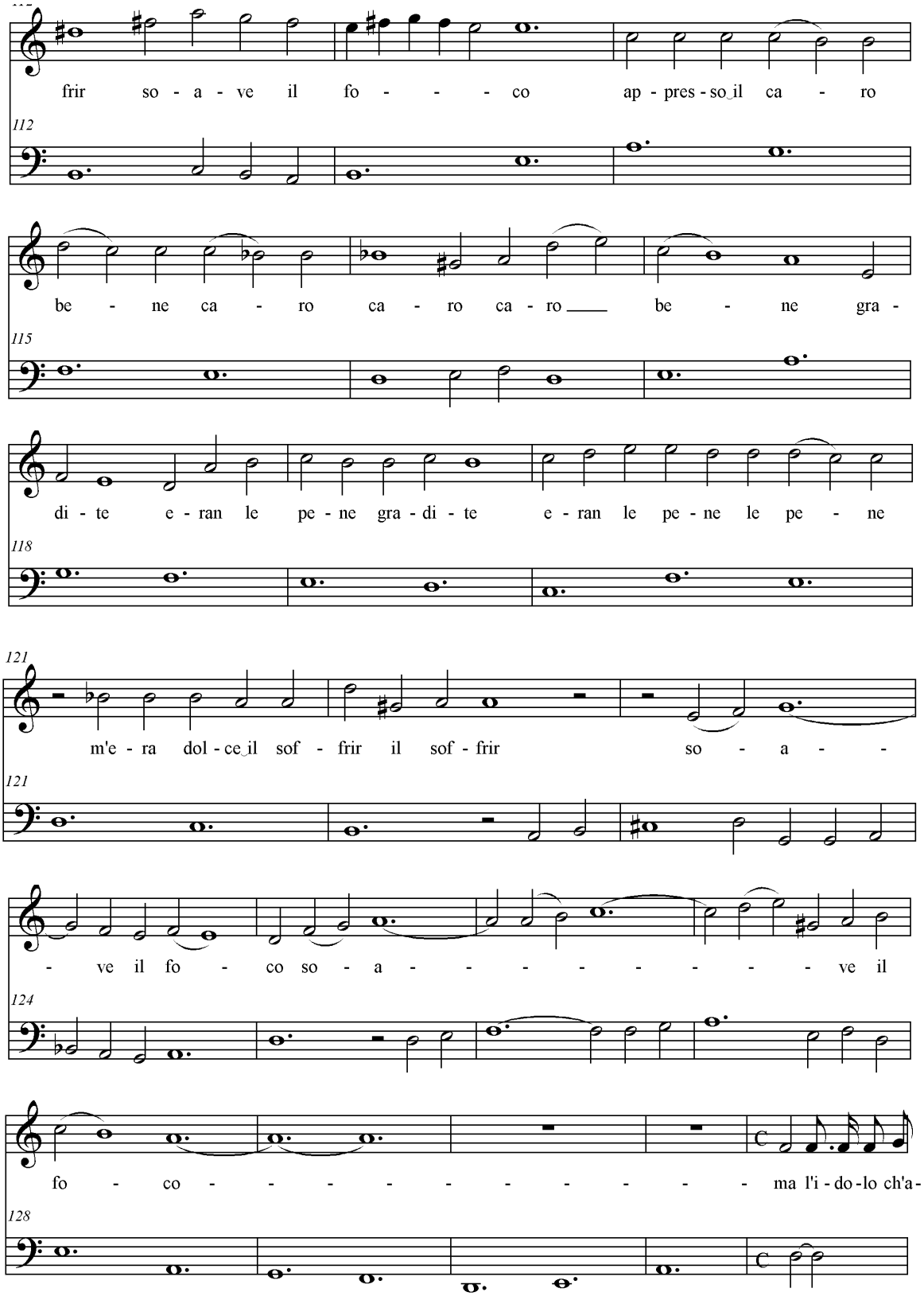
Versos 26 e 27

Num trecho em recitativo, é introduzido o nome *Fili*, a bem-amada ausente. Como na introdução do nome do personagem principal, não há nenhum investimento psicológico na evocação do nome da amada.

Verso 28



Numa seqüência ascendente, acompanhada do baixo em enfática ascensão cromática, o verso se encaminha para um clímax que introduz a última aparição do refrão *a qual barbara sventura*. A tensão dramática se intensifica devido ao contraste entre o baixo que ascendeu no verso anterior e que agora anda em direção contrária, numa longa e patética escala descendente perfazendo uma tessitura de 12ª.

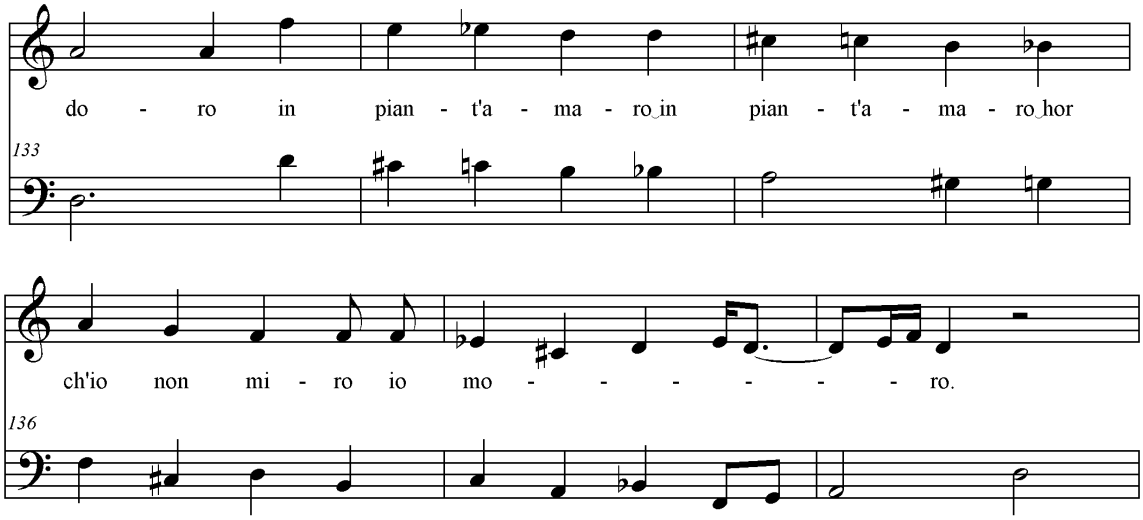
Versos 30 a 32



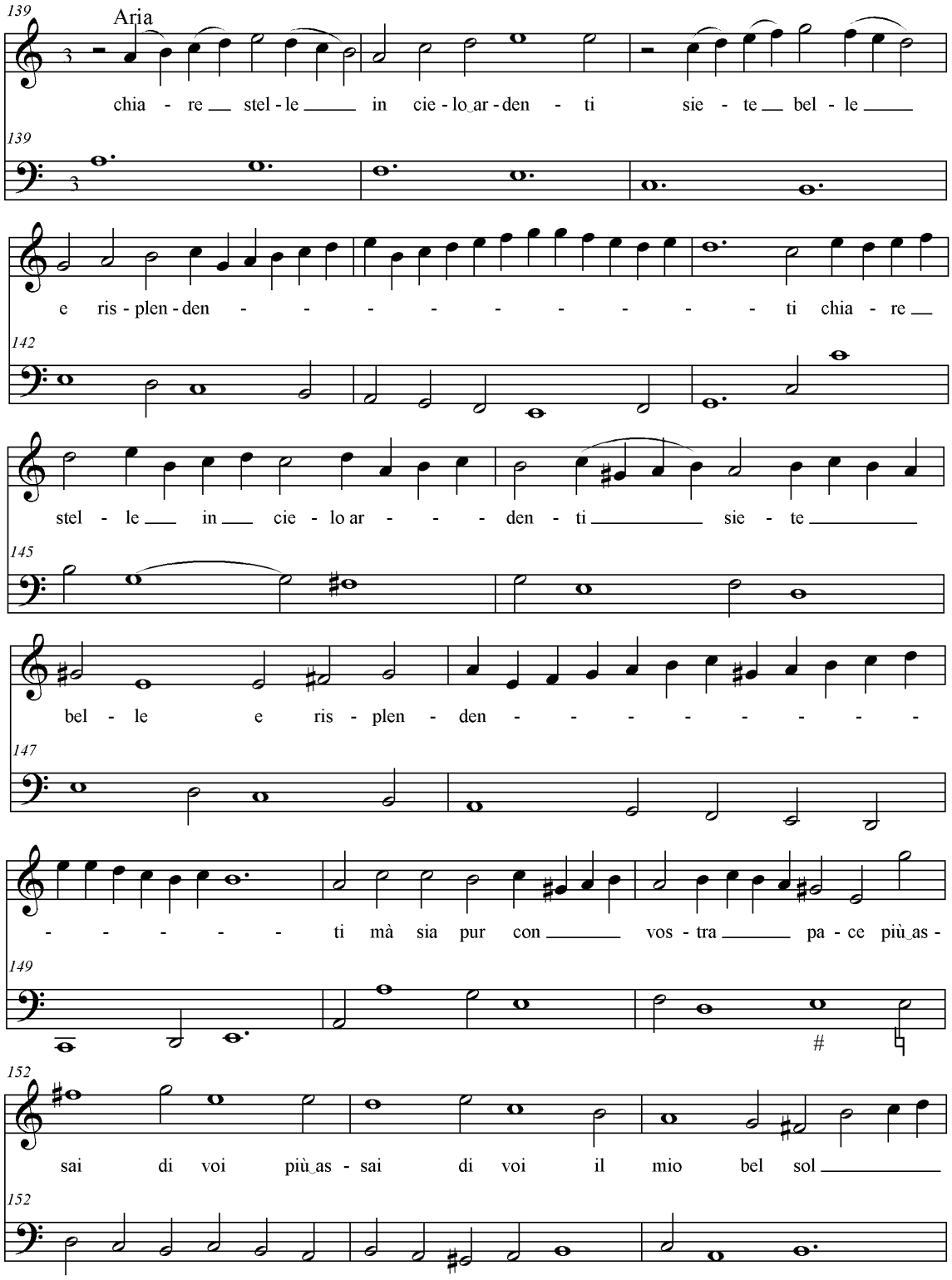
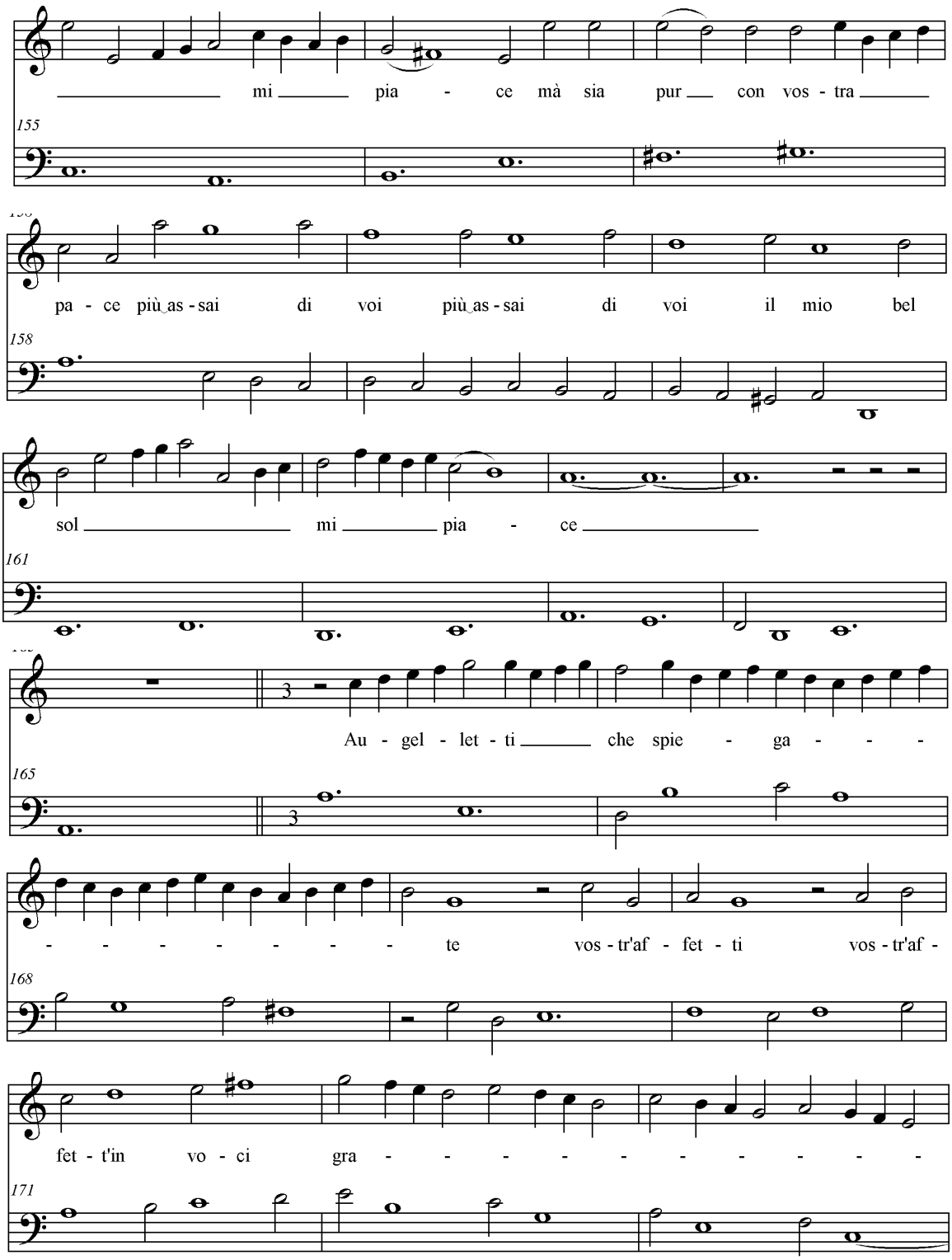
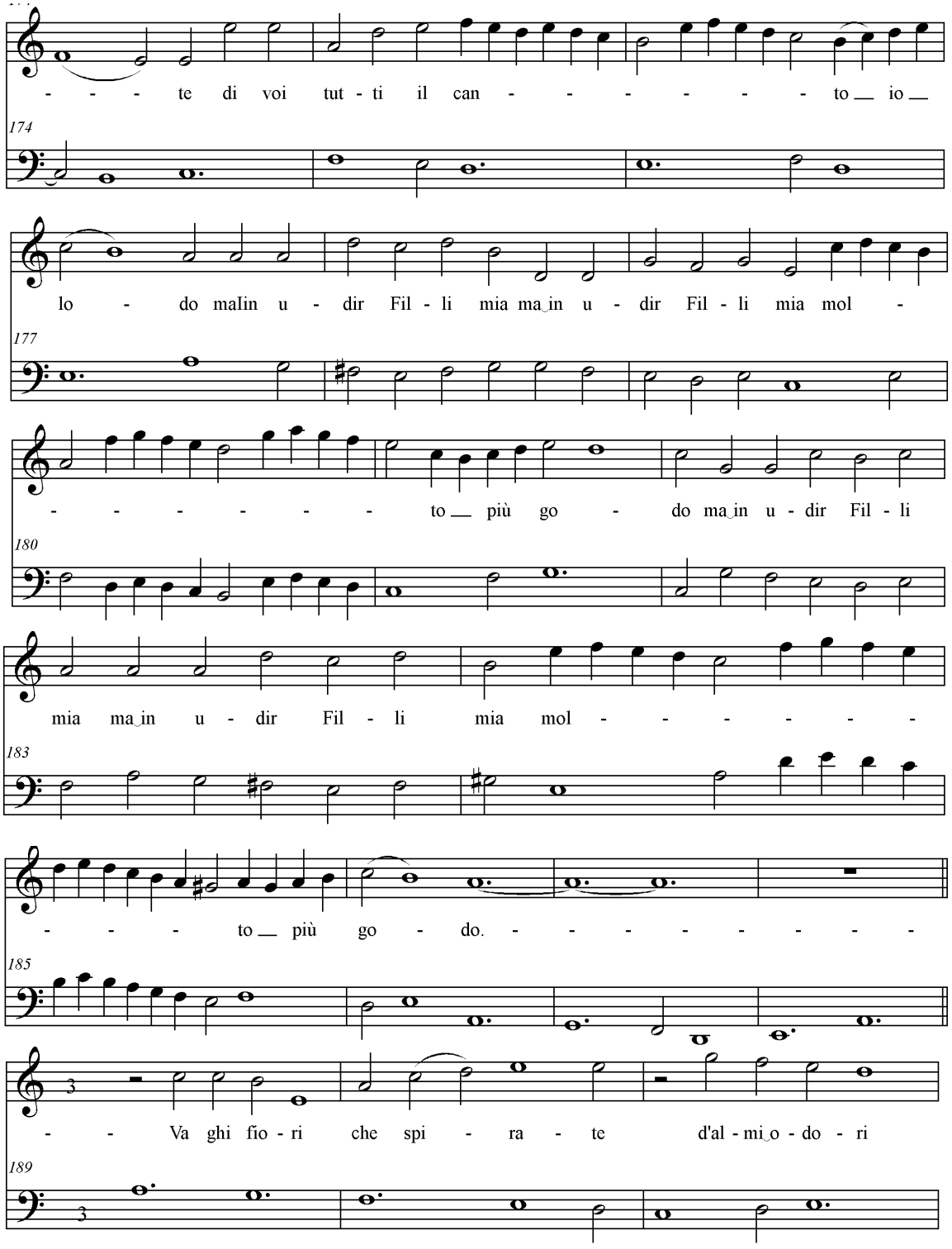
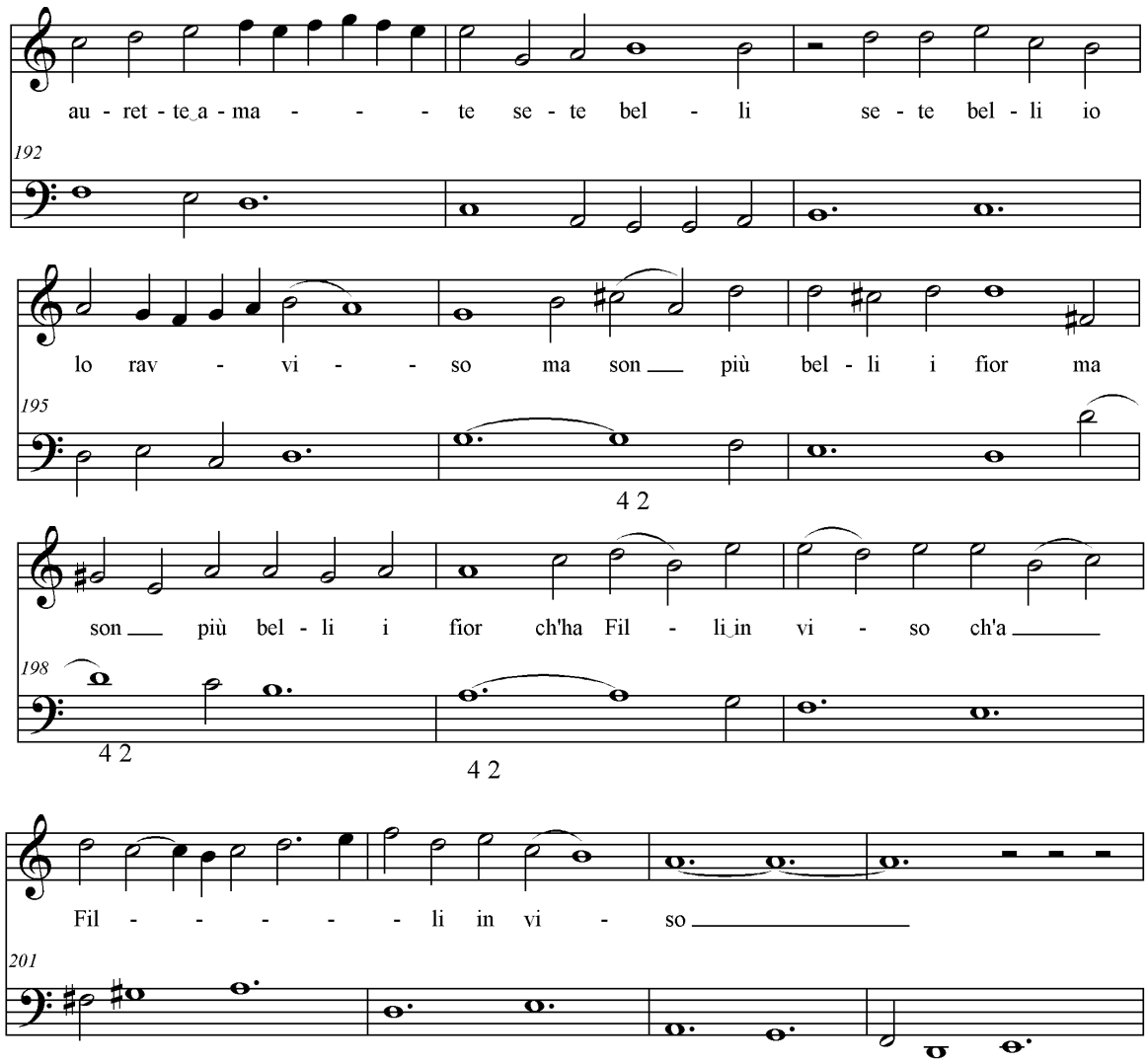
Estes três versos, retornando à forma *settenari* e *endecassilabi*, inauguram um longo trecho em ária, aqui sobre o baixo de *passacaglia*

modificado. A utilização da *passacaglia* em cenas de amor foi já amplamente explorada em ópera, como em *Pur ti miro* no final de *Poppea*. O uso de palavras de alto teor afetivo, como *caro* e *bene*, faz parte do vocabulário típico dessas cenas, em geral situações onde um casal de amantes se encontra num episódio de suave erotismo, como ocorre entre Poppea e Nerone na ópera de Monteverdi. Strozzi usa o *topos* operístico para reproduzir a lembrança da cena amorosa, a terna reminiscência pelo ser amado. Aqui não se encontra presente o objeto do amor, e assim *caro* e *bene*, muitas e muitas vezes reiterados enfatizam o efeito da ausência, principalmente porque são marcados pela presença de segundas descendentes, quase *apoggiaturas*, como ocorreu antes sobre a palavra *morte* no verso 11. Os *topoi* da cena amorosa (baixo da *passacaglia* e as palavras típicas da cena: *caro* e *bene*) se contrapõe à presença latente da morte, anunciada já na primeira seção da obra.

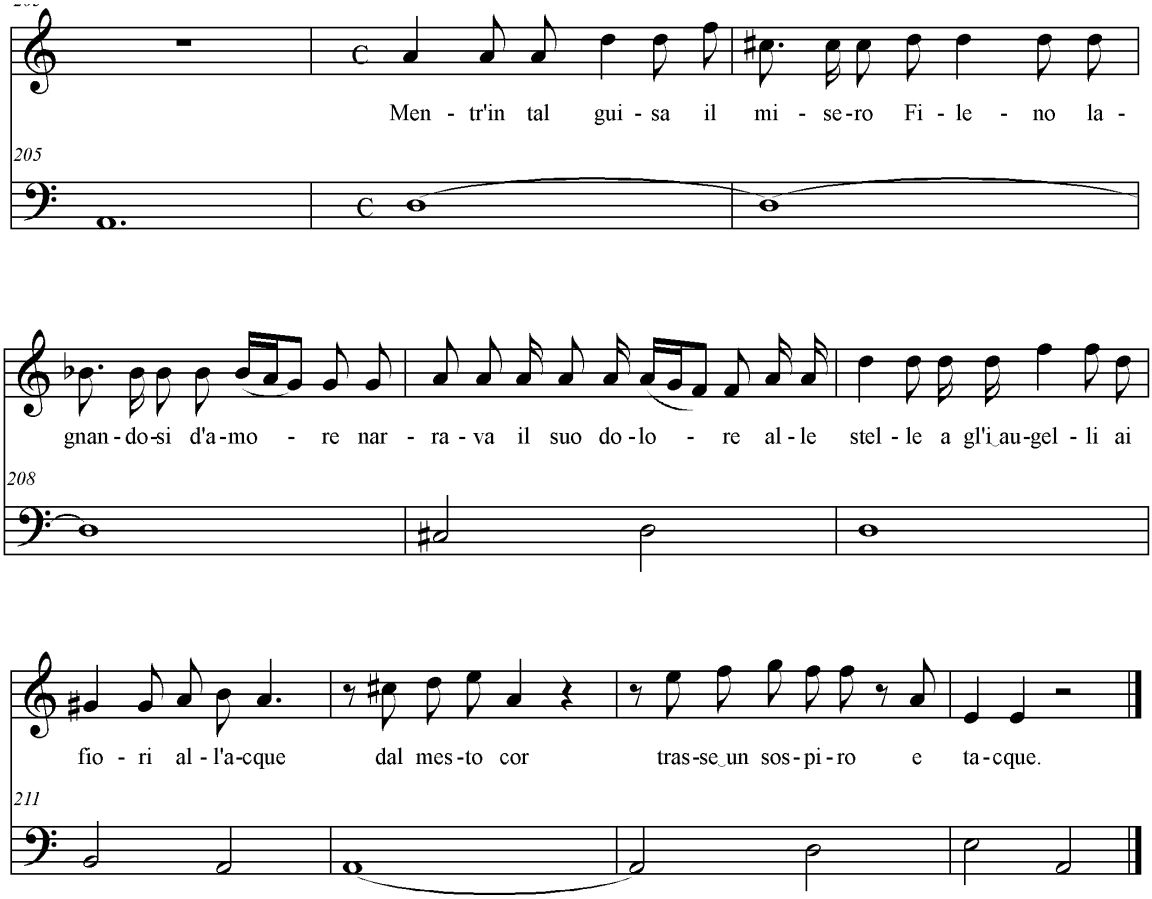
Versos 33 e 34



A seção responde às aliterações duras e cromaticamente descendentes de adoro, amaro, hor, miro, moro em dupla escala cromática descendente, marcando sílaba a sílaba com semínimas que marcham, passo a passo, diante da ausência da figura amada, em direção à morte.

Versos 35 a 46

mi pia - ce mà sia pur con vos - tra
155
pa - ce più as - sai di voi più as - sai di voi il mio bel
158
sol mi pia - ce
161
Au - gel - let - ti che spie - ga - - -
165
- - - - - - - - - te vos - tr'af - fet - ti vos - tr'af -
168
fet - t'in vo - ci gra - - - - - - - - - -
171

- - - - te di voi tut - ti il can - - - - - - - - to__ io__
174
lo - do malin u - dir Fil - li mia ma_in u - dir Fil - li mia mol -
177
- - - - - - - - to__ più go - do ma_in u - dir Fil - li
180
mia ma_in u - dir Fil - li mia mol - - - - - - - -
183
- - - - to__ più go - do. - - - - - - - - - -
185
3
- - Va ghi fio - ri che spi - ra - te d'al - mi_o - do - ri
189
3

Retornando à ária, esta é a passagem mais lírica da obra, na qual o cantor entrega-se à sensualidade de longos melismas, acompanhados de um baixo de dança, alternando-se em trechos que são ou reminiscências melódicas ou rítmicas da *passacaglia* ou da *ciaccona*. Trata-se da fala final de Fileno: após a repetida insinuação da presença da morte, a personagem dança e entrega-se ao canto. Desde a ninfa de Monteverdi, a relação entre o baixo *ostinato* da *passacaglia* e a loucura ficara estabelecida. Aqui o efeito não se dá da mesma forma, pois o discurso desconexo de Fileno não é construído pontualmente como o da ninfa (perceptível ao ouvinte através das passagens inesperadas, como mudanças imprevistas da melodia ou pausas súbitas, como se o pensamento se partisse em direções contrárias), mas sim pelo choque

que ocorre entre passagens tão contrastantes entre si: de uma seção de alta densidade dramática, para outra que torna a agradável lembrança do passado presente, na qual o personagem se refugia e nega a realidade. O efeito é de uma espécie de desconexão com o discurso que se desenvolvera até então, o *pathos* dramático e doloroso se desfaz na volúpia da ausência, no gozo da lembrança. A dor transforma-se em canto, o abandono, enfim, produz música.

Versos 47 a 51

A moldura narrativa final que envolve o lamento reporta-se ao início da obra: a tríade que se estabelece em saltos é de ré menor e a partir da palavra *guisa*, a semelhança melódica é ainda mais óbvia, rítmica e melodicamente. O salto de trítono descendente, criando mais uma vez uma relação de sétima maior com o baixo, é de efeito ainda mais dramático do que no início, gerando um eco contundente entre a idéia do fluído (*molli*) ligado aos lamentos de Fileno e aqui ao estado

subjetivo do personagem: *misero Fileno*. A rima entre *amore* e *dolore* é reforçada por Strozzi melodicamente, criando uma equivalência a dois conceitos que no poema se estabeleciam apenas por uma rima. Seguem-se motivos que mimetizam claramente a ação do olhar de Fileno (elevando-se ao céu, e baixando à terra). Finalmente o silêncio, reforçado pela cadência deslocada entre voz e baixo, como no verso 6, que antecipava a queda final de Fileno.

O texto desta Cantata é um modelo clássico do lamento. Desde Cipriano da Rore (1515 - 1565) e seu pungente *De la belle contrade d'Oriente*, estamos familiarizados com este formato: uma moldura narrativa que abre e encerra a peça seguida de uma parte central na qual a personagem queixa-se do abandono amoroso. Esta é também a estrutura formal do *Lamento della ninfa* e tantos outros lamentos subseqüentes. Desde Rore, insinua-se já o elemento teatral que só se desenvolveria plenamente bem mais tarde, e vê o seu pleno resplendor com a ninfa de Monteverdi. Como vimos no capítulo 2, assistimos com a ninfa a um dos mais pungentes espetáculos da subjetividade feminina, em um nível raramente atingido por outros compositores da época. Barbara Strozzi segue, por um lado, os rastros da ninfa, mas distancia-se enormemente ao deixar-se impregnar das novas correntes maneiristas. Se nos deparamos com um desenrolar de cenas de forte apelo teatral, surpreendemo-nos ao encontrar certo vácuo na construção do personagem principal, neste caso, Fileno. No entanto, a ausência desta elaboração mais focada não anula a existência de uma subjetividade mais difusa, sem um "eu" bem determinado. É quase um *ethos* geral do abandono que se presencia, não centrado sobre um determinado personagem. Fileno passa a ser apenas uma desculpa para o desenvolvimento de um discurso do abandono, no qual se mistura a personagem forte, autoral, Barbara Strozzi. E como em *L'astratto* (capítulo 7, pg 248), esta personagem se posiciona, narcisisticamente, em relação direta com o espectador. O período é rico em experimentos

deste tipo: Velásquez, em 1656, pinta seu famoso quadro *Las meninas*: uma cena que dialoga com o espectador, na qual nos sentimos olhados pelo autor e simultaneamente devolvemos este olhar[58].

Às vezes nossa *Venere canora* nos lança um olhar jocoso e sedutor, outras vezes, um olhar melancólico. Esta melancolia se explicita nos momentos em que a compositora reveste de uma triste sensualidade as manifestações de lembrança do ser amado. Nestas ocasiões, a música passa a fluir quase espontaneamente, soando como simples e fácil improvisação, entregando-se à volúpia da emissão vocal. Neste espaço composicional, onde se mesclam a autora e a cantora, não poderíamos deixar de vislumbrar a forte presença da persona Barbara Strozzi, que como Stampa tenta criar uma obra exemplar da própria vida e do próprio amor.

[58] Discussões fascinantes sobre o assunto encontram-se no livro de Michel Foucault, *As palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*, na História da Arte de Gombrich ou ainda no artigo de Ferreira Gullar, "As Meninas".

5.2 Lagrime mie

1	A	Lagrime mie, à che vi trattenete,	11
2	B	Perchè non isfogate il fier dolore,	11
3	B	Che mi toglie 'l respiro e opprime il cuore	11

Arioso

4	x	Lidia, che tant' adoro,	7
5	C	Perchè un guardo pietoso, ahimè, mi donò,	11
6	C	Il paterno rigor l'impriggionò.	11
7	x	Tra due mura rinchiusa	7
8	X	Stà la bella innocente,	7
9	E	Dove giunger non può raggio di sole,	11
10	e	E quel che più mi duole	7
11	F	Ed accresc'il mio mal, tormenti e pene,	11
12	x	é che per mia cagione	7
13	f	Prova mal il mio bene.	7

Adagio

14	A	E voi lumi dolenti, non piangete!	11
15	A	Lagrime mie, à che vi trattenete?	11

Aria adag.

16	g	Lidia, ahimè, veggo mancarmi.	8
17	c	L'idol mio, che tanto adoro,	8
18	g	Stà colei tra duri marmi	8
19	c	Per cui spiro e pur non moro.	8
20	h	Se la morte m'e gradita,	8
21	i	Or che son privo di spene,	8
22	h	Dhè, toglietemi la vita	8
23	i	(Ve ne prego) aspre mie pene.	8

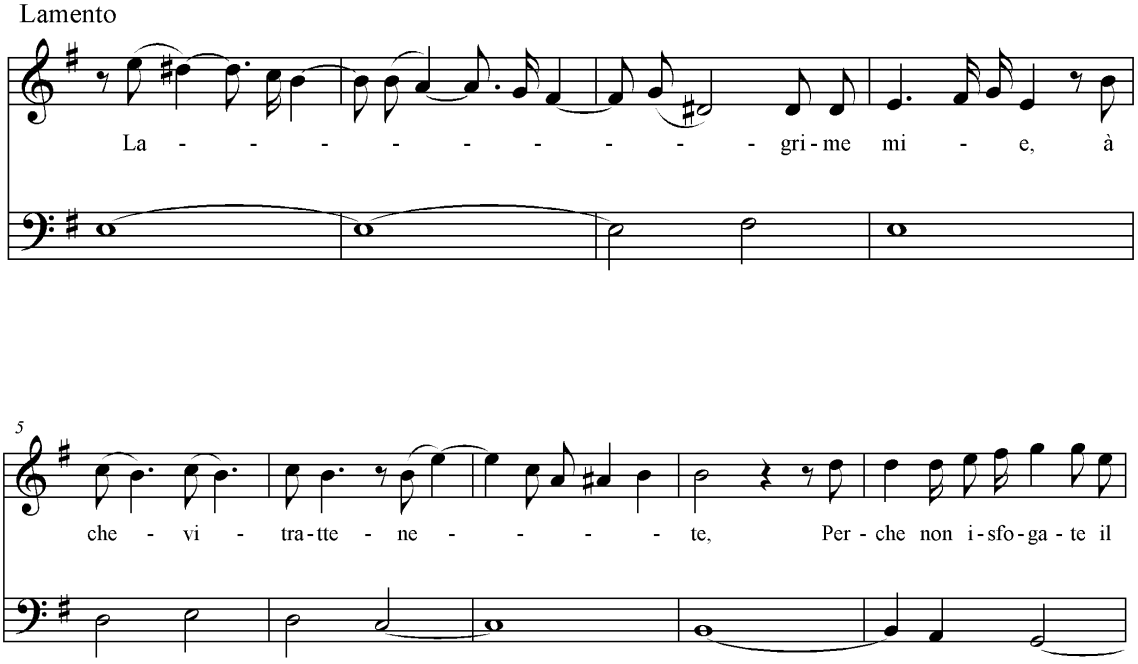
24	G	Ma ben m'accorgo, che per tormentarmi	11
25	j	Maggiormente, la sorte	7
26	j	Mi niega anco la morte.	7

27	h	Se dunqu'è vero, o Dio,	7
28	h	Che sol del pianto mio,	7
29	a	Il rio destino ha sete.	7
30	A	Lagrime mie, a che vi trattenete.	11

Tradução

Lagrime mie, à che vi trattenete, Perchè non isfogate il fier dolore, Che mi toglie 'l respiro e opprime il cuore	Lágrimas minhas, o que as detém? Porque não dão vazão à dor cruel, que me tira o fôlego e oprime o coração?
Lidia, che tant' adoro, Perchè un guardo pietoso, ahimè, mi donò, Il paterno rigor l'impriggionò.	Lídia, que tanto adoro, por um olhar piedoso, ai, que me lançou, o paterno rigor a aprisionou.
Tra due mura rinchiusa Stà la bella innocente, Dove giunger non può raggio di sole, E quel che più mi duole Ed accresc'il mio mal, tormenti e pene, é che per mia cagione Prova mal il mio bene	Presa entre duas paredes, está a bela inocente onde nenhum raio de sol alcança, e o que me dói ainda mais e aumenta meu mal, tormentos e pena, É que por minha causa Sofre o meu bem.
E voi lumi dolenti, non piangete! Lagrime mie, à che vi trattenete?	E vós, olhos dolentes, não chorais? Lágrimas minhas, o que as detém?
Lidia, ahimè, veggo mancarmi. L'idol mio, che tanto adoro, Stà colei tra duri marmi Per cui spiro e pur non moro.	Lídia, ai, sinto-me fraquejar. Ídolo meu, que tanto adoro, está entre o duro mármore, por ela suspiro, e no entanto não morro.
Se la morte m'e gradita, Or che son privo di spene, Dhè, toglietemi la vita (Ve ne prego) aspre mie pene.	Se a morte me fosse oferecida, já que sou privado de esperança, Oh, leva minha vida, peço-te, meu amargo penar.
Ma ben m'accorgo, che per tormentarmi Maggiormente, la sorte Mi niega anco la morte.	Mas bem percebo, que para atormentar-me ainda mais, o destino me nega até a morte.
Se dunqu'è vero, o Dio, Che sol del pianto mio, Il rio destino ha sete. Lagrime mie, a che vi trattenete.	Se então é verdade, oh Deus, que somente o meu pranto, O cruel destino deseja. Lágrimas minhas, o que vos detém?

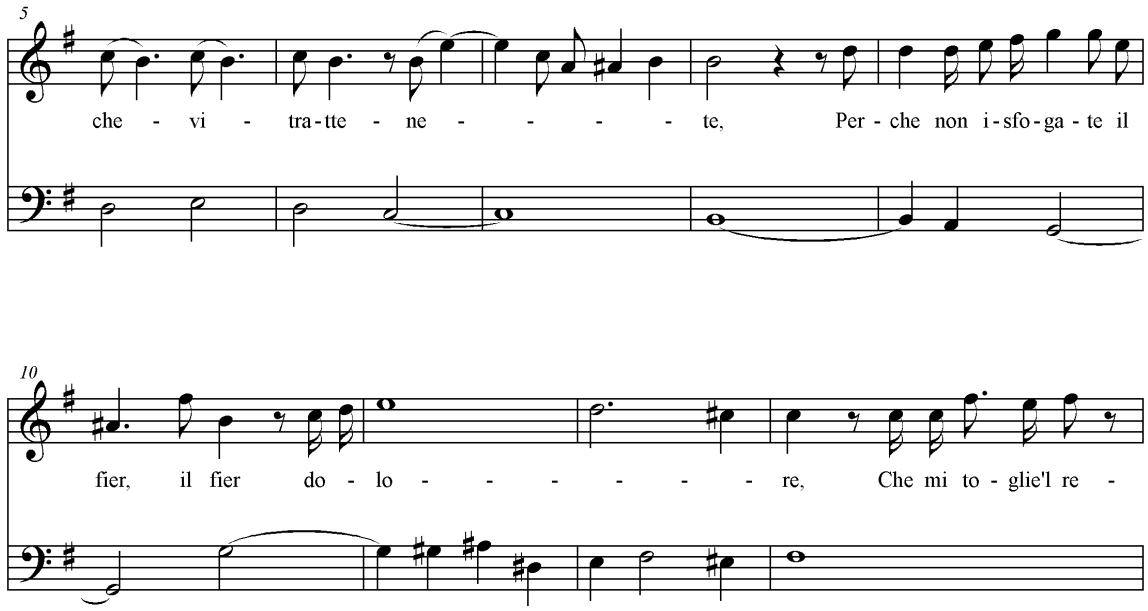
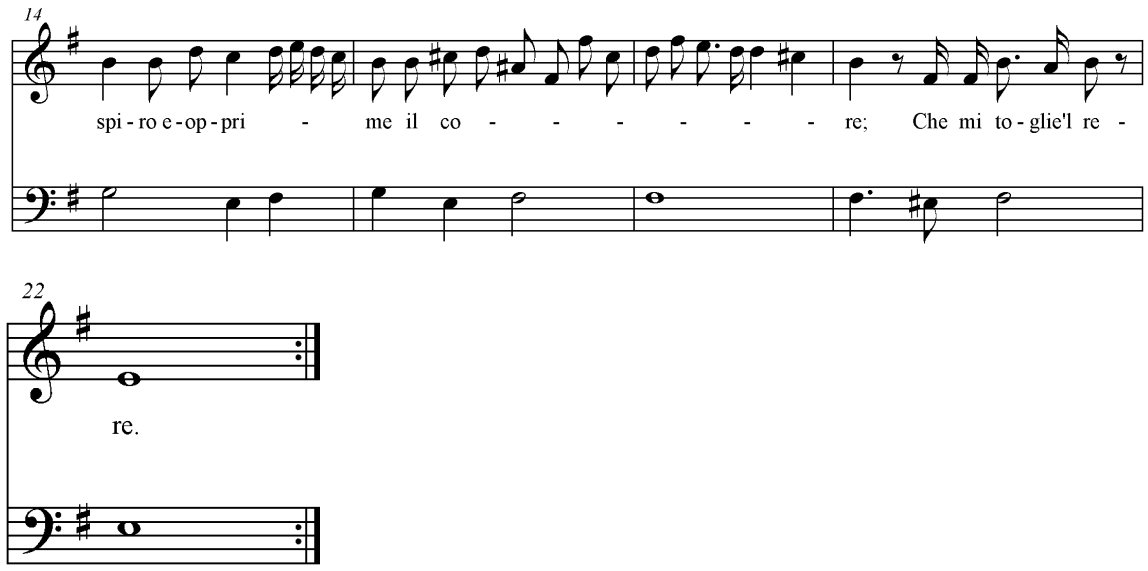
SEÇÃO I

Verso 1 :

A longa frase de oito compassos é usada como um refrão que dividirá a peça em três blocos. De tremenda força expressiva, as palavras *lagrime mie* estabelecem o *pathos* central da obra, colocando as lágrimas como foco principal do lamento. A escala descendente harmônica[59] constitui-se em exercício virtuosístico de verossimilhança. Por um lado, temos a representação pictórica de lágrimas caindo, por outro, a revelação de uma subjetividade que se esconde por detrás destas lágrimas: as notas se agrupam de duas em duas, tombando em segundas, quase todas menores, como apoggiaturas que acentuam a direção da frase descendente, inelutável, porém trôpega, soluçante. Os trilos colocados sobre o ré sustenido e o lá, reforçam a divisão simétrica da frase sobre o intervalo dramático e extremamente instável - *diabulus in musica* - de

[59] O termo é inadequado por seu anacronismo. O fato da inexistência de tal escala no século XVII só faz por realçar o perfil exótico, estranhamente oriental do trecho. Sua segunda aumentada salta aos ouvidos e colide na cabeça do segundo tempo com o acorde de mi menor subjacente.

quarta aumentada (ou quinta diminuta). Aqui o caráter *rappresentativo* distancia-se de Monteverdi, pois quando este cria uma música cênica, de contraposição de personagens em ação dialógica, em Barbara Strozzi, o personagem é secundário, praticamente inexistente. A representação é a da subjetividade que se corporifica em imagem externa, como em Marino quando transforma a queixa de Arianna pela brevidade de seu envolvimento com Teseu na imagem das estrelas do poente e alvorecer (ver referência no Capítulo 4, página 72).

Sobre *a che vi trattenete* são mantidas as apoggiaturas nas mesmas notas (dó – si); a frase se expande brevemente até um mi, para recair ainda mais contundente sobre o si, pelo uso das notas que o circundam cromaticamente: basicamente não há movimento, as lágrimas detidas mantêm-se presas sobre a mesma nota si.

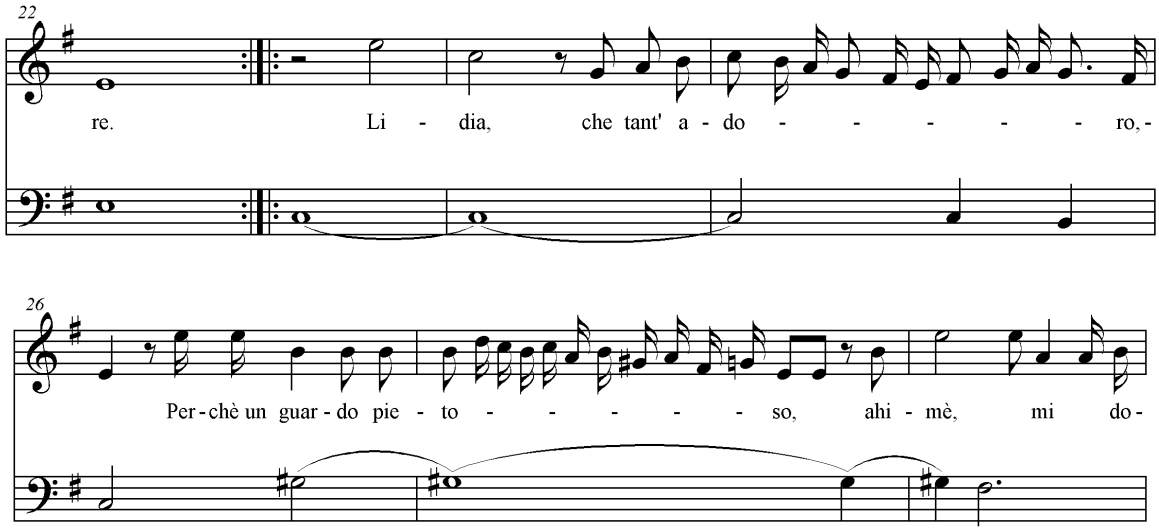
Verso 2:

Novamente a imagem se desvela pictoricamente, o impulso do desafogar ascende a um dos três pontos culminantes da peça (*isfogate*), para logo se contrair sobre *fier* com um intervalo de trítono entre mi e lá#, em dissonância com o baixo (sol). A palavra *dolor* mantém-se longa; um baixo extremamente cromático a constringe, numa experimentação harmônica que se alinha às antigas ousadias de Monteverdi. Desde o tempo das dissonâncias não preparadas em *Amarillis* do Quinto Livro de Madrigais (1605), tais experimentações permaneceram vivas até as últimas obras do autor. Em uma passagem de *Non havea Febo ancora* (1638), Monteverdi apresenta acordes harmonicamente inexplicáveis e de efeito extremamente dramático sobre as palavras *suo dolor*: coincidentemente, Barbara Strozzi se permite o mesmo tipo de liberdade em uma passagem sobre o mesmo sintagma.

Verso 3

Após expressivo madrigalismo em *re* – **pausa** - *spiro*, sobre *core* desenvolve-se um longo melisma composto de saltos, que se completam por segundas menores ascendentes, em uma referência à frase de abertura que se constituía de segundas menores descendentes: nota-se que as duas idéias se complementam, ligando *lagrime* a *core*, as

primeiras na sua inexorável descendência, o último na premência opressiva da dor da ausência.

Em seguida é apresentada uma transposição melódica quase literal do mesmo verso.

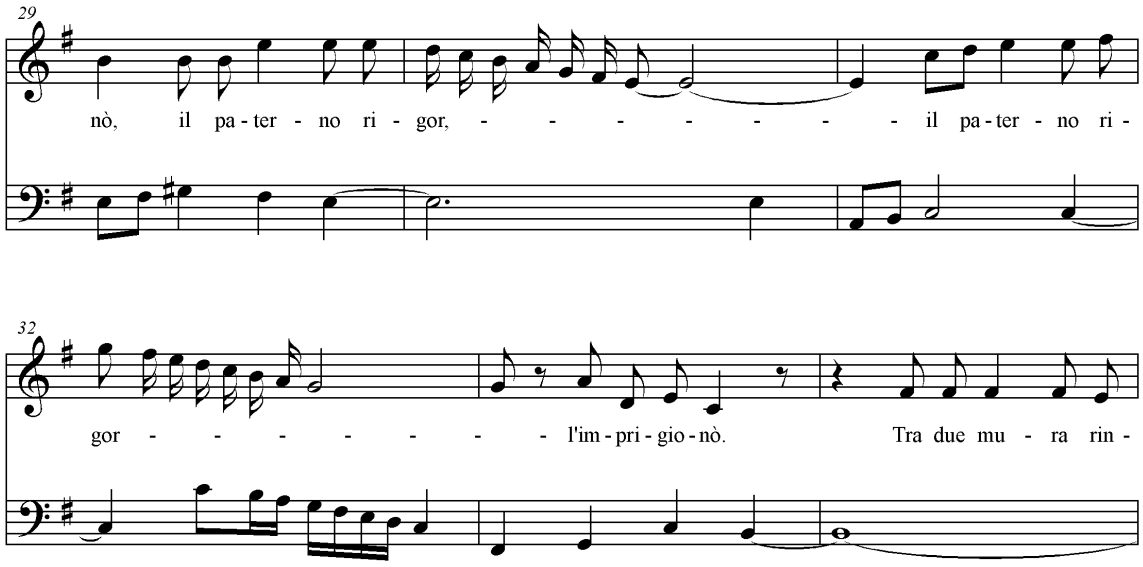


Verso 4 e 5

O nome da amada surge pela primeira vez no pólo tonal de dó maior, uma "novidade" harmônica de efeito luminoso: o nome abre a seção em arioso, a invocação do ausente liga-se, como em outras cantatas, à canção. Clamar o nome da amada é um evento aparentemente inexistente em ópera do século XVII. Encontramos invocações ao herói ausente, como as invocações a Orfeo[60], Ulisse[61], Ruggiero[62], mas em nenhuma destas óperas existe uma inversão da situação como faz Barbara Strozzi: os nomes de Euridice, de Penelope, de Alcina jamais são invocados por seus amantes. A invocação do nome de uma mulher é um evento distinto das convenções operísticas. A primeira pessoa nas cantatas de Strozzi é quase integralmente na voz

[60] Em *Orfeu*, de Monteverdi, a mensageira relata a invocação de Euridice a Orfeu em seu momento de morte, no segundo ato, compassos 200-201, versão moderna editado para a performance de Jordi Savall, 2004.
[61] Na edição de Malipiero, Penelope invoca o nome de Ulisse na primeira cena prima do primeiro ato, em seu primeiro solo.

masculina. Torna-se, portanto significativa a invocação do nome da amada investida de notável afetividade. Deparamos-nos neste ponto com uma fluidez nas convenções de gênero da época: em Strozzi revela-se a representação de uma afetividade normalmente reservada às mulheres, retratando um amante que rompe com os padrões masculinos da época. A expansão afetiva sobre o nome da amada é ainda ampliada pela melodia claramente em dó maior, rítmica e alegre, revelando o deleite da lembrança que a amada invoca.

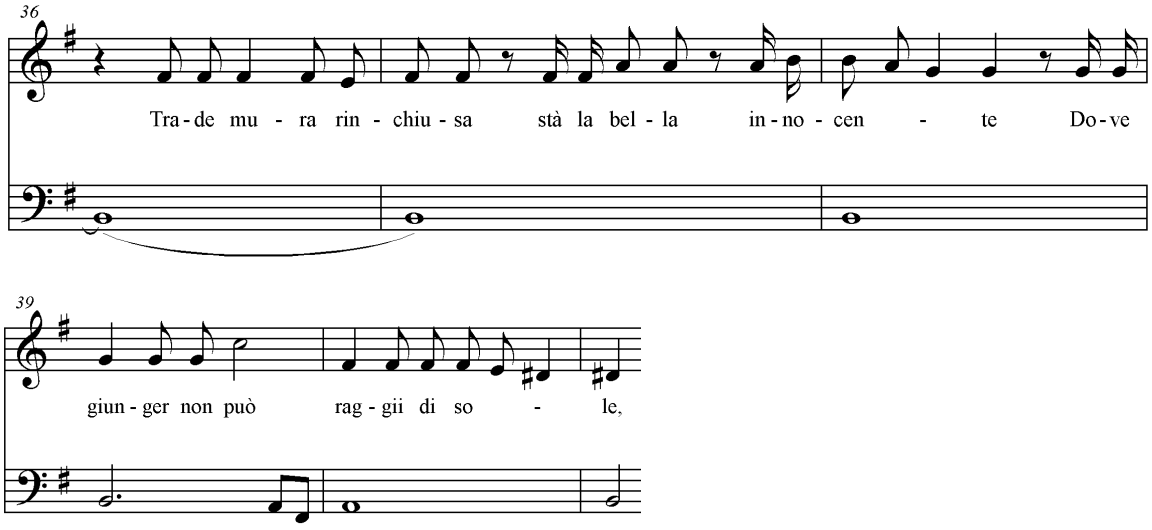


Verso 6

Do clímax e expansão emocional sobre o nome da amada, há uma aceleração em direção à vertiginosa queda, cujo efeito é obtido através da reiteração das escalas descendentes de oitava em semicolcheias, a segunda escala mais aguda que a primeira e dramaticamente finalizada. A cadência perfeita de dó maior, caindo na nota mais grave de toda a obra sobre a palavra *imprigionò* é um gesto de grande teatralidade, uma súbita contrição de afetos, em contraposição à expansão emocional anterior. O texto tornou-se mais uma vez desculpa para o teatro das emoções, a representação foi além do discurso verbal, cuja presença

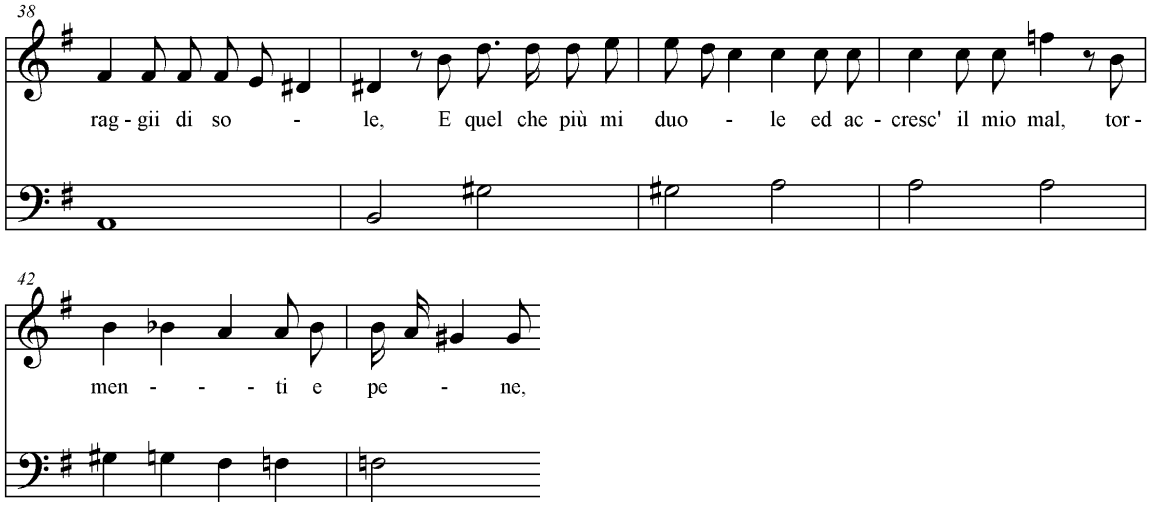
[62] Na *Liberazione di Ruggiero del'isola d'Alcina*, de Francesca Caccini, a personagem principal invoca o nome de Ruggiero em seu lamento (nos anexos, página 351,

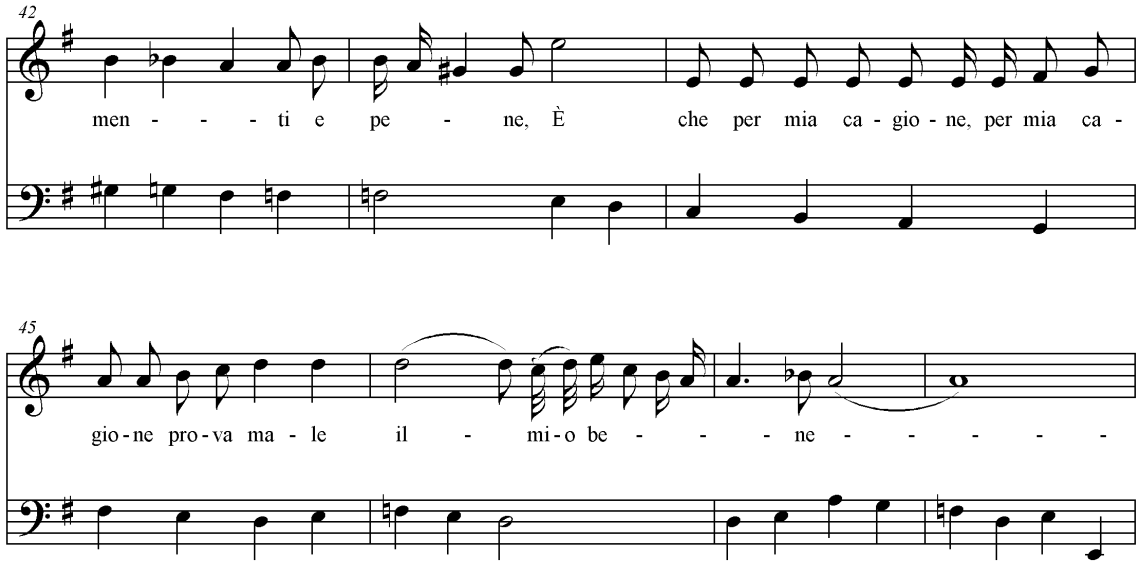
tornou-se apenas insinuação de uma música muito além das palavras. As emoções contraditórias se fazem presentes, como se fizeram nos lamentos do início do século, quando a busca de um psicologismo sutil fazia o deleite dos compositores e do público. No entanto, em Strozzi tais emoções surgem revestidas de uma artificialidade maneirista. A subjetividade se faz imagística e artificial, fragmentando a obra em uma colagem de afetos conflitantes. A obra não se desmantela devido a artifícios engenhosamente construídos pela compositora: repetições motívicas, intervalos melódicos que permeiam a obra e a presença do ritornello.



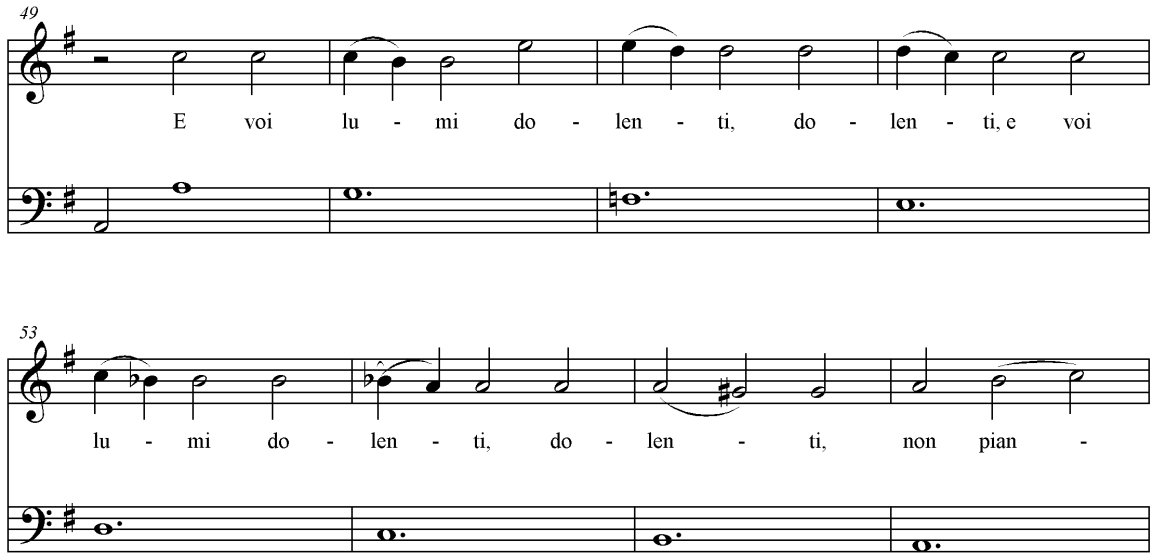
Versos 7, 8 e 9

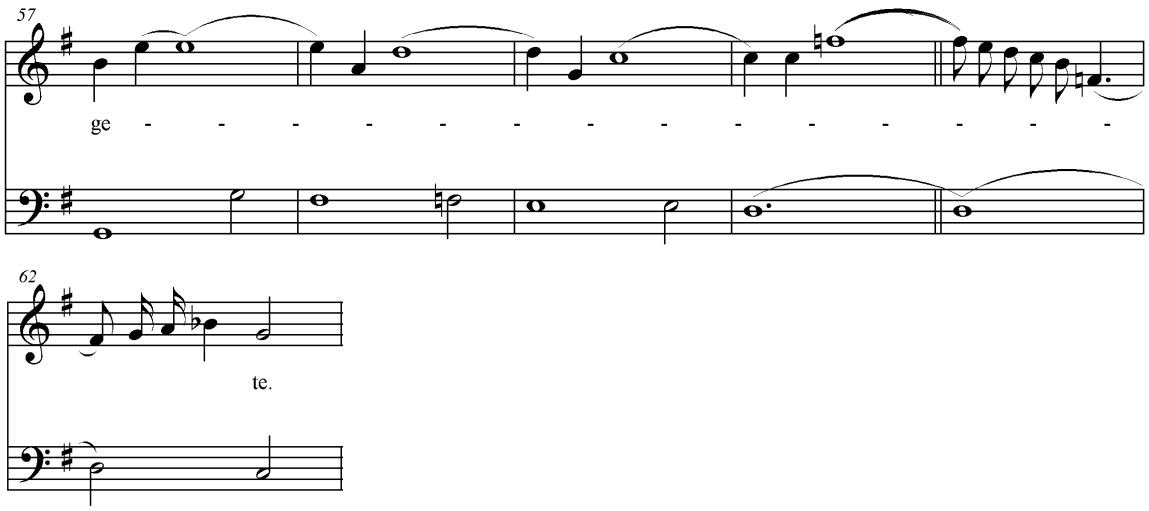
Trata-se de um trecho bastante estático, perfazendo o intervalo constrito de uma terça diminuta (fá a ré sustenido). Em estilo recitativo, a linha melódica é grave, girando em torno de fá, refletindo a idéia de confinamento, tristeza, escuridão.

compasso 12-13).

Verso 10 e 11

Desde o verso sete, pequenos saltos vão gradativamente criando momentum para alcançar um clímax sobre a palavra *mal*. Esta intensificação progressiva inicia-se com a nota lá (*bella*), si (*inocente*), dó (*può*), ré (*quel*), mi (*duole*) e finalmente fá (*mal*). Pictórica e formalmente bem estruturado, o efeito é ressaltado pela semínima seguida de uma pausa, que prepara o gesto extremamente dramático do cromatismo duplo (soprano e baixo em terças) em linha descendente sobre *tormenti e pene*. O artifício é típico da linguagem de Strozzi: uma alternância constante de expansão e recolhimento de afetos, de resultado genuinamente teatral.

Verso 12 e 13

Aqui podemos ver como a compositora mantém a unidade de uma peça construída quase somente de fragmentos: partindo de um salto descendente de oitava (o mesmo intervalo que estrutura toda a peça: mi a mi), a linha sobe então gradativamente até o mi agudo outra vez, voltando a descer até o lá, terminando a seção.

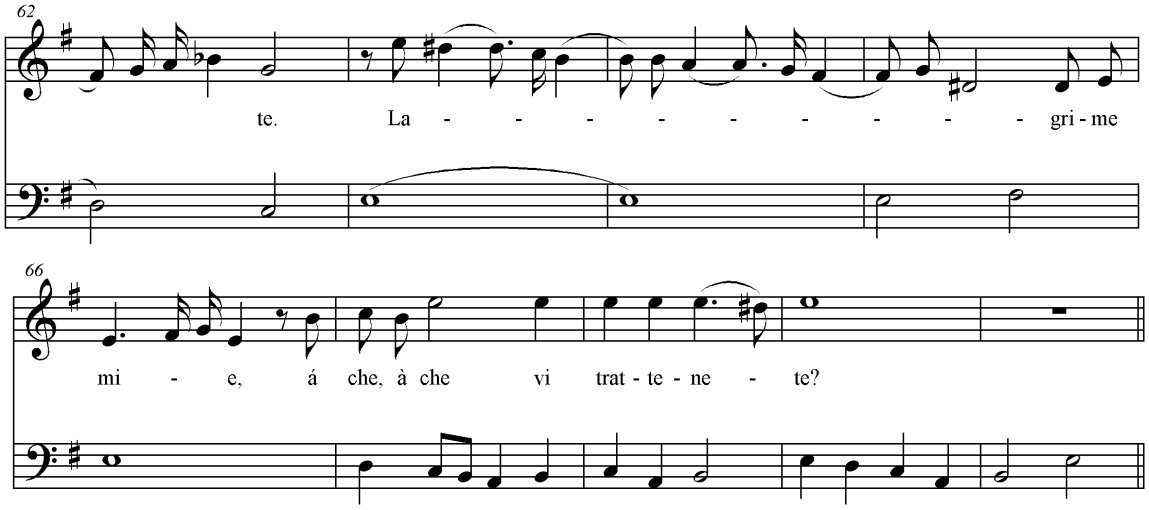




Verso 14

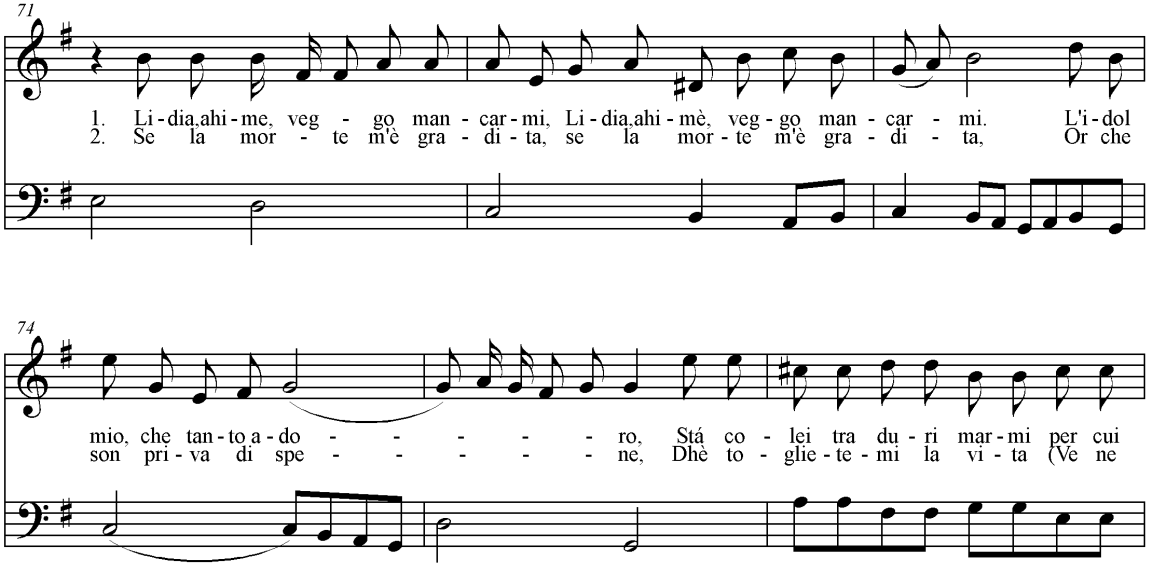
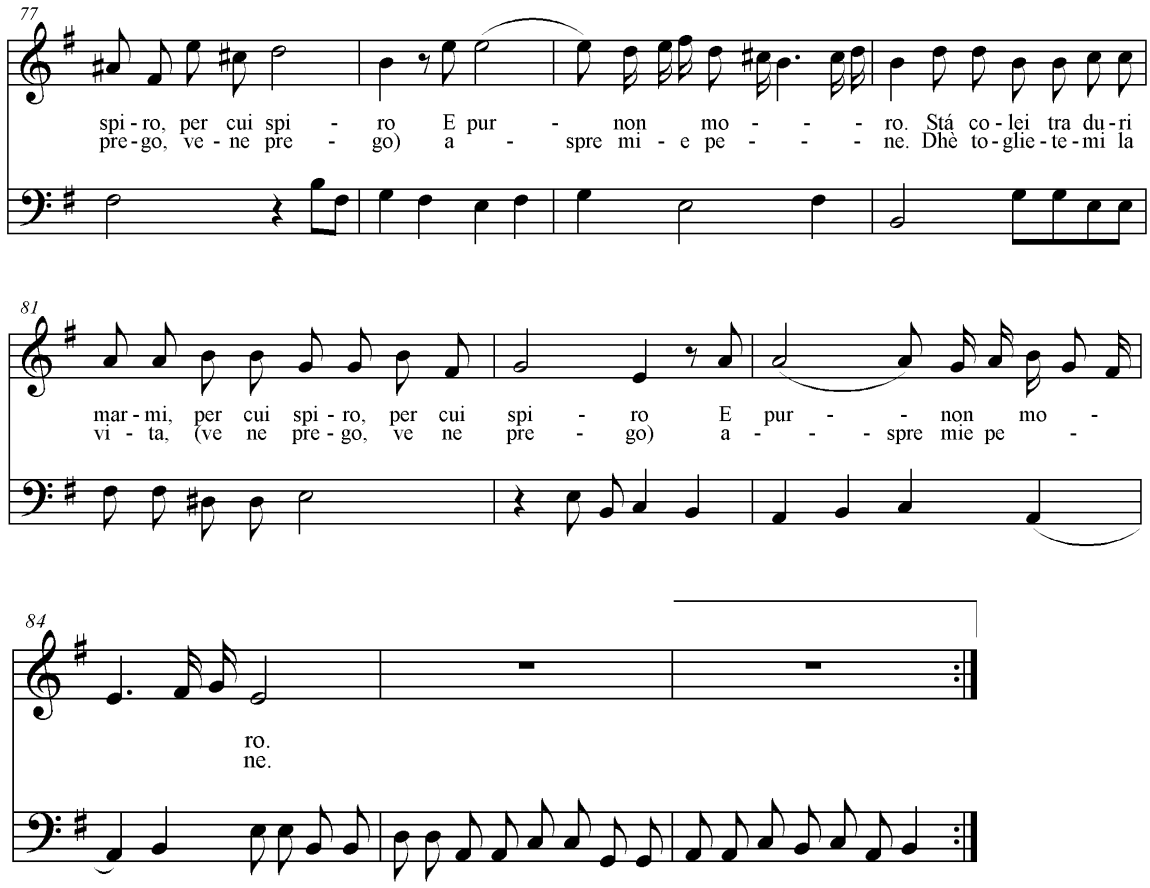
O verso é equilibrado com grande elegância, criando uma simetria entre duas frases complementares. As suspensões dos primeiros sete compassos encadeiam-se descendentemente de forma seqüencial - nas quais as sílabas tônicas (sobre ***lu****mi* e *do****len****ti*) são acentuadas com as dissonâncias de sétima. Na segunda metade do verso - um longo melisma sobre *piangente* – as resoluções em sextas das suspensões de sétima são adiadas por saltos ascendentes de quartas, criando o efeito de soluços. A seção de grande lirismo, uma ária ternária em movimento pendular de dança, é recorrente nos momentos mais melancólicos de Strozzi, nos quais deparamo-nos com a ligação entre a tristeza do abandono e o surgimento da canção. Podemos pensar em uma espécie de devaneio lírico, quase um transe poético, resultado de uma imersão mais profunda no subjetivo. A estética marinista da emoção que travestiu-se em sensualidade exteriorizada une-se aqui a uma verdadeira interioridade, reminiscência da sutileza psicológica a que o público de Monteverdi acostumara-se a presenciar. Não é mera coincidência que o baixo relembra a obstinação da *passacaglia* sobre o qual a ninfa há vinte e um anos debateu-se em seu discurso desconexo e conflitado – em *Lagrime mie* não se dá o mesmo discurso incoerente e roto, que se efetuava pela presença do choque das dissonâncias e

quebras rítmicas. Ao contrário, as dissonâncias neste trecho de Strozzi ajudam a acentuar o movimento de dança e criar essa sensação de propulsão hipnótica, manifestando-se externamente no movimento físico da dança.



Verso 15

Retorno do refrão. A segunda metade da frase é mais estática, declamatória e conclusiva do que na primeira aparição do verso. Há uma insistência sobre o mi, com uma inflexão na sensível, ré sustenido.

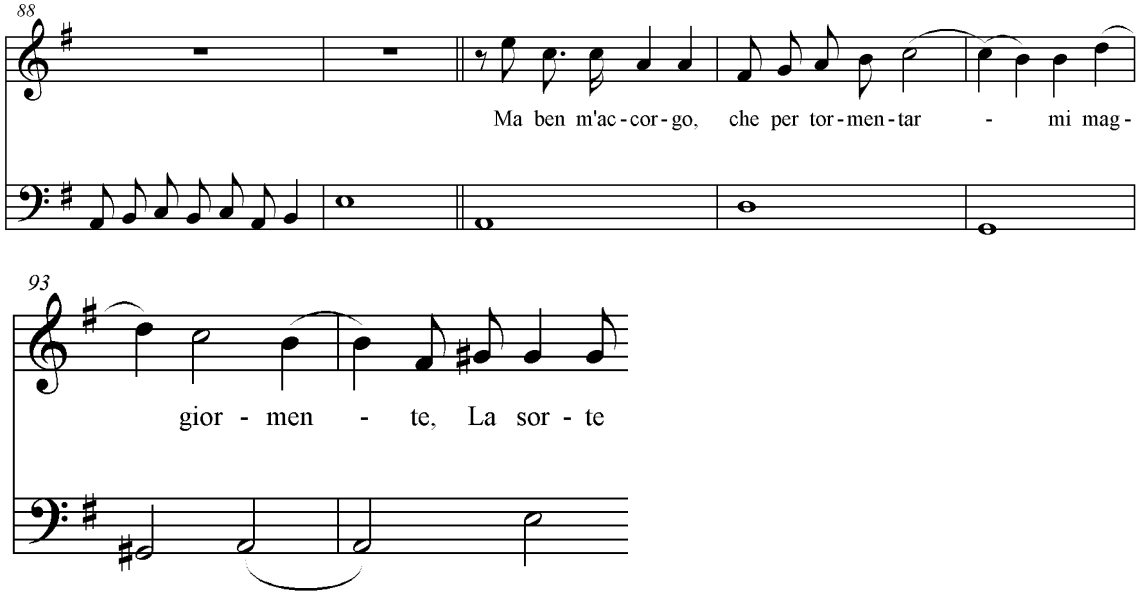


Versos 16 a 23

É uma seção sobre a nova métrica *ottonaria* que se distingue do restante da obra. Barbara Strozzi marca a nova seção denominando-a *Aria adagio*. Os versos *ottonari* e seus acentos regulares apontam para uma mudança clara de textura rítmica. O trecho todo silábico, com acompanhamento de figuração rápida, rompe com o pathos anterior, de interioridade e agudeza psicológica. O texto, construído de imagens estereotipadas, não é tratado com a gravidade prévia; nesta passagem, Strozzi vê oportunidade para criar movimento e contraste. Só não há um desmantelamento formal porque existem artifícios que mantém a coesão da peça: aqui, por exemplo, toda a seção perfaz uma longa descida da oitava que estrutura formalmente a cantata (mi do compasso 74/5 ao último mi do compasso 84).

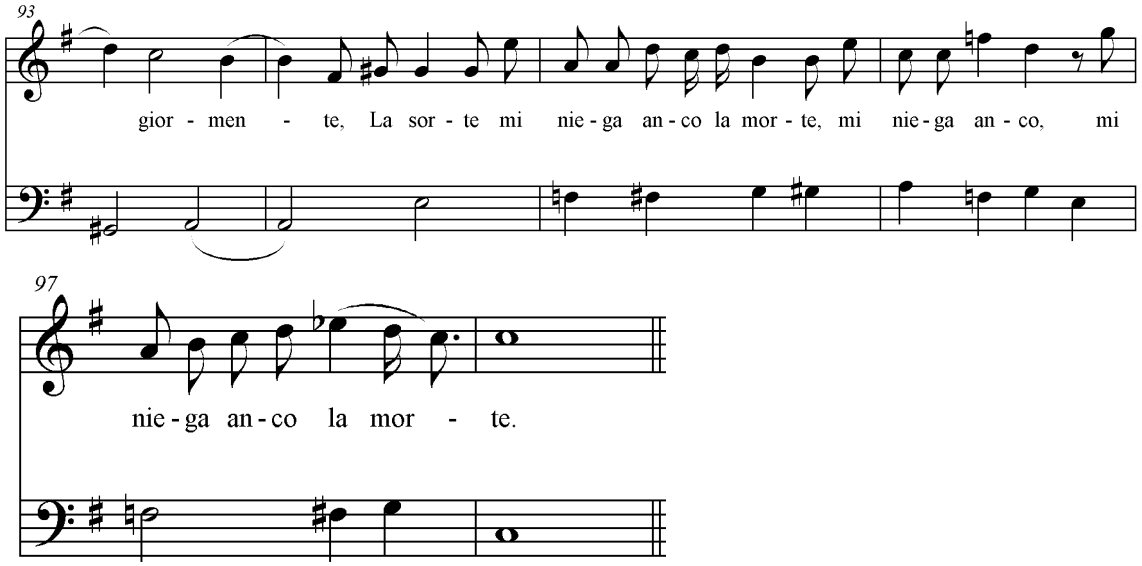
A superposição de atmosferas contrastantes cria uma obra de efeito fortemente teatral: miniaturas de cenas se alternam. O ouvinte não se desprende do espetáculo, surpreendido pelo gosto imagístico típico da estética maneirista.

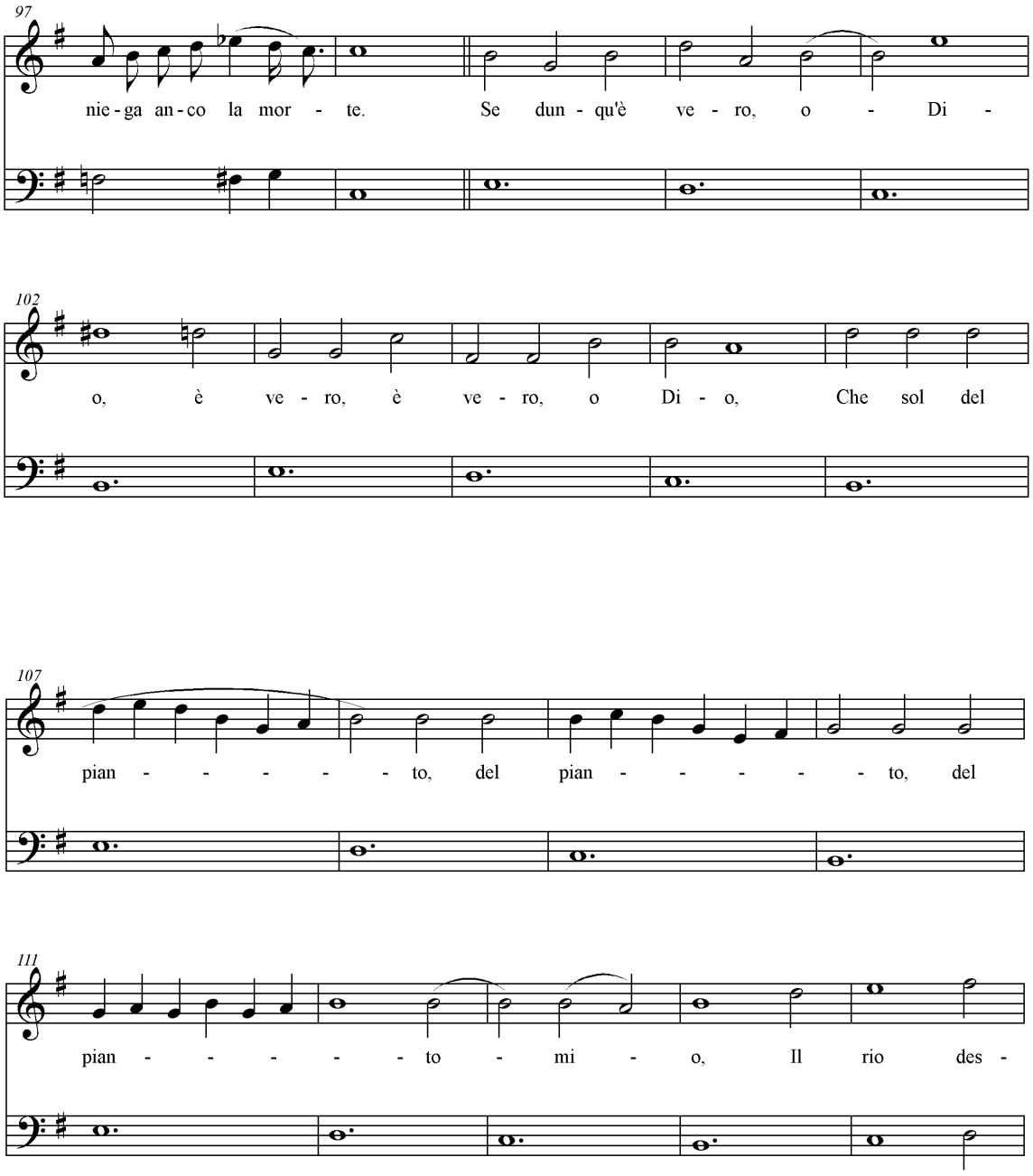
Versos 20 a 23

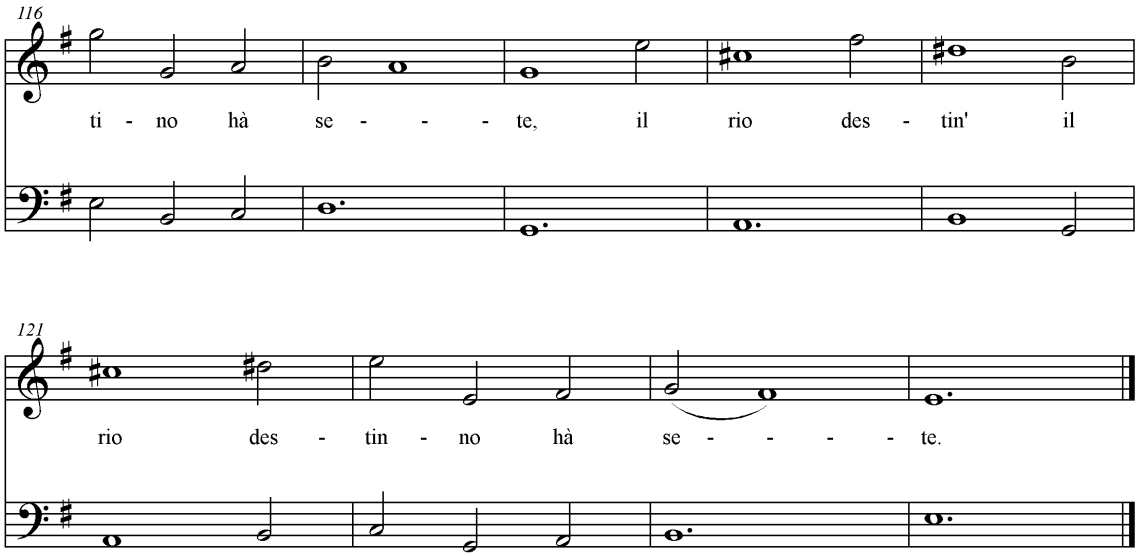
Repetição quase iteral da música dos versos 18 e 19. (Apenas algumas notas são diferentes).

Verso 24 e 25

Único trecho mais claramente em recitativo; as frases iniciais desenhando arcos melódicos bem equilibrados são típicos da elegância de Strozzi. A música responde sensivelmente ao texto poético, como no compasso 93: o contratempo, que se transforma em uma quinta diminuída em relação ao baixo, emenda melodicamente o *enjambement* sobre a palavra *maggiormente*. As dissonâncias que se criam entre a melodia e o baixo só se resolverão sobre o sol sustenido na palavra *sorte* que melodicamente é o final da frase anterior, mas também está ligada ao próximo verso através de outro *enjambement*[63]. O mesmo

[63] *Enjambement* ocorre quando o final de uma frase não coincide com o final do verso e esta se completa no verso seguinte.

efeito poético, Strozzi realiza através da música, criando uma separação melódica apenas parcial entre os dois versos.

Verso 26

Em contraposição aos acordes que acompanham o trecho anterior em recitativo, a melodia apresenta-se com ritmo rápido de colcheias e semicolcheias e saltos em direções opostas, acompanhados por um baixo movido. A repetição das palavras *mi niega* e logo a seguir *mi niega anco la morte* cria um movimento de aceleração e energia em direção à última elocução da palavra *morte*. O baixo em seu movimento cromático ascendente intensifica a sensação de precipitação, reforçada ainda pela dissonância do mi bemol na melodia com o fá sustenido no baixo. A aceleração e cadência súbita preparam o contraste para a próxima e última seção lírica.

97
nie - ga an - co la mor - te. Se dun - qu'è ve - ro, o - Di -
102
o, è ve - ro, è ve - ro, o Di - o, Che sol del
107
pian - - - - - - to, del pian - - - - - - to, del
111
pian - - - - - to - mi - o, Il rio des -



Verso 27

A última seção da peça apresenta-se novamente em ritmo ternário, no entanto, não é uma dança o que se escuta. O ritmo ternário do baixo é rompido com trechos semelhantes a hemiolas na voz, como nos compassos 99, 100, 101, 102; nos compassos 103 e 104 as palavras *vero* repetidas duas vezes criam também uma célula rítmica independente do fluxo ternário que então se interrompe. É um final lírico, porém um pouco tropeçante, sem a fluência da ária ternária anterior. A fluência é retomada nos madrigalismos com os melismas sobre a palavra *pianto*, repetida três vezes numa seqüência melódica descendente.

5.3 Hor che Apollo

Sinfonia adagio

[Aria]

1.	a	Hor che Apollo è a Theti in seno	8
2.	b	e il mio sol sta in grembo al sonno,	8
3.	a	or ch'a lui pensand'io peno,	8
4.	b	ne posar gl'occhi miei ponno,	8

[Recitativo/ Aria]

5.	C	A questo albergo per sfogar il duolo	11
6.	C	vengo piangente, innamorato e solo. [vengo piangente, innamorato e solo]	11

Ritornello

[Recitativo/ Aria]

7.	d	Sì [X 6], Filli, questo core,	7
8.	d	che per amor si more,	7
9.	e	à te vien supplicante	7
10.	e	de' tuoi bei lumi amante.	7

Ritornello allegro

Aria adagio

11.	f	Mira al pie' tante catene,	8
12.	g	lucidissima mia stella,	8
13.	f	e se duolti ch'io stia in pene	8
14.	g	si men cruda ò pur men bella, [X2]	8

Ritornello allegro

[aria]

15. h Se men cruda, pietade havrò 8

16. h del mio servier saprò 8

17. G che m'ami e se men bella, 8

18. x io frangerò i legami. 8

Ritornello

[aria]

19. h Vedi al core quante spine 8

20. i tu mi dai, vermiglia rosa, 8

21. h e se sdegni mie rovine, 8

22. I si men fiera o men vezzosa. [X2] 8

[genere concitato]

23. x Ma isfogatevi, spriggionatevi, 11

adagio [aria]

24. j miei sospir, s'io già comprendo 8

25. J che di me ride Filli anco dormendo. 11
[miei sospir, s'io già comprendo
che di me ride Filli anco dormendo]

Ritornello

[recitativo/ aria]

26. x Ride [3x]de' miei lamenti 7

27. k certo questa crudele 7

28. K e sprezza i preghi miei, le mie querele. 11

29. L Deggio per ciò partir senza conforto: 11

30. L se vivo non mi vuoi, mi vedrai morto. 11
[Deggio per ciò partir senza conforto
se vivo non mi vuoi [non mi vuoi] mi vedrai morto] do

Ritornello adagio

Adag. [aria]

31.	m	Mentre altrove il pie' s'invia,	8
32.	n	io ti lascio [io ti lascio] in dolce oblio;	8
33.	m	parto, Filli, [parto] anima mia,	8
		[parto, Filli, parto, anima mia]	
34.	n	questo sia l'ultimo addio!	8
		[l'ultimo addio, questo sia l'ultimo addio]	

HOR CHE APOLLO

Hor che Apollo è a Theti in seno
e il mio sol sta in grembo al sonno,
or ch'a lui pensand'io peno,
né posar gl'occhi miei ponno,
a questo albergo per sfogar il duolo
vengo piangente, innamorato e solo.

Sì, Filli, questo core,
che per amor si more,
a te vien supplicante
de' tuoi bei lumi amante.

Mira al pie' tante catene,
lucidissima mia stella,
e se duolti ch'io stia in pene
si men cruda oppur men bella.

Se men cruda, pietade avrò
del mio servir, saprò
che m'ami e se men bella,
io frangerò i legami.

Vedi al core quante spine
tu mi dai, vermiglia rosa,
e se sdegni mie rovine,
si men fiera o men vezzosa.
Ma isfogatevi, spriggionatevi,
miei sospir, s'io già comprendo
che di me ride Filli anco dormendo.

Ride de' miei lamenti
certo questa crudele
e sprezza i preghi miei, le mie querele.
Deggio per ciò partir senza conforto:

Tradução

Enquanto Apolo descansa no seio de Teti,
e o meu sol descansa no colo do sono,
enquanto nele penso, eu peno,
e repousar os olhos meus não posso,
a este refúgio para afogar a dor,
venho em pranto, enamorado e só.

Sim, Filli, este coração,
que por amor morre,
a ti vem suplicante
de teus belos olhos amante.

Vê, aos pés tantos grilhões,
iluminada estrela minha,
e se te dói que eu sofra,
seja menos cruel ou menos bela.

Se menos cruel, piedade terás
pela minha dedicação, saberei
que me amas; e se menos bela,
romperei as correntes.

Vê ao coração, quantos espinhos
tu me dás, rubra rosa ,
e se desprezas minha ruína,
seja menos altiva ou menos bela.
Mas desabafem, soltem-se,
meus suspiros, que eu já compreendo /
Que de mim ri Filli até dormindo.

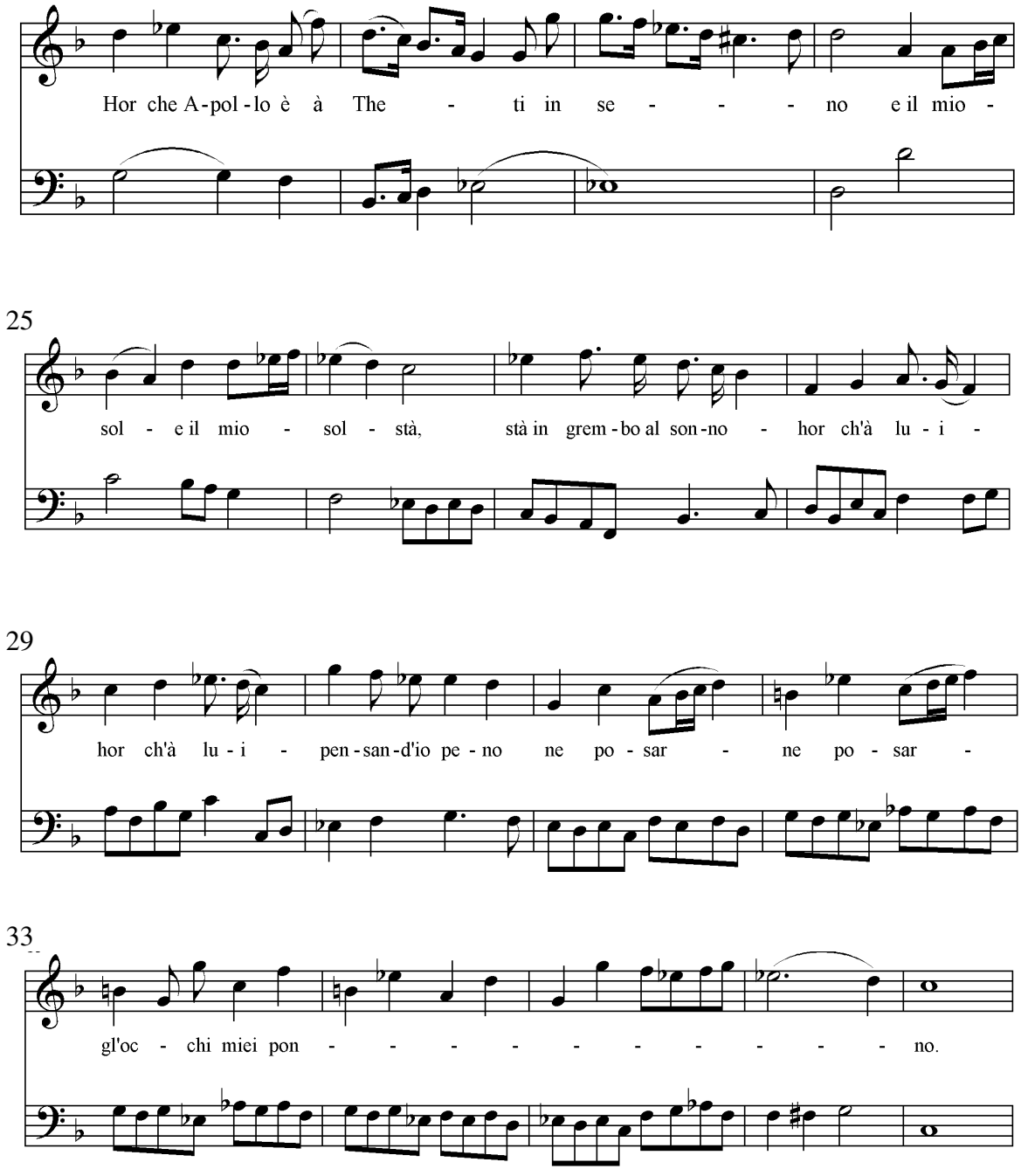
Ri de meus lamentos,
certamente, aquela cruel
e despreza meus pedidos, minhas queixas.
Devo por isso partir sem consolo:

se vivo non mi vuoi, mi vedrai morto.

Mentre altrove il pie' s'invia,
io ti lascio in dolce oblio;
parto, Filli, anima mia,
questo sia l'ultimo addio!

se vivo não me queres, me verás morto.

Enquanto o pé em outra direção vai,
eu te deixo em doce olvido;
parto, Filli, alma minha,
este será o último adeus!

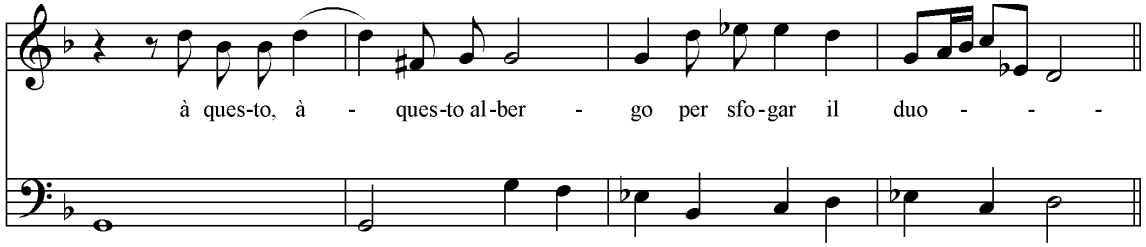
Verso 1 a 4

Versos 1 a 4

A cena se abre com a imagem de Apollo adormecido nos braços de Teti. Apollo (o deus sol) adormecido não é apenas metáfora da noite, como é o motivo que provoca a lembrança da figura amada, que na tradição petrarquista é traduzida por "sol", ou o centro da vida daquele que ama.[64] A imbricação entre texto e música é grande: três vezes a linha melódica descendente mimetiza a ação do deitar-se. Além da imitação pictórica da ação, há o aspecto mais subjetivo da sensação de intimidade dos amantes adormecidos, mesclado à melancolia do observador que não participa da cena amorosa (como na Ode II de Safo). Não somente a linha descendente é um *topos* ligado à tristeza e melancolia (que aqui é intensificado pelas figuras pontuadas que aumentam a sensação de queda), como as segundas menores descendentes estão sempre ligadas a algum afeto pesaroso, ou em suas expressões físicas, como o pranto ou suspiros. O motivo é repetido três vezes sobre *Theti - seno - grembo al sono*, criando musicalmente a conexão entre as duas imagens (Apollo adormecido nos braços de Teti e a bem amada adormecida no colo do sono). Contraposta ao motivo descendente que mimetiza o sono, ascende a lembrança da amada, o "sol" que se eleva duas vezes (compasso 24 a 26), mas cuja expansão emotiva é breve, retraindo-se logo através do cromatismo doloroso da segunda menor descendente. O motivo melódico e rítmico sobre o nome *Apollo* (compasso 21) é repetido duas vezes sobre *lui* (compasso 28 e 29): o narrador, referindo-se Apollo, depara-se com a situação de abandono, o que precipita a representação da agitação noturna, da

[64] Em Stampa, na *Rime 146*, lemos: *Come posso far pace col desio, / o farvi tregua, poi ch'egli pur vuole , / non essendo qui nosco il suo bel sole, / tranquilo porto e sole al viver mio?* (como posso apaziguar meus desejos, ou vos dar trégua, pois ele assim quer, enquanto longe de mim está **meu sol**, porto tranqüilo e **sol do meu viver**? [grifo meu])

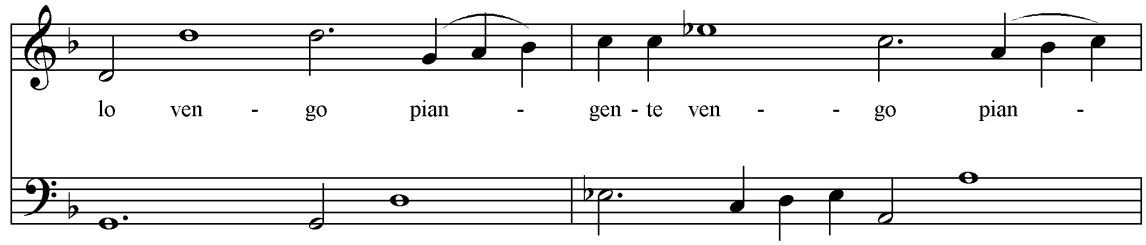
angústia insone, através da melodia agitada do baixo em colcheias em seqüência ascendente, reforçada pelos saltos disjuntos e dissonantes da voz (note-se a presença de dois trítonos seguidos nos compassos 33 e 34).

Verso 5

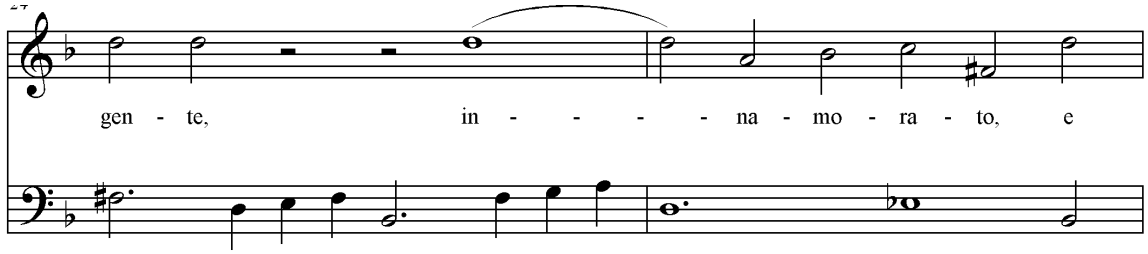
37

Em recitativo, o trecho é marcado pela presença do semitom recorrente desde o início da peça: ré – mib ou mib –ré, que na primeira parte sublinharam *Apollo*, *sol*, *lui* e agora *per sfogar* e *duolo*.

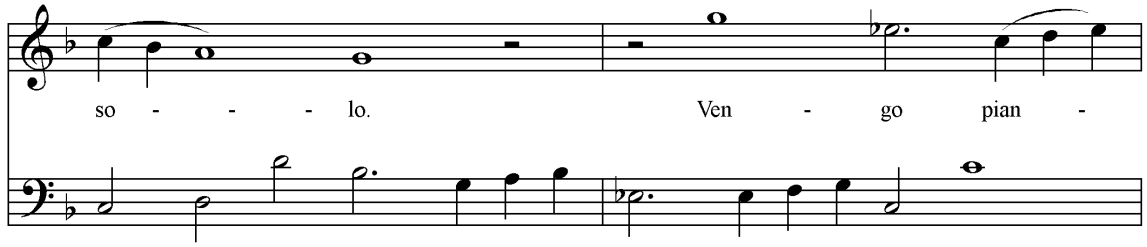
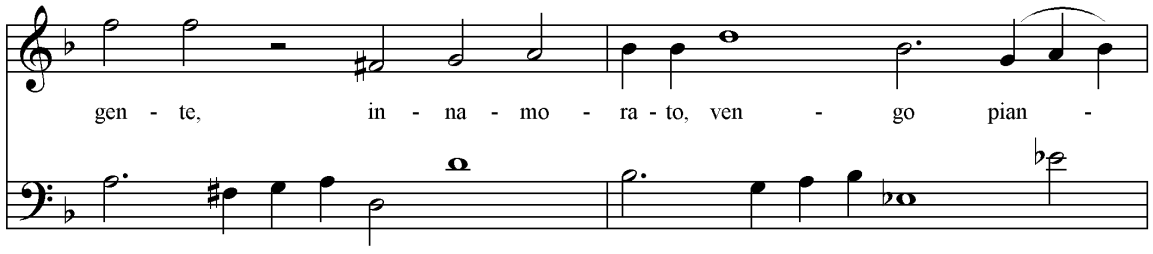
Verso 6

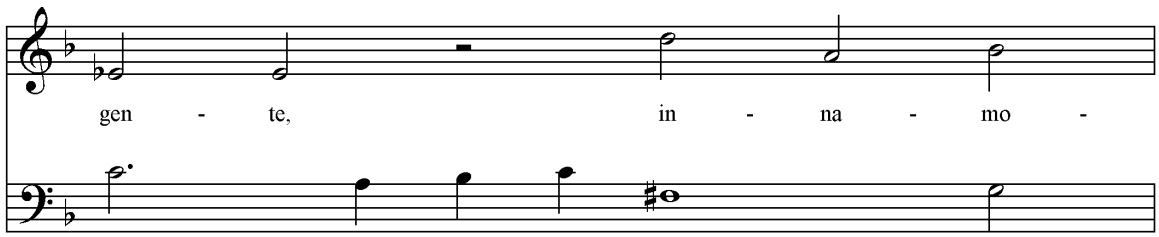
41

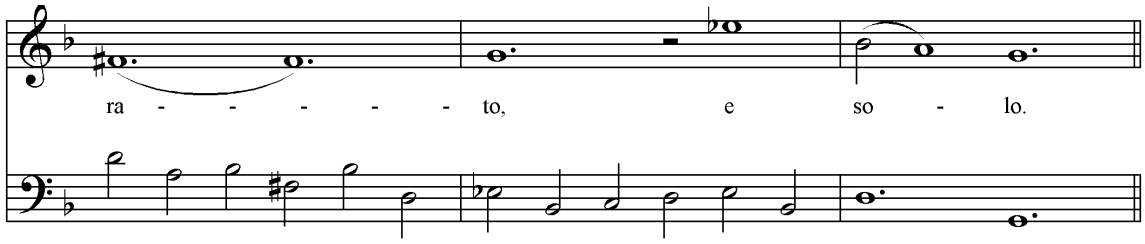


43

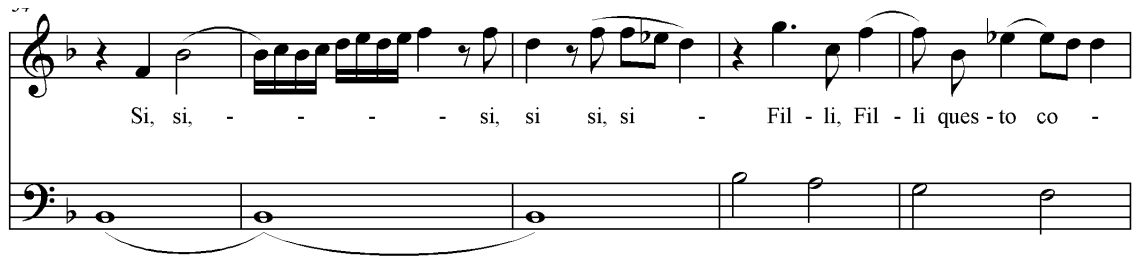


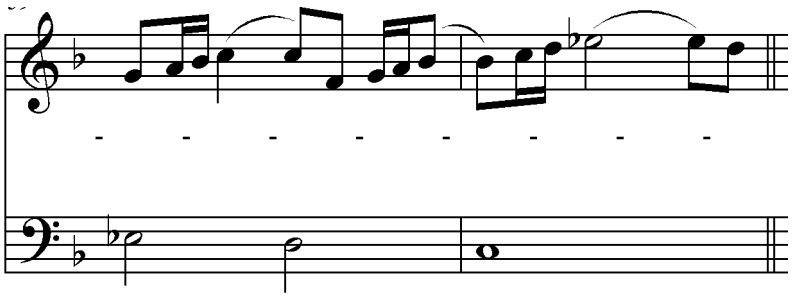
45

47

49



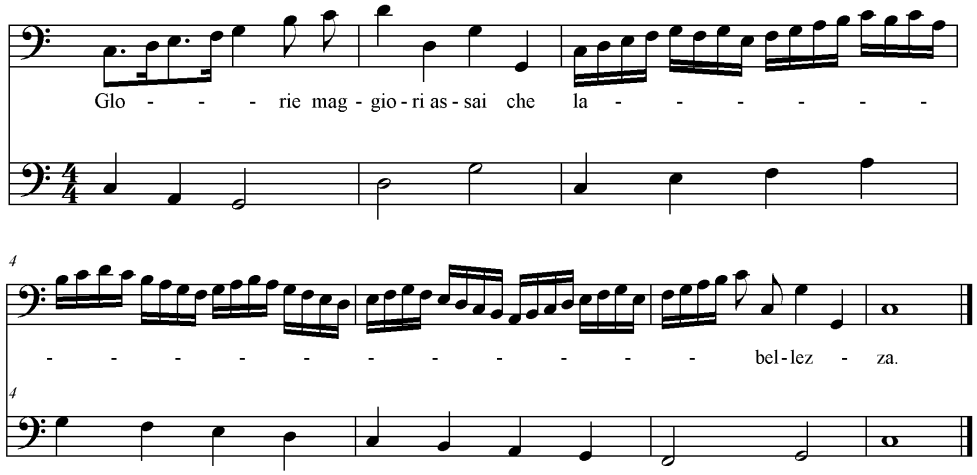
50

Numa ária em ritmo ternário, a sensação é pendular, lembrando uma *berceuse*. A relação entre soprano e baixo é de grande elegância, com as delicadas permutas de motivos rítmicos e melódicos, a direção movendo-se sempre para frente, num efeito semelhante a um transe - uma espécie de perda de consciência do mundo exterior e uma absorção completa ao estado de desolamento e solidão em que se encontra o personagem. A presença de ré – mib é marcante, ligando motivicamente a seção com as anteriores.

Verso 7





Casos de assincronia entre texto e música são fenômenos que passam a ser cada vez mais freqüentes a partir de 1660, servindo claramente às demandas de um público ávido por malabarismo vocal vistuosístico das novas *prima-donne*. Árias de ópera do período demonstravam uma constante oscilação entre gestos madrigalísticos e uma completa dissociação entre música e palavra. Um exemplo desta dissociação aparece surpreendentemente na obra do próprio Monteverdi: em sua última ópera, *L'incoronazzione di Poppea*, em uma ária de Sêneca, um longo melisma de quarenta e uma notas sobre o artigo *la* [*belezza*][65] parece ir de encontro a sua teoria claramente expressa na famosa *Dichiaratione*:

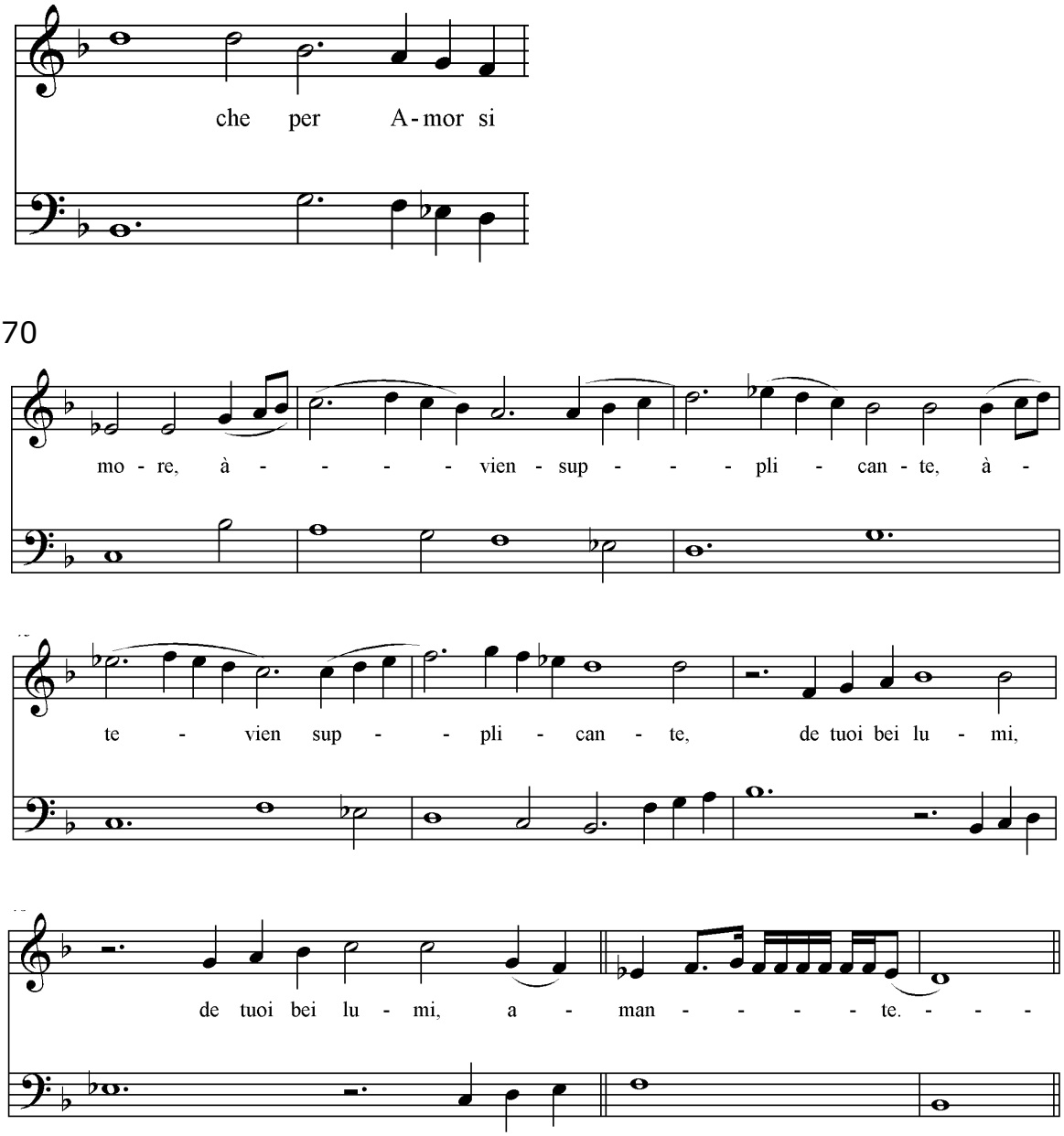


Barbara Strozzi dá um passo além dos puros madrigalismos usados comumente por Monteverdi e seus contemporâneos, ou mesmo do puro prazer vocal sem conexão com o texto. Mesmo quando os

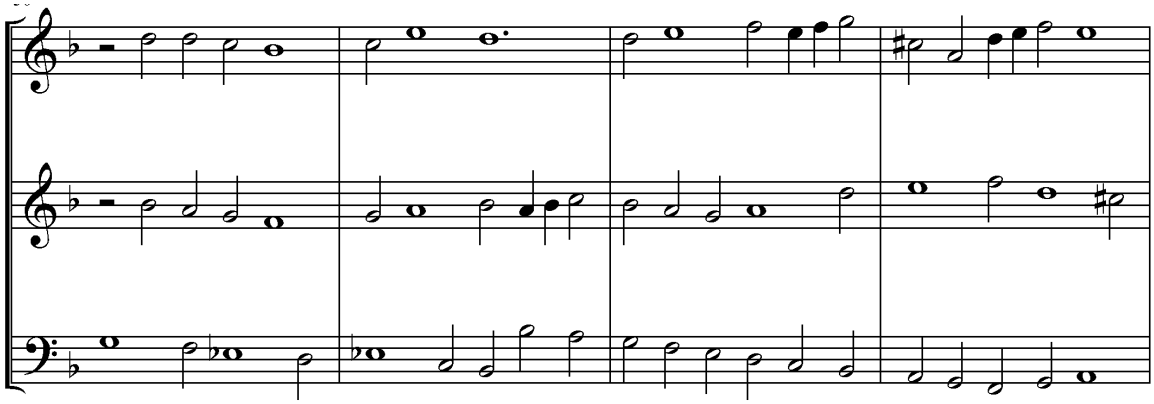
[65] Ato 1, cena 6, compassos 32-46.

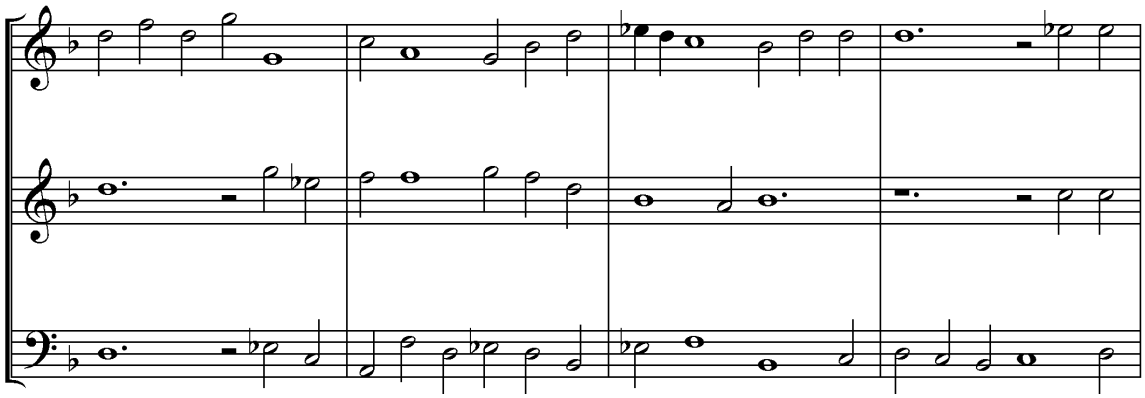
melismas não correspondem a palavras investidas de *pathos* específico, é inegável a existência de um *pathos* expresso quase que puramente através da música. É como se o foco se concentrasse num determinado afeto que uma palavra não necessariamente representa, mas apenas levemente sugere e, portanto, não pode haver um efeito de verossimilhança/mimese direta. Se em Marino há um processo de de-subjetivação em função da fragmentação e fixação em imagens particulares quase descritivas de um determinado personagem, em Barbara Strozzi existe uma certa fragmentação do texto, mas com o intuito contrário ao de Marino. Um texto pobre dramaticamente se amplia e transforma-se numa obra dramática, plena de subjetividade, graças à música. Uma palavra como ***si*** recebe um foco de luz extraordinário, é repetida seis vezes, ganhando uma dimensão de significado muito maior do que o autor do poema pretendia originalmente. A compositora investe o sintagma de alta carga subjetiva: O *si* rompe com o *pathos* anterior da desolação e alienação da realidade, numa escala ascendente, um gesto quase de fúria contra o estado semi-hipnótico anterior. O efeito é de grande teatralidade: são cenas emocionais que se alternam, sem nem mesmo o suporte verbal que se suporia constituírem-nas. A música, que em Monteverdi sustentava (e re-interpretava) a palavra, em Barbara Strozzi transforma-se em fala – sem palavras. A palavra é apenas uma insinuação, uma desculpa para o mergulho na subjetividade de um personagem que nem sequer chega a se construir. O personagem não se constrói por falta de um palco que o sustente, de um libreto que o invente, de um convite ao mundo da ópera do qual Strozzi permaneceu excluída. Mas com seu palco minimizado, com seu drama miniaturizado, a subjetividade ainda é percebida. Deparamos-nos sim com um personagem: sem nome relevante, sem gênero marcadamente escolhido, mas constituído de emoções complexas, profundas e claramente nomeáveis. A música apenas nos guia por esse universo

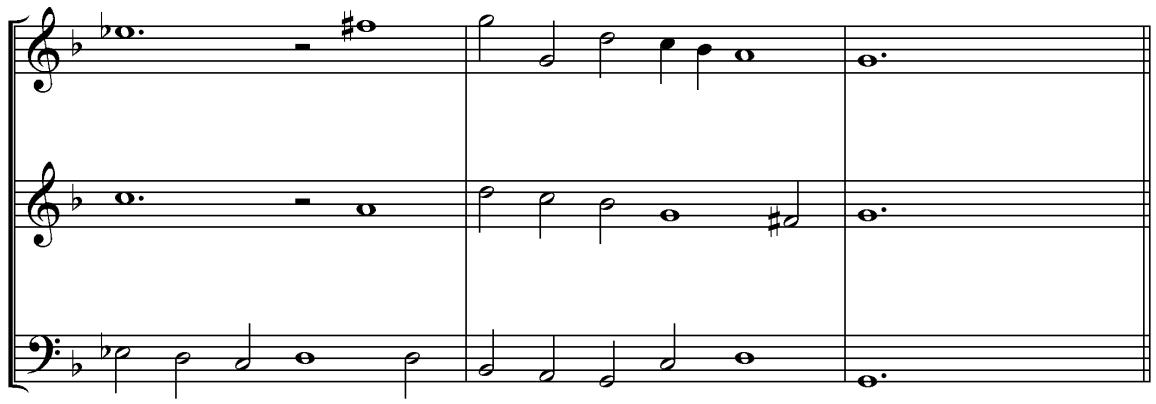
subjetivo e quase não verbal. A poesia é apenas um pretexto para o teatro musical que a compositora produz. Nessa passagem, lembremo-nos de Arianna e tantos outros personagens femininos que no auge de sua dor, duvidam de terem sido capazes de vociferar contra o bem amado. A expansão assertiva e furiosa inicial sobre o *si* – note-se a presença de mi natural, empurrando a escala ascendentemente para seu ponto culminante - imediatamente contraindo-se, primeiro hesitando sobre o que acabou de expressar, para recair na inevitabilidade de sua situação: *fa* – *mib* – *ré*, reafirmando mais uma vez o que já nos foi revelado desde o começo: o eu narrativo contrai-se em sua dor de abandono. O nome da amada é pronunciado numa escala descendente de sol à sib, com notas ornamentais ao redor desta estrutura, e a melodia volta mais uma vez ao inelutável intervalo de segunda menor *mib* – *ré*.

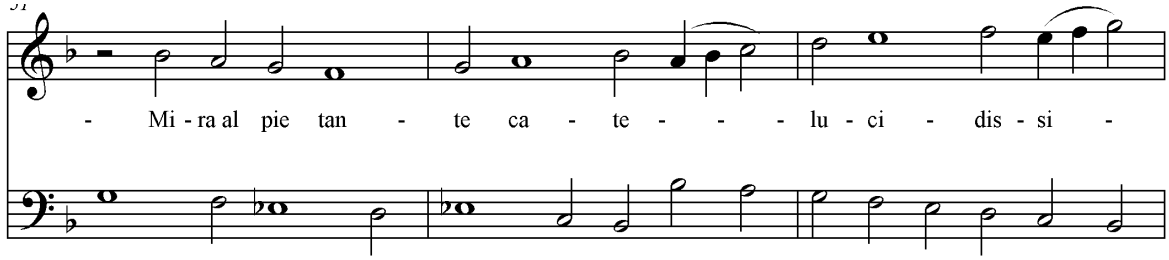
Verso 8, 9 e10

A idéia da súplica é desenhada em linhas melódicas que se movimentam ondulantes a partir do compasso 70, através de uma seqüência ascendente perfazendo uma oitava de sol a sol. A seção encerra com a palavra *amante*, sobre o repetitivo intervalo (*mib – ré*), aqui ornamentado. Notável é a reincidência do movimento *cantabile* de dança, ligando novamente a fluidez do canto ao tema da separação.

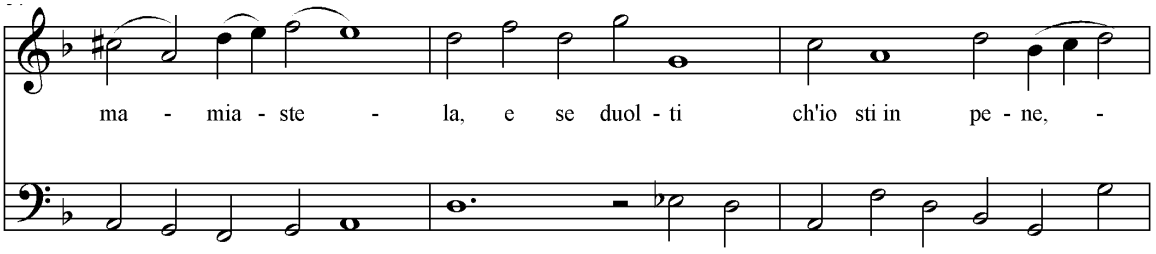
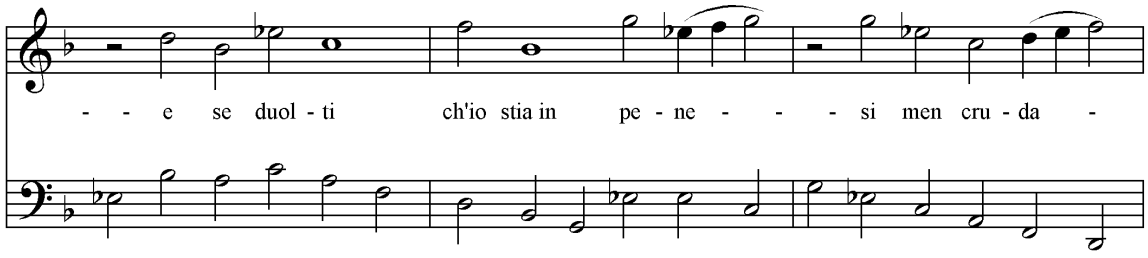
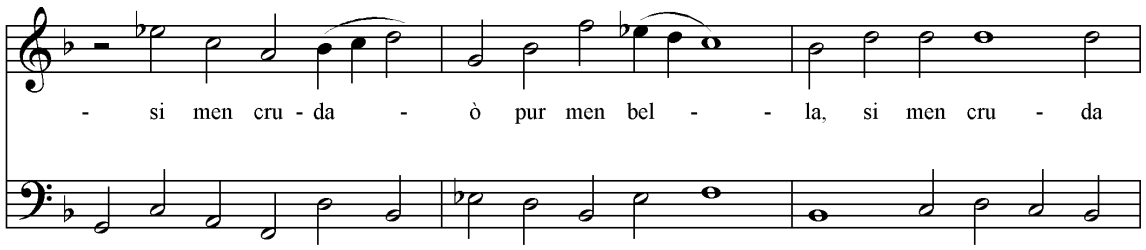
Versos 11 a 14

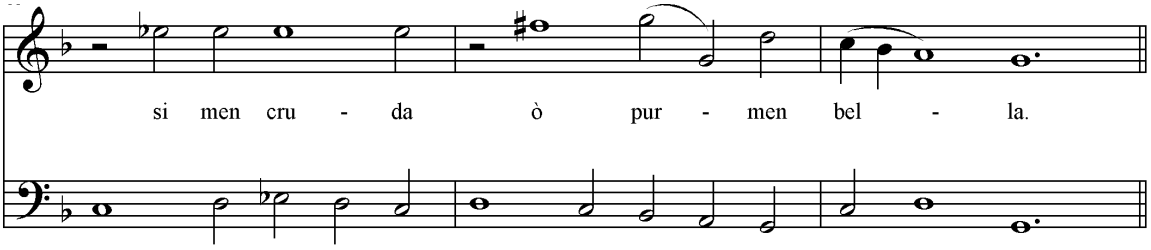
79 Ritornello allegro

83



87

90 Aria adagio



93

96

99

102



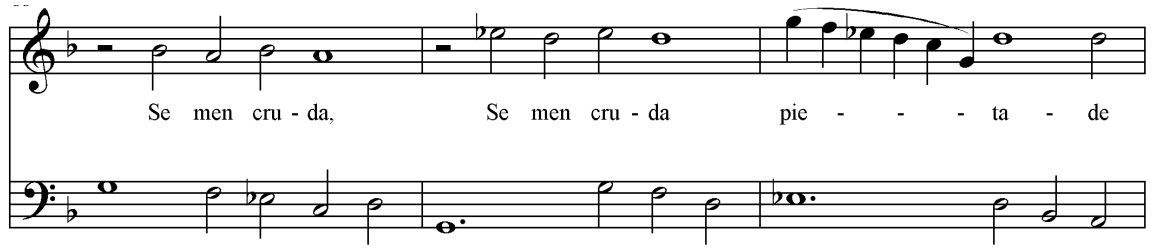
O material utilizado pela voz já foi introduzido no *ritornello* que toma emprestadas as melodias do primeiro e segundo violinos. A compositora percebe o eco poético entre estes versos *ottonari* e os versos 19 a 22, ambos de significados correspondentes, e aproveita a oportunidade para utilizar a mesma música. O ritmo, pendular, com reminiscências de uma *ciacona*, cria um sentido de movimento físico indubitável. Não estou argumentando que trechos em Cantatas, como na ópera do período, seriam destinados à dança, pois não foi até agora levantada qualquer evidência histórica para o fato. Discuto esta possibilidade no Capítulo 3. O que esta seção da obra nos oferece é uma referência musical ao movimento físico, uma evidência de corporalidade. Strozzi usa o mesmo artifício em outras Cantatas, como podemos ver em *Apresso ai molli argenti*, na seção dos versos 35 a 46, por exemplo. São trechos que além de criarem blocos formais que se destacam do resto da obra, sublinham certo *pathos* ligado à memória voluptuosa do amor, a dor do abandono mesclando-se ao prazer físico que a amada provoca (*vedi al core quante spine / tu mi dai, vermiglia rosa*). *Voluptas dolendi* se expressa em dança, pois só através da música feita

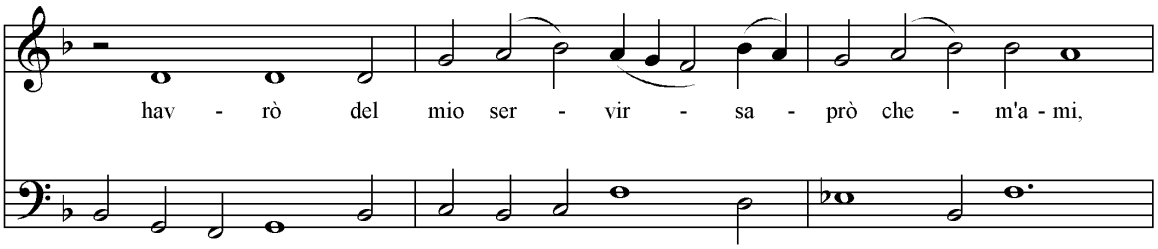
corporalidade, pode-se expressar mais plenamente. Os dois trechos, acrescidos dos *ritornellos* que imitam as partes cantadas, delimitam uma seção que corresponderia a uma cena de dança, criando um equilíbrio na forma geral da obra, conforme o esquema:

Sinfonia	10 versos	
Recitativo / ária		
Ritornello		
Recitativo / ária		
Ritornello		**Seção de dança**
Ária	12 versos	
Ritornello		
Ária		
Ritornello		
Ária		
Recitativo / ária	12 versos	
Ritornello		
Recitativo / ária		
Ária		

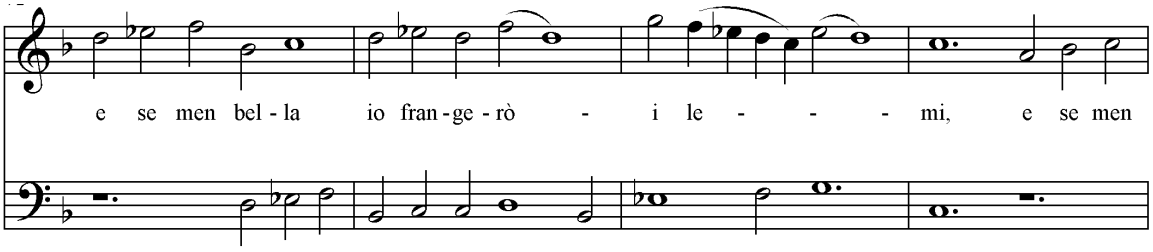
A insinuação de um *pathos* dramático se dá pela introdução do motivo de notas repetidas (compassos 101 e 102) e assim como pela longa linha descendente de 11º do baixo (compassos 91 a 93), que será melhor explorado a partir do verso 28.

Versos 15 a 18

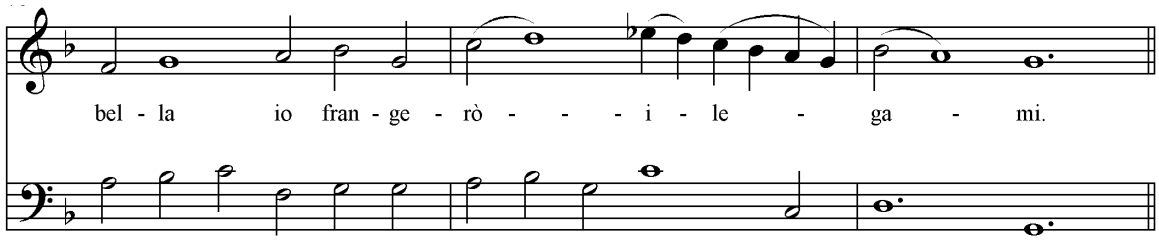
115

118



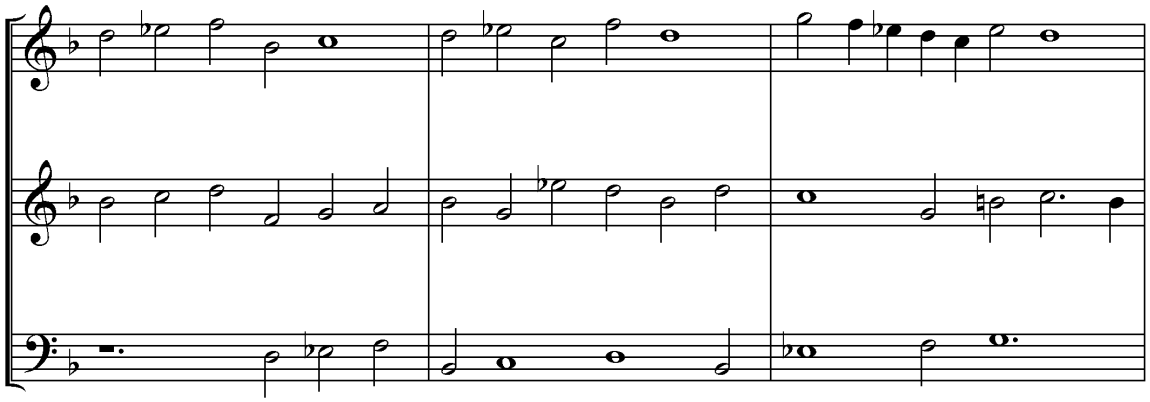
121

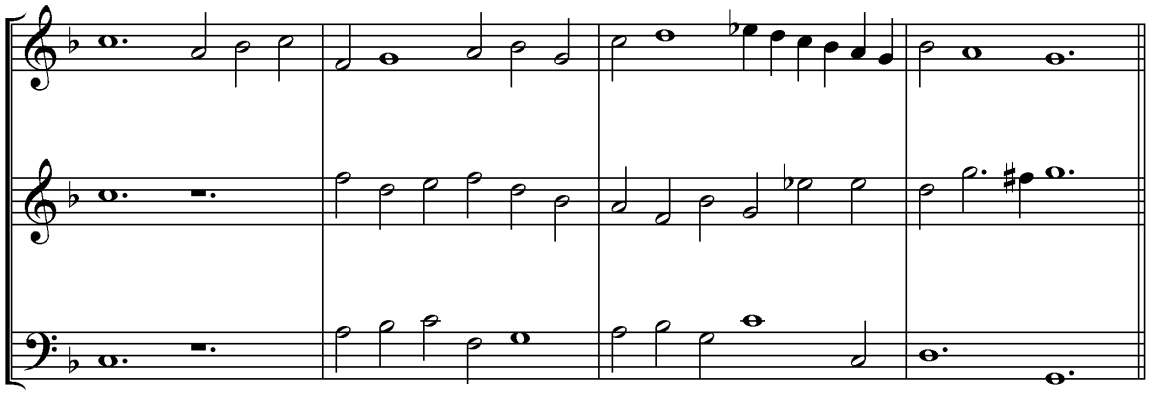


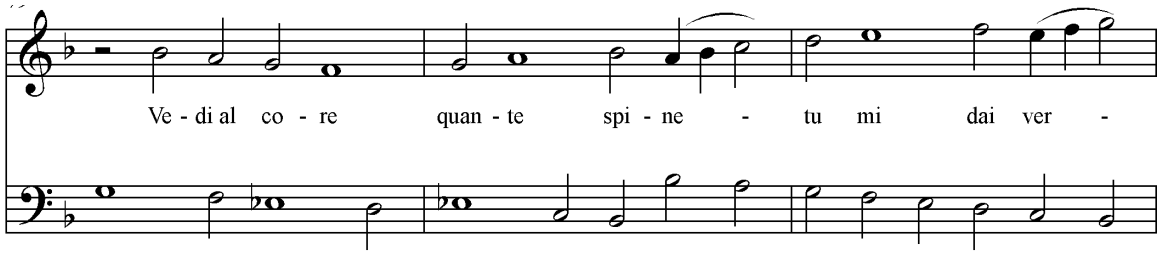
125

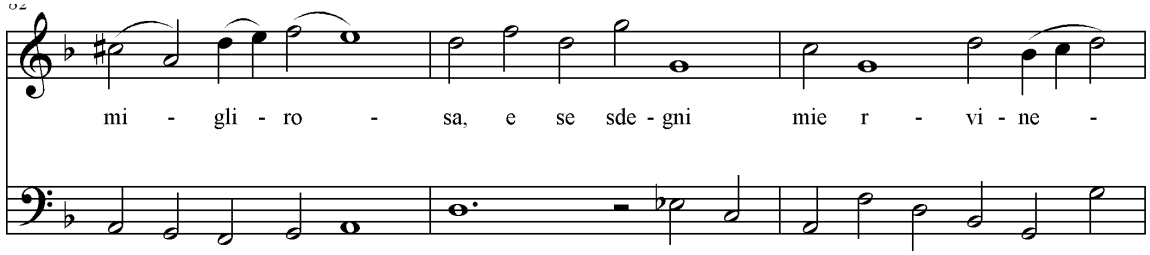


128 Ritornello

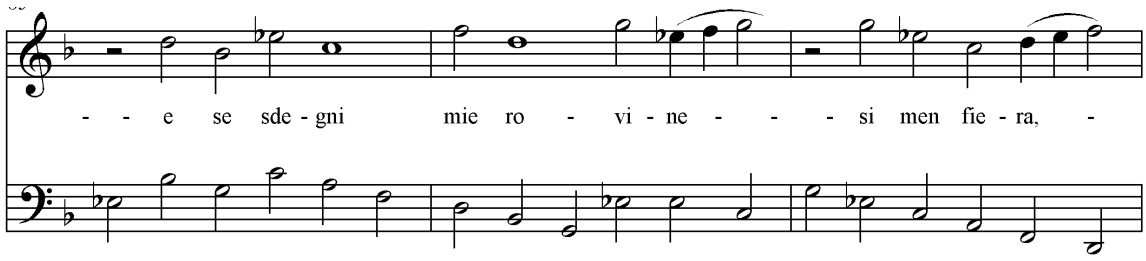


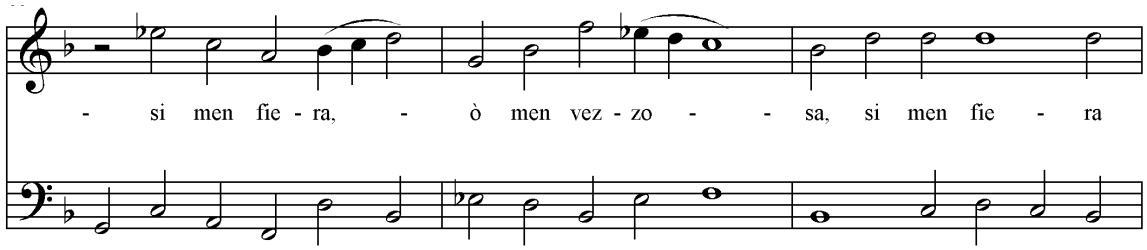
131

135

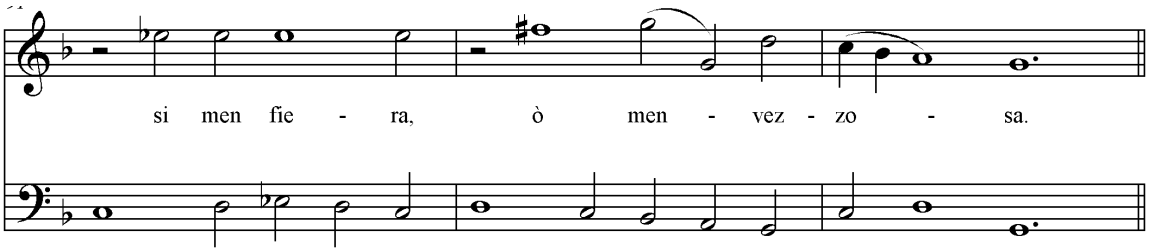

Ve - di al co - re quan - te spi - ne - tu mi dai ver -

138

mi - gli - ro - sa, e se sde - gni mie r - vi - ne -

141



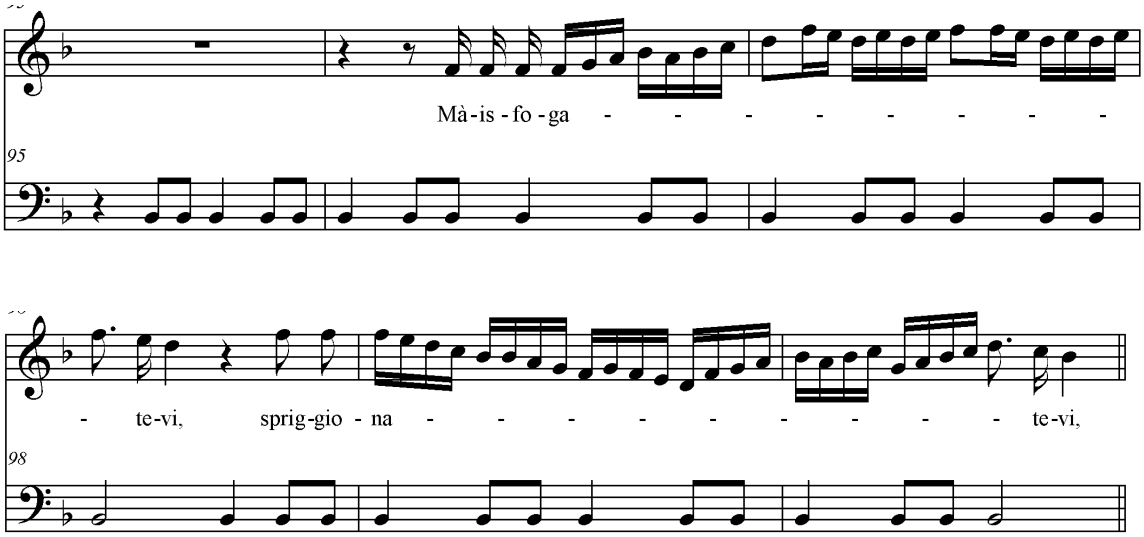
144

147



Os versos centrais da seção de dança introduzem motivos embrionários que se desenvolverão mais tarde: segundas que vão e voltam, com direção incerta (compassos 115-6), signos da hesitação que ocorrerá na última seção, no verso 31 (*mentre altrove il piè s'invia*, compasso 207). O motivo das notas repetidas aqui também surge um pouco mais contundente (compasso 118), anunciando o confronto com a situação de exclusão que vai se concretizar mais tarde.

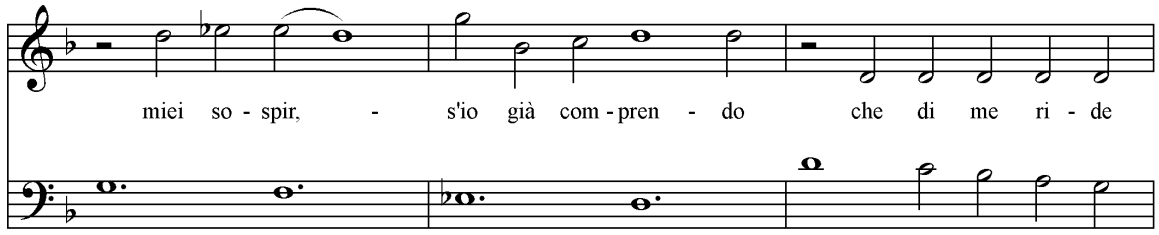
A dança se dá no trecho do poema em que há uma esperança de recuperação do amor perdido (versos 11 a 22).

Verso 23

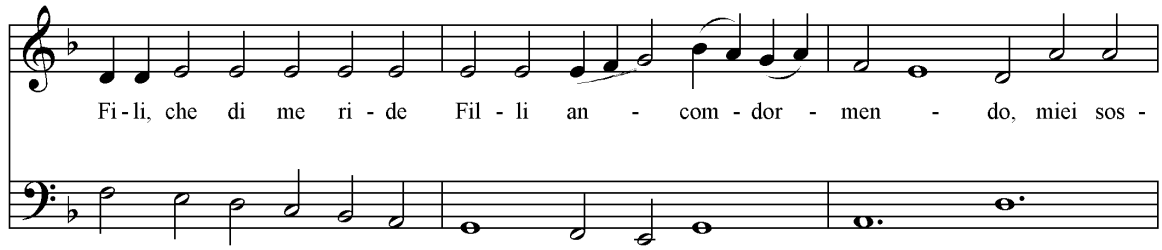
150

Em *genere concitato*, o verso 24 é uma ampliação do que ocorrera no verso 7 (uma melodia em semi-colcheias em graus conjuntos com o mesmo ponto culminante na nota fá, sobre a tríade de Sib). Formalmente, a relação é clara, e neste trecho, o que havia se insinuado anteriormente, aqui, se confirma amplificado: o verso 6 faz uma leve referência à dança; dos versos 11 ao 22, a dança se materializa. A agitação sobre o sintagma *si* é ampliada textual e musicalmente, criando um grande rompimento com o que se desenrolara até então. Subitamente, como um choque, a realidade se desnuda implacável, agora já sem possibilidade alguma de redenção. Em *concitata* explosão emocional, o clímax (fá) é atingido várias vezes, a melodia repetida do compasso 153 reitera a pungência da insistente nota aguda. A explosão marca o momento pivô da obra: como nos lamentos em ópera do período, os quais determinam uma mudança de direção no enredo, este verso divide o "enredo psicológico" em duas grandes cenas. Deste verso até o final, há um caminhar implacável a seu desfecho trágico, aqui desprovido do *lieto fine* (final feliz), obrigatório nas óperas do período. No drama em miniatura, torna-se impossível uma reversão de *pathos* em tão curto espaço, o que intensifica a densidade da obra.

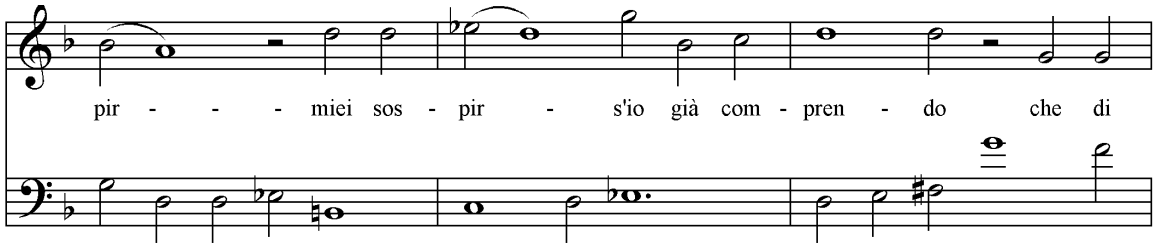
Verso 24 e 25

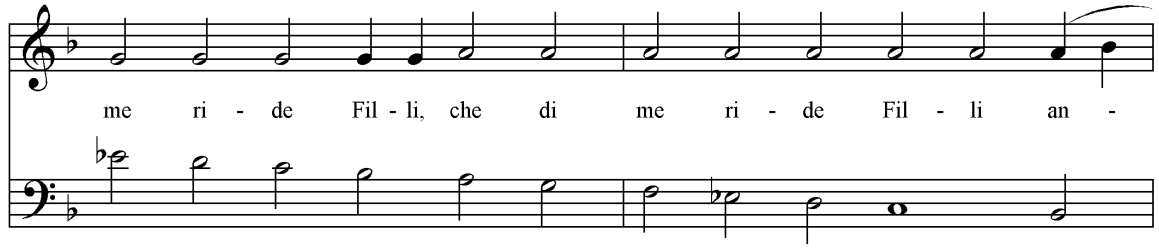
156 adagio



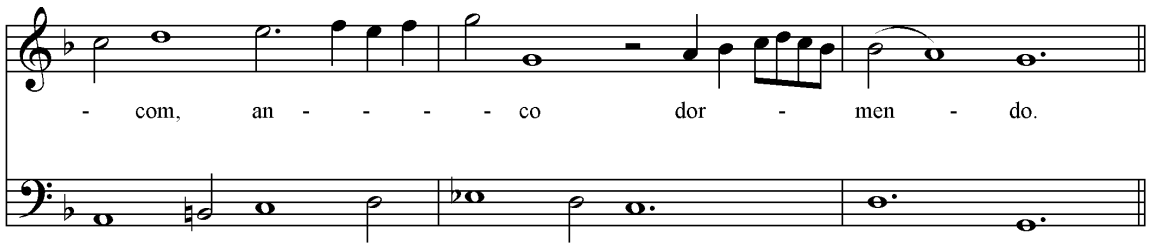
159



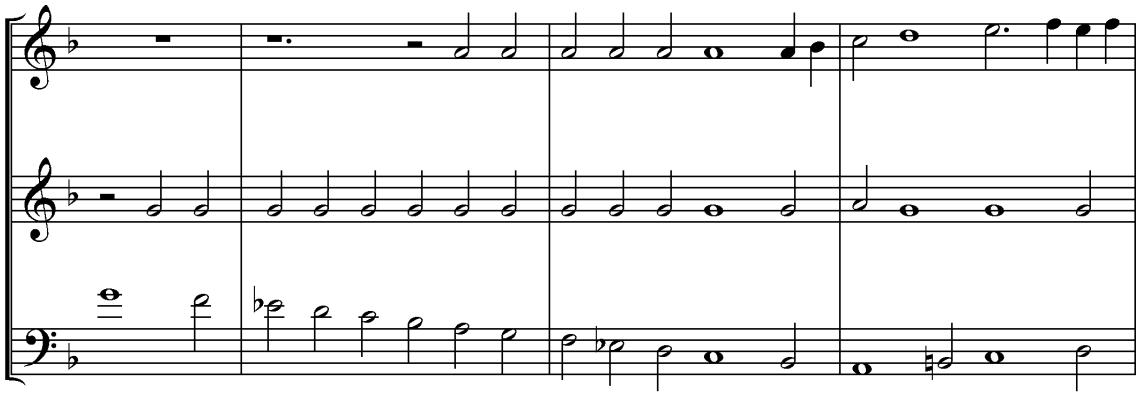
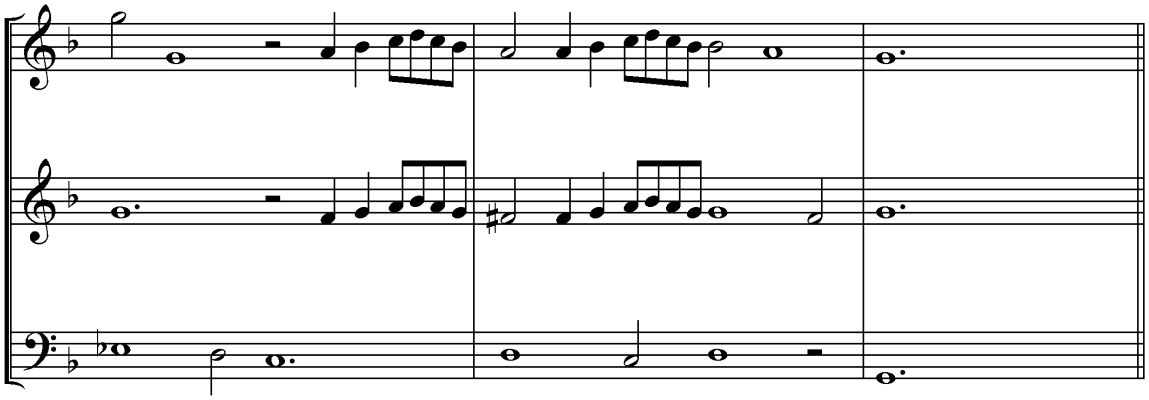
162

165



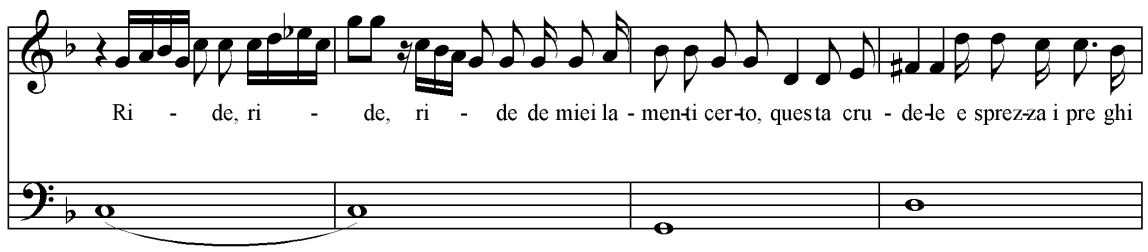
167

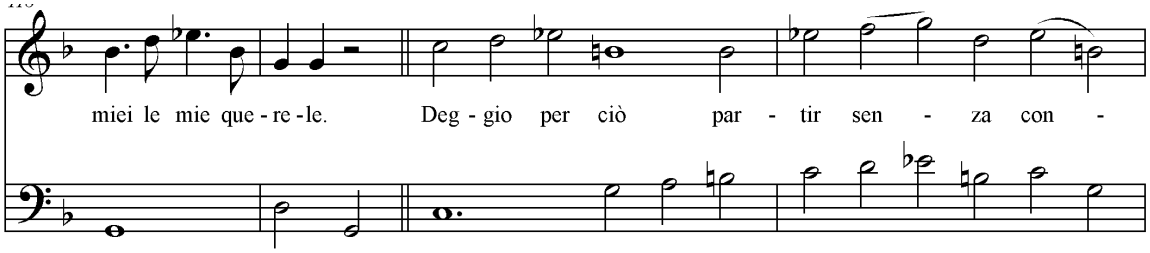


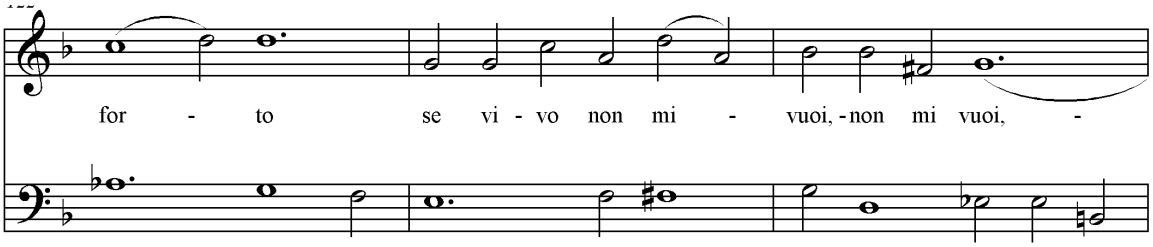
O motivo do cromatismo doloroso da segunda menor descendente que dá unidade a obra desde o primeiro compasso, reaparece novamente sobre a palavra *sospir*. A seguir expande-se o motivo das notas repetidas, já insinuadas pela primeira vez no verso 14, surgindo aqui como confirmação do tema sáfico da exclusão: a dor do personagem em abandono não afeta o estado da amada, que até em sonho o exclui. A insistência sobre a mesma nota, no único trecho da peça sem nenhuma ocorrência de melismas é reiterada quando as notas ascendem logo em seguida uma segunda, simultaneamente acompanhadas de um baixo descendente em graus conjuntos, numa dramática tessitura de 14ª, uma relação estrita de nota contra sílaba (compassos 158-160). O efeito do canto em *recitativo parlato* é de um *crescendo* exasperante, amplificado pelo acompanhamento de um baixo com direção melódica marcada, irreversível, quase um *basso ostinato* (ver ocorrência semelhante na análise de *Apresso ai molli argenti*, com a introdução da referência ao nome da autora, verso 17). O trecho todo se repete numa quarta acima, intensificando a percepção da irremediável exclusão: Filli, até então mencionado em segunda pessoa, subitamente é transformada em terceira pessoa, explicitando o rompimento, a cisão que é a partir deste ponto definitiva e culminará numa explosão de raiva e ressentimento contra a amada (verso 26).

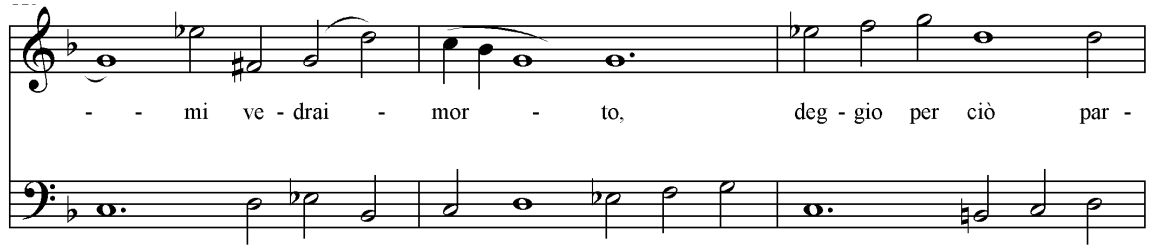
170 Ritornello

174

O ritornelo que segue tem a função de reforçar o que foi já exposto pela voz: o baixo e o segundo violino repetem a frase sobre as notas sol repetidas, e no momento em que a frase subiria um tom para a nota lá, Barbara Strozzi joga a continuação da frase para o primeiro violino. Enquanto o segundo violino permanece na nota sol, e na aspereza do atrito dissonante, com as vozes partindo em direções opostas, dá-se a evidência da ruptura. A frase cadencial se repete (compasso 175), numa contração melancólica, quase um comentário sobre o inevitável desenlace.

Verso 26 e 27

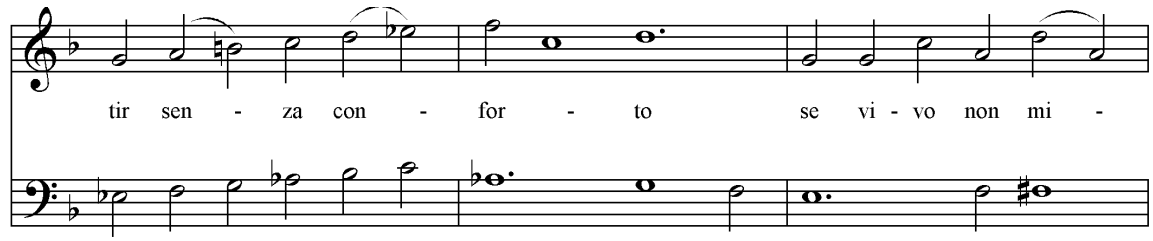
177

Ri - de, ri - de, ri - de de miei la - men-ti cer-to, que-sta cru - de-le e sprez-za i pre ghi

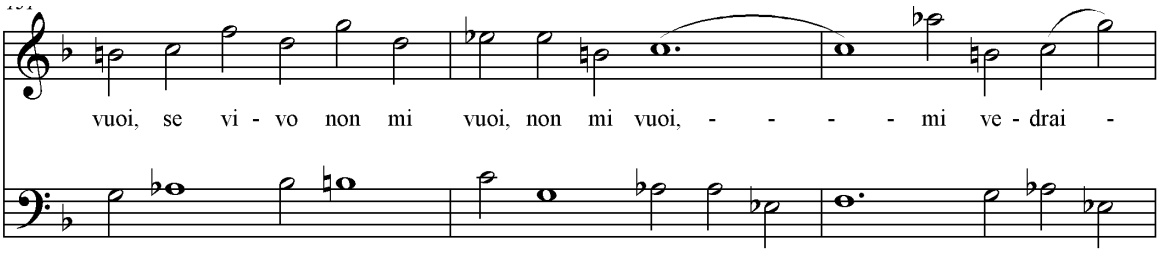
181

miei le mie que - re - le. Deg - gio per ciò par - tir sen - za con -

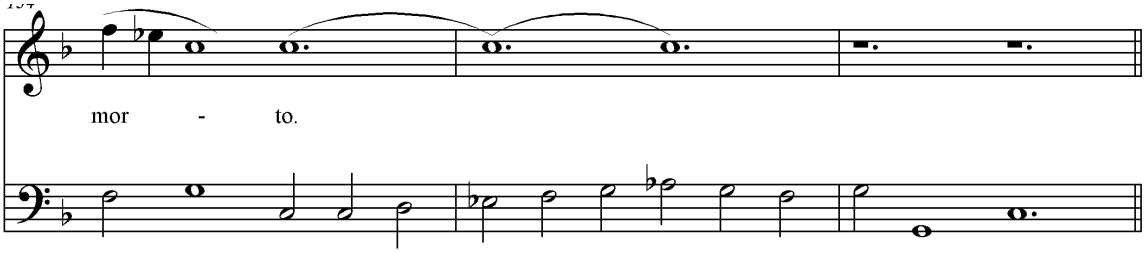
185

188



191



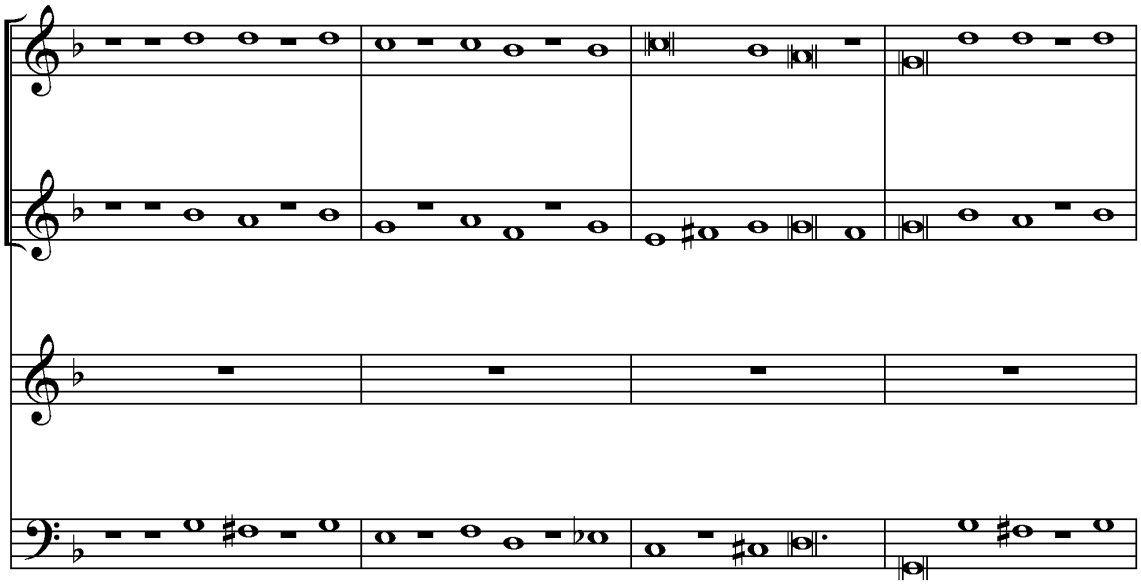
194

197

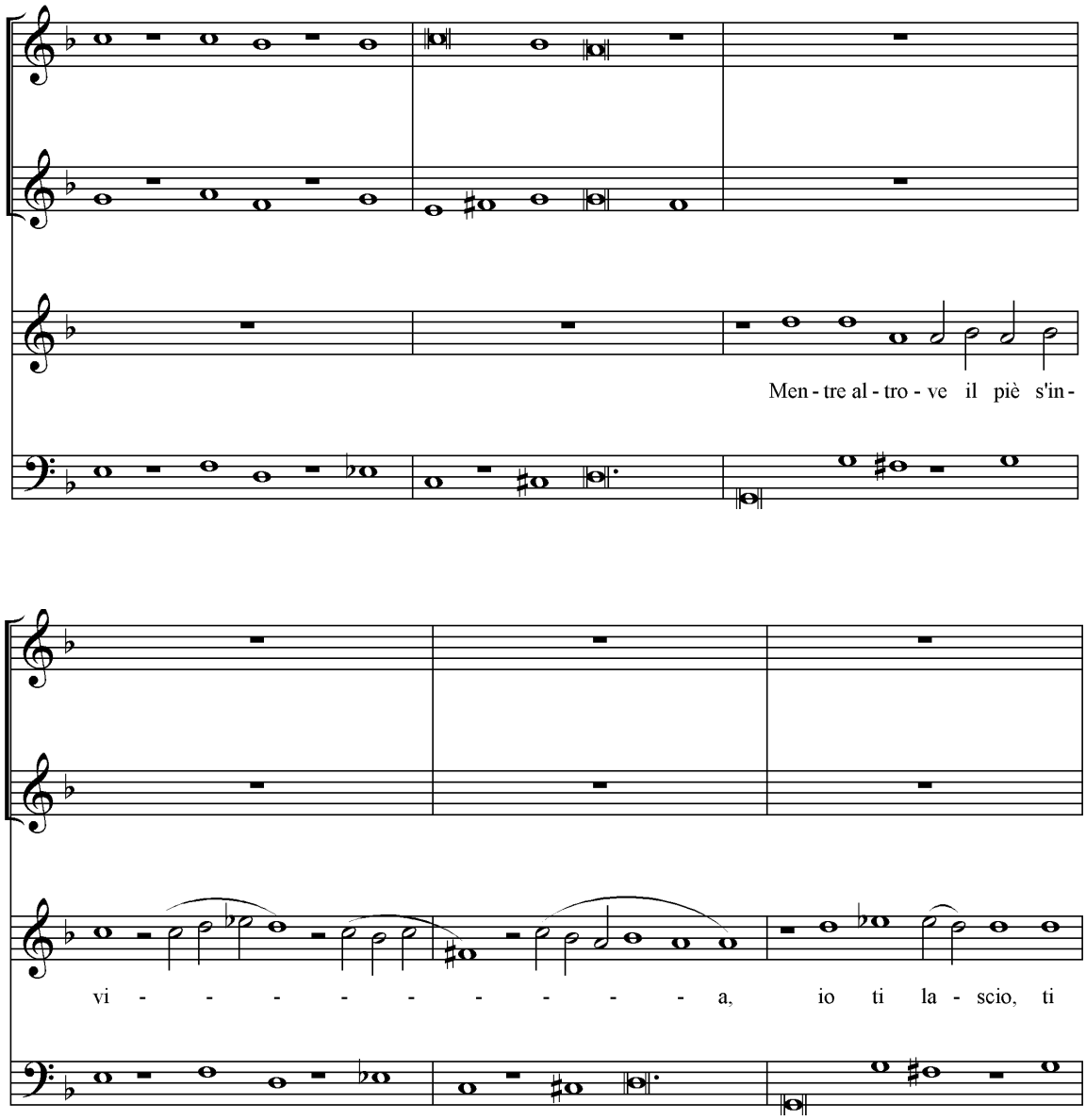


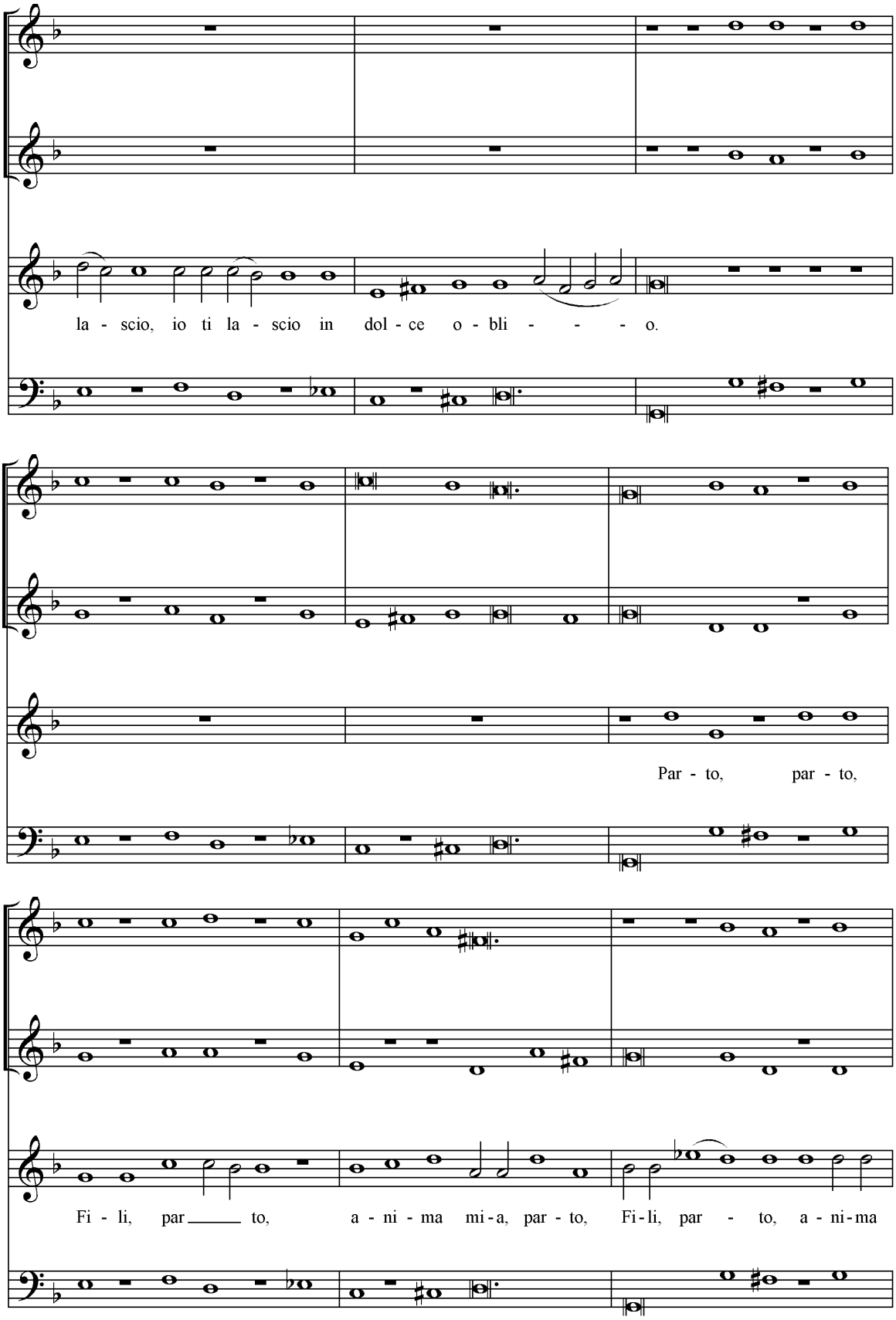
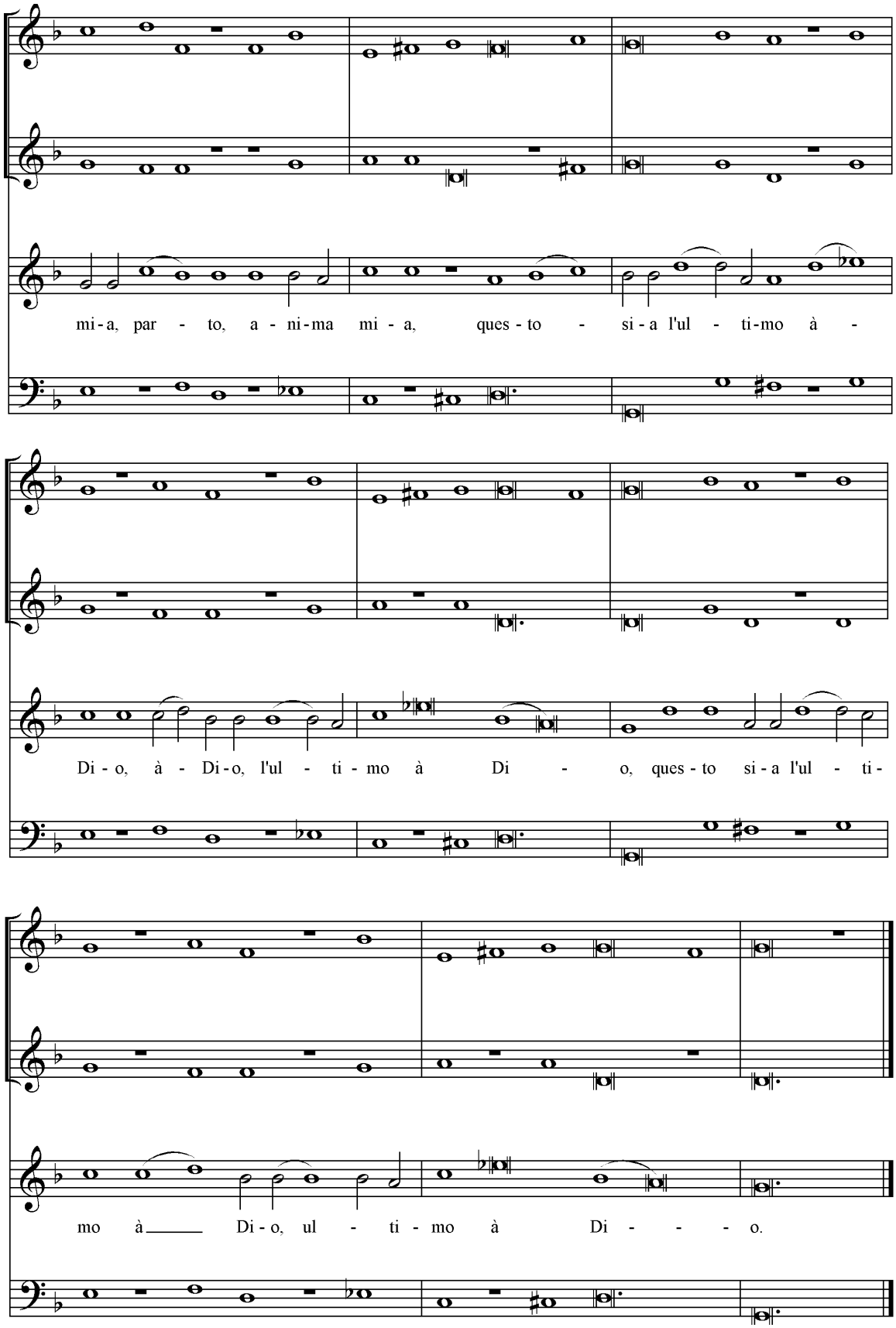
Em recitativo, é reiterada a irreversível posição de exclusão do personagem. Filli é vista definitivamente à distância, e o observador, após uma expressiva explosão de raiva, cai em um estado melancólico de transe, traduzido pela ária pendular em métrica tripla.

Versos 31 ao final

200 Ritornello adagio




Men - tre al - tro - ve il piè s'in -
vi - - - - - - - - - - a, io ti la - scio, ti


la - scio, io ti la - scio in dol - ce o - bli - - - o.
Par - to, par - to,
Fi - li, par to, a - ni - ma mi - a, par - to, Fi - li, par - to, a - ni - ma

mi-a, par - to, a - ni-ma mi - a, ques - to - si-a l'ul - ti-mo à -
Di - o, à - Di-o, l'ul - ti - mo à Di - o, ques - to si-a l'ul - ti -
mo à Di-o, ul - ti - mo à Di - - - - o.

O baixo de *passacaglia* surge acompanhado apenas pelos dois violinos. O tetracorde descendente menor – o locus clássico do lamento – é aqui ampliado melodicamente. De um esqueleto de quatro notas (sol, fá, mib, ré), o baixo transforma-se numa linha bem mais complexa, revestido de uma tensão cromática que cria direções melódicas claras.

Trecho similar foi explorado por Strozzi no livro 2 e 3 de Cantatas, nos anos 1651 e 1654, respectivamente. O baixo é o mesmo, porém a parte vocal e dos violinos foi mais amplamente.

Se em outras obras Barbara Strozzi usou o baixo da *passacaglia* em situações mais *cantabiles* (lembremo-nos dos trechos em *Apresso ai molli argenti* acima discutidos), em ritmos ternários com um movimento que avançava sempre para frente, aqui o baixo anda a passos lentos, quase fúnebres, respirando a cada pausa, num caminhar trôpego mas com rumo inelutável (o cromatismo marcando fortemente esta direção, sempre no sentido do primeiro ou quinto grau, estabelecendo nitidamente o centro tonal). Se no *Lamento della ninfa* o *baixo-ostinato* marcava a tensão entre o desvario da ninfa em choque com o aprisionamento do baixo repetido, aqui a melodia caminha junto com ele: os acentos são quase sempre concomitantes, as pausas coincidentes, não há mais luta contra a direção obstinada do baixo, o destino já se encontra configurado.

A loucura em Strozzi se traduz em um aspecto distinto de Monteverdi: enquanto nele presencia-se o forte choque entre o desejo da ninfa e a realidade que se delineia e a contém, em Barbara Strozzi surge uma desconexão com a realidade, que é negada através do refúgio no gozo da lembrança (transformando-se sempre em canção ou em dança). O abandono reveste-se de um aspecto melancólico quando a autora concede uma pausa no confronto com a realidade: como em

Petrarca, a dor torna-se sedutora. Sobre tais penas disse o poeta: "farto-me com uma espécie de volúpia, tão pungente que, se dela alguém vem me arrancar, é contra minha vontade[66]". Quando surge o baixo da *passacaglia*, signo ligado à manifestação da loucura em Monteverdi, em Strozzi este traduz a aceitação final do que já foi resolvido antecipadamente: não há nada contra o qual se debater, há apenas uma previsível caminhada em direção ao desenlace final de separação, que é reiterada com inúmeras repetições de palavras de ruptura: *ti lascio* / *parto* / *ultimo addio*.

Ellen Rosand antecipou a idéia de que o afeto mais característico na obra de Strozzi é o sofrimento. Em obras como *Hor che Apollo*, deparamo-nos com uma atmosfera geral de melancolia, uma dor com um certo tom de volúpia, inevitável e permanente, ao contrário da explosão de afetos que encontramos em compositores como Monteverdi ou Cavalli. Nenhum personagem definido é fabricado com profundidade psicológica. Filli aqui também não se constrói – não há nenhuma subjetividade inerente ao ser amado. Ao contrário de um personagem como Teseu, por exemplo, feito de carne e osso, um personagem com uma história - história de heroísmo ao qual se contrapõe uma heroína abandonada. A heroína da ópera também possui uma constituição psicológica, erigido através de sua temporalidade: um passado, um presente e uma projeção no futuro. No mundo das Cantatas, a temporalidade é escassa, rasa. O momento presente é o que importa – e o foco se dá na pequena história das emoções, que se concatenam como pequenos eventos, como minúscula ópera de uma subjetividade sem personagens, com um eu poético difuso, que jamais encarna em papel algum, mas parece permear a obra de Barbara Strozzi.

[66] Citação de Petrarca no prefácio do livro: *A estética da melancolia*, de Marie-Claude Lambotte. Companhia de Freud, editora. Rio de Janeiro, 2000.

CAPÍTULO 6

BARBARA STROZZI E AS MULHERES DE VENEZA.

Barbara Strozzi pode ser vista, por um lado, como uma personagem típica do *seicento* italiano, e paradoxalmente, como uma mulher muito além de sua época. Paradoxal era a própria cidade em que vivia – Veneza, - ora elevada como símbolo de pureza e castidade, ora vista como um berço de corrupção e luxúria. Por seus palácios, canais e conventos conviviam o sacro e o profano, o nobre e o plebeu, a madona e a cortesã. Para o patriciado, o lugar das mulheres era em casa, e as festas religiosas eram as únicas atividades sociais permitidas. Entre a classe das *popolane* (mulheres do povo) as regras eram mais flexíveis e elas podiam trabalhar em diversas tarefas – na nascente indústria de tecidos, o trabalho feminino era especialmente valorizado. A classe trabalhadora feminina também fazia parte do cenário comum a qualquer cidade portuária: o número de prostitutas em Veneza no século XVI era calculado em onze mil mulheres, apesar da estimativa ser talvez um pouco exagerada (Ruggiero, 1985). Veneza tornou-se um centro europeu do prazer ilícito, cuja fama só era comparável a Roma. Estas mulheres trabalhadoras não possuíam nenhum acesso à educação, que era privilégio de poucas mulheres do patriciado. Testemunha feroz da injustiça que era impetrada às mulheres pela falta de acesso à educação, a freira veneziana Arcangela Tarabotti vociferava contra um autor que excluía as mulheres da raça humana em seu tratado indisfarçadamente misógino, *Le donne non essere della spetie degli huomini* (A mulher não é da mesma espécie dos homens):

> *Voi, con sofistici argomenti vi sete messo ad assalir quel sesso, che per mancanza di studi non può risponder alle vostre inventate malvagità, e col veleno de' vostri caratteri procurate d'uccider l'anime de' semplici; Anzi tentate col nero de' vostri inchiostri, d'oscurare il candido della Fede Christiana, e di macchiar l'innocenza, e purità delle Donne.* (Vós, com

> argumentos sofisticados vos pusestes a atacar aquele sexo, que por falta de estudos não pode responder a vossa inventada malvadeza, e com o veneno de vosso caráter procurastes matar as almas simples; assim tentastes com a negra tinta obscurecer o cândido da Fé Cristã, e manchar a inocência e pureza das mulheres (Tarabotti, 1651).

Mesmo as mulheres do patriciado recebiam uma educação mínima, suficiente apenas para torná-las socialmente desenvoltas e lhes possibilitar a perspectiva de um casamento vantajoso dentro de sua própria casta financeira. A estas mulheres cabia um dote[67] cuja função constituía um mecanismo de acumulação de capital entre as famílias nobres. Filha ilegítima de Giulio Strozzi - por sua vez filho ilegítimo de uma importante família florentina - Barbara Strozzi não receberia um dote, cujas razões podem ser explicadas por sua condição de ilegitimidade, ou pelas convicções libertinas de seu pai, membro da Academia veneziana onde mais ferozmente se discutiam questões relativas à mulher. O valor dos dotes, subindo consideravelmente no final da Renascença, era indicador de status social, e servia de base para o sucesso econômico da nova família. O casamento era a única posição social plenamente aceita para uma mulher. A falta de disponibilidade de um dote normalmente tornava-se um obstáculo para que a mulher se casasse, e muitas delas eram compelidas a abraçar a vida monástica. Estas freiras faziam parte de um excedente de filhas da nobreza cujos dotes que lhes permitiria um bom casamento acabariam por esgotar os bens familiares. Enviá-las então para o convento apresentava-se como uma solução mais honrada do que casá-las fora de sua classe. A própria Tarabotti, entrando no convento beneditino aos 13 anos, usaria a oportunidade de forma atípica, embarcando em uma

[67] O diário de um florentino, Gregorio Dati, nos fornece um exemplo esclarecedor sobre o papel dos dotes. Cada vez que seus negócios começavam a decair, sua esposa falecia misteriosamente, sendo logo substituída por outra, que trazia para o casamento um dote que permitia que seus negócios florescessem novamente (Ruggiero, 1985).

prolífica carreira literária. Contra a condenação das mulheres à vida monástica, rebelar-se-ia a famosa freira e escritora, pintando um quadro de lucidez sombria sobre a realidade feminina da *Serenissima* do século XVII. Em sua primeira obra, *Tirannia paterna*, Tarabotti considerava os patriarcas que forçavam suas filhas à vida monástica como verdadeiras réplicas dos piores tiranos da história, como o próprio Nero.

> *Se stimate che l' numero grande di esse figliouole pregiudichino alla ragion di stato, poichè se si maritassero tutte troppo crescerebbe la nobilità e s'impovirerebbero le case, com lo sborso di tante doti, pigliate la compagnia che vi è stata destinata da Dio senza avidità di danari, che ad ogni modo a comperar schiave come fate voi le moglieri, sarebbe più decente che voi sborsaste l'oro e non ch'esse profondessero tesori per comperarsi un padrone, e poichè nel far serragli di donne, e in altri costumi imitate gli abusi de' Traci, dovereste imitarli anche in uccider i parti maschi subito nati, conservando-ne un solo per famiglia, che saria molt minor piccato, che sappellir vive le vostre carni.* (Se notardes que o grande número de filhas é prejudicial por razões de estado, pois se todas casassem a nobreza aumentaria e empobreceria as famílias pelo desembolso de tantos dotes, aceitai a companhia que vos é destinada por Deus, sem avidez de dinheiro; pois, de qualquer modo, ao comprar escravos, como comprais esposas, seria mais decente se gastardes ouro e não que se esvaziassem tesouros para comprar-se um patrão, e porque ao fazer haréns para mulheres e em outros hábitos bárbaros imitais os abusos dos trácios, deveríeis também imitá-los matando meninos recém-nascidos, conservando apenas um por família. **E isto seria um pecado bem menor do que enterrar viva sua própria carne**) [grifo meu] (Heller, 2004, p 52).

Se o convento equivalia a enterrar-se viva para a ardente Tarabotti, ao menos nos conventos apresentava-se a possibilidade de uma educação formal - perspectiva bem mais promissora do que a que tinham as mulheres que transitavam livremente além das paredes da clausura. Enquanto os meninos aprendiam a ler e escrever nas mãos de tutores privados em casa ou em escolas mantidas pelo governo, as meninas nobres e *cittadine* recebiam uma educação limitada em casa ou no convento. Sua instrução consistia em leitura e escrita rudimentar no

vernáculo, aritmética elementar, assim como trabalhos manuais. Somente em casos muito raros as mulheres se beneficiariam com uma educação pública e humanista. Enquanto 30 por cento da população masculina em Veneza era minimamente alfabetizada em 1587, somente 10 a 15 por cento da população feminina sabia ler (Grendler, 1988, p 99-100). Barbara Strozzi incluía-se nesta reduzida fração de mulheres instruídas, e no seu caso, educada bem além do que nos simples rudimentos da escrita.

No tratado do escritor veneziano Lodovico Dolce, dedicado à educação das mulheres, *Della Institution delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana* ("Sobre a instituição das mulheres, segundo os três estados que cabem na vida humana") (Dolce, 1545, p 6), as únicas categorias virtuosas para uma mulher eram reflexo direto de sua relação com o homem. Assim para o autor humanista, as mulheres poderiam somente almejar uma tipologia bem limitada: *una perfetta vergine, una perfetta maritatta, & una perfetta vedova, di maniera, che ciascuna Donna, che osserva i ricordi di questo libro, può com molta facilità innalzarsi alla perfettione di questi tre stati* (uma perfeita virgem, uma perfeita esposa e uma perfeita viúva, de maneira que cada mulher, que observa os escritos deste livro, pode, com muita facilidade, atingir a perfeição destes três estados). Nem virgem, nem esposa, nem viúva, Barbara Strozzi escapava à tipologia da mulher virtuosa do início da era moderna.

Fora das paredes dos conventos e da segurança de um casamento bem planejado, as mulheres se deparavam com uma situação econômica precária. Sobreviver fora das convenções religiosas e matrimoniais era um cenário de grande instabilidade para uma mulher do século XVII. Uma única categoria de mulheres podia, no entanto, cruzar as invisíveis fronteiras sociais e beneficiar-se do convívio com uma classe diferente daquela a qual pertencia em sua origem: a cortesã, ou *meretrix honesta*. Se por um lado tornar-se cortesã

colocava-a numa posição de certa exclusão social, para uma mulher da época tratava-se de uma rara oportunidade de liberdade e autonomia: cortesãs podiam transcender convenções, ultrapassar limites sociais, recebendo uma educação completa, e possuindo o privilégio e meios financeiros para interagir com os homens de letras e circular na mais alta esfera social.

O viajante inglês Thomas Coryat (1577-1617) oferece a seguinte e interessante etimologia para o termo "cortesã":

> *The woman that professeth this trade is called in the italian tongue Cortezana, which word is derived from the italian word cortesia that signifieth courtesie. Because these kinde of women are said to receive courtesies of their favourites.* (A mulher que professa este negócio é chamada na língua italiana de *Cortezana*, cuja palavra é derivada do italiano *cortesia* que significava *courtesie*. Porque este tipo de mulher é conhecida por receber cortesias de seus favoritos) (Mcclehouse, 1905, p 265).

Ao ignorar a relação entre *cortezana / corteggiana* e sua verdadeira etimologia - *donna di corte* (mulher da corte) - o viajante inglês faz uma reflexão útil para compreendermos uma faceta fundamental da vida de uma cortesã. Elas relacionavam-se com seus "favoritos" e recebiam deles "cortesias" ou "favores" que permitiam que se mantivessem financeiramente independentes e em controle de suas próprias vidas. As cortesãs encontravam-se numa situação *sui generis* dentro do contexto social e econômico do século XVII. O que as diferenciava da prostituta comum era o fato de buscarem para si uma educação *cortigiana* - da corte - que as elevasse ao nível intelectual dos homens com quem almejavam conviver.

Numa época que em Veneza floresciam as *Accademie* – salões literários onde se debatia todo o tipo de questões culturais em voga – poucas mulheres freqüentavam estes círculos masculinos privilegiados. Alguns, no entanto, abriram suas portas para as cortesãs "honestas",

oferecendo a elas a possibilidade de crescimento intelectual e proteção política. Atingir a posição de *cortigiana onesta* na sociedade significava transitar num círculo público normalmente fechado para a maior parte das mulheres das castas superiores. As estratégias de um cortesão para ascender socialmente eram reapropriadas pelas cortesãs, "redefinindo a categoria humanista masculina da *virtù* como integridade intelectual feminina" (Rosenthal, 1992). Famosas foram as cortesãs que produziram obra literária de valor, e dentre muitas, fez-se notória a obra e a vida de Veronica Franco (1546-1591). Educada pela mãe, Franco recebeu o apoio de um influente intelectual veneziano, Domenico Vernier. Ela usufruiu do privilégio de freqüentar seu famoso salão em *Santa Maria Formosa*, pelo qual transitaram muitas outras escritoras como Gaspara Stampa, Tulia d'Aragona e Veronica Gambara. Afetuosamente refere-se a ele a escritora Moderata Fonte, outra freqüentadora da mesma academia:

> *Fioriscono certo in quei tempi antichi, disse Lucretia, de rari, e maravigliosi ingegni; ma a giorni nostri, o che 'l mondo va invechiando, o gli huomini van peggiorando, non si trovan così fati ingegni: Come no, rispose Corinna, perdonatemi voi errate; Ve ne sono de tali, che aguagliano quelli del tempo passato…..Questo fu il Clarissimo Signor Domenico Venier, di cui la memoria chiarissima vivrà immortale nel mondo, e fin che vivo mi starà sempre fissa nel cuore.* (Sem dúvida floresceram nos tempos antigos, disse Lucretia, raras e maravilhosas mentes; mas nos nossos dias, talvez porque o mundo esteja envelhecendo ou o homem piorando, não mais se encontram tais mentes: Como não, responde Corinna, perdoa-me, mas estás errada; existem tais mentes que se igualam com aquelas do passado……Este foi o mais ilustre Senhor Domenico Venier, de cuja memória brilhante viverá imortal neste mundo, e vivo estará sempre guardado em meu coração) (Fonte, 1600).

Através da obra de Veronica Franco pode-se vislumbrar o enorme esforço de uma mulher daquele período ao enfrentar os obstáculos levantados por uma sociedade hostil à educação das mulheres e mais ainda, aos anseios femininos de encontrar meios de sobrevivência aliados à preservação de uma dignidade pessoal. A famosa cortesã

reivindicaria, em sua obra, respeito por sua produção intelectual, rejeitando o estereótipo da cortesã cobiçosa e impostora tornada popular por escritores do período. Em uma de suas cartas, fica claro que Veronica Franco reivindica um espaço de dignidade na profissão de cortesã. A elegância com que rejeita um homem que aposta uma quantia por seu corpo e afeto é notável:

> *E con queste righe torno ad accettarvi della medesima disposizione dell'animo mio, al quale voi fate espresso torto con imputarmi d'avarizia, mentre credete con premii poter comprarm l'amor mio, il quale, benchè ia amor di donna che non concorre di ricchezze né di certe altre circostanze con un par vostro, non è però di vil femina che per convenuto prezzo obligasse alcuna parte del suo corpo, nonchè tutto l'animo, overo di altra femina, che, da voi falsamente riputata tale contra I suoi buoni portamenti, per la vostra buona opinione meritasse nel vostro giudizio d'esser aborita, benchè, ciò non ostante, fosse amata da voi. E la cagion che m'acqueta nel dispiacer ch'io sento di vedermi così da voi richiesta con accrescimento di prezzo, quasifacendo mercato, se ben, a dir la verità, molt'ingordo della mia persona, che vale assai poco, è questa.* (E com estas linhas eu mais uma vez quero informar-vos da verdadeira inclinação de minha alma, a qual cometeis claramente injustiça, uma vez que me acusais de avarice, enquanto pensais que oferecendo-me prêmios, podeis comprar meu amor. Este amor, mesmo sendo o de uma mulher cuja riqueza e outros privilégios não podem competir com alguém de vossa casta, não é o amor de uma mulher baixa que por um preço combinado entregaria qualquer parte de seu corpo ou de sua própria alma. Tampouco é o amor de uma mulher, que apesar de sua excelente conduta, de acordo com vosso melhor julgamento e opinião, merecesse ser desdenhada, e apesar de tudo, é amada por vós. E é isto que ameniza o desagrado que sinto ao ver-vos cortejar-me por um preço ainda mais alto, como se estivésseis apostando no leilão, vorazmente, devo admitir, por minha pessoa cujo valor é tão pequeno. (Rosenthal, 1992).

Na busca por apoio do mecenato, era essencial tanto para o cortesão quanto para a cortesã, refinamento verbal e comportamento social sofisticado. Os ataques feitos às atividades das cortesãs, baseados em preconceitos morais, denunciavam um "medo da potencial ameaça que uma cortesã colocava à profissão masculina" (Rosenthal, 1992, p 7). Estes escritores usavam a imagem de Veneza, pura e sublime, para

denegrir as cortesãs como prostitutas de baixo-calão. As sátiras atacando violentamente as cortesãs remontam a Aretino em seu famoso diálogo (1535) entre Pippa e sua mãe, no qual esta última ensina a filha como tornar-se uma prostituta (Aretino, 2006). Franco, em sua obra epistolar, revisita Aretino, mas aqui, ao invés de satirizar a cortesã, expõe cruamente os perigos que ela pode enfrentar em sua vida, empobrecida e desprovida da proteção da sociedade.

> *Troppo infelice cosa e troppo contraria al senso umano è l'obligar il corpo e l'industria di una tal servitù che spaventa solamente a pensarne. Darsi in prenda di tanti, com rischio d'esser dispogliata, d'esser rubbata, d'esser uscisa, ch'un solo un dì ti toglie quanto con molti in molto tempo hai acquistato, con tant'altri pericoli d'ingiuria e d'infirmità contagiose e spaventose; mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muoversi secondo l'altrui desiderio, correndo in manifesto naufragio sempre della facoltà e della vita; qual maggiore miseria? quai ricchezza, quai commodità, quai delizie posson acquistar um tanto peso? Credete a me: tra tutte le sciagure mondane questa è l'estrema; ma poi, se s'aggiungeranno ai rispetti del mondo quei dell'anima, che perdizione e che certezza di danazione è questa?* (Que coisa infeliz, contrária à razão humana é subjugar o corpo e a mente à tamanha servidão, que assusta só de pensar. Tornar-se presa de tantos, com risco de ser saqueada, de ser roubada, de ser morta. Desprovida em um só dia de tudo que em tanto tempo tenha conquistado, com tantos outros perigos de danos e de doenças contagiosas e assustadoras; comer com a boca de outro, dormir com os olhos de outro, mover-se segundo o desejo de outro, precipitando em óbvio naufrágio a própria faculdade e a própria vida; que desgraça poderia ser maior? Que riquezas, que confortos, que delícias poderiam contrabalançar-se a tanto peso? Crê em mim, de todas as desgraças do mundo, esta é a pior; mas, além disto, se às preocupações mundanas acrescentas àquelas da alma, que perdição e certeza de danação será esta) (Rosenthal, 1992).

Através dos poucos dados que conhecemos sobre a vida de Barbara Strozzi, podemos reconstruir uma personagem que reflete claramente as ambivalências que definiam o lugar da mulher naquele período. O século XVII assistiu a um breve resplandecer do papel feminino na esfera pública - inúmeras foram as discussões a respeito da natureza feminina, e acirrados foram os debates; por vezes elogiosos, mas na maioria das vezes extremamente negativos, condenando a

mulher à esfera animal, em eco aos antigos escritos aristotélicos. O período viu nascer um sofisticado debate proto-feminista[68], expressado tanto pela voz feminina quanto masculina, e acompanhado de violentos ataques de cunho claramente misógino, como por exemplo, a enciclopédia dos defeitos femininos escrita por Giuseppe Passi - *I donneschi defetti* – o qual seria respondido mais tarde por Lucrezia Marinella com *La nobilitá et l'eccelenza delle donne co' diffetti et mancamenti de gli huomini* ("A nobreza e a excelência das mulheres contra os defeitos e erros dos homens") (Marinella, 1600).

Veneza assistiria à significativa produção literária de várias autoras, entre elas, como vimos acima, a cortesã Verônica Franco, que se tornaria um símbolo da sofisticação intelectual, sensualidade e beleza da *Sereníssima*. Este panorama, que favoreceu o surgimento da expressão feminina, pode ser vislumbrado em todas as esferas culturais, na pintura (basta lembrar Artemísia Gentileschi), na literatura, no teatro e na música. Nesta última esfera, as mulheres literalmente fizeram-se ouvir, graças ao interesse recente que surgira pela voz feminina, remontando ao século anterior, quando na corte de Ferrara se ouviram as primeiras mulheres virtuoses do canto. Na corte do Duque Alfonso, desenvolvera-se fortemente o gosto pelas vozes de mulheres, e nos anos de 1580, o grupo conhecido como *concerto delle donne*[69] constituiu-se num marco para o desenvolvimento da música barroca. O compositor da corte, Luzzasco Luzzaschi, compunha madrigais com estas vozes em mente: as partes de soprano eram extremamente virtuosísticas, propiciando o desabrochar do que logo viria a ser conhecido como monodia. Este gênero, desenvolvido principalmente por Giulio Caccini em Florença, vai ser dedicado também à performance

[68] O termo foi utilizado por alguns autores para referir-se a uma tendência que surgia no final do Renascimento em relação a questões que bem mais tarde foram retomadas pelas feministas.

[69] O grupo de constituía-se de Lívia D'Arco, (+ 1611), Anna Guarini (+ 1598), Tarquinia Molza (1542-1617) e Laura Peverara (__ - 1601).

feminina, e as primeiras mulheres a experimentarem o novo estilo seriam a mulher e as filhas do próprio compositor. Um pequeno passo vai separar estas primeiras experiências da criação da ópera, e naturalmente a mulher subirá aos palcos. Da tímida Euridice de Caccini (1600) à assertiva presença da Arianna de Monteverdi (1608), se estabelecia irrevogavelmente a presença da personagem feminina na ópera. O entusiasmo das primeiras produções operísticas abriu um grande espaço para a inclusão da mulher num circuito até então inusitado – uma ascensão observada com um misto de admiração e desconfiança. Não só as mulheres passaram a cantar profissionalmente, como as personagens femininas em ópera eram incumbidas de expressarem afetos interiores de grande intensidade.

O pai de Barbara, Giulio Strozzi, circulava com desembaraço pelo meio intelectual e artístico de Veneza, tendo sido ativo participante da Ac*ademmia degli Incogniti*, a qual abrigava quase todos os intelectuais de relevância na vida cultural da cidade-república. O grupo compreendia filósofos, poetas, historiadores, e membros do clero – todos eles prolíficos escritores, cujas publicações cobriam diversos gêneros. O poeta e escritor que fundou a academia em 1630, Giovanni Francesco Loredano, correspondia-se com Arcangela Tarabotti, cujas cartas (Rosand, 1978) refletem uma complexa relação da Academia com a produção intelectual feminina. A maior parte dos escritos da academia aderia à forte onda misógina, que se contrapunha às novas concepções da voz feminina em Veneza. Apesar da ambivalente relação entre Tarabotti e os *Incogniti*, ela parece ter usufruído da proximidade com a academia, numa "combinação de dependência mútua, admiração, curiosidade e, às vezes, antagonismo" (Heller, 2004, p 72). Foi entre os *Incogniti* que seus primeiros manuscritos circularam e fizeram-na conhecida. Loredano praticamente controlava o mundo editorial de Veneza, e a aprovação literária do autor era particularmente valiosa para Tarabotti. Esta academia estava diretamente ligada à produção

operística e o próprio Giulio Strozzi foi colaborador de Monteverdi, escrevendo o libreto de sua primeira ópera, *La finta pazza Licori*, hoje perdida. Giulio Strozzi participaria da inauguração do *Teatro Novissimo* em 1640, com outra produção de *La finta pazza*, desta vez em parceria com o compositor Francesco Sacrati. A protagonista desta ópera, no papel de *Deidamia*, foi Anna Renzi, uma cantora que se tornou famosa na Itália de meados do século XVII. Renzi ganhou o apoio de inúmeros membros proeminentes da sociedade veneziana e manteve excepcional independência financeira, sem jamais casar-se. O apreço pela arte de Anna Renzi aparece claramente no volume que celebra a cantora, escrito por Giulio Strozzi, *Le glorie della Signora Anna Renzi romana* (em 1644 - por coincidência, o mesmo ano de publicação do primeiro volume de madrigais de Barbara). Assim comentaria Giulio Strozzi sobre a chegada de Renzi em Veneza:

> *Venne questa canora Ninfa del Tebro nel fin dell'anno 1640 a beare com la sua dilitiosa virtù questa Reggia di Nettunno nell'Adria, e nel rappresentar, che ella fece la finta stoltezza di Deidamia, rapì daddovero non solo i sensi a gli huomini, ma gli anima ancora de' più esquisiti professori dell'Armoniche azzioni.* (Chegou esta melodiosa Ninfa do Tevere, no final do ano de 1640, trazendo sua virtude deliciosa a esta Rainha de Netuno no Adriático, e com sua representação da falsa loucura de Deidamia, ela não só roubou realmente os sentidos dos homens, mas também a alma dos mais refinados especialistas do drama musical) (Glixon, 1995).

Os honorários de 500 *scudi* venezianos que Anna Renzi recebeu por sua interpretação em *La Deidamia* é um indicativo do sucesso de sua carreira. Sua condição financeira foi tão bem sucedida que ela foi capaz de emprestar somas significativas a amigos e conhecidos. Há um registro de que um cantor da Basílica de São Marcos, o romano Girolamo Medici, concordou em liberar parte de seu salário durante um ano até saldar uma dívida de 150 ducados que havia tomado emprestado de Anna Renzi. Várias outras cantoras tiveram o privilégio

de atingir o reconhecimento público e uma vida profissional produtiva com notável grau de independência e segurança financeira – um fato inexistente no universo das mulheres em outras áreas da sociedade veneziana.

A produção de Giulio Strozzi cobria uma ampla gama de gêneros: poesia e prosa, versos para canções (como toda a poesia do primeiro livro musicado por Barbara), peças teatrais e libretos. Pode-se pensar na sua carreira como a de um cronista da sociedade aristocrática de Veneza, como atestam suas diversas descrições publicadas, entre elas, das festividades em honra de Cosimo II, o grande duque da Toscana (1621). Através de seu pai, Barbara Strozzi aparentemente teve contato com a elite intelectual de Veneza. A ligação intensa com a música deve ter levado Giulio Strozzi a oferecer à filha a formação necessária que permitiu seu desenvolvimento como cantora e compositora. É provável que sua educação musical tenha sido organizada através do pai, pois Barbara estudou com o mais bem sucedido compositor de ópera da época. No prefácio de seu Op. 2, ela esclarece: ...*Francesco Cavalli ... [era] già dalla mia fanciullezza mio cortese precettore...* (Francesco Cavalli era já na minha juventude meu cortês preceptor). Giulio Strozzi criou para a filha, em 1637, a *Accademia degli Unisoni*, onde além de discussões sobre as questões em voga na época, Barbara encontrava um espaço para trazer a público as suas próprias composições. O afeto que nutria pelo pai se expressa na Dedicatória de seu Opus 1 (1644), no qual escreve: *Colui, che, sin da fanciulletta, mi há dato il cognome, e'l buon essere* (com ele, que desde minha meninice, deu-me o sobrenome e a boa índole). Sua fama como cantora virtuose foi reconhecida por diversos *litterati*, assim como músicos de renome. As primeiras evidências da carreira de Barbara como cantora datam da publicação da opus 1 e 2 de Nicolò Fontei, duas coletâneas de cantatas dedicadas à *virtuosissima cantatrice*, (Rosand, 1972) quando esta tinha apenas dezoito anos. Muito mais tarde, a compositora seria lembrada como a

inventora do gênero *cantata*. Reconhecendo o fato com indisfarçado contragosto, o autor acaba por diminuir o valor de sua obra:

> There are some Compositions of a Lady, who liv'd about Sixty or Seventy years ago, whose name was Barbara Strozzi; in which we have an Account that She, being the first who invented this mixture of Recitative and Air, gave to the Publick as a Trial whether that style would be acceptale: but tho' there is too much simplicity in the Style of her Airs, yet we cannot but be obblig'd to the Fair sex for that Invention and Contrivance. (Existem algumas composições de uma Senhora, que viveu cerca de sessenta ou setenta anos atrás; nas quais vemos que ela, tendo sido a primeira a inventar esta mistura de Recitativo e Ária, experimentou com o público este estilo para ver se seria aceito, mas apesar de haver demasiado simplismo no estilo de suas árias, ainda assim não podemos senão ficar agradecidos ao Belo sexo por tal criação e invenção) (Pepush, 1982).

Apesar do parcial reconhecimento póstumo e dos evidentes méritos vocais da *Venere Canora,*[70] é surpreendente que no momento em que as mulheres ganhavam os palcos, tanto do teatro, quanto da ópera, Barbara Strozzi permaneceria ciscunscrita ao espaço semi-doméstico da academia criada por seu pai. Continuam misteriosas as razões pelas quais ela não teria encontrado acesso ao mundo verdadeiramente público da grande novidade musical do momento – a recém criada ópera. Ou a impossibilidade de uma circulação mais ampla pelo mundo da ópera decorreria de sua suposta ligação com o papel da cortesã, confirmando a clássica associação entre as propriedades sedutoras da música e da liberdade sexual?

Dedicada a Barbara Strozzi, a primeira publicação das reuniões da *Accademia degli Unisoni* equipara os atrativos físicos da compositora às suas qualidades vocais:

> *Molto Illustre Signora*
> *Non ad altri che V.S. che ha la maggior parte nelle glorie di questa nuova Accademia si devono i frutti che da lei se ne raccolgono. L'ordinaria legge di consacrare ogn'oggetto a quella*

[70] Ver logo abaixo na referência que faz Loredano a Barbara Strozzi.

> *deità da ci begnini influssi proviene, mi obbliga a donare le più pregiate primizie di quest'albero innestato di virtù a lei, ch'è il primo mobile in questo cielo. Anzi l'armonia della sua voce lo rende tale; onde ragionevolmente si possa stimare um terreno di grande paradiso quel luogo in cui nel vagheggiare le sue bellezze si diletta lo sguardo, e nell'eccellenza del suo canto gode l'orecchio...* (Mui Ilustre Senhora. A nenhum outro senão V.S. cabe a maior parte da glória desta nova Academia a quem devemos os frutos que de Vós recebemos. O costume comum de consagrar cada objeto àquela deidade, de quem fluidos benignos provém, obriga-me a dedicar as mais prezadas primícias desta árvore transplantada de virtude a ela, que é o *primo mobile* deste céu [no sistema ptolomeico, o nono céu, que velocíssimo e sem estrelas, gira ao redor da terra, comunicando o movimento aos céus inferiores]. De tal modo que a **beleza da sua voz assim o torna; onde claramente pode-se perceber um lugar paradisíaco e, ao contemplar as suas belezas, deleita-se o olhar e na excelência de seu canto, goza o ouvido**...) [grifo meu] (Inglis, 1986-7)

Ainda na mesma *veglia prima* (primeira reunião), Gian Francesco Loredano referir-se-ía a Barbara Strozzi num tom suspeitosamente lisonjeiro e sensual - tratamento atípico para uma *donna di corte* ou uma mulher do patriciado: *Per servire ai commandi d'una Venere canora, ch'essendo BARBARA solamente nel nome, porta amore nel volto, e le Grazie nel seno, entro a discorrere in questo Panteone di Virtù*. (para servir às ordens de uma Vênus canora, a qual sendo BARBARA [cruel] somente no nome, porta amor no rosto, e as Graças no seio, passei a discursar neste Panteão de Virtude). O título que lhe dá Loredano, "Vênus Canora", confirmaria as atribuições de uma cortesã, deusa do amor e também do canto, cuja crueldade se esconde erroneamente em seu nome, pois na realidade o rosto esconde amores e o seio Graças, companheiras de Vênus, divindades da beleza que espalham a alegria no coração dos homens. A descrição de Thomas Coryat de uma cortesã poderia facilmente aplicar-se a Barbara Strozzi, ao pensarmos no seu poder retórico - como anfitriã dos *Unisoni* - e musical:

> *Moreover shee will endeavour to enchaunt thee partly with her melodious notes that shee warbles out upon her lute, which shee fingers with as laudable a stroke as many men that are*

> *excellent professors in the noble science of Musicke; and partly with that heart-tempting harmony of her voice. Also thou wilt finde the Venetian Cortezan (if she be a selected woman indeed) a good Rhetorician, and a most elegant discourser, so that if shee cannot move with all these foresaid delights, shee will assay thy constancy with her Rhetorical tongue*. (Por um lado, ela vai tentar seduzir-vos com suas notas melodiosas que ela gorjeia acompanhada do alaúde, o qual ela dedilha com toque tão louvável quanto tantos homens que são excelentes professores na nobre ciência da Música; e por outro, com aquela harmonia de sua voz que tenta os corações. Vereis também que a Cortesã veneziana (se ela for uma mulher realmente seleta) é hábil nas artes retóricas, e elegante oradora, assim se ela não conseguir seduzir-vos com todas as citadas delícias, ela vai dobrar vossa constância com sua retórica língua) (Coryat, 1611).

Como vimos anteriormente, as cortesãs tinham um papel proeminente na sociedade veneziana, o que não lhes garantia olhares acolhedores de todos. Em uma das reuniões presididas por Barbara, na qual teria entregado flores aos convidados, um *Incogniti* faria um ataque frontal a sua integridade moral, com o seguinte comentário: *Bella cosa donare i fiori dopo aver dispensati i frutti* (Bela coisa distribuir as flores, quando os frutos já foram entregues) (Rosand, 1972). Muitas outras circunstâncias insinuam a possibilidade de Barbara Strozzi ter realmente sido uma cortesã. O quadro *La suonatrice di viola da gamba* de Bernardo Strozzi (o sobrenome em comum é mera coincidência), originalmente fazia parte da coleção particular de Nicolò Sagredo (Barbara Strozzi dedica a ele seu op. 7, cuja introdução louva-o como *mio Dio tutelare*, - meu deus protetor – deixando claro que ela vinha recebendo apoio financeiro dele). Ellen e David Rosand, num artigo de 1981, defendem a idéia de tratar-se de um retrato de Barbara Strozzi. A pintura hoje na "Gemäldegalerie Alte Meister" de Dresden, possui uma qualidade notável em sua sensualidade imediata, o corpo arredondado e generosamente exposto, o rosto perfeitamente individualizado com o olhar melancólico e profundo fixo no espectador (Rosand, 1981). Os

atributos iconográficos - o seio que se mostra, as jóias que lhe adornam os braços – fariam parte das convenções da retratística das cortesãs.

O opus 5 (*Sacri musicali affetti*, 1655), foi dedicado a Anna de' Medici, a arquiduquesa da Áustria. Num relato enviado ao Duque de Mântua, de Antonio Bosso - mantovês residente em Veneza - lemos uma quase anedota, em linguajar satírico, típico das críticas mordazes contra o comportamento pouco recatado das cortesãs :

> *Dirò qualque curiosità all'Altezza Vossa Serenissima fuori del serio. La Barbara Strozzi dedicò alla Arciduchessa di Spruc una parte de quelle sue musiche a quell'Altezza e li hà mandato a donare l'altro giorno un scattolino d'oro adornato di rubini con il suo ritrato, et un gallano da petto pur d'oro con rubini di che la detta Signora si preggia, e ne fa pompa, ponendo il gallano in mezzo alle sue due belle tettine (o che tette)*. (Contarei a Vossa Sereníssima Alteza umas curiosidades que não são muito sérias. Barbara Strozzi dedicou à Arquiduquesa de Innsbruck alguma de sua música; sua Alteza enviou-lhe outro dia uma pequena caixa adornada com rubis com seu retrato, e um colar, também de ouro e rubis, que a dita Senhora aprecia, mas não faz pompa, exibindo-o entre seus belos peitinhos (e que peitos!) Glixon, 1997).

Notável é a diferença no deferente tratamento do viajante francês, Andrè Maugars, a Leonora Barone (1611-1670), cantora romana. Em seu diário de viagem mostra-se entusiasta dos talentos da artista, capaz de acompanhar-se à teorba ou viola, mas também de seu comportamento casto e tímido. A ressalva deve fazer-se importante num contexto em que era natural ligar a música às habilidades inerentes das cortesãs:

> *Non si picca d'esser bella ma non è né civettuola; canta insieme con pudore e sicurezza, con generosità e modestia, con dolcezza e gravità. La sua voce ha una estensione molto grande ed è intonata, armoniosa e lei la sa addolcire e rinforzare senza fatica e senza fare alcuna smorfia. I suoi slanci e i suoi sospiri non sono lascivi, i suoi sguardi non sono impudichi e i suoi gesti sono quelli che si addicono a um donna onesta.* (Não se exibe por ser bela e tampouco é coquete; canta tanto com pudor quanto segurança, com generosidade e modéstia, com doçura e austeridade. A sua voz possui uma extensão muito grande e é afinada, harmoniosa e ela sabe torná-la doce ou forte sem

> fadiga, e sem nenhuma contorção facial. Seus ímpetos e seus suspiros não são lascivos, e seus olhares não são impudicos e seus gestos são aqueles próprios de uma mulher honesta) (Camiz, 1993).

As artes da cortesania eram passadas de mãe para filha. Barbara era filha de uma criada de Giulio Strozzi, Isabella Garzoni, conhecida como *La Greghetta*, a quem o pai designa, em 1628, como herdeira de seus "móveis, escritos, contratos e dinheiro que se encontrem na hora de minha morte em Veneza." Acrescenta ainda que "o faz sem nenhum interesse malvado, mas somente pela fidelidade e longa servidão, que juntamente com a filhinha, dedicou-se durante muitos anos não recebendo de mim nenhum pagamento nem salário ... e faltando ela, irá tudo isto para Dona Barbara Valle, sua filha..." Vinte e dois anos mais tarde, em seu testamento final, o pai, então empobrecido, refere-se a ela como *Barbara di Santa Sofia mia figliuola elletiva, e però chiamata comumente la Strozzi* (Barbara di Santa Sofia, minha filhinha eletiva, e chamada comumente "a Strozzi"). Rosand levanta a hipótese de *La Gregheta* tratar-se da mesma cortesã mencionada em um poema do *Incognito* Francesco Busenello ou Giovanni Garzoni, *Epitaffi inscritti al Garzone dalle puttane*.

Assim como Anna Renzi, Strozzi pode gerenciar suas finanças, ao menos em determinados períodos de sua vida, com relativa desenvoltura. Glixon relata diversos eventos relativos à vida financeira de Strozzi, e a primeira data em que surge documentação a respeito é março de 1640, quando ela, apenas aos vinte anos, envia seu pai para coletar os juros de seu investimento governamental (Glixon, 1995). Dois anos mais tarde, ela autoriza novamente o pai a lidar com os juros e o capital de seus investimentos no *Zecca* (Casa da moeda do governo). Logo depois da morte do pai, em 1652, Antonio Peruzzi, um negociante expatriado de Florença (como seu pai o fora), representa-a para recolher seus juros, voltando a fazê-lo em 1657 e 1661. Além da renda

que Barbara obtinha de seus investimentos públicos, existem registros de diversos empréstimos feitos a intelectuais acadêmicos (Sforza e Ostilio Bissari, irmãos de Pietro Paolo Bissari, membro dos *Incogniti* e autor do poema de uma das cantatas da op. 2 de Barbara, assim como Chiara Priuli, viúva e mãe de Pietro Dolfin, cuja poesia foi musicada pela compositora em seu Op. 7), e nobres ricos estrangeiros (Giovanni Paolo Vidman, membro *degl'Icogniti*, a quem *La finta pazza* de Giulio Strozzi e Sacrati fora dedicada). É surpreendente o desembaraço com que Barbara Strozzi lidava com suas finanças desde os vinte anos. Qual seria a fonte desta renda, tão cedo na vida de uma cantora que, ao contrário de suas colegas *prima donne*, permanecia incógnita no restrito universo de uma única academia?

Como vimos, Os *Incogniti* aderiram com vigor aos debates sobre a questão feminina, e como emblema da academia escolheram a estátua de uma mulher coberta por um véu, com a inscrição *Ignoto Deo*. O dístico parece muito apropriado para uma academia cujos objetivos irreverentes e anticlericais, com um forte tom imoral e iconoclasta, reverenciam uma deusa desconhecida. Giovanni Francesco Loredano, o fundador da Academia, justifica-se dizendo que tendo os atenienses erigido um templo a um deus desconhecido, não seria grande coisa adorar uma deusa sem conhecê-la. No entanto, não faltaram esforços da *virtuosissima cantatrice* para que seu nome atravessasse os séculos e chegasse até nós. Ela publicou, em vida, oito livros de Cantatas, um êxito raramente alcançado por qualquer de seus contemporâneos. É no mínimo revelador que Strozzi abra seu primeiro volume de Cantatas com uma obra na qual se afirma autora, esperando ser reconhecida como a nova Safo (*Merce di voi*). Em seu *Opus 3* (1654), no lugar normalmente reservado a uma dedicatória, aparece a inscrição *Ignota Dea,* corrigindo, talvez bem humorada, o latim de Loredano. Queixar-se-ia também, com elegância e agudeza típica de sua época, do véu que a encobria e a mantinha desconhecida?

Barbara Strozzi nunca se casou, mas sobrevivem os documentos sobre o nascimento de quatro filhos, três dos quais, filhos de algum dos irmãos Vidman (citado acima). Surpreendente é o fato que se revela na passagem abaixo, relatando o estupro e o nascimento de um dos filhos:

> *Ho saputto che detto signore hebbe d'una sua serva uma figlia, che morì l'anno passatto rinomata per cantatrice, et anco poetessa per nome Barbara Strozzi, la quale stuprata dal Conte Vildman Nobile Veneto fece un figlio, che porta il nome di Giulio Strozzi, e si vede di continuo per questa piazza...* (Soube que aquele senhor teve de uma serva uma filha, que morreu no ano passado, renomada como cantora, e também poeta, com o nome de Barbara Strozzi, a qual estuprada pelo Conde Vildman, um nobre veneziano, teve um filho, que porta o nome de Giulio Strozzi, o qual se vê seguidamente pela cidade...) (Glixon, 1995).

Estupros em Veneza faziam parte de um macabro cenário na vida das mulheres da *Serenissima*, onde a violência sexual era fato comum, algo quase esperado e inevitável para mulheres de classes inferiores. Pouca esperança teriam estas mulheres de que fosse feita justiça contra a agressão - muitas vezes cometido por uma gangue masculina - uma vez que existia uma concepção geralmente aceita do corpo feminino como algo violável. Crimes de estupro só eram punidos nos casos em que a violência atingia grau maior do que a agressão sexual em si, quando a vida da vítima era seriamente ameaçada, o estupro era acompanhado de roubo material, ou quando se tratava de crianças ou de mulheres nobres[71]. Nos poucos casos notificados, a justiça era branda, consistindo muitas vezes em pagamentos de dotes para as vítimas - ou em um casamento forçado, uma vez que uma mulher estuprada veria a possibilidade de casar-se bastante diminuída. Barbara Strozzi não vem a casar-se com seu nobre e rico agressor, antigo amigo de seu pai. No entanto, três de seus filhos são comprovadamente de algum dos irmãos Vidman. No testamento de Martino Vidman, há

referência a dois dos filhos de Barbara Strozzi, Irmã Lodovica Strozzi (antes chamada Laura), freira no Convento de Santo Sepolcro e Giulio Pietro Strozzi, a quem Martino deixa a herança de trinta ducados por ano. O mesmo Giulio Pietro declara-se filho de Giovanni Paolo Vidman ao reivindicar sua herança em uma das cortes financeiras de Veneza, em agosto de 1678. O homem a quem o pai de Barbara havia dedicado seu *La finta pazza* era, no entanto, casado com outra mulher, Camilla Grotta (Glixon, 1995). A vida das duas famílias era intimamente entrelaçada. Desde 1638 Giulio Strozzi cita Giovanni Paolo Vidman em seu testamento, pedindo que Barbara e sua mãe o considerem em primeiro lugar caso necessitem vender o retrato que dele pintou Bernardo Strozzi. Dezoito anos mais tarde, a entrada no convento das duas filhas de Barbara, Laura e sua irmã mais velha Isabella, foi financiada por ninguém menos do que Camilla Grotta, usando os fundos de seu falecido marido. A primeira filha morreria pouco depois de entrar no convento, aos 15 anos; a segunda, Laura, mudaria seu nome para Irmã Lodovica Vidman em 1657. Barbara Strozzi, portanto, escolhe para as próprias filhas, destino diferente de seu próprio. Impedidas de casarem-se dentro do patriciado por serem filhas bastardas de um aristocrata com uma cortesã, a Igreja deve ter-se mostrado como um destino mais seguro do que o que a mãe escolhera para si mesma.

Apesar de ser designada como herdeira de Giulio Strozzi, Barbara tornar-se-ía responsável pelo sustento de pai e mãe na velhice dos dois. O pai morreria antes, mas os últimos documentos relativos à sua vida atestam que vivia sob o mesmo teto que Barbara, responsável pelo aluguel de uma residência alugada da mesma família Vidman, na Corte del Remer, Cannaregio 4765 A. A carta que envia ao Duque de Veneza em dezembro de 1651, alega a impossibilidade de pagar um imposto dada a responsabilidade de sustentar a mãe e os filhos:

---

[71] Um capítulo inteiro sobre estupro ("Violence and Sexuality: Rape") está presente

Serenissimo Prencipe. Da che principiò a soggiacere al tormento della guerra questa Clementissima Patria, anch'io Barbara Strozzi, humilissima serva di Vostra Serenità, compiansi le sue disaventure, e non permettendomi lo stato mio di soccorrerla col sangue, raccolsi ogni mia sostanza, vendei i miei mobili, e ridotti in denari contadi depositai il tutto in cecca, ben convendoli, cha la calamità publica, divenghi calamità dell'oro de privati. Credevo, ch'havendo con quest'holocausto volontario sodisfatto al possibile delle mie forze, non fossi mai per esser costretta all'impossibile; tuttavia d'improviso mi veggo colpita da un mandato degl'Eccellentissimi Governatori dell'Intrade, con che vengo obligata a pagare in Cecca due tanse a ducati cento l'una, impostemi in tempo, che trovandomi lontana dalla Città non potei esser ascoltata. Mi persuado, che quando la giustitia degl'Eccellentissimi Tansadori havesse fatto riflesso sopra il numero di quattro figliuoli ch'agravano la mia famiglia aggiunti alla madre in età cadente, e sopra l'angustissime mie fortune, non mi sarebbe già mai sopravenuta questa molestia; può chiaramente vedersi ne' libri publici, ch'io non ho cosa alcuna in Decima, e sa Dio, che quando mancasse il puoco prò, che conseguisco della cecca, converrei sicuramente mendicar il vito dall'altrui carità. Genuflessa, però, supplico l'Eccellenza Vostra a non permetter l'esterminio d'una casa, che non può pagare, perche quanto havea l'ha consacrato al publico. Genuflessa le supplico a compartir le miserie d'una numerosa famiglia concedermi gratia, che le mie ragioni siano ascoltate da qualche tribunale, perche anch'io possa conseguir quel pietoso solevo, che in questo serenissimo stato non fu mai negato alle lacrime della povertà. Grazie. (Sereníssimo Príncipe: desde que caiu ao tormento da guerra esta pátria clementíssima, mesmo eu, Barbara Strozzi, humilíssima serva de Vossa Serenidade, lamentei as suas desventuras, e não me permitindo meu estado de socorrê-la com o sangue, recolhi todas minhas posses, vendi minha mobília e depositei meu dinheiro na Casa de Moeda, compreendendo que a calamidade pública torna-se a calamidade da riqueza privada. Cri que com este sacrifício voluntário, cumpri meu dever no limite de meus recursos, e que não fosse ainda constrangida a fazer o impossível. Ainda assim vejo-me obrigada por um mandato de Vossos Excelentes Governadores dos Impostos a pagar para a Casa da Moeda dois impostos de 100 ducados cada. Estes foram a mim impingidos enquanto me encontrava longe da cidade, e assim não pude ser ouvida. Estou convencida de que se Vossos Excelentes Assessores de Impostos houvessem refletido com justiça de que tenho quatro filhos além de uma mãe idosa, esta ameaça não teria jamais ocorrido. Pode-se ver claramente nos livros públicos que eu não tenho nada listado na declaração de imposto sobre propriedade, e somente Deus sabe que se a pequena renda que vem a mim da Casa da Moeda faltasse, eu teria certamente que mendigar meu sustento de alguma outra caridade. De joelhos eu imploro Vossa Excelência que não permita a destruição de um lar incapaz de pagar [mais um

em: RUGGIERO, G. op.cit.

> imposto], que dedicou ao público tanto quanto tinha. De joelhos imploro que tenhais piedade com as misérias de uma grande família, e dai-me o perdão, de forma que meus argumentos sejam escutados por algum tribunal; de modo que eu alcance o alívio da caridade que em Vosso Mais Sereno Estado nunca foi negado às lágrimas da pobreza. Obrigada. 12 de maio de 1654.) (Glixon, 1995).

Esta carta, assim como a documentação relativa às atividades financeiras de Strozzi, revela-nos uma mulher com um formidável poder de agenciar sua própria vida. Mãe de quatro filhos, cantora de talento extraordinário, compositora persistente no reconhecimento e perpetuação de sua obra, Barbara Strozzi gerenciava, aparentemente sozinha, uma intensa vida profissional. Podemos apenas vislumbrar as dificuldades que ela enfrentaria como uma mulher que ocupava um lugar tão ambíguo e paradoxal na sociedade veneziana. A relação de Barbara com o pai é sugestiva para interpretarmos uma capacidade de autonomia tão inusitada para a época. A mitologia em torno das mulheres guerreiras fazia eco às discussões proto-feministas em voga. A tradicional necessidade de domesticar e converter personagens femininas guerreiras (Clorinda) ou exterminar as sedutoras feiticeiras (Alcina) é re-elaborada por Giulio Strozzi em seu libreto para a ópera *Veremonda amazzone di Aragona* musicada por Cavalli (1652). Tal libreto foi uma adaptação de *Celio*, escrito originalmente em Florença, em 1646, por Giacinto Cicognini, no qual a heroína era provavelmente inspirada na Rainha Isabella, esposa de Ferdinando de Aragon. Na versão de Giulio Strozzi, Veremonda é uma amazona, uma das personagens femininas mais heróicas da ópera do *seicento* italiano: ela é uma corajosa e virtuosa guerreira que combate e vence o inimigo, enquanto seu marido permanece em casa estudando astrologia (Heller, 2004, p 221-222). Esta liberadora visão do universo feminino não poderia deixar de refletir-se no imaginário de Barbara Strozzi. Seria esta a *virtù* feminina que o pai desejara para a filha, quando lhe pedia que

lembrasse ... *di quanto ho fatto per lei in allevarla, e metterla sul cammino della virtù* (o quanto havia feito por ela, educando-a e mostrando-lhe o caminho da virtude)? (Rosand, 1978).

Ainda permanecem misteriosos muitos aspectos da vida de Barbara Strozzi. Os poucos dados remanescentes sobre sua vida permitem-nos hoje vislumbrar o complexo universo em que estava inserida, e assim construir, ao menos parcialmente, o quebra-cabeça que forma o retrato da complexa e fascinante mulher e compositora seiscentista. Dentro do rol da tipologia dos papéis femininos aos quais as mulheres do início da era moderna deviam submeter-se, – a donzela, a mulher casada ou a viúva - Barbara Strozzi não se enquadrava em nenhum deles, ocupando um lugar ambivalente e muitas vezes incômodo da amazona guerreira e autônoma antecipado por seu pai. Transgressora e audaz, sua vida e obra exemplar testemunham sua independência ideológica e oferecem à mulher do início da modernidade a possibilidade de romper as regras vigentes e criar modelos femininos alternativos.

CAPÍTULO 7

SAFO NOVELLA: A TRADIÇÃO DO ABANDONO

O primeiro dos oito volumes de Cantatas de Barbara Strozzi inicia-se com um dueto para duas sopranos e baixo-contínuo, no qual a protagonista – mulher – canta:

Mercé di voi, mia fortunata stella,	Graças a ti, minha estrela afortunada,
volo di Pindo in fra i beati cori	em vôo de Píndaro entre coros divinos
e coronata d'immortali allori	e coroada com louros imortais,
forse detta sarò Saffo novella.	talvez chamada serei - a nova Safo.

Os textos do primeiro livro de Madrigais são de autoria do poeta e libretista Giulio Strozzi, pai *elletivo*[72] de Barbara. É extremamente significativo o fato de Strozzi iniciar sua obra anunciando-se como uma nova *Safo*, aquela a quem o pai entrega uma voz, feminina, autora, re-encarnando a voz da poeta grega. Sem poder ignorar a força de tal exórdio, perguntamo-nos que significado esconde-se atrás da identificação de Strozzi com Safo. Como se dá a recepção de Safo na Itália seiscentista e que importância podemos inferir de sua forte afirmação?

À grandeza de Safo já se referia Platão, que a chamava de "a décima musa." O próprio Aristóteles dizia que ao passo que Homero era considerado "o poeta", Safo seria "a poeta", "honrada pelo povo de Mytilene, apesar de ser uma mulher". Segundo Werner Jaeger, o "espírito grego parece ter precisado de Safo para dar o último passo no mundo da intimidade do sentimento subjetivo" (Jaegger, 1995). As traduções das obras de Platão e Aristóteles já circulavam na Itália desde o século XVI, mas a verdadeira Safo é introduzida pela primeira vez numa tradução de Francesco Robortello (Veneza, 1554) do tratado de

[72] Aos dez anos de idade, Barbara Strozzi é adotada pelo pai biológico, e este passa a se referir a ela como filha *elletiva*.

Longinus, *Sobre o sublime*[73]. Sua tradução para o latim da Ode II circulou na Itália do século XVI, assim como seu comentário a respeito do poema, no qual elogia a capacidade de Safo em descrever sensações físicas com total ausência de mediação:

> Não te admiras como em um mesmo instante, Safo busca a alma, o corpo, os ouvidos, a língua, os olhos, a tez, como se fossem todos alheios a ela mesma e dispersos, como se unindo sentimentos contrários, ela é, de uma só vez, trespassada pelo frio ao mesmo tempo em que queima, consciente e fora de si, pois ela está ou aterrorizada ou ao ponto de morrer, de modo que não é uma única paixão que se manifesta nela, mas uma confluência das paixões? Todas essas coisas ocorrem com os amantes, mas é como, já disse, a seleção das mais surpreendentes delas e sua combinação em um único quadro que produziu esta obra prima (Lebegue, 1997).

Não podemos concluir positivamente que Barbara Strozzi conhecesse a tradução de Robortello e os comentários de Longinus, mas já há quase um século a sombra inspiradora de Safo fazia-se presente na vida intelectual veneziana. Só assim a compositora poderia ter invocado o nome da poeta grega de forma tão contundente. Seu pai revela intimidade com a poesia de Safo, ao citá-la, na descrição de uma missa de Monteverdi em memória do Grande Duque Cosimo II de' Medici, em abril de 1621: "As solenidades de luto começaram com uma queixosa *sinfonia*, capaz de arrancar lágrimas, e ainda provocar pesar, imitando o antigo modo Mixolídio redescoberto por Safo na Antigüidade" (Fabbri, 1994).

Eis a seguir a *Ode II* traduzida para o português (Fontes, 2003):

Parece-me ser igual dos deuses
aquele homem que, à tua frente
sentado, tua voz deliciosa, de perto,
escuta, inclinando o rosto,

---

e teu riso luminoso que acorda desejos – ah! eu juro,

[73] Hoje sabe-se que a obra é de autor anônimo, porém, na época de Robortello, era conhecida como de autoria de Denys Longinus (Lebègue, 1997).

o coração no peito estremece de pavor,
no instante em que te vejo: dizer não posso mais
uma só palavra;

----
a língua se dilacera;
escorre-me sob a pele uma chama furtiva;
os olhos não vêem; os ouvidos
zumbem;

----
um frio suor me recobre; um frêmito do corpo
se apodera, mais verde do que as ervas eu fico;
que estou a um passo da morte,
parece [

Mas [

É estonteante a violência erótica do poema e a descrição de sintomas físicos que Safo constrói. Comentadores da antiguidade referiam-se ao poema como um texto de diagnóstico médico: sintomas de amor, segundo Plutarco e de medo, segundo Lucretius.

O poema cria um triângulo agudo: a persona poética que observa, em sofrimento, a moça e o homem que sentam juntos, numa cena de intimidade amorosa. O observador[74] encontra-se excluído da cena de amor, paralisado em seu desejo e sofrimento devastador. A felicidade do par força o observador a admitir sua própria impotência, sua solidão e anseio frustrado. Safo inaugura uma tradição retomada por muitas outras autoras que lhe sucederam: o tema da exclusão, ou do abandono

[74] No poema original em grego não há nenhuma referência quanto ao gênero do/a observador/a. Tornou-se lugar comum confundi-la com a própria Safo, criando assim uma ligação não necessariamente verdadeira entre a poeta e o lesbianismo. Sem descartar esta possibilidade, prefiro pensar que Safo fala da sensação do desejo e rejeição muito além do gênero, justamente oferecendo a homens e mulheres uma voz que expresse essa sensualidade extraordinária aliada à dor física do desejo não realizado.

em seu sentido etimológico, o sentir-se banido da relação amorosa[75]. A poesia feminina e o abandono parecem intrinsecamente relacionados e inúmeras foram as mulheres que usaram o mesmo motivo até os nossos dias: de Gaspara Stampa a Sylvia Plath[76], de Mariana Alcoforado[77] a Emily Dickinson[78]. A persona poética Safo oferece uma voz que suas sucessoras tomam emprestada, e seu poema torna-se um poema arquétipo feminino. A poeta cria a partir do sentido de perda e assim escreve como uma forma de protesto contra sua situação, ou para extravasar e registrar sua dor. A dor da perda transforma-se em força criadora – a mulher assume-se autora no espaço solitário do abandono.

Não somente mulheres dedicaram sua poesia ao tema do abandono: homens também o fizeram, mas raramente mantiveram sua identidade masculina. Ovídio criaria um novo gênero literário, no qual inaugura a presença da heroína na literatura, entregando a palavra à mulher. As suas *Heroídes* consistem numa série de cartas de mulheres abandonadas a seus amantes: Penélope a Ulisses; Ariadne a Teseu; Dido a Enéias; Safo a Fáon. Ovídio perpetuou uma imagem arquetípica do amor feminino já criada por Safo e aqui potencializada nas vozes de tantas heroínas. O poeta romano consegue dar voz a mulheres que sofreram a violência da traição daqueles em quem haviam depositado sua confiança, exercitando uma verdadeira psicologia dos tormentos do abandono amoroso. Em Ovídio, o herói, símbolo da lealdade masculina em relação à pátria e seus deveres civis, é paradoxalmente um homem

[75] A idéia de uma tradição do abandono na poesia a partir de Safo é desenvolvida por Lawrence Lipking em seu livro *Abandoned Women and poetic tradition*.
[76] Poeta norte-americana, nasceu em 1932 em Massachusetts. Casou-se com o poeta inglês Ted Hughes de quem se separou em 1962. Dois anos mais tarde, a poeta suicidou-se, deixando dois filhos pequenos e uma respeitável obra poética.
[77] Mariana Alcoforado nasceu em Beja, Portugal, em 1640. Foi obrigada a entrar no convento aos 11 anos. Aos 20 anos apaixonou-se por um oficial francês, a quem dedica as dolorosas cartas de amor que foram publicadas em inúmeras traduções até nossos dias.
[78] Emily Elizabeth Dickinson nasceu em 1830 em Massachusetts e morreu em 1886. Ela foi considerada, ao lado de Walt Whitman, a mais importante poeta norte-ameriacana do século XIX.

incapaz de manter sua lealdade em relação à mulher amada (Néraudau, 2003). Dido oferece a Enéias o esquecimento de suas obrigações masculinas, e o *otium* amoroso põe em perigo o papel do herói que lhe está destinado. As heroínas de Ovídio são o outro feminino que se contrapõe às qualidades viris da epopéia. Muitas das mulheres das *Heroídes* respondem à violência do abandono que sofreram com a violência de seu desejo de vingança. Medéia termina sua carta dizendo: "a cólera gera assustadoras ameaças; irei aonde me conduzir minha cólera. Talvez eu me arrependa do que farei; mas me arrependo também de ter velado os dias de um esposo infiel. Entrego-me ao deus que agita meu coração; não sei em que projeto maior minha alma medita" (Ovídio, 2003).

Em Ovídio, a intensidade da dor traduz-se em todas as possíveis manifestações corporais. Sua Safo entrega-se à dor física com a mesma veemência com que a personagem da poeta grega entregava-se à violência de seu desejo: "não tive receio de ferir meu peito nem de soltar gritos, arrancando meus cabelos, como uma mãe que vê ser levado para a pira fúnebre o corpo inanimado do filho querido que ela perdeu" (idem). A mesma sintomatologia física do abandono se encontra presente em outras personagens, como em Dido, quando ela diz: "Eu queimo como as tochas de cera untadas com enxofre, como o incenso sagrado atirado às brasas fumegantes... Enéias está sempre, quando eu velo, como que atado a meus olhos; a noite e o dia trazem sem cessar Enéias ao meu espírito" (ibidem). E a própria Medéia, ecoando Safo: "Quando te vi, desfaleci; queimava como uma chama desconhecida, como queima nos altares dos grandes deuses a tocha de pinho. Eras belo e meu destino me arrastava: teus olhos atraíam meus olhares. Pérfido, tu os sentiste: quem pode facilmente esconder o amor? A chama, ao elevar-se, trai e denuncia a si mesma" (ibidem).

As flutuações entre o desejo furioso de vingança e a sintomatologia da dor física do abandono estarão ainda presentes, mas

de maneira menos contundente, nos lamentos femininos do século XVII - podemos lembrar as imprecações contra Teseu da Arianna de Rinucinni[79] contrapostas a súbitas contrações de arrependimento a que se entrega imediatamente. Fica claro que o libretista da segunda ópera de Monteverdi buscou nas fontes de Ovídio inspiração para sua Arianna. Esta fala: "E nesta praia agora, / presa de feras cruéis e selvagens, / deixará seus ossos desnudos", ecoando a Arianna de Ovídio, que lamentára-se assim: "Uma areia profunda retinha meus pés de moça... sou uma presa, uma isca jogada sem defesa aos animais ferozes... os pássaros marinhos abater-se-ão sobre meus ossos que não serão enterrados?" (Ibidem).

Ovídio circulava na Itália seiscentista em traduções moralizantes. Assim, Remigio Fiorentino (1521?-1581?), publicou sua tradução das Heroídes em 1555, com comentários edificantes e domesticadores do vigor das heroínas de Ovídio. Na epígrafe da epístola de Ero a Leandro, Remigio Fiorentino diz: *Ove il poeta dimostra quanto sieno impaziente le donne dell'amare, e che per ogni piccolo sospetto si mettono in disperazione...* (onde o poeta demonstra como são impacientes as mulheres ao amar, e a cada pequena suspeita já se põem desesperadas...).

Ainda mais misógino é o comentário de M. Gioseppe Horologgi (1563), relatando que Arianna fora abandonada por Teseu devido à paixão pelo álcool: *Si può intendere historicamente, che essendo Arianna in quell'Isola abondantissima di Vino, ne bevesse soverchiamente, onde adormentatasi, Theseo partendosi vi la lasciasse... perche la donna che si lascia facilmente vincere dal vino;*

---

[79] "Ottavio Rinuccini (1562–1621), como poeta, adota modelos tradicionais derivados de Petrarca e de Bembo a sua codificação, mas também contempla autores contemporâneos como o maneirista Gabriele Fiamma e Torquato Tasso." (Chiarelli, 2003).

facilmente si lascia ancora vincere da i piacere di Venere (pode-se compreender historicamente que estando Arianna naquela ilha de vinho muito abundante, o tomasse sofregamente, onde adormecera; Teseu partindo aí a deixou... porque a mulher que se deixa facilmente vencer pelo vinho, deixa-se também vencer pelo prazer de Vênus) (Anguillara, 2006).

Mas pode-se inferir que Ovídio – e, portanto Safo em segunda mão – não fora recebido na Itália seiscentista somente como meio disciplinador e edificante do público feminino. A poeta e (provável) cortesã Gaspara Stampa, cerca de cem anos antes de Barbara Strozzi, era já reconhecida como "a nova Safo de nossos dias, à altura dos gregos na língua toscana, mais casta que ela, e muito mais bela"[80].

7.1 Autoras e o topos do abandono.

Gaspara Stampa (1523-1554) é vista pela crítica como uma das mais importantes poetas do início do período moderno italiano. Desde seu primeiro poema reconhecemos a ambição semelhante a Petrarca: instituir uma obra exemplar da própria vida e do próprio amor. Ecoando Petrarca, Stampa abre sua *Rime* com idênticas palavras: *Voi, ch'ascoltate*... Os modelos adotados por Gaspara Stampa (assim como Veronica Franco, outra poeta – e cortesã - do *seicento* italiano) são também derivados das *Heroides* de Ovídio. Como vimos, trata-se de um texto no qual um autor adota as vozes de mulheres e cria um modelo do "feminino" sobre o qual autoras do início do período moderno irão se basear. Já na epístola dedicatória de sua *Rime*, em despedida a seu amante, Stampa alinha-se com a tradição do abandono: "... ao receber este pobre livreto, tu poderás oferecer-me a cortesia de um simples suspiro, o qual, de tão longe, poderá refrescar a memória de tua

esquecida e abandonada Anaxilla" (Stampa, 1994). Estas linhas ecoam a voz de Safo, no arquétipo feminino criado por Ovídio: "Teus olhos, lendo esta carta, escrita por mão devota, reconheceram logo minha letra, ou, se não tivésses lido o nome Safo, que a traçou, saberias quem te enviou um bilhete tão breve?... preciso chorar sobre meu amor; a elegia é um canto choroso" (ibidem). Nas vozes de tantas heroínas, o autor latino faz da epístola um meio de exercitar uma voz que rompe o silêncio ao qual o abandono amoroso as forçou. A conquista de uma voz feminina realiza-se neste paradoxo: se por um lado o abandono as faz calar, é neste espaço de interioridade silenciosa que surge o poder de uma voz própria, autora, realizando-se plena na carta amorosa - ou, na ópera barroca, no monólogo feminino: *il duol che sí mi punge / non mandasse in oblio, / e l'udisse ei, per cui pianti e cantai...* (Stampa, 1994) (a dor que assim me fere / porque não pode o olvido levar / que ele escutasse, por quem eu chorei e cantei...).

Stampa cria sua própria voz poética servindo-se dos gêneros da poesia petrarquista, da epístola heróica de Ovídio e do Lamento (ou *querela*): *udite tutti intenti / il suon or degli acerbi miei lamenti* (Idem, p 95) (escuta com atenção / o som, ou da crueldade os meus lamentos). Ao seguir o modelo de Petrarca e seus poemas dedicados a Laura, Stampa ao mesmo tempo inverte o papel do autor petrarquista sobrepondo o modelo das *Heroídes* - uma mulher escrevendo epístolas ao homem que a abandona. Stampa celebra as qualidades de seu amado, enquanto deplora a falta de reciprocidade à intensidade de seu amor. Trabalhando nesta tradição, através de seu temperamento apaixonado e tempestuoso, sua naturalidade e "sinceridade"[81], Stampa

[80] Na primeira edição póstuma da *Rime* de Gaspara Stampa (1554), sua irmã, Cassandra, lhe dedica o moto.

[81] A maioria dos críticos usaram o termo "sinceridade" para referir-se à obra de Gaspara Stampa. Com sinceridade, quiseram referir-se à autora tornando-se presente em seus poemas e criando uma obra exemplar da própria vida. Petrarca não é tido como um autor "sincero", apesar de usar o mesmo artifício, dedicando seus poemas à mulher amada.

a expande além dos limites da linguagem delicada e contida de Petrarca. A paixão pelo Conde de Treviso, Collaltino Collalto, tem papel similar à paixão por Laura na poesia de Petrarca; ambos os autores usam os nomes dos amantes metaforicamente: *soave colle* (suaves montes) ou *l'aura serena* (o ar/Laura serena). No *Canzoniere*, o tema principal é o do amor por uma mulher chamada Laura, que, ao contrário de Stampa, permanece intocada e inacessível. Já Stampa relata sua vivência amorosa, na qual a descrição do amor físico é declarada sem rodeios, sua paixão é "agressiva e os versos que a expressam, diretos e vigorosos" (Phillippy, 1992):

Chi vuol conoscer, donne, il mio signore,	Se quereis conhecer, mulheres, o meu Senhor,
miri um signor di vago e dolce aspetto,	olhai um Senhor de belo e doce aspecto,
giovane d'anni e vecchio d'intelletto,	jovem nos anos, mas velho no intelecto,
imagin de la gloria e del valore:	imagem da glória e do valor:
di pel biondo, e di vivo colore,	de cabelos loiros e vivas cores,
di persona alta e spazioso petto,	de estatura alta e largo peito,
e finalmente in ogni opra perfetto,	e finalmente perfeito em cada feito,
fuor ch'un poco (ohimè lassa!) empio in amore	exceto, ai de mim!, infiel no amor.
e chi vuol poi conoscer me, rimiri	e se quiserdes conhecer-me, veríeis
una donna in effetti ed in sembiante	uma mulher, na aparência e no semblante,
imagin de la morte e de' martiri,	imagem da morte e do martírio,
un albergo di fé salda e costante,	um albergue de fidelidade e constância,
una, che, perchè pianga, arda e sospiri,	aquela, que por todas as lágrimas, ardor e suspiros,
non fa pietoso il suo crudel amante.	não faz piedoso o seu cruel amante.

Como a personagem Alcina, de Francesca Caccini[82], a persona que assume nas epístolas rompe com o papel convencional que lhe caberia como amante: sua atitude é masculina, ativa, aquela "que persegue, a caçadora" (idem). Como vimos, desde Virgílio, o Lamento feminino implica na presença do herói: este abandona sua amada em função de

---

Adoto o termo sincero para referir-me a uma presença quase física da persona poética, onde o corpo, em sua obra, surge quase sem mediação.

[82] Ver discussão a seguir no mesmo capítulo.

suas obrigações masculinas, militares e patrióticas. Em Gaspara Stampa, como em Francesca Caccini, ou nas cartas de Ovídio, as heroínas fazem uma censura do heróico e argumentam a favor do amor, como no poema *O notte, a me più chiara, e più beata* (Ibidem, p 84), no qual o repouso amoroso é oferecido ao herói, remetendo-nos a figuras femininas épicas do *otium*, como Alcina ou Armida.

A referência a Safo em Stampa (seja via Robortello/Longinus ou Ovídio) torna-se clara no soneto abaixo[83].

Quando innanti ai begli occhi almi e lucenti, *per mia rara ventura al mondo, i' vegno,* *lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno,* *i pensieri, i concetti e i sentimenti* *o restan tutti opressi o tutti spenti,* *e quasi muta e stupida divegno;* *o sia la riverenza, in che li tegno,* *o sia che sono in quel bel lume intenti.* *Basta ch'io non so mai formar parola,* *si quel fatale e mio divino aspetto* *la forza insieme e l'anima m'invola.* *O mirabil d'Amore e raro effetto,* *ch'una sol cosa, una bellezza sola* *mi dia la vita, e tolga l'intelletto!*	Quando me aproximo dos sagrados, luminosos olhos a maior rara ventura do mundo a mim vem, o estilo, a linguagem, a audácia e o engenho, os pensamentos, os conceitos e os sentimentos tornam-se todos oprimidos ou todos apagados, e quase muda e estúpida me torno; talvez por causa da reverência que lhe tenho, ou porque sou por tamanha luz apagada. Basta, que se não sei mais formar palavra, diante da face fatal e de divino aspecto que toda minha força e alma me rouba. Oh, milagre do Amor e raro efeito, que uma só coisa, uma beleza apenas me dê a vida e me tire o intelecto!

O poema é uma referência clara ao poema arquétipo feminino, a *Ode II* de Safo, ao recriar a mesma imagem da mulher, que diante do amado, vê sua força intelectual anulada. Stampa, consciente de suas qualidades, lista-as sem hesitação, e as enumera categoricamente: estilo, linguagem, audácia, engenho, pensamentos, conceitos e sentimentos. Todos os atributos que lhe são caros como autora e poeta caem por terra, anulam-se diante da presença dos luminosos olhos, da face fatal de divino aspecto. O paradoxo entre a anulação da força criativa feminina e o amor que tira e dá a vida é um fio tenaz que percorre a obra de tantas autoras, e o conflito se torna um *topos* recorrente à obra de muitas delas, através dos tempos, desde sua fundadora grega. A Safo de Ovídio, prestes a precipitar-se dos rochedos na costa de Áccio, imploraria: "fazei com que ele volte; com ele voltará

[83] O mesmo poema foi escolhido por Lipking para exemplificar a ligação entre Stampa e Safo.

também sua poetisa: é ele que dá, é ele que tira as forças de meu espírito" (Ovídeo, 2003).

Gaspara Stampa, em todos os tempos - passado, presente e futuro - cantará. Como Safo, cantará sobre seu ardor e seu pranto, que se transformam no elemento fundador de sua poesia:

Arsi, piansi, cantai; piango, ardo e canto;	Ardia, chorava e cantava; ardo, choro e canto;
piangerò, arderò, canterò sempre	chorarei, arderei, cantarei sempre
(fin che Morte o Fortuna o tempo stempre	(até que a Morte ou Fortuna ou o tempo lave
a l'ingengo, occhi e cor, stil, foco e pianto)	o engenho, olhos, coração, estilo, fogo e pranto)

Assim também a Safo de Ovídio proclamava a criação poética como resultado das lágrimas: *Elegia flebeli carmen* (a elegia é uma poesia de lágrimas). A única solução para o apaziguamento da angústia provocada por tal dilema é a morte, que a tudo igualaria: engenho, olhos, coração, estilo, fogo e pranto. Solução encontrada, diz a lenda, por Safo e Stampa, e gerações mais tarde, por Sylvia Plath.

7.2 Francesca Caccini e o tratamento do Lamento.

A ópera *La liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* foi encenada na corte dos Medici em Florença por ocasião da visita do Príncipe da Polônia e Suiça, Ladislao Sigismondo, em 1625. Francesca Caccini, filha de Giulio Caccini - renomado teórico e compositor da *Camerata Fiorentina* - tornou-se famosa como cantora e instrumentista (cravo, alaúde e *chitarronetto*). Foi compositora contratada pela corte dos Medici e ao alcançar prestígio de tal ordem, seu salário tornou-se o mais alto de que se têm notícias dentre os músicos do período em toda Itália. Assim como Barbara Strozzi, Francesca se tornaria uma virtuose reconhecida em todo o país (ela foi uma das sopranos consideradas por Monteverdi para substituir Caterina Martinelli no papel de Arianna em 1608). Francesca Caccini escolhe um episódio de *Orlando Furioso* de Lodovico Ariosto, os cantos 6 a 10, no qual é descrito o amor entre a Feiticeira Alcina e o jovem Cavaleiro Ruggiero. Este, originalmente comprometido com sua noiva Bradamante, ao visitar a ilha de Alcina, é por ela enfeitiçado, entregando-se ao *otium* amoroso. A história muda de rumo quando a Maga Melissa desencanta Ruggiero, lembrando-o de seu compromisso com Bradamante e de suas obrigações militares de cavaleiro.

Em sua ópera, Caccini eleva Alcina à posição de personagem principal, graças à intensidade musical com a qual caracteriza seu papel, o que subverte a representação original de Ariosto. O papel de Alcina divide-se em dois momentos distintos. Sua primeira aparição se dá através de um diálogo amoroso com Ruggiero, no qual os amantes trocam juras de amor de alto teor erótico (*Dunque di pari foco eternamente / Arda'l nostro desio*. Pois que com tal fogo / eternamente

arda o nosso desejo). Lendo a obra de Ariosto através das convenções do final do início do período moderno, a audiência da ópera

> *construes Alcina as representing illegitimate power: she dominates Ruggiero and other men by deceiving their senses and promising them both the pleasures of unrestrained sexuality and freedom from their obligations to (male) society*. (constrói Alcina como uma representação de poder ilegítimo: ela domina Ruggiero e outros homens enganando seus sentidos e prometendo a eles tanto os prazeres de uma sexualidade desenfreada quanto a liberação de suas obrigações com a sociedade (masculina) (Cusick, 1993).

É intrigante o jogo entre realidade e fantasia: como num jogo de espelhos, Alcina se debate com a própria consciência de sua dupla natureza – por um lado, feiticeira, capaz de criar uma realidade ilusória para Ruggiero e por outro, desejosa de se tornar verdadeiramente humana, para que possa então crer na realidade do amor de seu amante. Caccini, neste momento, introduz uma cena que não pertence a *Orlando furioso*[84], reforçando a dimensão humanizada de Alcina, ausente em Ariosto. A introdução da cena do espelho é reveladora: após Ruggiero elogiar a beleza de Alcina e declarar seu amor apaixonado, esta pede a Ruggiero que a contemple através de seu espelho, pois através deste, ela se vê e deseja que o amante a veja tal qual ela é:

Ah non ti prender gioco	Ah, não quero enganar-te
Gentilissimo Amante,	Gentilíssimo Amante,
Di chi per te si strugge in vivo foco,	Aquela que por ti se consome em fogo,
Non ha questo sembiante	Não tem este semblante [aparência]
Parte, che pure à sospirar t'alletti,	Pelo qual a suspirar desejas,
Parli lo specchio mio, là dove impressa	Deixa que fale meu espelho, lá onde impresso,
D'ogni bellezza priva	Privado de toda beleza Tenho o costume de mirar a mim mesma.
Ho per costume di mirar me stessa.	

[84] como notou Cusick, esta cena é baseada superficialmente numa cena entre Armida e Rinaldo, na *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso.

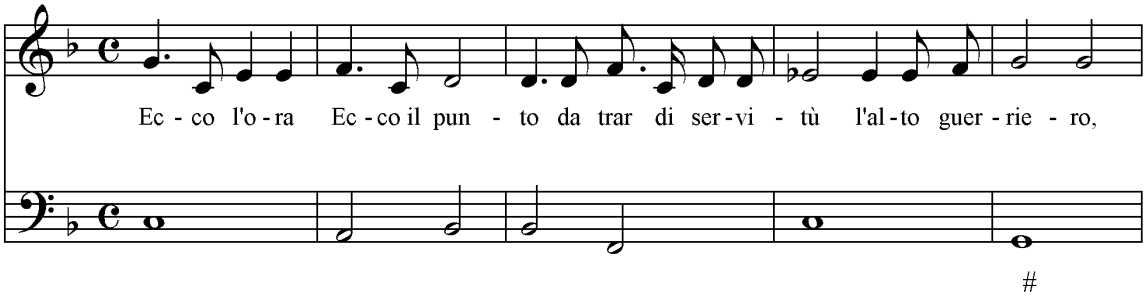
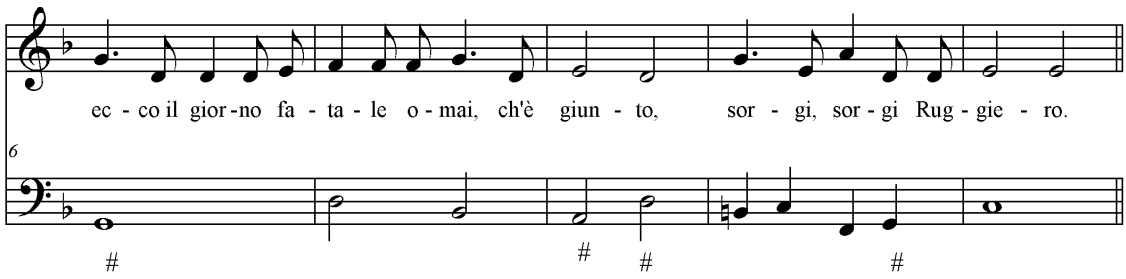
De acordo com o texto de Ariosto, Alcina é representada como uma poderosa feiticeira, capaz de comandar os seres do mar com "simples palavras e encantos mágicos", numa clara alegoria sobre a sexualidade feminina descontrolada e sedutora, capaz de desviar os homens de suas obrigações masculinas. Quando Melissa desencanta Ruggiero e Alcina percebe o desaparecimento de seu amado, Caccini cria a longa cena de lamento para a personagem. Vejamos como o gênero do lamento é por Francesca Caccini revisitado:

Qui lasciai la mia vita,	Aqui deixei minha vida
Ma dov'ora s'asconda	Mas onde agora se esconde
Chi di voi ramo, ó fronda,	Qual, dentre vossos ramos, ó copas
Chi di voi vaghi fonti a me l'addita?	Quem, dentre as belas fontes, me-lo apontará?
Dhe perche veggio in terra	Ai, pois que vejo por terra
Giacersi in abbandono	Jazer em abandono
Si caro al mio bel Sole ogni mio dono?	Tão caros a meu belo Sol todos os meus dons?
Lassa, ch'in queste spoglie	Ai, que nestes restos,
Scorgo l'altrui fallire,	Percebo a falha de outros [Melissa],
Antivedo il mio pianto, e'l mio morire.	Prevejo o meu pranto e minha morte.
Che disse all'or Ruggiero?	Que disse então Ruggiero?
Ahi, che per mille prove	Ai, que por mil provas
So, quanto vario sai l'human pensiero.	Sei, quão volúvel é o pensamento humano.
Ahi, Melissa, Melissa	Ai, Melissa, Melissa
Sol da te riconosco ogni mio male,	Em ti reconheço cada mal meu,
Perfida, ancor sicura	Pérfida, em ti não tenho confiança
Da te non sono entro al mio proprio albergo?	e entras em meu próprio albergue?
Sempre proterva, e dura	Sempre insolente e dura
Il mio Regno perturbi, e la mia pace?	O meu Reino perturbas, e a minha paz?
Ma non sempre trionfa animo audace,	Mas nem sempre triunfa o ânimo audaz,
Andronne a ritrovar questo crudele,	Partirei a encontrar aquele cruel
E con soavi note,	E com tom suave,
E con l'umide gote	E com as gotas úmidas,
Ammolirò l'insuperbito Core,	Amolecerei o coração orgulhoso,
Da dolenti occhi miei manderò fuore	De meus olhos dolentes enviarei
Soavissime fiamme, e vivi strali,	Suavíssimas chamas, e vívidos golpes,
Che al suo novo desio tronchino l'ali.	Que a seu novo desejo cortará as asas
Ferma, ferma crudele,	Pára, pára cruel,
Ove ne vai spietato,	Onde vais, impiedoso,
Dove mi lasci ingrato in preda al pianto?	Onde me deixas, ingrato, presa do pranto?
Rafrena almen cotanto	Refreia ao menos um pouco
La furia del partire,	A fúria do partir
Che l'immenso dolor l'anima ancida,	pois tamanha dor a alma mata,
Rimira il pianto mio, senti le strida,	Mira outra vez o pranto meu, ouve o grito,
Senti le mie giustissime querele,	Ouve minha justíssima queixa,
Ferma, ferma crudele, e questi lumi	Pára, pára cruel, e estes olhos
Che pur'ora chiamavi e Stelle, e Soli,	Que outrora chamavas de Estrelas e Sóis,
Mira qual son per te conversi in fiumi,	Olha como se tornaram para ti rios,
Specchiati in questo viso	Espelha-te neste semblante,
Ove la gioia, e'l riso havean la fede,	Onde a alegria, e o riso permaneciam,
Vedrai la tua mancanza, e la mia fede,	Verás a tua deslealdade e a minha fidelidade,
E che tra pene e doglie	E que entre dor e sofrimento,
Quanto ha di mesto il mondo ivi s'accoglie.	Quanto tem de triste o mundo que ali se acolhe.
Dhè se non hai pietà del mio languire,	Ai, se não tens piedade de meu langor,
Movati il tuo fallire,	Acaba com tua infidelidade,
Sai pur, qual macchia inestinguibil sia	Sabes mesmo, que mancha inextingüível é
In nobil Cavaliero il tradimento:	Em nobre Cavaleiro a traição:
Ruggiero, Anima mia	Ruggiero, Alma minha

Troppo di te, troppo di me pavento,	Demasiado temor carrego, por ti, por mim
Se tu mi neghi in tant'affanni aita,	Se tu me negas para tanta aflição ajuda,
Ohime come da te senza mia colpa	Ai de mim, sem culpa minha, como de ti,
Ogn'ombra di pietà veggio sparita?	Cada sombra de piedade vejo esvair-se
Vita della mia vita	Vida da minha vida,
Poscia che'l proprio honore,	Pois que possa a própria honra,
E del mio favellar gl'ultimi accenti,	Já que do meu falar, as últimas palavras,
Non ponno oprar, che'l tuo rigor s'arreste,	Nada puderam fazer para teu rigor interromper,
Almen dhe ti souvenga,	Ao menos, ai, recorda-te
Quai dolci abbracciamenti	Quão doces os abraços
Nella pace d'Amor meco godesti,	Na paz do Amor, comigo gozaste,
E si dolce memoria il piè ritenga	E que tão doce memória não te deixe partir.
Ditemi, O Cieli voi, poiche egli tace,	Dizei-me, ó céus, pois ele se cala,
Dite, qual'è maggiore	Dizei-me qual é maior
L'ostinata sua voglia, o'l mio dolore,	Sua vontade obstinada ou a minha dor,
Che nulla ancor da quel crudel impetra,	Que nada consegue daquele cruel suplicar
O ferita di Tigre, ò cor di pietra.	Oh, ferida de Tigre, oh, coração de pedra.
Lassa ch'indarno io prego,	Ai, que em vão suplico,
Deh perche non gli niego	Ai, porque não lhe nego
Quinci il partirsi à forza?	Daqui o partir, à força?
Deh perchè dura scorza	Ai, porque tão dura casca
Omai non cangio il suo crudel sembiante?	Já não mudou seu cruel semblante?
Furie, che giù nella Città di Dite	Fúrias, que abaixo, na Cidade de Dite
Ad ogni mio voler sempre disposi,	A cada querer meu sempre corteses,
Ne' miei soliti alberghi à me venite,	Em meu solitário refúgio a mim venhais,
Per voi terribil'onde	Por vós terríveis fúrias
Ardino in vivo foco	Ardam em fogo vivo
E dall'atre voragini profonde,	E dos escuros abismos profundos,
Tal che da queste arene	Como destas areias
Ogni sentiero al dipartir si chiuda,	Cada caminho ao partir se cerre,
Orsù fuggit'omai, fuggi se puoi,	Ânimo, foge já, foge se podes
Opri forza d'incanto	Abram-se forças do encanto,
Quel, ch'indarno tentaro i preghi, e'l pianto.	Àquela que em vão tentou a prece e o pranto
Qual temerario core	Qual coração temeroso
Alla vista di queste	À vista destas
Ondeggianti di foco atre tempeste	Tempestades ondulantes de fogo
Non sentirà di morte	Não sentirá da morte
Il gelido timore?	O gélido temor?
Qual animo sì forte	Qual ânimo tão forte
Potrà mirar d'Alcina	Poderá mirar de Alcina
L'adirato sembiante?	O irado semblante?
Mal consigliato Amante,	Mal aconselhado amante,
Poiche di me sprezzasti il core, e il Regno,	Já que de mim desprezaste o coração e o Reino,
Proverai quanto vaglia	Provarei quanto vale,
Di tradita beltà l'odio, e lo sdegno.	De beldade traída, o ódio e o desdém.

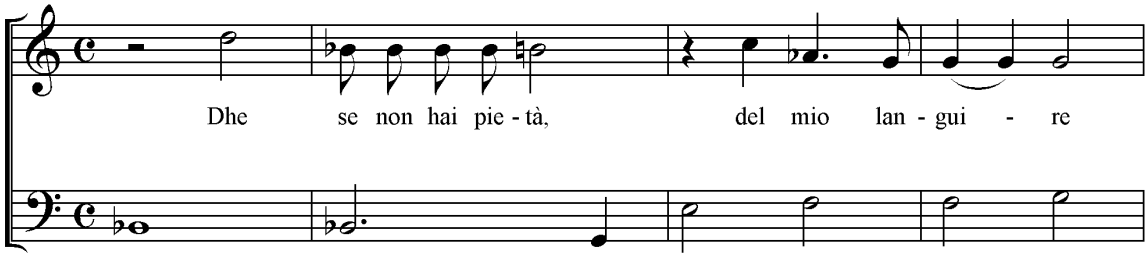
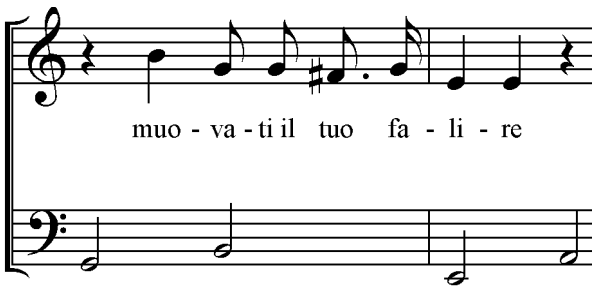
Este lamento difere radicalmente do que vimos ocorrer em Arianna. Alcina, ao perceber o abandono iminente, inicialmente é acometida de dor dilacerante, mas logo junta suas forças para vingar-se. Sua atitude é altiva e ameaçadora, mais caracteristicamente masculina, ao evitar a todo custo deixar-se levar pela mesma desolação e paralisia que vimos acometer Arianna. Jamais se culpa por sua reação

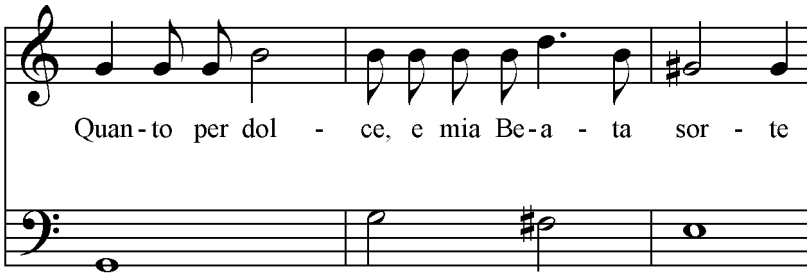
violenta, e no irremediável cenário, permite que a ira a domine em seu plano de vingança.

Tal episódio ocorre de forma bem diversa no original de Ariosto, no qual a feiticeira, depois da partida de seu amante, persegue-o em furiosa batalha com uma frota numerosa de navios. Estes acabam queimando todos, menos o dela, no qual faz sua triste escapada. Ariosto descreve apenas brevemente a dor de Alcina, comentando que esta não poderia, como Dido, dar fim a seu martírio, pois feiticeiras não morrem jamais. Francesca Caccini amplifica a cena, tratando Alcina com inegável simpatia – a música que lhe cabe é a mais notável de toda a ópera. A Melissa, que no enredo representa o amor puro, casto e sereno de Bradamante (a noiva prometida de Ruggiero), é dada uma música sem qualquer tensão cromática, com ritmo regular, previsível e enfadonho, e harmonia convencional:

Exemplo 1: Melissa desperta Ruggiero

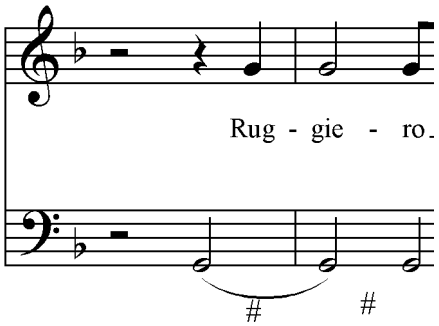
Caccini implicitamente censura a visão vigente que elogia a posição da companheira silenciosa e casta, subvertendo a visão de Ariosto através da caracterização musical de Melissa. Isto se torna ainda mais evidente pela oposição ao discurso de Alcina, de uma sensualidade exuberante, pleno de contrastes, profundamente humanizado pela exposição de afetos contraditórios e violentos. Como Arianna, Alcina sofre o abandono de Ruggiero, mas ao contrário desta, não internaliza jamais a culpa (*Ohimè, come da te senza mia colpa, / Ogni ombra di pietà veggio sparita?*), e recusa-se a aceitar passivamente seu destino: sua súplica não é solitária. Alcina confronta seu amante, transgredindo as leis do decoro feminino – como Orfeu, crê em seu poder de sedução (*E com soavi note,/ E com l'umide gote / Ammolirò l'insuperbito Core*) e tenta, com os recursos mais humanos (lágrimas, ternas lembranças de seu amor) mudar a decisão de Ruggiero de partir. Quando todas suas tentativas falham, Alcina opta pela vingança, e ao contrário de Arianna, não se arrepende de sua própria fúria.

O tratamento da personagem oferece um rompimento com o paradigma da mulher abandonada, subvertendo as convenções de gênero típicas do lamento. Podemos alinhar Alcina com as personagens de Monteverdi, Proserpina (*L'Orfeu*, 1607) e Poppea (*L'incoronazzione di Poppea*, 1643), figuras femininas que dominam a habilidade retórica – prerrogativa normalmente reservada aos homens do início do período moderno. Proserpina usa sua habilidade para convencer Plutone, seu marido, rei do mundo dos mortos, a libertar Euridice e devolvê-la a

Orfeu. Poppea, trinta e seis anos mais tarde, é a mais sedutora cortesã[85] na ópera da primeira metade do século XVII, e como toda cortesã, é habilíssima nas artes retóricas, aliando sua fala à imodesta sensualidade para obter de Nerone o que deseja. O trecho mais condoído do Lamento de Alcina, no entanto, assemelha-se outra vez à Arianna, no sentido em que sua "fala involuntária apela para a compaixão do ouvinte, principalmente por parecer autêntica, isto é, não fabricada com o propósito de manipulação." A expectativa criada para um público familiarizado com a personagem de Ariosto, aqui se desconstrói – o que o ouvinte da ópera escuta é a mais pura *imitazione* do sofrimento feminino, o autêntico espetáculo da dor: a linha melódica se contorce num cromatismo sensual e voluptuoso. A frase é um exemplo claro da antiga imagem de *voluptas dolentis*, figura na qual entrelaçam-se intimamente dor e sensualidade, ou o doce sofrer, tão presente na obra de Petrarca.[86] A frase de abertura perfaz uma sétima descendente, e o cromatismo é exuberante, percorrendo oito das onze notas que preenchem cromaticamente o intervalo de sétima: ré, dó, si natural, si bemol, lá bemol, sol, fá sustenido e mi.

[85] Devo a Susan McClary a generosa sugestão desta idéia.
[86] Existe toda uma tradição, desde Petrarca, repleta da linguagem do "doce sofrer": *se ria, ond'è si dolce ogni tormento* (ria-se, quando é tão doce cada sofrer; Soneto XXII); *Pascomi di dolor, piangendo rido* (Alimento-me de dor, chorando rio; CXXXIV) ; *dolce pianto* (doce pranto); *il dolce acerbo e'l bel piacer molesto* (o doce sofrer e o prazer molesto; *Canzonieri,* CCCXXXI).

Exemplo 2: Lamento de Alcina

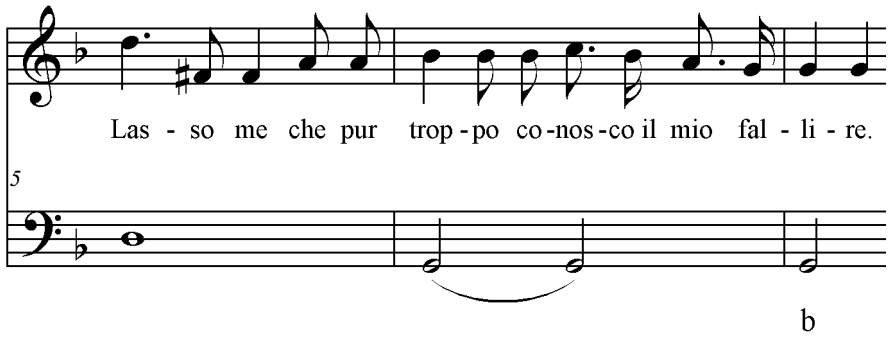
O nobre cavalheiro Ruggiero desde sua primeira aparição na ópera, quando apaixonado por Alcina, foi caracterizado pela tríade de sol maior:

Exemplo 3. (Que doce e bendita sorte)

Fazendo eco a esta caracterização do personagem, a invocação de seu nome surge solene em sol maior e é proferida sempre com o mesmo motivo rítmico:



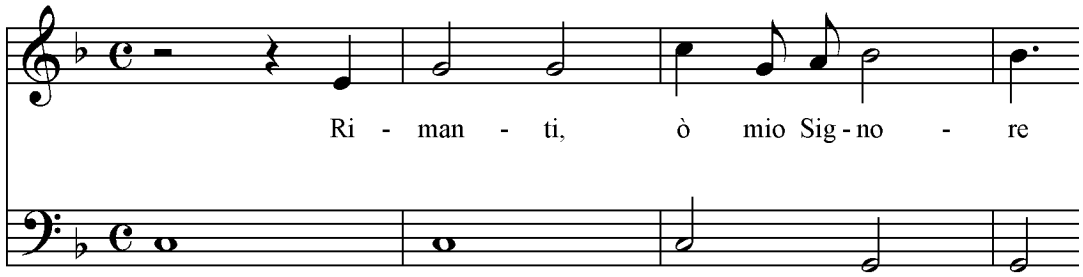
Exemplo 4: Melissa invoca o guerreiro.

Em seu processo de desencantamento, depois da revelação de Melissa, sol maior transforma-se em menor:

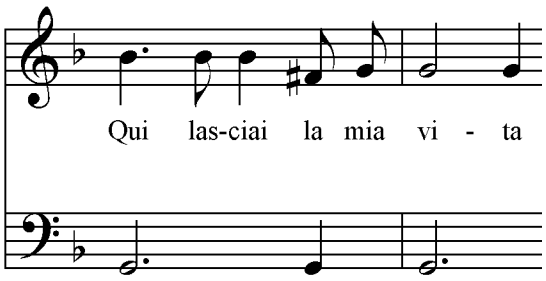


Exemplo 5. (Ai de mim, muito bem conheço minha falha)

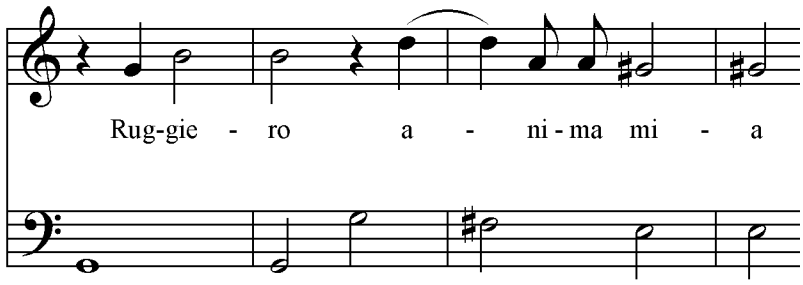
A mesma tríade de sol menor já se insinuara nas primeiras cenas de amor entre Alcina e Ruggiero, ainda felizes (dó maior), antecipando o desenlace doloroso da relação:



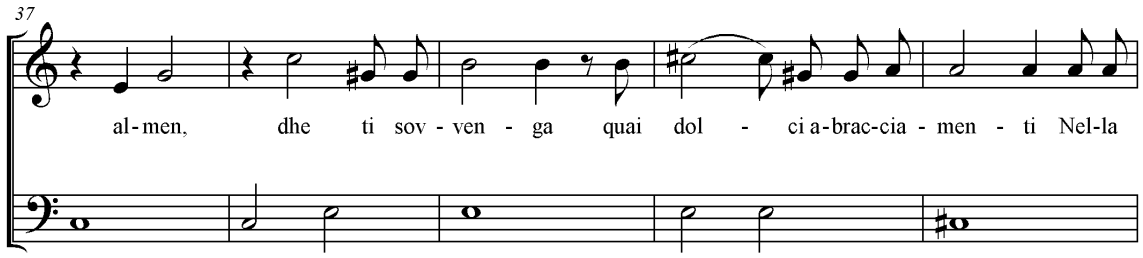
Exemplo 6. (Permanecei, meu Senhor)

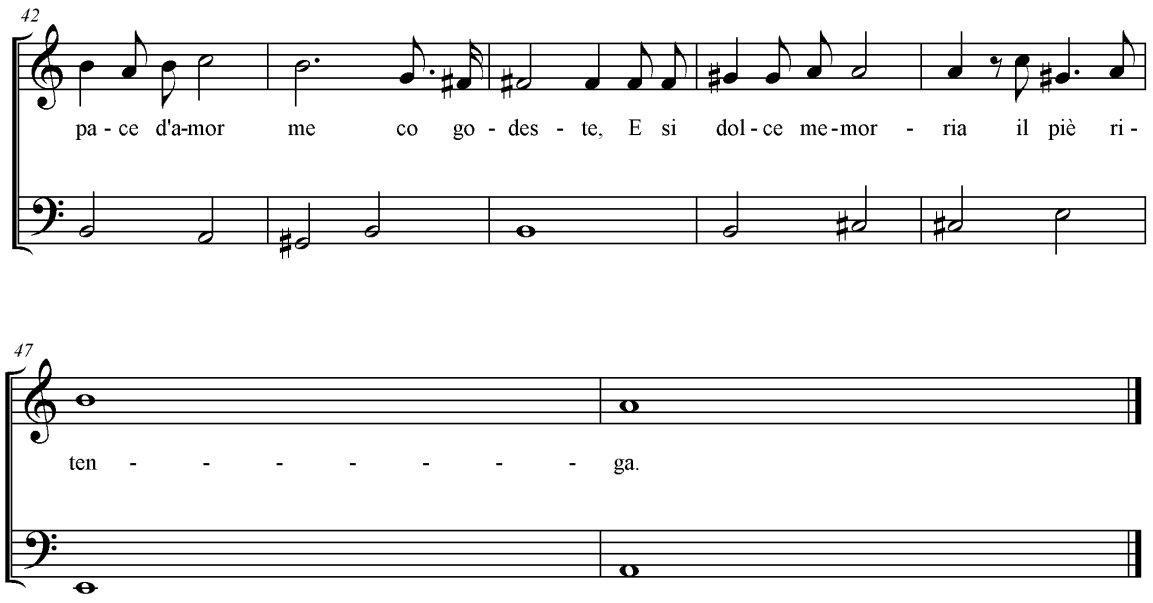
A intuição do abandono se dará também em sol menor, quando Alcina se depara com a ausência de Ruggiero: *Qui lasciai la mia vita* (aqui deixei minha vida):

Exemplo 7 (Aqui deixei minha vida)

Alcina, em seu lamento, voltará a invocar com reverência seu amado Ruggiero[87], para logo retroceder, contrita em sua dor, descendo a um sol sustenido, sobre a tríade de mi maior.



Exemplo 8. (Ruggiero, alma minha)

Pouco depois, Alcina invoca o amor dos dois, repetindo o mesmo motivo rítmico e melódico em dó maior da cena em que os amantes, felizes e confiantes, separavam-se pela primeira vez (exemplo 6 acima). Desta vez a lembrança retorna em tom doloroso, quando Caccini transforma a quarta descendente do trecho anterior em trítono, amplificando o efeito ao criar uma síncope sobre o dó, que se choca, dissonante, com a tríade de mi maior (outra ocorrência musical da figura do *voluptas dolendi*). A paz do amor dos dois é relembrada, numa última tentativa de reter Ruggiero.

[87] O motivo com o mesmo ritmo e intervalo, parece repetir uma convenção da invocação do amado. Diversas vezes aparece em Monteverdi: quando Poppea ao dirigir-se a Nerone, no início da terceira cena de *L'incoronazione*, lhe implora que não parta. Proserpina também invoca Plutone com o mesmo motivo, assim como a mensageira ao relatar a morte de Euridice usa o mesmo motivo ao contar como esta invocara o nome de Orfeu.



Exemplo 4: (Ao menos, ai, recorda-te / Quão doces os abraços / Na paz do Amor, comigo gozaste, E que tão doce memória não te deixe partir)

A voz de Safo faz-se presente na obra de Caccini no tratamento que esta faz de sua personagem principal: a mesma sintomatologia física do desejo, a violência erótica, a mesma "sinceridade" também percebida na poesia de Gaspara Stampa. Como nota Cusick, "a audiência deve esperar que a Alcina de Caccini tente persuadir e dominar Ruggiero através do engano e da ilusão - mas não é engano o que se escuta. Como Ruggiero, somos confrontados com uma imagem sensualmente sedutora, cativante – e, no entanto, verdadeira". É esta verdade no discurso de Alcina e sua presença física sem mediação, traduzida em sua música, que alinha a personagem com a poesia de Safo e de Gaspara Stampa.

7.3 Safo em contexto marinista

Encontramos o antigo traço sáfico, agora em novo contexto, no primeiro Soneto de *Rime amorose* (1602) de Giovan Battista Marino:

Proemio del Canzonieri	Primeiro poema do Cancioneiro
Altri canti di Marte e di sua schiera *gli arditi assaltie l'onorate imprese,* *la sanguigne vittorie e le contese,* *i trionfi di Morte orrida e fera.*	Que outros cantem de Marte e suas tropas, os corajosos ataques e feitos gloriosos, as vitórias sangrentas e os combates, os triunfos da Morte horrenda e feroz.
I' canto, Amor, da questa tua guerrera *quant'ebbi a sostener mortali offese,* *come un sguardo mi vinse, un crin mi prese:* *istoria miserabile ma vera.*	Eu canto, Amor, como desta guerreira suportei mortais ataques, e como um olhar que me venceu, suas melenas me [prenderam: / história infeliz mas verdadeira.
Due begli occhi fur l'armi onde traffitta *giacque, e di sangue in vece amaro pianto* *sparse lunga stagion l'anima afflitta.*	Dois belos olhos foram as armas, onde trespassada jaz a alma aflita, e ao invés de sangue, meu pranto amargo corre, por longo tempo.
Tu, per lo cui valor la palma e 'l vanto *Ebbe di me la mia nemica invitta,* *Se desti morte al cor, dà vita al canto.*	Tu, por cujo valor as palmas e o orgulho fez reinar sobre mim a invencível inimiga, Se deste a morte ao coração, dás vida ao canto.

Em Marino, a tópica do abandono gerando música/poesia se expressa claramente no final epigramático do Soneto, na linha 14. Um epigrama - uma solução engenhosa que explica e cria um clímax - revela a solução do que se anunciou no início do poema: à colocação antitética de morte (*canti de Marte*) e amor (*I' canto, Amor*) surge a única possibilidade de vida, a do canto poético, que se opõe à morte do coração. Alinhando-se com a tradição ovidiana, o poema declara uma poética que se opõe ao tradicional motivo épico: que outros cantem a guerra, aqui caberá cantar o amor. Um amor que agora se veste com uma roupagem maneirista, cuja estética cria uma novidade na história da literatura: o autor faz-se presente na própria obra, tornando-se consciente de sua própria criação. A partir de agora, o artista pode obter satisfação em ver-se refletido, espelhando-se narcisisticamente em sua obra.

A guerreira de Marino distancia-se radicalmente da guerreira de Tasso: Clorinda é uma personagem de profundidade trágica, a guerreira de Marino é uma mulher anônima e sedutora que brinca com um

assunto anteriormente tão grave, o amor. Agora presenciamos, numa guinada jocosa e irônica, a de-subjetivação da personagem e da própria cena amorosa. A cena passa a ser relatada pelo autor, que nos olha de dentro do poema, com um meio sorriso, num gesto puramente teatral: *istoria miserabile ma vera*. O amor transfigura-se em puro jogo erótico, no qual os sentidos substituem o sentimento: a guerreira flerta com as armas de seu olhar, aprisiona com os próprios cabelos. A tendência na poesia marinista de transformar o que era de âmbito interior em objeto exterior, de usar imagens para acessar uma subjetividade tão intelectualizada a ponto de se anular, fez com que Marino fosse rotulado como "o poeta dos cinco sentidos": o amor não era mais o estímulo para emoções interiores, mas uma fonte de delícias sensuais, evidenciadas, por exemplo, num verdadeiro catálogo de beijos e suas variantes. Na polêmica que se seguiu à publicação de *L'Adone*, o escritor Nicola Villani acusou virulentamente o poeta de destruir o efeito retórico e de não mais emocionar os ouvintes, exagerando no uso de "conceitos" (*concetti ricercati*) e frases engenhosas (*arguzie*). A figura amada não é mais, como Clorinda ou Arianna, uma personagem de carne, osso e sobretudo alma, construída de emoções intensas às quais temos acesso. A guerreira de Marino não possui nenhuma densidade; é um ser abstrato que apenas cria uma oportunidade para o surgimento do autor e seu epigrama final. O que está em jogo em Marino não é mais a retórica introspectiva de Petrarca, que abrangia uma vasta gama de nuances psíquicas. Mesmo alinhando-se a tradições anteriores e ainda reproduzindo antigos topos, a sua obra insere-se em uma nova estética. O novo estilo cria uma relação ativa entre autor e leitor. Agora vemos-nos obrigados a reagir intelectualmente à nova poesia, decifrando seu jogo artificial de *meraviglia*. Como esclarece Elwert, Marino é "um acrobata do espírito e um criador de fogos de artifício verbais;" a poesia barroca

> *non è sentimentale e soggetiva, bensì oggetiva; non è di tutto confessione ed espressione di esperienze personali e vissute, ma invece in primo luogo una funzione sociale...Se il Petrarca mirava a condurre il lettore a sospirare com lui e il poeta romantico tende a sconvolgerlo com orrori metafisici, il poeta barocco si propone di fargli venire un sorriso sulle labbra, sorriso dovuto al piacere squisito che un pensiero arguto o un motto indovinato sanno suscitare.* (não é sentimental e subjetiva, mas sim objetiva; não é nem um pouco confessional nem expressão de experiência pessoal por ele vivida, mas tem em primeiro lugar uma função social ... Se Petrarca buscava conduzir o leitor a suspirar com ele e o poeta romântico tende a perturbá-lo com horrores metafísicos, o poeta barroco se propõe a trazer um sorriso sobre seus lábios, um sorriso como resultado do refinado prazer que um pensamento arguto ou uma graça espirituosa pode suscitar) (Elwert, p 3-4).

Com ênfase no estranho e rebuscado, a obra maneirista apóia-se em truques de prestidigitação, que carregam o observador, como num passe de mágica, fazendo com que enxergue fenômenos que só se revelam se este se deixar levar pelos estratagemas do artista. O poeta passa a observar furtivamente o espectador de dentro de sua obra, tornando-se quase um *voyeur* desta relação. Este fenômeno é recorrente na obra de Strozzi e, como vimos, desde sua primeira peça estabelece-se esta clara relação entre autora/obra/espectador.

Barbara Strozzi encontra-se neste vértice estético: no ambiente cosmopolita, sofisticado e coquete da *Serenissima*, o gosto maneirista pelo novo e artificial e o desejo de causar *meraviglia* no espectador marcam profundamente sua obra. A carta de 1624 de Marino diria: *La vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo* (a verdadeira regra é saber romper a regra no momento e tempo certos, acomodando-se ao costume corrente e gosto do século). Esta idéia de adequação a novos tempos e ao gosto do público influencia diretamente Strozzi. Ligada através do pai à *Academia degli Incogniti*, na qual Marino era admirado como o maior poeta daqueles tempos, Strozzi pode ser mais bem compreendida ao percebermos o que está em jogo na obra do inventor

da *meraviglia*. Com Marino surge uma mudança decisiva na perspectiva sentimental, íntima, psicológica e humana da poesia. O mergulho na intimidade emocional típico da tradição petrarquista transforma-se então em atividade cerebral e jogo intelectual. Aspectos jocosos e lúdicos permeiam a poética marinista em oposição à antiga *gravità* e mesmo *piacevolezza* de Petrarca. Estas duas características não fazem mais parte do repertório maneirista por serem demasiado sérias ou demasiado ingênuas para o novo gosto. O grave e profundo tornou-se engenhoso, superficial, e aparente; o agradável e ameno tornou-se sensual, coquete e sedutor. O autor maneirista não busca mais emocionar, mas provocar um prazer de ordem intelectual; o espectador não "sente" determinadas emoções, mas pensa e deleita-se quando compreende o jogo da *meraviglia*.

O último livro de Cantatas de Barbara Strozzi é repleto de exemplos desta ordem. Em seu *L'Astratto*, presenciamos o antigo *topos* do abandono, revestidos dos conceitos marinistas traduzidos engenhosamente em sua música. Talvez a peça mais caracteristicamente maneirista de Strozzi, *L'Astratto*, justapõe a idéia da criação poética/musical às dores do abandono amoroso: *Voglio sì, vo' cantar: forse cantando trovar pace potessi al mio tormento!* (Quero sim, quero cantar: pois talvez cantando, encontrar paz poderia a meu tormento!). A roupagem musical que a autora dá ao poema vai ainda além do que Marino fez em seu *Proemio del Canzonieri*. Estamos aqui assistindo a uma cena puramente teatral, na qual a presença de um eu narcíseo salta aos olhos (podemos dizer que salta mais aos olhos que aos ouvidos, em função de seu forte apelo cênico). É possível pensar que *L'Astratto* constitui-se numa peça auto-referencial, correspondendo à tentativa de Stampa e seu *Rime* em criar uma obra exemplar da própria vida. Deparamos-nos com uma personagem que incansavelmente tenta encontrar a música certa para anular a dor, e

nesta busca incessante, descobre-se produzindo centenas de canções, mas nunca encontrando o fim de seu tormento.

L'ASTRATTO

Voglio sì, vo' cantar: forse cantando
trovar pace potessi al mio tormento!
Ha d'opprimere il duol forza il concento.
Sì, sì, pensiero, aspetta:
a sonar cominziamo
e a nostro senso una canzon troviamo.

"Ebbi il core legato un dì
d'un bel crin..."
La stracerei: subito ch'apro un foglio
sento che mi raccorda il mio cordoglio.

"Fuggia la notte e sol spiegava intorno..."
Eh sì, confondo qui la nott'e 'l giorno!

"Volate, o Furie
e conducete
un miserabile
al foco eterno!"
Ma che fo nell'inferno.

"Al tuo ciel vago desio
spiega l'ale e vanne a fè..."

Che quel che ti compose
poco sapea dell'amoroso strale!
Desiderio d'amante in ciel non sale.

"Goderò sotto la luna..."

Or questa sì ch'è peggio!
Sa il destin degl'amanti e vuol fortuna!
Misero! I guai m'han da me stesso astratto
e cercando un soggetto
per volerlo dir sol cento n'ho detto.

Chi nei carcere d'un crine
i desiri ha prigionieri,
per sue crude aspre ruine
nemmen suoi sono i pensieri.

Chi, ad un vago alto splendore
die' fedel la libertà
schiavo alfin tutto d'amore
nemmen sua la mente avrà.

O DISTRAÍDO

Quero sim, quero cantar: pois talvez cantando, encontrar paz poderia a meu tormento!
O poder da música oprimirá a dor.
Sim, pensamentos, esperem:
Comecemos a tocar
E de acordo com nosso sentimento, uma canção encontremos. "Estivesse meu coração preso um dia
aos seus belos cabelos..."
Já os rasguei: assim que inicio a página
Sinto que só relembro minha dor.
"Partia a noite e o sol espalhava sua luz..."
E sim, confundo aqui a noite e o dia!

"Voai, ó fúrias
E conduzi
Um miserável
Ao fogo eterno."
Mas já estou no inferno!

"A teu céu, meu belo desejo,
abre as asas e vamos com confiança..."
Pois aquele que te criou
Pouco sabia da flecha do amor!
Desejo de amante ao céu não sobe.

"Gozarei sob a lua..."

Agora esta ainda é pior!
Conhece o destino dos amantes e ainda espera sorte! Infeliz! Meus problemas me distraíram de mim mesmo, e buscando um tema de canção, encontrei uma centena.

Quem no cárcere de melenas
Os desejos aprisionou,
Por sua crua e áspera ruína
Nem mesmo seus são os pensamentos.

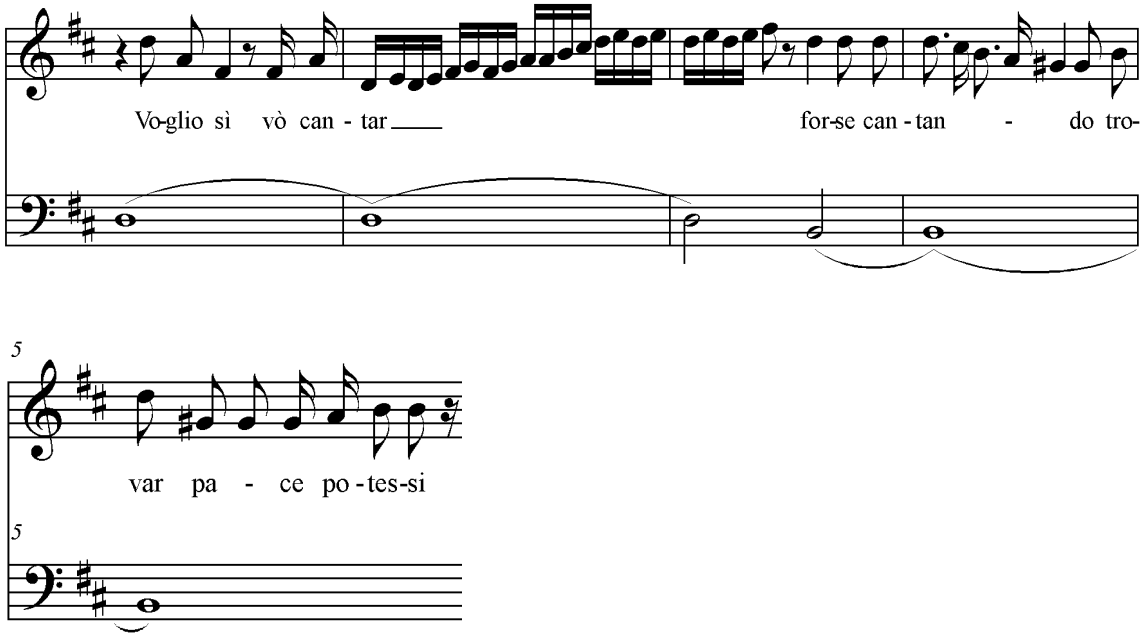
Quem a um belo e inacessível esplendor
Entrega confiante sua liberdade
Escravo total, ao fim, do amor
Nem mesmo sua a mente terá.

[88] Giuseppe Artale (1628-1679) foi um poeta marinista de importância reconhecida.

Quind'io, misero e stolto,
non volendo cantar, cantato ho molto.
(Giuseppe. Artale[88])

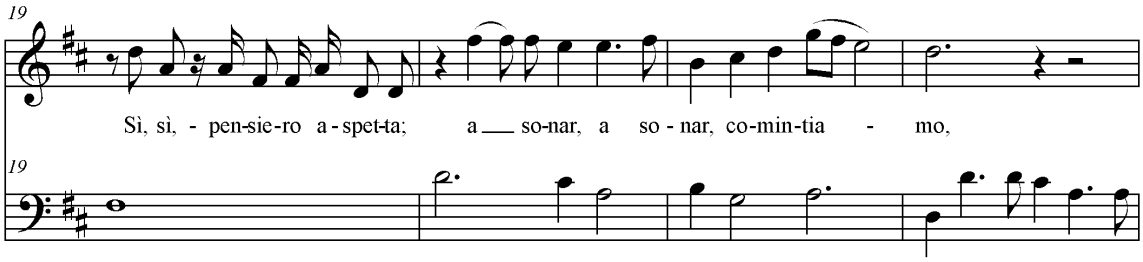
Quando eu, miserável e estúpido,
Sem querer cantar, muito cantei.

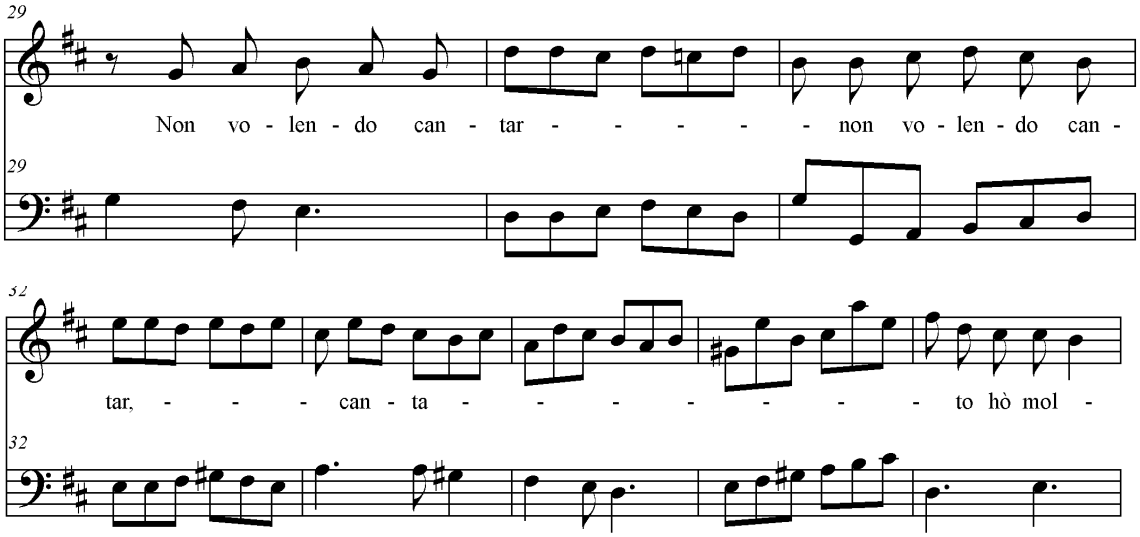
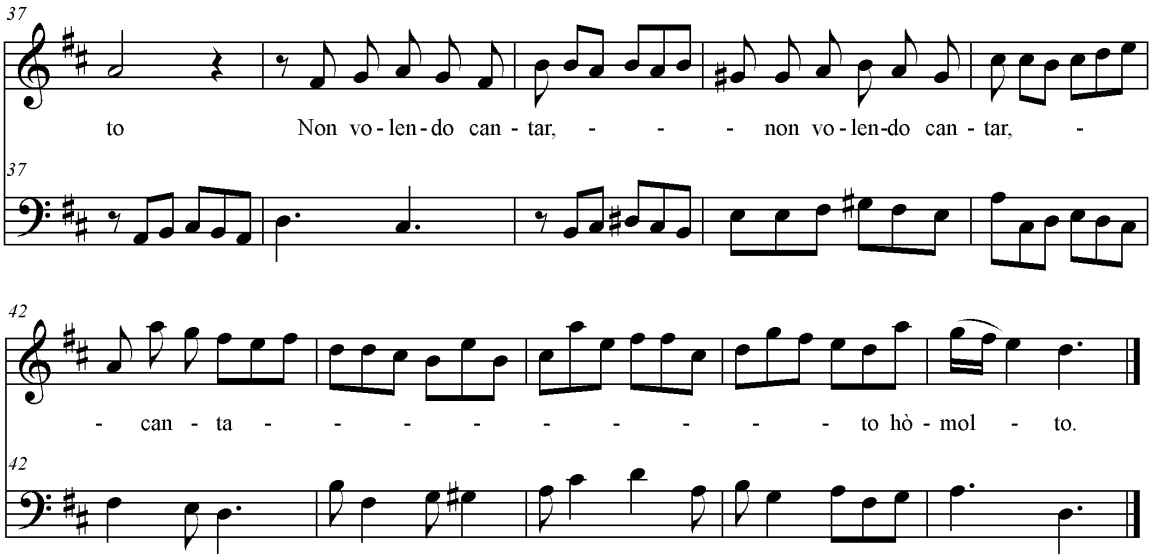
O distanciamento arguto já se cria no compasso 5, quando nossa *Venus canora* rompe o discurso aparentemente sério, melismático e arioso do primeiro verso com uma frase que se situa claramente em outro registro. *Trovar pace potessi* surge em *recitativo parlato*, seco e rítmico, contrastante com a abertura intimista e lírica, exórdio de uma *gravità* que nunca se realizará. O verbo *potere* (poder), no condicional, aparece delineado musicalmente como uma pergunta pela frase ascendente, e o ponto de interrogação é traduzido pela pausa de semicolcheia. O gesto é novamente afirmativo da presença de um forte "eu": um autor que sai de uma interioridade (indicado pelo uso implícito do dêitico "*io*" [*voglio*]), de um monólogo interior, para distanciar-se, ironicamente, mirar o público e sorrir coquetemente de sua própria dor.



O mesmo artifício é usado diversas vezes na peça: os repetidos rompimentos com o registro sério e uma súbita intervenção para fora desta interioridade auto-reflexiva e burlesca, transformam a peça em

puro exercício da *arguzia* marinista. Para suscitar maior *meraviglia*, o efeito do imprevisto é obtido com as mudanças bruscas e inesperadas, a mobilidade das situações e gestos dramáticos repentinos. Após outra frase que suspende o fluxo coerente do discurso pela intromissão da consciência do autor (*Sí, sí, pensiero aspetta*), começa a canção/ária em ritmo pendular, dançante (compasso 20). A peça compõe-se de retalhos de situações, reminiscências e motivos musicais. Estes elementos superpostos, fragmentados e aparentemente casuais revelam um caráter próprio do repertório maneirista[89], num exercício de meta-literatura, artificialmente construída sobre si mesma.



A peça termina com uma confirmação frenética do moto que permeia a tradição do abandono transformando-se em música: *non volendo cantar, cantato ho molto* (sem querer cantar, muito cantei).

[89] Utilizo-me do termo "maneirista" a partir dos conceitos de Arnold Hauser (Hauser, 1993).

Como Safo, Stampa e tantas outras, a dor do abandono em Strozzi transforma-se em elemento propulsor de sua música. Aqui transfigurada pela ironia maneirista, inserida no cenário intelectual dos *Incogniti*, entre os quais prevalecia o *marineggiare,* a dor reverte-se em canto como na poesia de suas antepassadas. No entanto, este canto surge revestido de uma aparência jocosa e coquete, com um sorriso sedutor mascarando uma interioridade que raras vezes se vislumbra. Não poderia ser diferente, pois no ambiente de uma cortesã veneziana, como vimos na "Polêmica do canto e das lágrimas" recitada pela própria Barbara Strozzi, um belo rosto cantando será mais poderoso para seduzir do que um belo rosto em lágrimas[90]. A música de Barbara Strozzi, sempre na voz masculina, coloca-a em diálogo estreito com os freqüentadores da *Accademia degli Unisoni*. As academias de intelectuais em Veneza, com raras exceções, não eram freqüentadas por mulheres. A *Accademia degli Unisoni*, portanto, estabelecia-se como um espaço de normas violáveis, ecoando o clima transgressor da *Accademia degli Incogniti*. Os intelectuais que freqüentavam a academia da

[90] Ver nos anexos, pg 213, a tradução da polêmica entre o poder do canto ou das lágrimas recitado na *Academia degli Unisoni*, em Veneza, 1638.

Virtuosissima cantatrice, dedicavam seus poemas a ela – e podemos compreendê-los como similares do lamento de nosso *Signor Ercole* relatado por Guazzo em seu tratado. Barbara Strozzi responde a tais poemas musicando-os e cantando-os. Apropria-se da voz masculina, estando ela mesma numa posição normalmente reservada a um homem, ao presidir uma academia. Podemos ver esta apropriação, por um lado, como uma afirmação deste lugar viril e afirmativo que a autora escolhe, de uma mulher que se vê como sujeito que se auto-constrói. Por outro lado, Barbara Strozzi brinca com estes homens que lhe dedicam tais poemas, responde-lhes jocosamente com uma música que provoca, seduz e reafirma corajosamente seu lugar de cortesã.

A música da *Virtuosissima Cantatrice* mostra-se profundamente autoral, desde sua primeira obra, *Mercè di voi* até sua produção mais tardia e madura, como *L'Astratto.* A música em geral, como arte temporal e evanescente, possui um aspecto fenomenológico particular em relação a outros textos. Sua existência realiza-se somente no momento da performance, e intérpretes fortes costumam usurpar o lugar do autor naquele instante. Barbara Strozzi torna-se, portanto, dupla autora: responsável pela criação original, recria sua música a cada aparição pública. A superposição particular dos papéis de cantora e compositora convida-nos a estratégias hermenêuticas distintas das que se abordaria com outros compositores: não podemos ignorar como estas duas vozes tornam-se indissolúveis. Como vimos, o público que escutava sua música é o público da *Accademia degli Unisoni*, homens da refinada inteligenzia veneziana que frequentavam a academia para presenciar a música da cortesã Barbara Strozzi. Música e autora tornam-se uma só, e os atributos da cortesania – inteligência, sedução, sofisticação intelectual, coqueteria – fazem-se presentes em sua música. De forma similar a Gaspara Stampa, a obra de Strozzi torna-se assim uma obra exemplar de sua própria vida. A cortesã é uma mulher inerentemente abandonada, em seu aspecto mais liberador, capaz de

subverter papéis tradicionais e valores hegemônicos, banida de uma sociedade que simultaneamente a admira e inveja. *L'astratto* é, portanto, um manifesto de sua própria condição, expressando a uma só vez a longa tradição de vozes que transformam a solidão do abandono em música com a bravura poética de uma nova estética carregada de erotismo e sedução.

CONCLUSÃO

Nos capítulos precedentes, tratei de me aproximar da música de Barbara Strozzi a partir do mais amplo cenário a que tive acesso, e assim pude aos poucos tecer uma trama que criava possíveis significados para sua obra. As conclusões não são definitivas; são possíveis conclusões dentro de um universo que oferece mil e uma interpretações. A minha história é aquela que pude contar; a música da qual falei é a música que aprendi a ouvir e a mulher Barbara Strozzi é aquela que ousei entrever. Outras histórias surgirão, nem mais nem menos verdadeiras do que a versão aqui desenvolvida.

Muitas perguntas permanecem sem respostas, mas levantei algumas explicações plausíveis. Não sabemos, por exemplo, as razões determinantes pelas quais Barbara Strozzi permaneceu à margem da produção mais em voga no período - a ópera - com a qual seu pai se encontrava intimamente vinculado. Construí uma imagem de Strozzi no papel de cortesã – e é possível que este lugar a afastasse de uma atividade mais regular no universo da ópera, seja como cantora ou como compositora. Pude pintar um retrato da *Venere Canora* a partir de documentos díspares: o artigo seminal de Rosand e as pesquisas de arquivo de Glixon foram pontos de partida fundamentais para basear historicamente a construção de minha personagem. Mas meu retrato permaneceria sem densidade não fossem os documentos relativos à vida de outras mulheres do período. Somando todos estes dados, pude compreender melhor o lugar que ocupava Barbara Strozzi numa sociedade que abria novos espaços à mulher, ao mesmo tempo em que repudiava sua liberdade. Possuímos documentação suficiente a respeito dos méritos vocais plenamente reconhecidos de nossa *virtuosíssima*

cantatrice – e certamente não seria por falta de qualidades que Strozzi teria deixado de se alçar aos palcos que acolhiam com entusiasmo as cantoras do período. É no mínimo ambígua a relação entre pai e filha, para quem ele havia criado um espaço para exibir sua arte, a *Academia degli Unisoni*. No entanto, este homem de relações tão bem estabelecidas no mundo da ópera deixou de introduzir Barbara a outras vias profissionais que então se ofereciam às mulheres. Giulio louvava a carreira da renomada Anna Renzi, mas surpreendentemente, à própria filha tais portas jamais se abririam.

Sua música limitou-se, portanto, ao gênero mais restrito da Cantata. Um gênero tido como menor, a Cantata foi relegada à desatenção da musicologia, provavelmente em vista da atração que a ópera exerceu desde seus primórdios sobre público e teóricos. No entanto, a produção de Cantatas na Itália seiscentista é imensa, e a maioria dos compositores dedicou-se a ela. Absorvida avidamente por uma sociedade que praticava a *civil conversatione*, a Cantata pode ser mais bem compreendida ao examinarmos os hábitos deste ambiente do ócio cortês, no qual o gosto pela *arguzia* e pela arte da *finzione* constituíam-se em *modus vivendi* do homem de sociedade. Assuntos antes abordados com a maior gravidade – como por exemplo, o amor – eram agora tratados mais levianamente, com o piscar dos olhos e um sorriso arguto e irônico. A força motriz que se esconde por trás deste novo viés estético e de comportamento foi a poesia de Giambattista Marino, o poeta da *meraviglia*. Sua influência foi tão amplamente sentida na Itália seiscentista, que se dizia que se *marineggiava* em todas as esferas culturais e sociais daquele tempo. As Cantatas, servindo bem aos propósitos das reuniões desta sociedade culta e *al gusto del secolo*, representavam perfeitamente o apelo marinista de um ambiente de transbordamento teatral. No Capítulo 3, enumero algumas evidências de que as Cantatas poderiam ter sido executadas com alguns atributos cênicos, aproximando de alguma forma esta vasta produção à

música feita nos teatros da moda. Mesmo não sendo escrita deliberadamente para o teatro, as Cantatas de Strozzi possuíam um forte apelo teatral. Os textos em geral repetiam um amontoado de clichês sobre o tema do abandono amoroso, e eram tratados por Strozzi de diversas formas. Muitas vezes, de pleno acordo com os ditames da voga marinista, sua música utiliza-se das mesmas técnicas da poesia de Marino: constrói-se através de cesuras formais freqüentes; possui um discurso musical fragmentado; temas ligados à subjetividade se transformam em imagens exteriores; as emoções são dissecadas como num exercício de anatomia (lembremo-nos do uso do *concitato* para descrever emoções conflitantes em *Apresso ai molli argenti*); é muitas vezes construída como uma colagem de afetos díspares; percebe-se o surgimento súbito da presença autoral de Strozzi. Aspectos da técnica composicional da autora foram explicados passo a passo nas análises que desenvolvi no decorrer do trabalho. Se por um lado ela utilizou-se da linguagem marinista para escrever sua música, em outros momentos percorreu o caminho contrário daquele feito por Monteverdi ao tratar, por exemplo, um texto de Petrarca, com técnicas marinistas. Strozzi, em seus momentos mais melancólicos, utiliza-se de um texto de cunho marinista apenas como pretexto para a produção de uma música muito além das palavras, como uma oportunidade para um mergulho ao cerne das emoções. *Hor che Apollo*, por exemplo, é uma obra na qual o texto reproduz a já repetitiva tópica do abandono, absorvida jocosamente pelo ambiente dos *giocchi* como nos relata Guazzo em seu tratado *La civil conversazione*. Strozzi construirá uma obra de grande apelo emocional, demonstrando sua confiança no poder da música de encontrar profundos significados escondidos muito além do texto. O texto aqui e em outras obras, torna-se mero pretexto para um verdadeiro teatro de emoções: a representação situa-se além do discurso verbal.

Desde meu primeiro contato com a obra de Strozzi, intrigou-me o fato dela apresentar-se em sua primeira obra como *Safo novella*. Tentei compreender então, de que maneira Safo teria sido recebida na Itália seiscentista, e que significados eu poderia ler de uma apresentação tão assertiva e pessoal. Esta busca levou-me a encontrar um fio condutor que unia muitas autoras de muitas épocas diferentes: o tema da exclusão de uma relação amorosa, do abandono em seu sentido etimológico - banir - torna-se elemento fundador de uma poética feminina. Safo inaugura uma voz que será retomada por sucessivas mulheres poetas e também compositoras. Seu famoso poema, *Ode II*, torna-se um poema arquétipo feminino, no qual a dor do abandono transforma-se em força criadora.

É desse silencioso espaço de solidão que se elevam tantas vozes imortalizando a perda amorosa. Ovídio seria o primeiro poeta a abrir espaço para o surgimento da heroína: suas mulheres lamentam-se dolorosamente do abandono sofrido por heróis que lhes haviam professado amor eterno. Desde a Antigüidade, de Homero a Virgílio, o herói terá sempre que abandonar uma mulher que o distrai de suas funções viris, chamando-o para o ócio amoroso. O modelo das Heroídes de Ovídio será usado por poetas mulheres do início do período moderno e Gaspara Stampa, no século anterior ao de Barbara Strozzi será reconhecida como a nova Safo de seus dias. Sua obra se produz no espaço do abandono amoroso, lamentando a falta de reciprocidade à intensidade de seu amor. Estas vozes femininas se alçarão ainda mais eloqüentes no período barroco e com o nascimento da ópera se farão ouvir em seus momentos mais pungentes: o monólogo feminino. Francesca Caccini revisita a obra de Ariosto e nos apresenta a feiticeira Alcina como personagem principal, investindo-a de profunda humanidade. Seu lamento desloca as convenções do Lamento feminino em ópera, e ao confrontar-se com o abandono, Alcina não o aceita passivamente: tenta mudar a decisão de seu amado Ruggiero e quando

suas tentativas de sedução falham, entrega-se à vingança, sem jamais arrepender-se de sua fúria. Como em Safo e Stampa, o desejo em Caccini é descrito sem mediação, em livre expressão de forte sensualidade mesclada com a da dor do abandono.

Com os novos paradigmas culturais advindos da presença marinista, o tema surge revestido de novas roupagens. Marino falará ainda da mesma tópica do abandono gerando música/poesia em seu primeiro Soneto de *Rime amorose* de 1602. A antiga temática agora será tratada de forma jocosa, sem a gravidade anterior que vimos em nossas autoras. A clássica cena do abandono será relatada com distanciamento, suscitando reações intelectuais no espectador. A obra é plena de teatralidade, e o autor faz-se presente com um meio-sorriso irônico, conduzindo-nos a um jogo ativo em relação à cena que assistimos. A peça que melhor exemplifica esta reviravolta estética é *L'astratto*, do oitavo livro de Barbara Strozzi. Os três primeiros versos revelam o mesmo traço sáfico que percorre a obra de tantos autores: Não só a escolha do texto é significativa, mas o tratamento musical que Strozzi dá ao poema é tremendamente revelador de como o tema da criação poética a partir da situação de abandono se dá neste novo contexto. A dor se faz presente, mas a autora distancia-se ironicamente desta interioridade que não deve agora confessar-se abertamente. O gesto é pessoal e teatral: a autora pisca o olho para a platéia e sorri coquetemente de sua própria dor, como o fez o *Signor Ercole* ao improvisar um lamento amoroso em uma das reuniões sociais da *Civil conversazione*. A peça toda é fragmentada num exercício marinista que rompe constantemente com o registro sério que por vezes entrevemos. A música e a cortesã Barbara Strozzi tornam-se inseparáveis: perfeitamente inserida dentro de um cenário cultural e ideológico muito particular, sua obra realiza-se como a mais alta expressão da arte de seu tempo.

REFERÊNCIAS[91]

ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. Traduzido por Edmir Missio. São Paulo: Martins Fontes , 2001.

ALVIM, Pedro. *Safo de Lesbos*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

ARETINO, Pietro. *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*. Tratto dall'editio princeps del 1536. [Acesso em 10/07/2006]. Disponível em <http://www.intratext.com/X/ITA1039.HTM> IntraText® (V89) © 1996-2005 Èulogos

AURIGI, Anna ed. *Giulio Strozzi: Poesie per il Primo libro de' madrigali di Barbara Strozzi.* Firenze: Studio Editoriale Fiorentino, 1999.

BRIDENTHAL, Renata, STUARD, Susan and WIESNER, Merry, ed. *Becoming visible: Women in Europe History*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1998.

BECKER, A. L. "Text-building, Epistemology, and Aesthetics in Javanese Shadow Theater", in: *The imagination of Reality: Essays in Southeast Asian Coherence Systems*. Ed. A.L. Becker e Aran Yengoyan. Norwood, NJ: Ablex Public Corporation, 1995.

BROWN, Howard Mayer. "Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance." *Journal of the American Musicological Society*, Spring, volume 35/1, 1982.

[91] Baseadas nas normas ISSO 690-2 de 1997 da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

CALCAGNO, Mauro. "'Imitar col canto chi parla': Monteverdi and the Creation of a Language for Musical Theater." *Journal of the American Musicological Society,* vol 55, no. 3, 2002.

_____ "Signifying nothing: On the Aesthetics on Pure Voice in Early Venetian Opera" In *The Journal of Musicology* 20/4 (2003): 461-97.

CAMIZ, Franca Trinchieri. "*La bella cantatrice*: i ritratti di Leonora Barone e Barbara Strozzi a confronto" *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*. *Atti del convegno internazionalie di studi*. Veneza – Pallazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre, 1993. Veneza, Edizioni Fondazione Levi, 1996

CARTER, Tim. *Monteverdi's Musical Theatre.* New Haven: Yale University Press, 2002.

CASTIGLIONE, Castiglione, *Il cortigiano*. Milano: Oscar Classici Mondadori , 2002.

CHAFE, Eric, *Monteverdi's Tonal Language*. New York: Schirmer Books, 1992.

CHIARELLI, Francesca. "Before and After: Ottavio Rinuccini's Mascherate and Their Relationship to the Operatic Libretto" In: Journal of seventeenth-Century Music, Volume 9, no. 1", 2003.

CORYAT, Thomas. *Coryat's Crudities*. Londres, 1611. Ed. James Mclehouse. 2 vols. Re-impresso, Glasgow: University of Glasgow Press, 1905.

CUSICK, Suzanne. "Of Women, Music and Power: A Model from Seicento Florence", in Ruth Solie, ed. *Musicology and Difference.* Berkeley: University of California Press, 1993.

CURTIS, Alan."*La Poppea Impasticciata*, or Who Wrote the Music to *L'Incoronazione* (1643)? *The Journal of Musicology, Spring 1989.* p 23 – 54.

DAHLHAUS, Carl. Dramaturgia dell'opera italiana. *Storia dell'opera italiana*, ed. Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 6, EDT, Torino, 1988, p. 79 -158.

DAVIS, Natalie Zemon. *Nas margens*. Traduzido por Hidegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe.* Paris, Gallimard, 1949. [*O segundo sexo*. Traduzido por Sergio Milliet. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1960, 1961.

DE' PAOLI, Domenico. *Claudio Monteverdi: Lettere, dediche e prefazioni*. Roma: Edizioni de Santis, 1973.

DÍAZ, Emilio Orozco. *El teatro e la teatralitá del Barroco*, Barcelona, 1969

DOLCE, Lodovico*. Dialogo di M. Lodovico Dolce, Della Institution delle donne secondo li ter stati che cadono nella vita humana.* In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de Ferarri, 1545 (microfilme Ref. CQ, Ant. C, M 28; *Biblioteca degli Studi di Milano*, Provenienza E. Alfieri).

DONI, Giovan Battista. *De' trattati di musica ... tomo secondo*, ed. A. F. Gori. Florença, *Stamperia Imperiale*, 1763

ELWERT, *La poesia lirica. Studio sullo stile barocco* Pg 3-4. Editore Olschki, 1967.

FABBRI, Paolo. *Monteverdi*. Trad. Tim Carter. Cambridge University Press, 1985.

FENLON, Ian and MILLER, Peter, The Song of the Soul: Understanding *Poppea*. Londres: Royal Musical Association, 1992.

FONTE, Joaquim Brasil. *Poemas e Fragmentos – Safo de Lesbos.* São Paulo : Iluminuras, 2003.

FONTEI, Nicolò. *Delle bizzarie poetiche*. (Venice: Magni, 1636)

FOUCAULT, Michel. As palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

_____*The History of Sexuality.* Traduzido por Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990.

FOURNIER, Karen. "Toward an Epistemological Model for Music Theory." *Journal of Musicological Research 20: 391-412, 2001*.

FRANCO, Veronica. *The honest courtesan: Veronica Franco, citizen and writer in Sixteenth-century Venice*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. Traduzido e sob a direção técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1969.

FREITAS, Roger: "Singing and Playing: The Italian Cantata and the Rage for Wit". *Music and Letters*. Vol. 82, número 4, novembro de 2001.

GETTO, Giovanni. *Lirici marinisti*. Torino: TEA, 1962.

GIANTURCO, Carolyn. "The Cantata: A Textual Approach" in *The Well Enchanting Skill: Music, Poetry, and Drama in the Culture of the Renaissance: Music, Poetry and Drama in the Culture of the Renaissance - Essays in Honour of FWSternfeld*. John Caldwell; Edward Olleson; Susan Wollenberg; ed. New York : Oxford University Press, 1990.

GLIXON, Beth. "Private lives of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeeth-Century Venice", *Music and Letters, vol. 76.* Oxford University Press, nov. 1995.

_____, "New Life on the life and career of Barbara Strozzi. *The Musical Quaterly,* vol. 81, no.2. Summer 1997.

_____"More on the Life and Death of Barbara Strozzi." *The Musical Quarterly*, Spring 1999.

GOMBRICH, E.H.. A História da Arte (15º edição). Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro(RJ): Editora LTC,1993.

GULLAR, Ferreira. As Meninas. Folha de São Paulo, São Paulo, 07 de dez. 2002. Folha Ilustrada, p. E4.

GIDDENS, Anthony. A construção da Sociedade. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

GUAZZO, Stefano. *La civil conversazione*. Veneza, 1623.

JAGGAR, Alison and BORDO, Susan. *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.

HARAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. In: *Cadernos Pagu (22)*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004.

HELLER, Wendy. *Emblems of Eloquence, Opera and Women's Voices in Seventeenth-century Venice*. Berkeley, University of California Press, 2004.

HALLET, Judith. "Sappho and the Social Context: Sense and Sensuality" In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1979, vol. 4, no. 3.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. Trad. J. Guinsberg. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.

INGLIS, Katherine. *Le musiche di Barbara Strozzi*. Tese di Laurea, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, 1986-7.

KALLBERG, Jeffrey. Gender i. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionay of Music and Musicians.* Oxford University Press, 2001.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: chalenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985

KOLDAU, Linda Maria. "I sonetti "Zefiro torna" di Francesco Petrarca e Ottavio Rinuccini musicati da Claudio Monteverdi". In: *Campi immaginabili*. Luigi Pellegrini Editore. p 5 – 30.

LIPKING, Lawrence. *Abandoned Women and Poetic Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988

LEBEGUE, Henri, ed. *Du sublime*. Paris: Les belles Lettres, 1997)

LUPERINI R., CATALDO P. et alii, *La scrittura e l'interpretazione,* vol. II, tomo 1, Firenze, Palumbo editore*,* 2002.

KURTZMAN, Jeffrey. "Deconstructing Gender in Monteverdi's *L'Orfeu*" in *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 9. University of illinois Press, agosto de 2004.

LA VIA, Stefano. *Il lamento di Venere abbandonata*: *Tiziano e Cipriano de Rore*. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1994.

MACNEAL, Anne. "Weeping at the water's edge", em *Early Music*, agosto 1999, pg 408.

MAGANI, Fabrizio. "Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi Veneziani, dal seicento all'ottocento", Istituto Veneto di scienze, lettere, ed arti. Memori, classe di scienze morali, lettere ed arti, vol 41, fasc 3. Venezia: Istituto Veneto, 1989.

MAGNER, Candace A. "Barbara Strozzi: A Documentary Perspective", *The Journal of Singing*, 58/5, 2002.

MARDINLY, Susan. "Barbara Strozzi: From Madrigal to Cantata", *The Journal of Singing*, 58/5, 2002.

MARINELLA, Lucrezia. *The Nobility and Excellence of Women, and The Defects and Vices of Men*. Trad: Anne Dunhill. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

MAUGARS, Andrè. *Risposta data a um curioso sul sentimento della musica d'Italia*. (1639). In: CAMIZ, Franca Trinchieri. "*La bella cantatrice*: i ritratti di Leonora Barone e Barbara Strozzi a confronto" *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*. *Atti del convegno internazionalie di studi*. Veneza – Pallazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre, 1993. Veneza, Edizioni Fondazione Levi, 1996.

MAGANI, Fabrizio. "Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi Veneziani, dal seicento all'ottocento", Istituto Veneto di scienze, lettere, ed arti. Memori, classe di scienze morali, lettere ed arti, vol 41, fasc 3. Venezia: Istituto Veneto, 1989.

MARINO, Giambattista. *Opere*. *A cura di Alberto Astor Rosa*. Milão: Rizzoli Editore, 1967.

MENEGATTI, Tiziana. Ex ignoto notus: bibliografia delle opere a stampa del principe degli incogniti: Giovan Francesco Loredano. Padova: Il poligrafo 2000. Ricerche (Univ. degli studi di Venezia. Facoltà di lettere a filosofia 8).

MIATO, Monica. L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1998.

MOLINARI, Cesare. *Le nozzi degli Dei: un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento* (Roma, 1968).

MURRAY, Monica. A Parallel Study of Solo Vocal Works by Women Composers: Comparison to Works from the Standard Repertory. University of Minnesota dissertation, 1993

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality.* Minnesota: University of Minesota Press, 1991.

_____*Conventional Wisdom, the content of musical form*. Berkeley: University of California Press, 2000.

MCCLURE, George. *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*. Princenton University Press, 1991.

MONTEVERDI, Claudio. Madrigals, book VIII (*Madrigali Guerrieri et Amorosi*),ed. Gian Francesco Malipiero. Dover Publications, Inc., 1991.

MIGIEL, Marilyn and Juliana Schiesari. *Refiguring Women*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

MIZEJWSKI, Linda. "Sappho to Sexton: Woman uncontained. In: *College English,* Vol. 35, no. 3, dezembro 1973, 340-345.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre. Prefácio de *As Heroídes – cartas de amor*. Landy, Livraria, Editora e Distribuidora Ltda. São Paulo, 2003

NICHOLSON, Eric A. "As mulheres e o teatro, 1500-1800. Imagens e representações" in; *História das mulheres: do Renascimento à Idade Moderna.* Porto, Edições Afrontamento, 1982.

OSSI, Massimo. *Divining the oracle.* Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

_____. "A sample problem in Seventeeth-Century Imitatio: Claudio Monteverdi, Francesco Turini, and Battista Guarini's "Mentre vaga angioletta".

_____. "Lament". Artigo inédito.

OVÍDIO. *Cartas de Amor: As Heroídes*. Tradução de Dunia Marinho Silva. Landy, Livraria, Editora e Distribuidora Ltda. São Paulo, 2003.

PEPUSH, Johann Christopher. *English Cantatas,* Prefácio. *Studio per Edizioni Scelte*, Florença, 1982.

PETERS, Susanna N. "The Anatomical machine: A representation of the Microcosm in the Adone of G. B. Marino". *MLN,* Vol. 88, No. 1, The Italian Issue (Jan., 1973), 95-110.

PHILLIPPY, Patricia. "'Altera Dido': the model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco. In *Italica*, vol. 69 n. 1 (Spring 1992), 1-18.

PLUTARCO. *Moralia*, vol XIV. Trad. Benedict Einarson. Cambridge: Harvard University Press, 1967, pg 387

POWERS, Harold. "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony" in *Journal of the American Musicological Society*.

PRUNIÈRES, Henri. "The Italian Cantata of the XVII Century", *Music & Letters, vii* (1926).

RANEY, Carolyn, ed. "Strozzi, Barbara", New Grove Encyclopedia of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie; p. 294. London: Macmillan, 1980.

ROSAND, David e Ellen. "Barbara di Santa Sofia and Il Prete Genovese: on the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi", *Art Bulletin 63* (1981): 249-58.

ROSAND, Ellen. "Strozzi, Barbara", New Grove Encyclopedia of Women in Music, Julie Anne Sadie and Rhian Samuel, eds. New York: Macmillan, 1995.

_____. "Strozzi, Barbara." New Grove Encyclopedia of Music and Musicians, 2nd ed. London: Macmillan, 2001. vol 24, p. 606-607.

_____. "Barbara Strozzi, *virtuosissima cantatrice:* The composer's voice" em *American Musicological Society Journal* n. 31, 1978, pgs 241 – 281.

_____. "Seneca and the Interpretation of *L'incoronazione di Poppea*". In: *The Journal of the American Musicological Society*, spring, 1985. p 34 – 71.

_____. "Monteverdi's mimetic art: *L'incoronazione di Poppea*. In: *Cambridge Opera Journal, vol. 1, number 2,* 1989. p. 113 -137.

_____ "Monteverdi's mimetic art: *L'incoronazione di Poppea"*. *Cambridge Opera Journal*, vol 1, no. 2, 1989.

_____ " Seneca and the Interpretation of *L'Incoronazione di Poppea*", *Journal of the American Musicological Society,* XXXVIII (1985)

_____. *Opera in 17th Century Venice*. Berkeley: University of California Press, 1990. ISBN 520068084

ROSCH Widmann, Eva S. I Widmann: le vicende di una famiglia veneziana dal Cinquecento all' Ottocento. Venezia: Centro tedesco di studi veneziana, 1980.

ROSEN, Charles. *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*. The Norton Library. New York, 1972.

RUGGIERO, Guido: *The Boundaries of Eros: Sex crime and sexuality in Renaissance Venice*. Oxford University Press, 1985.

SADIE, Stanley. The New Grove Dictionary of Music an Musicians. Oxford University Press, 2001.

SGUOTTI, Stefano. Lodovico Widmann (1719-1764): Un patrizio veneziano "alla moda" a meta del settecento. Tesi di laurea, 1995-96, Università di Padova.

STAMPA, Gaspara: *Selected Poems*. Ed. and Translated by Laura Ann Stortoni. New York: Italica Press, 1994.

TASSO, Torquato. *Gerusalemme liberata.* Roma: Biblioteca Economica Newton, 1996, p. 216.

_____ *Jerusalém libertada*. Tradução de José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e distribuidora de livros ltda, 1998.

TOMLINSON, Gary. "Musical Pasts and Postmodern musicologies: a response to Lawrence Kramer", in *Current Musicology* 53 (1993).

_____*Monteverdi and the end of the Renaissance*. Berkeley: University of California Press,1987.

TURNER, James Grantham. *Sexuality & Gender in Early Modern Europe.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

TARABOTTI, Arcangela. *Che le donne siano della spetie degli huomini. Difesa delle donne, di Galerlana Barcitotti, contra Horatio Plata.* Norimbergh [fict.]: Iuvan Cherchenbergher [fict.], 1650.

_____. *L'inferno monacale di Arcangela Tarabotti.* Ed, Francesca Medioli. Turin: Rosenberg & Sellier, 1990.

Catálogo da obra de Barbara Strozzi. [acesso 09/07/2006].

Disponível em:

http://www.home.earthlink.net/~barbarastrozzi/bibliogr.htm

Locais listados na seção de "Notas" são os usados por RISM; os comuns são como segue:
D: Kl = Kassel (Germany), Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel.
GB: Och = Oxford, Christ Church Library. GB: Lbl = London, British Library.
GB: Gu = Glasgow University Library.
I: Baf = Bologna, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica.
I: Bc = Bologna, Biblioteca del civico museo bibliografico musicale.
I: Fn = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.
I: Vnm = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. I: Vc = Venezia, Biblioteca Correr.

PL: WRu = Wroclaw (Poland), Biblioteka Uniwersytecka (Breslau, University Library).

Rosand, Ellen, ed., Italian Cantata in the seventeenth century, v. 5.
Garland Press, 1986. ISBN 824088794
Notas: contém impressões de facsímiles da maior parte das obras solo de Op. 2-8.

Strozzi, Barbara. Op. 1: Il primo libro de madrigali.
Veneza: Alessandro Vincenti, 1644.
Notas: Local: I: Fn (Mus.Ant. 104). I: Bc (BB366).

_____. Op. 1: Il primo libro de madrigali. [Facsimile]
Stuttgart: Cornetto-Verlag, 2002. ISMN M-50100-121-7, Catalog number FES8.

_____. Op. 2: Cantate, ariette e duetti.
Veneza: Gardano, 1651.
Notas: Local I: Fn (Mus.Ant. 30); GB:Och.

_____. Op. 2: Cantate, ariette e duetti. [Facsimile]
Stuttgart: Cornetto-Verlag, 2000. ISBN M-50100-120-0, número do catálogo FES7.

_____. Op. 3: Cantate, ariete a uno, due, e tre voci.
Veneza: Gardano, 1654.
Notas: Local: GB: Lbl.

_____. Op. 3: Cantate, ariete a uno, due, e tre voci. [Facsimile]
Stuttgart: Cornetto-Verlag, 2000. ISBN M-50100-119-4, catalog number FES6.

_____. Op. 5: Sacri musicali affetti.
Veneza: Gardano, 1655.
Notas: Local PL: WRu.

_____. Op. 5: Sacri musicali affetti. [Facsimile]
New York: Da Capo Press, 1988. ISBN 306761955

_____. Op. 5: Sacri musicali affetti. [Facsimile]
Stuttgart: Cornetto-Verlag, 1998. ISBN M-50100-067-8, número de catálogo FES1.

_____. Op. 6: Ariette a voce sola.
Veneza: Gardano, 1657.
Notas: Local I: Bc (BB367).

_____. Op. 6: Ariette a voce sola. [Facsimile]
Stuttgart: Cornetto-Verlag, 1999. ISBN M-50100-087-6, número de catálogo number FES2.

_____. Op. 7: Diporti di Euterpe, overo Cantate e ariette a voce sola.
Veneza: Gardano, 1659.
Notas: Local I: Bc (BB368).

_____. Op. 7: Diporti di Euterpe, overo Cantate e ariette a voce sola [Facsimile], Piero Mioli, ed.
Florença: Archivum Musicum, Cantata Barocca #3, 1980.
_____. Op. 7: Diporti di Euterpe, overo Cantate e ariette a voce sola. [Facsimile]
Stuttgart: Cornetto-Verlag, 1999. ISBN M-50100-081-5, número de catálogo FES3.
_____. Op. 8: Arie.
Veneza: Gardano, 1664.
Notas: Local I: Baf (manuscript version); I: Bc (BB422).
_____. Op. 8: Arie. [Facsimile]
Bolonha: Antiquae Musicae Italicae Studiosi: Monumenta Veneta. Forni reimpressão, 1970.
_____. Op. 8: Arie. [Facsimile]
Stuttgart: Cornetto-Verlag, 2000. ISBN M-50100-126-2, número de catálogo FES4.

Fonte primária de material contemporâneo a Barbara Strozzi

Accademia degli Unisoni. *Satire, e altre raccolte per l'Accademia de gli Unisoni in casa di Giulio Strozzi*.
Veneza: Located at Biblioteca Nazionale Marciana. I: Vnm Cl.X, Cod. CXV = 7193.

Accademia degli Unisoni. *Veglie de' Signori Unisoni*. *(Veglia Prima; Veglia Seconda; Veglia Terza di Signori Accademici Unisoni)*
Veneza: Sarzina, 1638.
Localizado emt Venice: Biblioteca Nazionale Marciana. I: Vnm 119 C 240.

Fontei, Nicolò. *Bizzarrie Poetiche poste in musica. A 1.2.3 voci*
Veneza: Bartholomeo Magni, 1635.
Notas: Dedicado a Giovanni Paolo Vidman. RISM F1485. GB: Och. I: microfilme.

Fontei, Nicolò. *Bizzarrie Poetiche posta in musica, Libro Secondo. A uno, doi, e tre voci.*
Veneza: Bartolomeo Magni, 1636.
Notas: Dedicado a Giorgio Nani. RISM F1486. GB: Och. I: microfilme.; also Fond. G. Cini: negativo de foto.

Fontei, Nicolò. *Bizzarrie Poetiche posta in musica, Libro Terzo. A uno, doi, e tre voci.*
Veneza: Alessandro Vincenti, 1639.
Notas: Dedicado a Claudio Du Houssazy. RISM F1488. I: BO

Loredano, Giovanni Francesco and Girolamo Brusoni (attrib). *Le glorie de gli Incogniti*; p. 280ff.
Veneza: apresso Francesco Valvasense, 1647.
Notas: local I: Vnm 69 C 239 or 388 D 116. (microfilme?) em UCBerk, UCArl, Yale, Clark, Harvard, WashU, Duke, URochester, Rice, UIowa, JohnHopkins, UMich, UOxford.

Strozzi, Barbara. *La Contesa del Canto, e delle Lagrime.* In G.F. Loredano *Bizzarrie academiche.*
Veniza: Sarzina, 1638.
Notas: local I: Vnm 69 C 239 and 210 C 089. Venice: Correr. Torrefranca - S.A.H.I.334. Traduções inglesas como *Academical discourses* (London, 1664) p. 99ff.

Strozzi, Giulio. *Poesie per il Primo libro de' madrigali di Barbara Strozzi.* Anna Aurigi, ed.
Florença: Studio Editoriale Fiorentino, 1999. ISBN 8887048185

ANEXOS

BARBARA STROZZI E A *ACCADEMIA DEGLI INCOGNITI*: TEXTOS TRADUZIDOS E ORIGINAIS

A CONTENDA DO CANTO E DAS LÁGRIMAS

DISCURSOS ACADÊMICOS

RECITATOS PELA SENHORA. BARBARA STROZZI

NA ACADEMIA DEGLI UNISONI

IN VENETIA, M DC XXXVIII

POR SARZINA, TIPÓGRAFO DA ACADEMIA

COM PERMISSÃO DOS SUPERIORES

Pg. 3 Giacomo Sarzina

Ao Leitor

Na Academia dos Senhores *Unisoni*, foram escutados com aplauso os seguintes Discursos, e quem os recitou foi a Senhora BARBARA STROZZI, que, não satisfeita de ser singular na arte do Canto, deseja ser única na glória da eloqüência. Os autores são dois CAVALHEIROS, que podem se vangloriar, pois não existem outros que os superem no engenho, e no valor. Eu resolvi imprimi-los, desejando não somente satisfazer à curiosidade de muitas pessoas virtuosas, que os procuram, mas ainda servir àquela Academia. Não pretendo, Leitor, nenhum mérito pela fatiga da Impressão, sendo esta pouca, em poucas folhas; mas sim, que tu aceites com cortesia o que eu te ofereço com afeto, e se no entanto queres me atribuir qualquer mérito pelo afã, que seja aquele de ter obtido estes Discursos das mãos dos Autores, com cuja modéstia tive longa contenda, mas que consentiram, finalmente, que os

trouxesse à luz, mais por terem saído da boca da Senhora BARBARA, do que, vivos e felizes, de suas penas .

SE TEM

MAIS PODER

DE ENAMORAR.

Um belo rosto chorando ou

Um belo rosto cantando.

Em prol das Lágrimas.

DISCURSO ACADÊMICO

Do Ilustríssimo Senhor

MATTEO DANDOLO

Em prol

DO CANTO

DISCURSO ACADÊMICO

Do Ilustríssimo Senhor

GIO: FRANCESCO LOREDANO

O antigo filósofo Plutarco, Senhores Acadêmicos, convidado a levantar argumentos contra a eloqüência de uma pessoa que com belíssimos raciocínios negava o movimento, sem dignar-se em responder, começou a caminhar pela sala. Quis assim nos ensinar que os raciocínios e as disputas são supérfluos, quando domina a experiência e o bom senso pode ser árbitro do juízo.

Eu também deveria, calando-me, responder com uma doce passagem destes Senhores Músicos às argumentações levantadas no encontro passado, que defendiam com prejuízo do canto a primazia das lágrimas. Eu sei que as vossas almas, Senhores, desviadas pelo som de uma voz canora, perderiam qualquer recordação daquela eloqüência, que, para se exibir mais ainda, se ergue à defesa dos paradoxos.

Mas tendo que me valer do Discurso, considerarei então as Lágrimas ou o Canto, por si mesmos ou em sua força, ou na estima dos outros - porque estes são os argumentos trazidos a favor do pranto - e não se poderá de modo algum contestar que não seja o Canto, por essência e por força, infinitamente superior [às lágrimas].

Orgulham-se as lágrimas, em primeiro lugar, da altura de seu nascimento, tão mais sublime que o Canto, pois se erguem os olhos

acima da boca, e elas nascem sob o arco dos cílios, sendo irmãs do olhar, filhas da luz. Mas o quanto isso seja verdade, é discutível, pois, sendo formadas de humor seroso, gêmeo do suor, ou por compressão das membranas do cérebro, ou por dilatação das mentes, não nascem, mas fogem dos olhos: irmãs não, mas inimigas do olhar, que por aquele humor salgado do pranto se vê sempre ofendido, e, por vezes, cegado.

Mas que seja concedido às lágrimas aquilo que querem. Dizei-me, Senhores, na bem composta fachada desta obra, que serve de albergue momentâneo à alma humana, não possuem os olhos o papel de janelas, e de porta, a boca? Por que então aqueles que são à força empurrados dos balcões, devem sentir-se superiores àqueles que saem por vontade própria pela porta?

Os próprios olhos, que fazem bem o seu ofício, não contenderiam jamais com a boca. As sentinelas não têm maior importância, por estar em lugar eminente, do que os chefes militares que cuidam da defesa da Praça.

Mas o Canto, Senhores Acadêmicos, o Canto, que é composto de vozes e espírito, e é quase uma alma da própria alma, movido e regulado por ela, não vem de outro lugar que da cabeça, ou do peito. Sai pela boca, uma mina espirituosa de vívidos rubis e pérolas, e é irmão dos sussurros e dos beijos, mas deles não vai mendigando a força. Basta a si mesmo e mostra até aos cegos que, sem passar pelos olhares, faz nascer o Amor.

Pois se esta é a nossa questão, deixemos entrar em jogo todas as lágrimas que já existiram ou que jamais poderão existir, e elas sozinhas não poderão, nem mesmo num coração muito bem disposto, fazer nascer a menor sombra de Amor. Mas o Canto, ainda que separado do belo, entra pelo ouvido, arrebata o coração, tiraniza a alma; e nos mostra os homens, quase em êxtase amoroso, beatificados, por assim dizer, de alegria. E poderiam as lágrimas concorrerem com ele?

Se Amor é filho do deleite, e o canto não é outra coisa senão suavidade e contentamento, quem não percebe que dele deve renascer o Amor? Se o Amor é espírito, e se assemelha a quem o produziu, não se poderá jamais considerar nascido das lágrimas, mas, ao contrário, dos espíritos, que saem do canto.

Voa o Amor, assim como as palavras cantadas, acompanhado pelas vozes harmoniosas que o produzem, e toma posse dos corações; tanto sobrepuja as lágrimas, quanto o ar é mais nobre e mais sublime que a água.

Se a semelhança produz o Amor, e a Alma que deve enamorar-se nada mais é do que harmonia, sendo composta de harmonia, quem não sabe que não há lugar para o pranto? Quem não sabe que o Amor pode nascer da Música, mas jamais das Lágrimas?

O Canto é o primogênito da Alma, e os vagidos de um bebê recém-nascido não são outra coisa senão notas, que, ainda que mal articuladas, são a prova de que a primeira ciência ensinada pela alma é o canto, e não as lágrimas. Nem poderia a alma usar outra linguagem, pois ela vem do céu, de onde o pranto é banido e não poderá se introduzir de forma alguma. A arte enfim, com base nos ensinamentos da Natureza, dotou a Música de tal perfeição, que não há poder que não subjugue, nem impossibilidade que não supere. E quem poderá contestar tal valor, que foi produzido pelo trabalho conjunto no qual Natureza e arte empregaram todas as forças? Quem disputará as qualidades da Música, que é ciência e virtude, companheira da Filosofia?

Cedam portanto as Lágrimas, que finalmente nada mais são do que uma natural expansão de ternura com a qual os olhos pagam as dívidas à humanidade. Ou seja, uma imperfeição dos órgãos, que, não podendo resistir à fumaça, ao vento, ao humor acre, a qualquer abalo, soltam o pranto. E alguém poderá acreditar que disto já nasceu, ou poderá jamais nascer o Amor?

E quem, no entanto, ainda colocasse a Arte em torno das lágrimas, e as chamasse artificiosas testemunhas do Amor, saiba que as Lágrimas de uma bela Dama têm normalmente o engano por fonte. Chorando, ela arma enganos. Aquilo que os seus olhos destilam, nada mais é que uma quinta-essência de artifícios, simulações e falsidade, que são todos inimigos e não progenitores do Amor.

Portanto foi na família de Cupido e de Vênus que os antigos Maestros do saber colocaram as Graças, o Riso, o Canto e os outros alegres e felizes Companheiros. O pranto, ao contrário, foi pelo Homero Latino colocado no ingresso do doloroso Reino.

Mas penetrando ainda mais nos afetos e nos méritos que nascem das Lágrimas e do Canto, veremos que mais potentes ainda, e mais eficazes, surgirão as demonstrações e as provas de que não do pranto, mas da Música, nasce o Amor.

Amor é fogo, que, retendo-se entre as vísceras, queima a alma com docíssimas chamas. Mas quem não sabe que o sopro de uma boca canora terá também, naturalmente, força para acendê-lo, enquanto a água do pranto não poderá senão apagá-lo? E se, por exemplo, alguém jogasse poucas gotas de água no fogo, teria que admitir que assim como os salpicos do ferreiro não acendem o fogo, mas depois que ele está aceso o cutucam e o revigoram, da mesma forma as lágrimas não são aptas a gerar Amor (o que entre nós se questiona), mas depois que ele é aceso, e talvez ao soprar do Canto, como inimigas o revigoram pela natural contraposição de fogo e água.

Amor é uma doce embriaguez do afeto. Quem pode negar que a suavidade de uma voz tem a virtude de inebriar os sentidos? E a água, dividida em pequeníssimas gotas, que chamamos Lágrimas, poderá inebriar de Amor, coisa que não poderia fazer se fosse uma torrente.

Quem enamora com força desconhecida, violentamente arrebata a alma do Amante. E esse é justamente o efeito do Canto, de acordo com

a Escola que melhor entende das coisas do Amor. E as lágrimas ainda pretendem ter mais força para subjugar os corações?

Aquelas lágrimas sempre fugidias, já precipitadas ou no próprio ato de se precipitarem, como poderiam vencer a alma, extasiar a mente? O canto, ao contrário, que sai de forma ordenada, se alça, se abaixa, circunda os afetos, voa e põe freios nos pensamentos, tem por estratagemas as fugas, as *ritirate*, os langores; quem não vê que é feito exatamente para subjugar e vencer?

A beleza é um raio da luz divina. Amor é o ato daquele raio, que trespassa os corações e de lá retorna a unir-se com o belo. Mas o mais verdadeiro ofício do canto é estimular e dirigir a alma humana à contemplação divina. Terá portanto maior força para inspirar amor do que as lágrimas, irmãs da tristeza, que nada mais fazem senão lembrar e lamentar as misérias e os acidentes de nossa vida.

As Feras, os Pássaros e os Peixes, que não conhecem outra razão além da força da natureza, enamorados do Canto, correm a uma prisão voluntária. A Música aplaca os Elefantes, convida os Rouxinóis à competição, comove os Golfinhos, detém as Abelhas. Em suma, se alguém escuta uma voz canora e não ama, pode-se acreditar que já não vive.

Mesmo as Cavernas e as Espeluncas, enamoradas do Canto, refletem as vozes, ainda que truncadas e imperfeitas, para manifestar o Amor produzido em seu seio pela força do Canto.

Mas qual poder já mostraram as lágrimas, não digo nos Reinos alheios, mas no seu próprio, o Reino das Águas ou do Pranto? O Canto não só dá movimento às esferas celestes e torna doce a terra e o ar, que suavemente tiraniza, mas até nos Reinos das águas, das quais aquelas lágrimas que ousam competir com ele são pequenas gotas, comove as Ondas, aplaca os Ventos e subjuga os Golfinhos. E no próprio Reino do Pranto amansou as Fúrias, as Parcas e Plutão.

O Canto a seu bel-prazer pode gerar lágrimas, mas todas as lágrimas do Mundo jamais poderão gerar Cantos [sic]. E o próprio pranto, que naturalmente conhece a sua fraqueza, se dispersa e esvanece, fugindo do encontro, quando o menino em pranto escuta o canto da Mãe ou da Ama. Mas o Amor, que é o mais nobre de todos os Deuses, não escolheria um genitor tão vil e comum como o pranto.

As lágrimas escorrem dos olhos ofendidos ou dolorosos desregradamente e sem beleza alguma. Mas o Canto, com harmonia estudada, doutas observações e voz mestra, movido e regulado pela divindade da alma, nunca será recusado como Pai pelo Amor, que é puro estudo e reflexão. E é o verdadeiro mestre das fugas, das pausas e dos suspiros, dos langores e daqueles entrelaçamentos musicais que só se aprendem nas escolas da harmonia, e que, ao serem mencionados, sem nem mesmo experimentá-los, assim me parece, geram o Amor.

Quem canta normalmente levanta o rosto, seu olhar brilha, e a boca, quase alegre e sorridente por tão digno e exímio exercício, descerrando as ricas minas, exibe com pompa seus tesouros. Mas quem chora abaixa a face, perturba a fronte, e os olhos, por terem mostrado as suas imperfeições, tornam-se rubros de vergonha e, estando rebaixados e enuviados, parecem tentar, de certo modo, esconder-se de quem os mira.

Penaliza-me a pobreza daqueles engenhos, que desejando através de algumas metáforas valorizar a miséria do pranto, têm, com voz imaginária, chamado de pérolas as lágrimas. Talvez porque aqueles que à noite sonham pérolas, de dia normalmente derramam lágrimas. Míseras pérolas, tão amargas que ofendem, tão fugazes que se desfazem no ato de se fazer. E poderão se vangloriar deste nome competindo com aquelas reveladas pelo Canto? Tão suaves, que reavivam a alma; tão estáveis que se tornam, talvez, as mais duradouras alegrias do Amor.

Nem todos são comovidos pelo pranto. O que pode fazer a chuva derramada por dois belos olhos, quando cai sobre os rochedos da crueldade, ou sobre a areia da inconstância? Mas aquele som harmonioso, que sai de candidíssimas pérolas, porta consigo sempre o raio do amor, que a tudo inflama e a tudo enamora.

No entanto foram chamada Armas, as lágrimas, mas armas femininas, que não têm ofensa nem defesa. Mas das armas não nasce o Amor, se bem que amiúde dele nasçam as armas e as guerras. O canto é uma arma invisível, feita para ferir a alma, e feri-la de Amor. Pode pois servir não só a despertar os espíritos guerreiros, como quando Antigonide [sic] com o Canto forçou os espartanos a tomar as armas, mas também para dar o devido prêmio do elogio e da glória aos Heróis. Canta aquele suave Cantor os Capitães Gregos e Troianos na mesa de Alcino, e faz com sua harmonia nascer as lágrimas até nos olhos de Ulisses. Pois então poderiam estas se comparar com o Canto, que é seu Senhor?

Aquela beldade que quer cantar o Amor com o pranto, bem sabe que não tem talento para tanta conquista. Mas derramando lágrimas, tenta obter a piedade, a qual, como uma alcoviteira, pode ajudá-la a obtê-lo. Mas como poderá combater o Canto, que por si só o inspira e o faz nascer a cada voz?

Até mesmo a estação do enamoramento usa como pode o canto dos passarinhos para despertar o Amor. Enquanto o terrível e frio inverno, que em todos adormenta a chama amorosa, faz, com sua contínua chuva, odioso alarde de lágrimas.

E o céu e todo o ar, tomados de vozes suavíssimas e harmônicas, exalam amor. Mas quando derramam, chorando, águas, tornam-se tão detestáveis que os homens se fecham numa prisão voluntária para não vê-los chorando.

O Amor, em suma, tem um duplo caminho para nascer. Um, sem contenda, é reservado completamente às vozes e ao Canto, sendo a via

do ouvido. O outro é o caminho dos olhos, com o encontro dos espíritos mais puros e mais vivazes. Nasce, é verdade, dos olhares, mas jamais de olhares lagrimosos e chorosos. E que espíritos teriam tais olhos que, no lugar de espíritos amorosos jorrassem amargas lágrimas? Um amor, mesmo que gigante, afogar-se-ia num mar de pranto.

Nada nos resta, Senhores, a estudar, para a definitiva glória do Canto, a não ser a estima ou juízo que sempre se fez dele, comparando-o ao pranto.

Eu, de minha parte, tenho visto vários que, ao buscarem uma amiga capaz de produzir neles Amor, desejam que ela entenda de Canto, mas jamais de lágrimas. E quem dentre vós, sinceramente, Senhores Acadêmicos, não desejaria a mulher amada virtuosa e cantante, e não lagrimosa e chorosa?

Amor é filho da harmonia, e portanto aqueles amantes que gostariam de despertá-lo em suas amadas, bem os vi cantando, mas não vertendo lágrimas, indignas do homem e capazes de provocar o riso ao invés do Amor. E sob as surdas janelas, não foram jamais vistos amantes angustiados em pranto, mas sim Músicos, cantando.

E aquele Deus que tem por seu favorito o gênero humano, e não tem alegria maior do que se ver provocado a amá-lo, quando se dignou a nos ensinar como deveríamos fazê-lo, parece que não disse outra coisa, a não ser: Cantai, cantai. E portanto sua esposa amada, a Igreja, não faz com que os sacerdotes vertam lágrimas, mas que empreguem o Canto. Aquele Canto que é parto da alma, exercício do Céu, instrumento das esferas, glória do Paraíso, recreação de Deus.

Orgulhavam-se as lágrimas de ter tido um Sábio tão enamorado delas, que por tudo chorava. Este acreditava que, para adquirir fama e glória de Filósofo, bastava o contínuo pranto, enquanto Felicidade acreditava que bastasse o contínuo riso [sic] (esses dois, por caminhos contrários, chegaram ao mesmo ponto). Nos nossos tempos, seriam considerados loucos.

Mas esta talvez fosse só a opinião de um homem sábio, que imaginava um contínuo pranto, e não de um homem infeliz, que chorava por não saber cantar [sic]. De qualquer modo, pretendia talvez aquele Filósofo gerar Amor com o Pranto. Não, não. Pensava conseguir provocar desprezo e ódio contra as coisas terrenas, pelas quais chorava. Pobres lágrimas, se achavam assim poder provar serem Mães do Amor.

Sócrates, Senhores Acadêmicos, aquele grande Mestre do Amor, de cuja sabedoria, depois da decisão do Oráculo, seria ímpio duvidar, tanto estimou a Música que se pôs a aprendê-la em idade avançada.

Orgulham-se as lágrimas porque Apolo decidiu a polêmica a seu favor. Pois sobre a sua amada já convertida em tronco, não jogou vozes canoras, mas pranto. Este, Senhores, é um Oráculo favorável ao Canto. Ele quis dizer que com as mulheres deve-se usar a Música, porque irrigar com Pranto é uma lisonja a ser usada com as Plantas.

Bem sabia o Deus Músico, que cantando poderia devolver os sentidos e o intelecto àquela ingrata, que mereceu por sua dureza o castigo de ser transformada em tronco; mas quis castigá-la, e pagar a ingratidão da cruel Ninfa derramando aquelas lágrimas que são o verdadeiro símbolo da ingratidão, pois inflamam, roem e cegam a luz dos olhos, ou seja, do lugar onde têm a glória de nascer.

Isto equivaleu a decidir entre o canto e elas. Ele quis que as lágrimas servissem a banhar as ramagens destinadas a coroar e laurear o Canto.

Mas para que buscar o julgamento de uma falsa Divindade? O Deus Supremo sublimou o canto na Boca dos Beatos e dos Anjos do Paraíso, e confinou as lágrimas entre as penas dos espíritos danados no Inferno.

Eu não poderei duvidar de sua sentença, Senhores Acadêmicos, quando tereis decidido a questão a favor do canto. Sei bem que não teria hoje a honra de vossa presença se, na sessão passada, tivesse vos convidado a ver-me chorar, e não a ouvir-me cantar.

E se, todavia existe entre vós alguém que crê mais poderosas as lágrimas do que o Canto para gerar o Amor, peço aos Céus que chore sempre, para que possa com facilidade maior enamorar a sua amada.

Mas não se deve, falando das glórias do Canto, prejudicar suas razões. A superioridade do Canto sobre as lágrimas, em produzir Amor, será muito mais evidente agora, na boca destes Senhores Músicos.

O FIM

TEXTOS ORIGINAIS EM ITALIANO

LA CONTESA DEL CANTO E DELLE LAGRIME.

LA CONTESA DEL CANTO, E DELLE LAGRIME

DISCORSI ACADEMICI

RECITATI DALLA SIG. BARBARA STROZZI

NELL'ACADEMIA DEGLI UNISONI

IN VENETIA, M DC XXXVIII

PER IL SARZINA, STAMPATORE DELL'ACADEMIA

CON LICENZA DE' SUPERIORI

Pg. 3 Giacomo Sarzina

A' chi legge

Nell' Academi de i Signori Unisoni, furono sentiti con applauso li seguenti Discorsi, che li recitò è stata la Signora BARBARA STROZZI, che non contenta d'esser singolare nelle prerogative del Canto, vuol esser unica nelle glorie della facondia. Gl'autori sono due CAVALIERI, che possono vantarsi de non aver altri, che si preceda nell'ingegno, e nel valore. Io risolsi di stamparli, bramoso non solo di sodisfar'alla curiosita di mal ti

[di] virtuosi, che li ricercano, ma ambizioso ancora di servir à quell'Academia. Non pretendo Lettore, merito per la fatica delle Stampe, poca essendo in pochi fogli; ma ben sì, che tù gradisca con cortesia quello, ch'io ti offerisco con affetto, e se pure [pg. 4] vuoi ascrivermi qualque merito di fatica, ssia di quella, con che procurai d'ottener questi Discorsi dalla mano de gl'Autori, la modestia de quali doppo havermeli lungamente contesi, acconsentirono alla fine di concedergli alla luce, più tosto per esser usciti dalla bocca della Signora BARBARA, che dalla loro penna vivi felici.

Pg. 5

SE SIA

PIU POTENTE

AD INNAMORARE.

O' bel volto Piangente,

O' bel volto Cantante.

Per la parte delle Lagrime.

DISCORSO ACCADEMICO

Dell' Illustrissimo Signor

MATTEO DANDOLO

Quel Biondo Dio, che per esser il più benefico del Mondo, più d'ogni altro poteva iscusare l'idolatria della cieca gentilità, fattosi Amante e di fanciulla schiva fino de gl'amplessi de' medesimi Dei, volte esperimentar, se quella Divinità, c'hà potuto ottener l'adoratione dell'universo, potesse guadagnar-si un'amoroso affetto dai cuore d'una fanciulla. Seguì: pregò: tentò: ma ella congiurata con la Natura, si trasmutò in un tronco, ò per troncare le di lui speranze, ò per mostrare,

che le risoluzioni de Donna bene spesso non partecipano dell'instabilità del sesso donnesco.

Misero Apollo: Ti sarebbe più tosto caduto in pensiero di ritrovar trà sassi un cuore, che s'intenerisse a tuoi afetti, che trà cuori un sasso, che non s'ammollisse alle tue preghieri, Come restasse attonito, se'l può immaginare ogn'uno. Scrivere un Poeta, che all'hora si vide lagrimar la bella faccia di quel Dio, in cui fù sempre ordinario il canto. E chi sa? Volle per aventura tentare, già che la sua cruda Dafne, come Donna non gradiva il canto, se come tronco gradisse l'acqua, che gli somministravano due piangenti pupille.

Questa Favola, Illustrissimi Signori Accademici, porge occasioni da dubitarsi: Qual possa servir ad un bel volto per strumento più potente da captivar'i cuori: O' il canto, ò le lagrime. Da questa prendono materia di litigio trà di sé: Bella piangente, o Bella Cantante. Né la decisione alle loro disordie saria così, se d'accordo non si rimettesero alla sentenza delle Signorie Vostre Illustrissime, nelle quali sono sicure di ritrovar insieme giudicio di Paride, el'integrità d'Aristide.

Pretendono le lagrime vanti di maggior forza, mentre stimano, ch'Apollo habbia decisa la lite in loro favore. Già che doppo, ch'egli vidde convertita in Tronco la sua diletta, posto da parte il canto, si valse delle lagrime, quasi, che le stimasse così potenti, che valessero a commuovere fino i Tronchi.

Rappresentavi Signori Academici, che le lagrime sono figliole de gli occhi, sorelle de le sguardi, e disciplinate nella scuola di quelle animate luci, ove non si potessa altra dottrina, che d'innamorare. Ceda pure le pretensioni il canto, ch'essendo parte della bocca, tanto è inferiore di forze alle lagrime, quanto le lagrime riconoscono più sublimi i loro natali, e più potenti i loro genitori.

La Natura ad altra custodia non hà cosegnato le lagrime, ch'a quella del cuore, né hà voluto, che spiegassero le loro pompe in altra parte, che nella pupille, quasi, che le stimasse degne d'haver depositario

il Rè delle membra, e per trono di Maestà la più bella parte del corpo. Fermò ella gli occhi per miracolo della bellezza, e le lagrime per miracolo de gli occhi. E chi non stupisce in vedere, che scaturiscano fonti d'acqua dalle sfere del fuoco? Queste nelle mestieri servono per pompe funebri. Queste nelle gioie vagliono solennizzare l'accesso de i contenti. Care lagrime, ch'inogni caso meritate d'esser gli adobbi del volto. Forse per questo li ritrovo un Filoso, che fattosi amante delle lagrime occupò tutta la vita sua in lacrimare. Non già mi troverete Sigori [Signori] alcuno così amico del canto, che lo giudicasse degno da esser continu a occupatione d'un Virtuoso e consideri ogn'uno l'efficaccia di quelle lagrime. Che fanno innamorare anco i Filosofi.

Chi le chiamò con nome semplice di Perle, non aggiustatamene espresse la loro dignità. Quelle sì generano per l'influenza del Sole, ma lontane dal Sole; e queste per influenza di duo soli: e dentro le sfere de imedesemi Soli. Quelle si pescano trà l'acque, e queste trà l'incendi. Quelle adopera l'arte, per adornar gl'argenti d'un candido collo, e queste riserba la natura, per arricchir gli ostri d'una leggiadra guancia. Chiami fino pure più preziose e, se bene tenere, questo forse ci avvertisse che s'una di quelle liquefatta da Cleopatra, hà potuto sforzar il cuore di Marc'Antonio a confessar si superato, una di queste, liquefatta per mano della medesima natura, con maggior forza violenterà i nostri affetti a confessarsene vinti.

Amore gran capitano di guerra sempre si vale di varie stratagemme, per abbatter un'anima. Tal'hora tenta le sue vittorie, co'l solo strepito d'un prezioso metallo. Tal'hora fabbrica i suoi ponti sopra le basi delle più instabili speranze: Tal'hora assale con la soavità d'una canora voce; è tal'hora dà le sue scalate per le corde d'un musico strumento.

Ma alla fine tutte gusti potenti, e lusighevoli stratagemme riconosco per superiori le lagrime di beltà piangente, trovatosi ben spesso, che munito da i presidy dell'honestà, si sortenne gl'assalti

d’amore, corredato di vezzi, e di lusinghe: ma quando gli armato de lagrime assule per la parte della compassione, non si trova umanità, che possa resiter gli: eccettuata quella, che si vanta di non esser humana: vederli pure, che questo potente guerriero voglia in tutti i modi espugnata quell’anima, che assedia fino per acqua.

E’ costume de’ fabbri spruzzar con l’acqua, @ agitar co’l vento quelle fiamme, che bramano più veementi. Amore, Figlio d’un fabbro, usci bene spesso l’arte paterne. Quando spruzza con l’acqua delle lagrime, ò quando agita co’l vento de sospiri le fiamme d’un’anima, di casi pure, ch’egli è risoluto di renderle più veementi.

Anco il sole per far bene spesso cocenti i suoi raggi, gli tramanda per le nubi, che non sono altro, ch’una acqua volante che si risolve in lagrime del cielo.

Non v’è cosa, che maggiormente comunichi crescimento alle piante, quanto il calore congiunto con l’humido: s’egli è vero, ch’Amor sia una pianta, come dissero alcuni, chi potrà creder, ch’altra cosa vaglia comunicargli maggior crescimento, quanto gli ardori di due begl’occhi, congiunti con l’humidità delle lagrime.

Le fiamme de due pupille, quando vengono cinte dall’acqua delle lagrime, altro non vi persuadete, che siano se qua delle lagrime, se non di quei fuochi artificiali, che soglio n’arder trà l’onde, potentissimi per la ragion dell’Antiparistasi.

Escusatemi Signori, se vi paresce strano un mio pensiero. Io direi, che le lagrime siano latte delle pupille. E che? Sarebbe forse se lontano dal verosimile, c’habbiano latte, quelle pupille, che partoriscono bene speso gli amore? Ma, se v’appagate del mio capriccio, concedetemi di conchiudere, non v’esser cosa più propria per alimentar Amore di queste, già che queste son latte, @ Amore si pinge fanciullo.

Chiechedesse a gl’Amanti, risponderebbono, che le lagrime altro non sono, che una quinta essenza della anima distillata per quegli occhi,

che pretendono d'insegnarvi a non esser avaro d'Amore, mentre essi sono prodighi dell'anima propria.

Altri dissero, che le lagrime siano una parte del più purgato sangue del cuore. Serva a noi per argomento, che s'il sangue Romani, con maggior forza il sangue vivo di beltà piangente potr'à muover a tumulto : nostri affetti.

E se direte, che quello per esser forse d'un tiranno, era tumultuoso, raccordatevi, che anco la beltà non è altro, ch'una Tiranna.

Ma per conoscer, se sia più veemente la forza delle lagrime, che quella del canto, considerati, ch'elle muovono per natura, e il canto, per arte.

Io so, che non mi negherete, che lusinghi più il senso una fontana, che scaturisca dalle naturali, ruvidezza d'un sasso, che quei superbi fonti di Roma, nell'artifitiosa struttura de'quali non vie sasso, che non vaglia tesori.

Una schietta beltà quanto captivi i cuori più d'un volto artificiosamente abbellito, ditelo voi, che bene spesso cadeste nei suoi lacci. Nudo sinsero : Poeti Amore, per dimostrar, che mudo d'artificy alletta; captiva; e ferisce: ma, se fisserete gl'occhi nel canto, non ritroverete languidezza, che non sia una fintione. Esprime falsamente hor triste, hor lieti gli affetti: simula le passioni i Finge i dolori: e se pur hà qualche cosa, che piaccia, tanto sol piace, quanto hà del naturale. E come potrà l'anima amar quel canto, che si gloria di captivare con fraudi, e che si vanta di farsi riverire anco con le crudezze.

Per esprimer la forza del canto, disse tal'uno, ch'egli è un'incanto, ma, se volete Signori conoscere, quanto prevaglia a quello la potenza delle lagrime, riducetevi a memoria, che quell'Armida, che giva fastosa a trionfare delle più bellicose squadre, co'l vigor de gi'incanti, fù necessitata a valersi dalle lagrime, per invigorire gli stessi incanti. Fino le Furie, e: Fantasmi si conoscono deboli in paragone d'una beltà lacrimante. Né viè maraviglia, perché alla fine, quello sono forze

infernali, e le lagrime d’un bel volto non son’altro, che potenze d’un Cielo turbato.

Confessano i Musici stessi, che per dar vigore allor canto, sono necessitati a valersi de i sospiri, delle sincope, e delle languidezze: queste, che altro sono propriamente, se non parti del dolore, e del pianto? rubbate forse da loro, perchè vedono esanime quella Musica, in cui mancano le robustezze d'un sospirante affetto.

Consideri ogn'uno la forza di quel pianto, dal quale l'istesso canto attende soccorsi. Si vanta quell'ambitioso Musico d'haver con la soavità della voce ottenuta la sua Euridice dall'Inferno: Io piùtosto direi; che si gli fù concessa, perchè hà saputo perfettamente cantare, forse non gli stata ritolta, se havesse abastanza saputo piangere. Hà creduto Pitagora, ch'essi s'esercitino in una perpetua armonia; ma io vedo, che non li ringratiamo per vederli ben spesso lacrimanti, e non mai per crederli Musici.

Da poeti fù decantata alle volte una beltà sotto un manto lugubre, quasi che trà l'oscurità dell'habito riconcentrati gli splendori del bello, con maggior forza innamorino l'anime. Osservate Signori Academici, che beltà piangente, beltà vestita di luguhe [lugubre] manto, tanto più benemerita delle vostri affettioni, quanto che forse si copre di tal habito, per far l'esequie alla vostra spirate libertà.

Per Legge naturale và creditore d'amor, chi testifica d'esser amanti, ma che altro sono tal'hora de lagrime, che testi mony d'un cuore, che ama, con le quali vengono citate, l'anime innanzi al Tribunale della natura, per satisfar il debito della corrispondenza.

Disse Aristotile, che le lagrime sieno un sudore, ma se a sudori giustamente si deve la mercede, chi potrà negar la mercede d'amore a quei begl'occhi, che forse sudano anbelanti, perchè soggiacciano sotto il peso d'un amoroso affetto.

Hanno tanta efficacia le lagrime nell'innamorare, ch'io non credo, che gli Dei gradiscano per altro le mirre, e gl'incensi, se non per essere

lagrime, benche d'un insensato tronco. Quei lumi, che spesso risplendono innanzi la Maestà d'un'Altare, per impetuar gratie dal Cielo; osservati Signori, che non sogliono ardere, senza lagrimar insieme; Forse per insegnar a duo begl'occhi, che se le lagrime d'innanimati lumi hanno forza co'l Cielo, le lagrime di due animate facelle potranno prender autorità con gl'huomini.

Al canto non a'aserivono per ordinaria altri Epiteti, che di melodia, e di soavità. Ma quando si tratta delle lagrime, soglionsi chiamarsi con più viril nome armi delle Donne. Argomentare voi, s'elle siano potenti, già che hanno meritato il titolo di Armi. Non per altra ragione io mi persuado, che gli Dei habbiamo nascosto gl'occhi al figlio di Venere, se non perche, s'egli potesse lagrimare, aggiungerebbe tanto di vigore alla sua potenza, che non si trovarebbe alcun'anima bastante a refistergli.

Quell'età pargoleggiante, che per la propia insufficienza è la più bisognevole dell'altrui amore; non si vede per ordinario della Natura provista d'altro, che le lagrime.

E sono elle così potenti, ancorche bambine, ch'il figliuolo sottoposto per ragione alla giurisdittione sopra le viscere de genitori stessi. Hor chi dirà, che le lagrime non siano patientisimi stromenti, già che hanno tanto forza anco maneggiate dai fanciulli?

Il pianto è linguaggio delle passioni, insegnato dall'istessa Natura, per esser inteso da tutti. Sono lagrime Ambasciadori dell'anima, che venendo per dar ragguaglio dello stato de' propri affetti, infidiano bene spesso la libertà degli affetti altrui. Non richiedono audienza ad altri, che a gl'occhi, perche conoscono esser potentissime quelle istanze, che per gl'occhi se ne passano al cuore. Essprimono senza lingua le loro ambasciate, e con mirabil efficacia erano taciturne. Consideri ogn'uno la forza di quelle lagrime, che anco mutole, fanno persuadere L'istessa natura pare, che in questa contesa conceda alle lagrime la palma della vittoria, mentre hà fabbricati gl'archi delle ciglia, per dove elle passano, affine de dichiararle trionfanti.

Sono tali le prerogative delle lagrime, che si stiamano ingiurate, mentre si vedono paragonate co'l canto. Raccordatevi Signori, che se tal'hora qualchi sdegnoso affetto risorge Gigante, per ribellarsi dal cielo della beltà, queste fatte diluvy lo costringono a morte. Se tal hora qualch'anima contumace risolve di consigliarsi con amore affeso, quese, Avvocati presentano le suppliche.

Se tal hora qualche pensiero porta la rimembranza d'un sospirato bene, queste visione accompagnano le memorie. Se tal'hora s'allontana alcuno, ò dalla cara Patria, ò dall'oggetto, che ama, queste sigliono rimanere, non sò, come dire, ò in compagnia dell'anima, ò in luogo dell'anima. Se tal'hora stassi Amore moribondo, è anco morto nel petto d'un isdegnato Amante, non altri, che questi lo ritornano in vita. Un'estinto afetto resuscita bene spesso con esser deplorato. Hor chi si paragoneria con quelle lagrime, che hanno virtù fino di resuscitare i morti?

Ma Signori se volete con breve argomento comprendere la potenza delle lagrime, considerate, ch'elle non hanno tenuto di cativar' in casa di Musici, per contender con la Musixa stessa.

PER LA PARTE

DEL CANTO

DISCORSO ACADEMICO

Dell'Illustrissimo Signor

GIO: FRANCESCO LOREDANO

Plut. AN Filosofo, Signori Academici, invitato a portar' argomenti contro l'eloquenza d'uno, che con belissimi ragioni negava il moto, senza degnarsi di rispondere, se diede a passegiare per la stanza. Volendo insegnarci, che sono superflue le ragioni, non necessarie le dispute, dove mlita [?] l'isperienza, e dove il senso può esser'arbitro del giuditio.

Doversi anch'io tacendo con un dolce passagio di questi Signori Musici rispandeme alle ragioni del passato congresso che sostenavano apregiuditio del canto la precedenza delle lagrime. Io sò, che l'anima di voi altri Signori sviata dietro al suono d'una voce canora perderebbe affatto ogni raccordanza di quell'eloquenza, che per ostentare maggiormente se stessa s'arma a difesa de i Paradossi.

Ma convenendomi co'l Discorso ubbidire, sieno pure le Lagrime, è l Canto considerati, ò in se medesimi, ò nelle loro forze, ò nella stima de gl'altri; che a questi capi si reducono gl'argomenti portati a favori del pianto; non si potrà ad ogni modo contendere, che non sia il Canto, e per essenza, e per forza infinitamente maggiore.

Vantano in primo luogo le Lagrime l'altezza de i loro natali, tanto più sublimi del Canto, quanto s'innalzano gli occhi sovra la bocca, come nate sotto gl'archi della ciglia, sorelle de gli sguardi, figliuole delle luci.

Ma ciò quanto sia vero, sè'l vedran esse, che formati d'humor seroso gemello del sudore, ò per compressione delle membrane del cervello, ò per dilatatione de i menti, non nascono no, ma fuggono da gli occhi: non sorelle, ma nemiche degli sguardi, mentre da quel salso humore del pianto si veggono sempre offesi, e tal'hora acctecati.

Ma sia concesso alle lagrime ciò, che vogliono. Ditemi Signori nella ben composta facciata di questa fabbrica, che serve di momentaneo albergo all'anima humana, non hanno gli occhi luogo di finestre, e d'uscio la bocca? Perche dunque vorrano avanzarsi di pregio coloro, che sono a viva forza precipitati da i balconi, sopra quelli, ch'escono a voglia loro dalla Porte?

Gl'occhi medesimi, che ben fanno l'ufficio loro non contenderebbero mai con la bocca. Non hanno preminenza a le sentinelle, perche stiamo in luogo eminente, sopra i Capi militari, che assistono alla difesa della Piazza.

Ma'l Canto Signori Academici, il Canto, ch'è composto di voci, e di spirito, e quasi un'anima dell'anima stesa, mossa, e regolata da lei, non si tragge da altro luogo, che dal capo, ò dal seno. Esce dalla bocca, che vuol dire da una spiritosa minera di vivi rubini, e di perle i ben fratello de i sussurri, e dei baci, ma che da loro no và mendicando le forze. BAsta solo a se steso, e fà vedere fino a i ciechi, che senza la via degli sguardi f'à nascere Amore.

Hor se appunto questa è la nostra questione, entri no pure in giostra tutte le lagrime, che furono, ò sieno per esser giamai, che non potranno sole in qual sivoglia, anchorche dispostissimo cuore far nascere una picciol'ombra d'Amore. Ma il Canto, ancor che separato dal bello, entra l'orecchie, rapisce i cuori; tirannegia l'anime; e fà vedere gl'huomini, quasi in estati amorosa, imparadisati, per così dire, di gioia. Et oseranno le lagrime concorrere con lui?

Si Amore è figliuolo del diletto, è l canto non è altro, che soavità, e contentezza, chi non vede, che da lui deve riforger [risorger]' Amore? Se

Amore, è spiritello, e se punto si rassomiglia a chi lo produsse, non si potrà riputar giamai nato di lagrime, ma ben sì da gli spiriti, ch'escono dal canto.

Vola Amore, come parole cantate, anzi accompagnato con quelle harmoniche voci, che lo producono, entra nel possesso de i cuori; e tanto s'avanza sopra le lagrime, quanto è l'aria più nobile, e più sublime dell'acqua.

Si la somiglianza è sempre mai la produtrice d'Amore, e l'Anima, che deve innamorarsi, non è, che harmonia, è composta d'harmonia, chi non sà, che non v'hà luogo il pianto? Chi non sà, che Amore potrà ben nascere dalla Musica, ma non mai dalle Lagrime?

Il Canto è primogenito dell'anima, e vagiti d'un bambino appena nato non sono altro, che note, le quali ancorche mal'articolate, danno pur'a vedere, che la prima scienza, ch'insegna l'anima, è il canto, non le lagrime. Ne potevan, venendo essa dal cielo, usar altro linguaggio, mentre il pianto è sbandito di là sù, nè v'è gratia, che possa introdurvelo. L'arte poi fabricando sopra gl'insegnamenti della Natura, hà ridotta la Musica ad una perfettione, che non v'è potere, che non soggioghi, nè impossibilità, che non superi. E chi vorrà circonscrivere quel valore, dove quasi a gara la Natura, e l'arte hanno impiegato ogni forza? Chi vorrà contender' : pregi alla Musica, ch'e scienza, e virtù compagna della Filosofia?

Cedano dunque le Lagrime, che finalmente altro non sono, che un naturale sborso di tenerezze, co'l quale gli occhi pagano: i debiti all'humanità. Overo un'imperfettione de gl'organi, che non potendo resistire al fumo, al vento, all'humor acre, a qualche percossa, lasciamo cader il pianto. E da questo potrà alcuno darsi a credere esser mai nato, ò poter ma nascer Amore?

E chi pur volesse metter'anco l'Arte intorno alle Lagrime, e chiamarle artificiosi testemoni d'Amore, sappia, che le Lagrime di bella Donna hanno per ordinario l'inganno per fonte. S'ella piange, tende

infidie. Quello, che per gl'occhi distilla, altro non è ch'una quinta essenza d'artifici, di simulationi, e di falsità, tutti nemici, e non progenitori d'Amore.

Quindi è, che nella famiglia di Cupido, e di Venere, riposero gl'antichi Maestri del sapere le Gratie, il Riso, il Giuoco, il Canto, e gl'altri lieti, e sestosi compagni. Il pianto all'incontro sò ben io, che fù dal Latin'Homero situato,

Nel primo entrar del doloroso Regno.

Ma internandoci maggiormente ne gli affetti , e ne i pregi, che nascono dalle Lagrime, e dal Canto, più possenti ancora, e più efficaci sorgeranno le dimostrationi, e le prove, che non dal pianto, ma dalla Musica nasca Amore.

Amore è fuoco, che fermandosi entro le viscere, abruccia l'anima con dolcissime fiamme. Hor chi non sà, che'l fiato d'una bocca canora, anco naturalmente haverà forza d'accenderlo, mentre l'acqua del pianto non potrà, se non ammorzarlo? E se pur v'e alcuno, che per esempio introduca le poche stille del Fabro, non confessa a egli mal suo grado, che si come gli spruzzi fabrili non accendono il fuoco, ma dopo, ch'egli è ardente, lo stuzzicano come inimici a rinu i gorirsi, così non sieno le lagrime atte a figliar Amore (il che trà noi si questiona) ma dopò, ch'egli è acceso, e forse allo spirare del Canto, vagliano esse tal'hora, come nemiche ad avvalorarlo per la naturale contrapositione del fuoco, e dell'acqua.

Amore è una dolce ubbriachezza d'affetto. Chi può negare, che la soavità d'una voce non habbia virtù d'inebriare i sensi? E vorrà l'acqua, di visa in picciole stille, che si chiamano Lagrime, inebriar d'Amore, il che non sarebbe tutta insieme.

Chi innamora con forza non conosciuta, violentamente rapisce l'anima dell'Amante. E questo se crediamo alla scuola, che meglio d'ogn' altra s'intese d'Amore, è proprio effetto del Canto. E vorranno le lagrime haver maggior forza a soggiar' i cuori?

Quelle lagrime sempre fugitive, sempre, ò precipitate, ò in atto de precipitarsi, come potranno vincer l'anime, ra-ò in atto di precipitarsi, come potranno vincer l'anime, rapir le menti. Il canto all'incontro, che se n'esce in ordinanza, che s'innalza, s'abbassa, circonda gli affetti, vola dietro, e mette freno a i pensieri, hà per stratagemme le fughe, le ritirate, i languori, chi non vede, ch'è fatto appunto per soggiogare, e per vincere?

La bellezza è un raggio del lume divino. Amore è l'atto di quel raggio, che passa ne i cuori, e da loro ritorna a riunirsi al bello. Ma il canto non hà piu proprio ufficio, ch'accitare, e dirizzare gl'animi humani alla contemplatione divina. Haverà dunque maggior forza ad innamorare di quello, che s'habbino le lagrime srelle della mestitia, e che non fanno, se non raccordare, e con piangere le miserie, e gli accidenti della nostra vita.

Le Fieri, gli uccelli, e i pesci, che non conoscono altra ragione, che la forza della natura, innamorati dal Canto, corrono ad una voluntaria prigione. La Musica placa gli Elefanti, fà con lei gareggiare gli Usignuoli, muove i Delfini, ferma l'Api. In somma a cho ascolta una voce canora, e non ama, si può credere, che non viva.

Fino gli Antri, e le spelonchi, innamorate dal Canto, rimandano le voci, se ben tronche, ed imperfette, a palesar l'Amore, che ha loro prodotto nel seno la forza del Canto.

Ma le lagrime, qual potere hanno mostrato giamai, non dirò ne: Regni altrui, ma ne i propri loro, ò dell'Acque, ò del Pianto? Il Canto non solo dà moto alle sfere alesti, ad dolcisce la terra, a l'aria, dov'egli soavissimamente tiraneggia; ma fin nel Regni dell'acque, di cui son picciole stille quelle lagrime, che ardiscono contender con lui, hà impietosite l'onde, placati: venti, e fatti servi i Delfini. E nello stesso Regno del Pianto hà raddolcite le Furie, le Parche, e Plutone.

Il Canto può generar le lagrime a suo talento, ma tutte le lagrime del Mondo non saranno mai, ch'altri Canti. E'l pianto stesso, che

naturalmente conosce la sua debolezza finne i fanciullini subito, ch'ode il canto della Madre, ò della Balia, fuggendo il paragone si disperde, e svanisce. E però Amore, ch'è nobilissimo di tutti gli Dei, non vorrà un genitori così vile, e così commune, come il pianto.

Le lagrime scorrono da gl'occhi offesi, ò addolorati senza regola e senza pregio alcuno. Ma il Canto con studiosa harmonia, con dotte osservationi, e con maestra voce, mosso, e regolato dalla divinità dell'anima, non farà mai ricusato per Padre da quell'Amore, ch'è tutto studio, e tutto osservationi. Et è il vero maestro delle fughe, delle pause de i sospiri, de i languori, e di quei musici intrecciamenti, che non s'apprendono altrove, che nelle scuole dell'harmonia, e che solamente a ridirli, non che a provarli pare a me, che partoriscano Amore.

Chi canta, per ordinario solleva il volto, brilla co'l guardo, e la bocca quasi lieta, e ridente per sì degno, e maestrevole essercitio, aperte le ricche minere, fà pompa de i suoi thesori. Ma chi piange, abbassa la faccia, turba la fronti; e gli occhi, per haver fatto mostra delle lore imperfettioni, s'arrossiscono per vergogna, e tutti abbassati, e nuvolosi pare, che tantino ad un certo modo nascondersi a chi li mira.

Compassiono la povertà di que gl'ingegni che volendo al meno con qualche metafora arricchire la mendicità del pianto, hanno con voce imaginaria, chiamate le lagrime perle. Forse perche con voce imaginaria, chiamate le lagrime perle. Forse perche coloro, che la notte sognano perle, il giorno per ordinario spargono lagrime. Misere perle così amare, che offendono, così fugace, che si disfanno nel farsi. E potran farsi belle di questo nome in concorso di quelle, che scopre il Canto? Tanto soavi, che avvivano l'alma; tanto stabili, che sono forse le più durevoli gioie d'Amore.

E però tutti non si muovono al pianto. Le pioggie, che versano due beglie occhi, che ponno fare cadendo sopra gli scogli della crueltà, ò sopra la sabbia dell'incostanza? Ma quel suono armonioso, ch'esce da

candissime perle, porta seco sempre il forgore d'amore, che infiamma tutto, e tutto innamora.

Furono ben sì chiamate Armi le lagrime, ma armidonesche, che non hanno nè offfesa, nè difesa. Ma dall'armi non nasci d'Amore, benche sovente da lui nascono l'armi, e le guerre. Il canto è un'arma invisibile, fatta per ferir l'anima, e ferirla d'Amore. Può però servire non solo a risvegliare gli spiriti guerrieri; onde Antigonide co'l Canto violentava gli spartane a predir l'armi; ma serve ancora a dar il dovuto premio della lode, e della gloria a gli Heroi. Canta quel soave CAntore i Capitani Greci, e Troiani alla mensa d'Alcinoo, e fà con l'harmonia nascer le lagrime fino a gli occhi d'Ulisse. E vorranno poi queste paragonarsi co'l Canto, che n'è a sua voglia Signore?

Quella bellezza, che vuole mei cantare Amore co'l pianto, ben conosce, che non hà talento per tanto acquisto. E però con lo sborso delle lagrime, tenta far sua la pietà, ch'essendo compagna, serve per di mezana a conseguirlo. Hor come potrà guerreggiare co'l Canto, che da per se lo spria, e lo fàa nascere ad ogni voce?

Fin la stagione, che el inamora, si serve come ella può del canto de gli uccelli, per svegliar Amore. La dove l'horrido, e freddo verno, che in tutti sospisce le fiamme amorose, fà con le continue piogge odiosa pompa le lagrime.

E'l cielo, e l'aria sparsi, ed ingombrati di voci soavissime, & [et] harmoniche spirano tutti amore. Che se versano, piangendo l'acque, sì rendono così odiosi, che necessitano gli huomoni ad una volontaria prigione, più tosto, che vederla lagrimanti.

Amore in somma hà doppia le strade a i Suoi natali. Una senza contesa, e tutta riserbata alle voci, & [et] al Canto, ch'è la via dell'udito. L'altra si sà per gli occhi, con l'incontro de gli spiriti più puri, e più vivaci. Nasce, è vero, da gli sguardi, ma non mai lagrimosi, e piangenti. E che spiriti haveranno quegli occhi, che in vece di spiritelli amorosi sgorgano

amare lagrime? Un'amori, benchè gigante s'affogarebbe in un mare di pianto.

Altro non ci resta, Signori, a vedere per compiuta gloria del Canto, che stima, è'l giudicio, ch'è, s'è fatto sempre di lui, a paragone del pianto.

Io per me hò veduto molti in procacciarsi amica, che in loro produca sensi d'Amore, far gran Capitale, che s'intendesse di Canto, ma di lagrime non mai. E chi per vostra fè Signori Academici non vorrebbe più tosto l'amata donna vistuosa, e cantante, che lagrimosa, e piangente?

Amore è figlioulo dell'harmonia, e però quegli amanti, che vorrebbono farlo nascere nelle loro amate, hò ben io veduti cantare, ma non versar lagrime, indegne dell'huomo, e che farebbero atte a produrre il riso in vece d'Amore.[92] E sotto alle sorde finestre non s'è veduto giamai apagas angosciosi. che piangono, ma ben Musici, che antino.

E quel Dio, che hà per suo favorito il genere humano, e non hà godimento più caro, che'l vedersi provocato ad amarlo, mentre s'è degnato d'ammaestrarci, come ciò far dobbiamo, non pare, ch'altro c'intuoni, che Cantate , cantate. E però la Chiesa amata sua Sposa, non fà, che i Sacerdoti versino lagrime, ma spendino il Canto. Quel Canto, ch'è parto dell'anima, esercitio del Cielo, impiego delle sfere, gloria del Paradiso, ricreatione di Dio.

Si gloriavano le lagrime d'haver havuto un Saggio tanto innamorato di loro, che di tutto piangeva. Felicità, dove per acquistar nome, e gloria di Filosofo, bastava egualmente il continuo riso, e'l continuo pianto (che due appunto furono coloro, che per queste contrarie strade fecero il medesimo acquisto) Ai nostri tempi sarebbero stimati impazzati.

[92] *Lacrhymae à claris viris auferendae funt. Plst. de Repub. dial.3* (texto impresso ao lado do corpo principal)

Ma sia pure parere d'huomo saggio, come vien finto il pianger sempre, e non d'huomo infelice, che piangeva, per non saper cantare. Ad ogni modo pretendiva forse questo Filosofo di generar Amore co'l Pianto. Nò, nò. Si credeva di far germogliare lo spezzo, el'odio contro le cose terrenne, di cui piangeva. Povere lagrime, si con questo pensarono provarsi Madi d'Amore.

Socrate, Signori Academici, quel gran Maetro d'Amore; della cui Sapienza, dopo la decisione dell'Oracolo, fora impietà il dubitare; tanto stimo la Musica, che si diede ad impararla nell'età senile.

Si dan gloria le lagrime, che Appollo decidesse la lite a loro favore. Poi che alla sua cara già convertita in tronco, non sparse canori voci, ma'l pianto. Questo Signori è un Oracolo favorevole per il canto. Volle egli dire, che con le donne si adopri la Musica, perche l'inaffiare di pianto è una lusinga da usarsi con le Piante.

Ben sapeva il Musico Dio, che haverebbe cantando restituito il senso, el'inteletto a quell'ingrata, che meritò per la sua durezza il castigo di cangiarsi in tronco; ma volle rinfacciarla, e pagar l'ingratitudine della crudelissima Ninfa, con lo sborso di quelle lagrime, che sono il vero simbolo dell'ingratittudine, poiche infiammano, rodono, & acciecano quei lumi, ove si dan gloria di nascere?

Che più? fù questo il dar la sentenza a frà il canto, e loro. Volle, che le lagrime servissero in adacquar le frondi all'hora destinate per corona, e laurea del Canto.

Ma a che cercar il giuditio d'una mentita Deità? Dio Massimo hà sublimato il canto nelle Bocche de i Beati, e de gli Angelin Paradiso; e confinate le lagrime trà le pene de gli spiriti dannati entro l'Inferno.

Io non posso dubitare della vostra sentenza, Signori Academici, mentre havete decisa la questione a favore del canto. Sò ben'io, che non haverei ricevuto l'honore a favore del canto. Sò ben'io, che non haverei ricevuto l'honore delle vostre presenze, s'io la sessione passata le

havessi invitati a vedermi piangere, non a vedermi piangere, non a udirmi cantare.

E se pure v'è alcuno, che creda più possenti le lagrime del canto a generar Amore, prego il Cielo, che pianga sempre, accioche possa con agevolezza maggiore innamorar la sua cara.

Ma non è di dovere che parlando delle glorie del Canto, pregiudichi alle di lui ragioni. Nelle bocche di questi Signori Musici si farà molto meglio vedere la maggioranza del Canto, sovra le lagrime in produr'Amore.

IL FINE

Museo Civico e Raccolta CORRER di Venezia
Provenienza luogica 974.17
Collocamento Op. 400.17

TEXTO DE ARCANGELA TARABOTTI

CHE LE DONNE SIANO DELLA SPETIE DEGLI HUOMINI DIFESA DELLE DONNE DI GALERANA BARCITOTTI, CONTRA HORATIO PLATA, IL TRADUTTORE DI QUEI FOGLI, CHE DICONO: *LE DONNE NON ESSERE DELLA SPETIE DEGLI HUOMINI*

NORIMBERGH

Página 3

Da ciò è nato ch'un Moderno Pretico, al suo credere dottissimo, habbia voluto col testimonio della Sacra Scrittura far travedere il Christianesimo, e dar ad intendere al volgo, che le Donne non siano della spetie degl'Huomini, e che in conseguenza non habbiamo anima.

Se questo si debba credere, lascio, che lo considere, chi hà giuditio, mentr'io m'accingo a difendere la parte più meritevole, contro la temeraria pretensione degl'Huomini, che vorrebbero pure iufettar la Chiesa, anche di questa Eresia, che le Donne non si salvino, e che Dio non s'habbi humanato, e morto per loro.

Ma dicano ciò, che vogliono, questi diabolici Eretici, che le Donne saggie, come di Saette da debolissimi archi scoccate, si prendono diletto, non fastidio delle loro pazze parole; anzi decidono la loro bessagine, e non hanno cosi poco giuditio, che si lasciano acciecare dalle false apparenze, overo che non sono.
Scano il vero dal falso, questo riprovarlo, e quello eleggerlo.

Sanno d'haver anima, anzi d'haver un'anima nobilissima, si come tengono per fermo, ed indubitabile, che la Natura non potesse far giamai il più pessimo animale dell'Huomo; Poich'egli per disprezzo vitupera l'interiore, per malevolenza il pari, e per invidia il maggiore.

iii Voi, com sofistici argomenti vi sete messo ad assalir quel sesso, che per mancanza di studi non può risponder alle vostre inventate malvagità, e col veleno de' vostri caratteri procurate d'uccider l'anime de' semplici; Anzi tentate col nero de' vostri inchiostri, d'oscurare il candido della Fede Christiana, e di macchiar l'innocenza, e purità delle Donne.

Ma v'ingannate. O che non havete letta la Scrittura; O che non l'intendete: O che non la volete intendere: Overo, che vi pretendete d'esser il quinto Evangelista; E per ciò venite a tradurre l'Evangelÿ a modo vostro, stimando forse d'esser comprobato per tale dagl'empi Eretici, c'hoggidì vivono.

Fugono ad ogni modo come Lepri i veri catolici la vostra falsa dottrina; Mandacium, perplexam, & doloplenam. Quelli, cha veramente sono nella Navicella di Pietro, se non vogliono perire, s'otturino ben bene l'orecchi, per non sentire il vostro canto; peggiore di quello delle Sirene, e degli infausti Corvi.

Ma veniamo al punto, Signor Esploratore della Scrittura, già, che professate di sapere più voi, che is Settanta; E ventigliamo un poco questi vostri concetti degni d'esser abboliti da ogn'animo christiano.
Dite.

VEGLIE DE' SIGNORI UNISONI

Veglia Prima

De' Signori Academici

UNISONI

Havuta in Venetia in casa

Del Signor

Giulio Strozzi

Alla Molto Illustre Signora

La Sig. Barbara Strozzi

In Venetia

Per il Sarzina

Stampatore dell'Academia

MDCXXVIII

Con licenza de' Superiori, e Privilegi

Na contracapa

Unam pulsa lyram vocem dabitaltera concorti
Natura hoc praestans ordine sympatiae.
Unisonos Virtus anim os facit, improba nulli
Mens ubitam dulcis nos Homonoea vocat.
Et cantare omnes, & respondere parati.
O quantum est Veneris auribus ingenim.
Iu Iy Strozze

Pg 8 SONETTO IN LODE

Della Medesima

Bella, ò Barbara, sei: mille già' l sanno
Cor date vinti, ahi troppo crudda, e bella:
Ma questa pompa è de l'etade ancella.
Sogetta al caso, e sottoposta al danno.

Più de la tua beltà ti fanno
Industre mano, e armonica favella:
Svra cui non può haver maligna stella
Influsso d'ira, ò libertà d'inganno.

Opra d'angustia carta il far palese
Non è le glorie tue: gli encomi hai certi:
Odine uncenno in ragionar d'imprese.

Puoi con gli accenti'n core note aperti,
Puoi con le luci'n dolci sguardi accese
Ammollir Furie, e incivlir deserti.

Di Francesco Belli

Veglia seconda pg 5

4... quando la Signora Barbara, con quella voce, che contenderebbe; pregi all'armonia de'Dieli; se questi con la lontananza non isfuggissero il paragone; invitò con quest'Aria gl'Academici al Discorso.

5. Dite Amanti il vostro Fiori

Che bel frutto produrrà,
Ben è saggio Agricoltore
Chi dal Fiore il frutto sà:
Ma ne gli horti di Cupido
Me ne rido che l'istesse
Sian co i fatti le promesse.

Quanti sciocchi al primo sguardo
So promettono il gioir.
Sempre Amor, sempre è bugiardo
Altr'è il fare, ed altro è il dir.
Ma ne gli horti di Cupido
E
Me ne rido, che l'istesse
Sian co i fatti le promesse.

Pg 10. Introduçao aos discursos da VEGLIA PRIMA
... Quiudi dopò la Musica, ch'è accompagnata dalle pù rare voci del secolo, danno principio alla veglia, sù il primo Problema: se la maledicenza sia aprone, ò freno della Virtù.

Il Sig. Paolo Vendramino, che lo propose, versato nelle più fine Lettere, ricivendo l'impulso da una Canzone della Signora Barbara, che con la soavità del canto rubba à gli ascoltanti l'anima, per l'orecchie; fece pompa delle maraviglie della sua elloquenza, con la seguinte Lettione,

Resposta do primeiro discurso – Dopo parlò l'illustrissimo Loredano...

Per servire à i comandi d'una Venere canora, ch'essendo BARBARA solamente nel nome, porta Amore nel volto, e le gratie nel seno; entro à

discorrere in questo Panteone di Virtù, ove tutti gli Academici sono Mercurj.

Pg. 57 discorso del Padre Terreti

...Ed ecco prima, che nella scena d'un volto, in cui si veggono epilogate tutte le terrene Bellezze, ne vien fatto scala al pensiero, alle Bellezze Celesti. Anzi faremmo astretti à confessar questo Teatro un Paradiso, mentre miriamo l'Angeliche bellezza, compendiate in un volto, e l'armoniche voci del Paradiso, in questo Teatro ristrtte, se quella superba mano mortal nimica dell'ottio, non contenta...

Fim da Prima Veglia

Pg 67

Quivi si conchiuse il filo de' Discorsi, che stringendo il nodo della Virtù; composta havevano l'unione della gloria. Fù poscia dalla Signora Barbara proposto il sogetto, che occupar dovea l'eloquenza di questi virtuosi, nella futura veglia. Ciò si fece, con l'occasione di dispensare à ciascuno di quelli, c'haveano favellato un fiore, sopra di cui s'obligavano à discorrere, qual fortuna secondo le proprietà di quello, possa pronosticar si in amore. Nel distribuir questi fiori; rappresentò al vivo la Signora Barbara quella Primavera, la quale raffigura nel sembiante. La gratia, di cui fece pompa in questa attione. Là amico delle Muse, hà honorata questa Venere, col Sonetto chi quì nel fine s'è aggiunto. Dalla Sorte che servì d'ordine al dispensargli; in tal guisa furono distribuiti. Al Sig. Paolo Vendramino toccò un fiore del Cedro. AL Sig. Loredano fù presentata a una Rosa armata di spine, per darsi a conoscere son meno all'occhio, che al tatto. Il Narciso fù dato al Dettor Rocco, il quale era nell'ordine di questi Letterati. Non favellò sul Problema; perchè colto essendo all'improviso; non volle pregiudicare al merito di quella Fama, che sicurezza d'un humile silentio. Il Sig. Vicenzo Moro ricevette la Viola: hebbe il s'el somino di Spagna il Sig. Tomasso Cocco. Al Dottore Francesco Paolo Speranza fù dato il Dulipante; al Pallavicino la

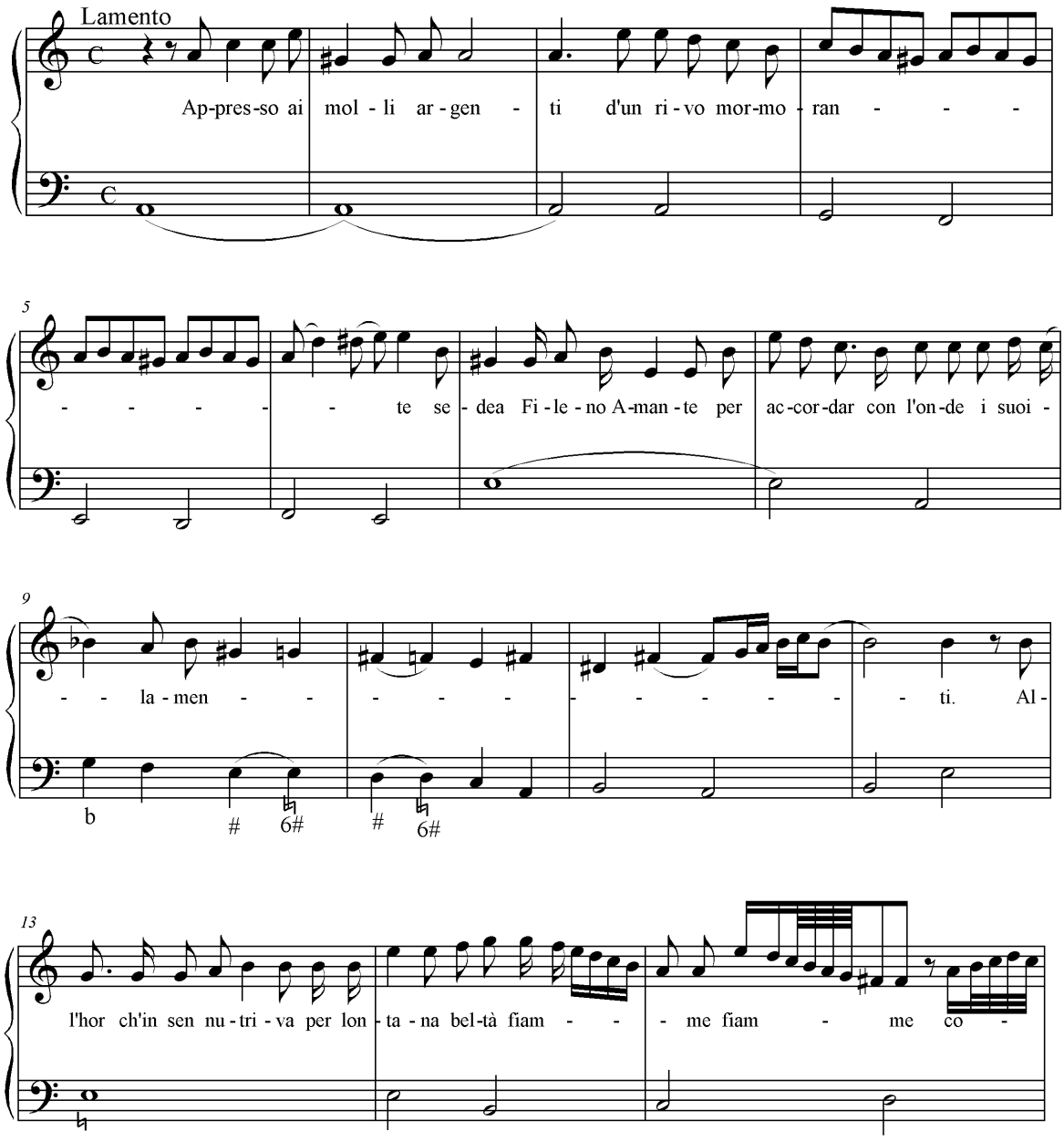
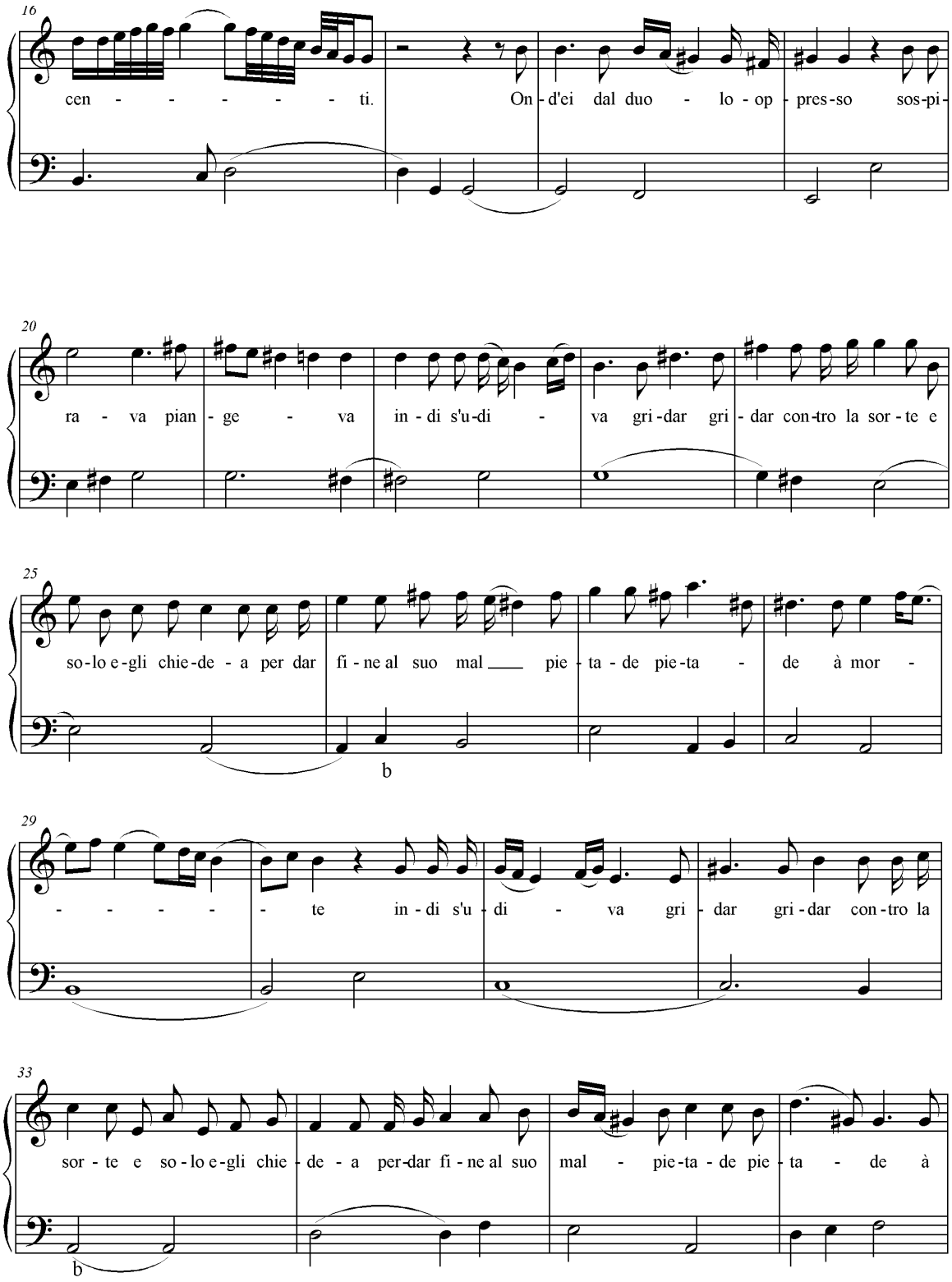
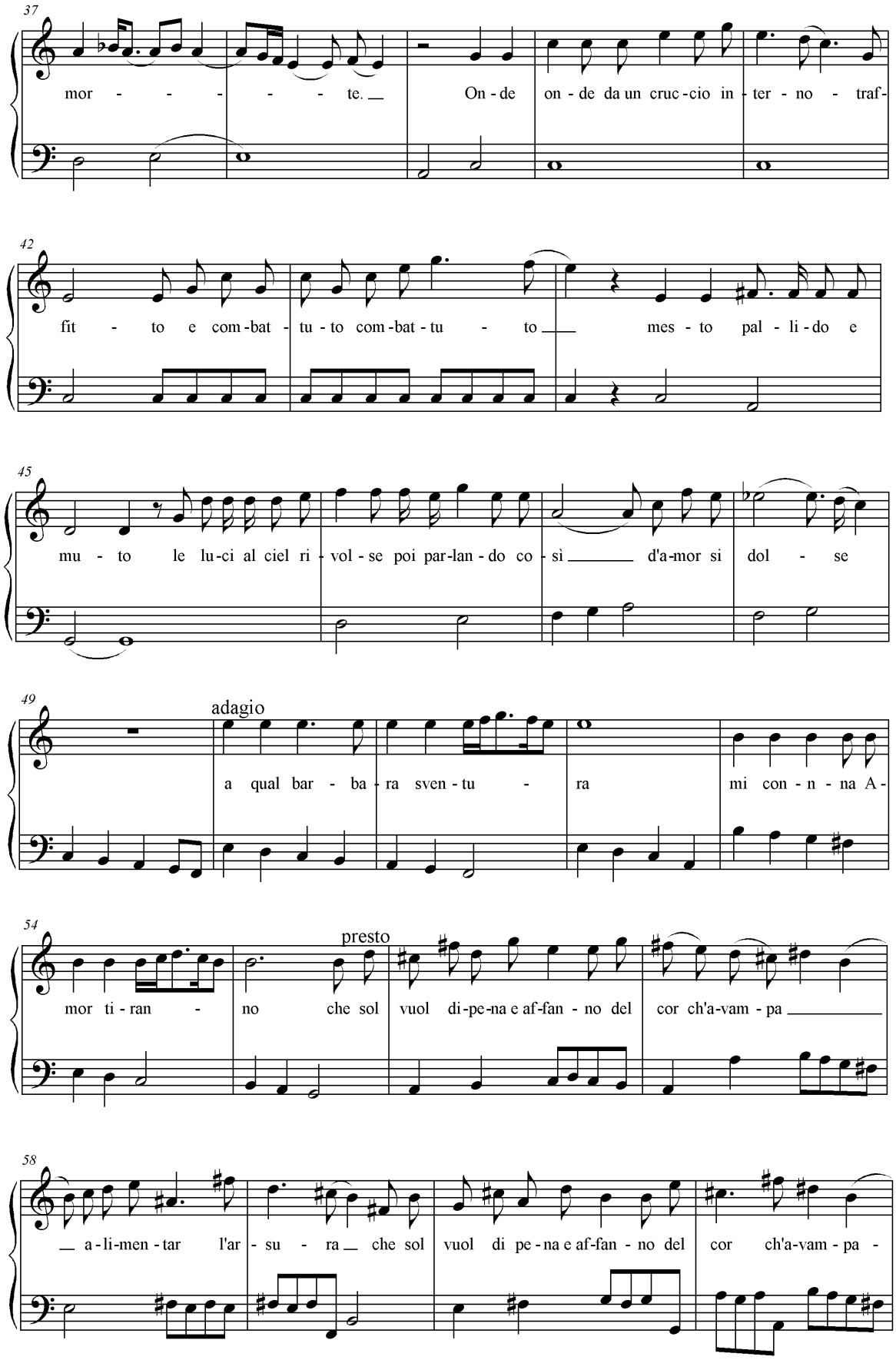
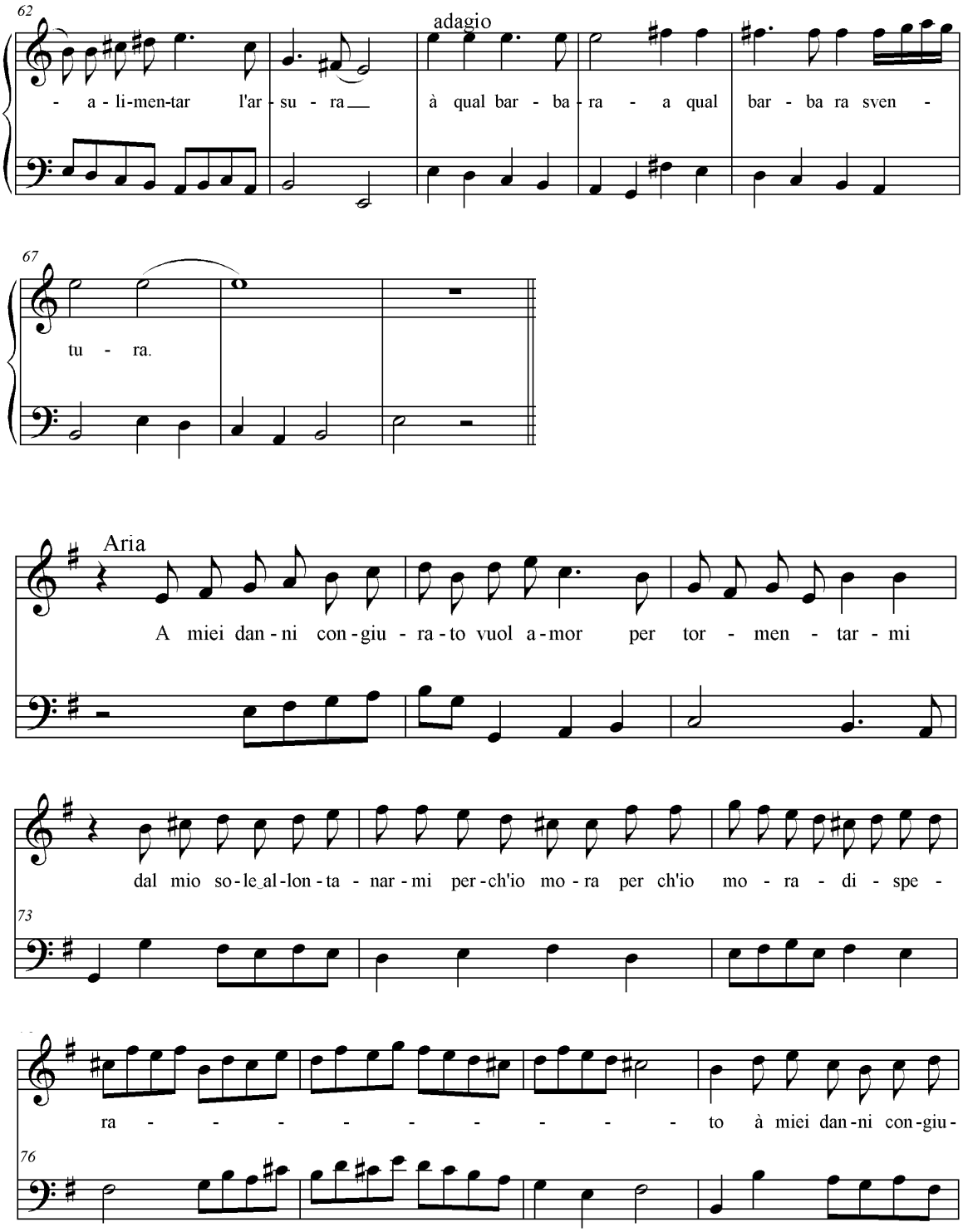
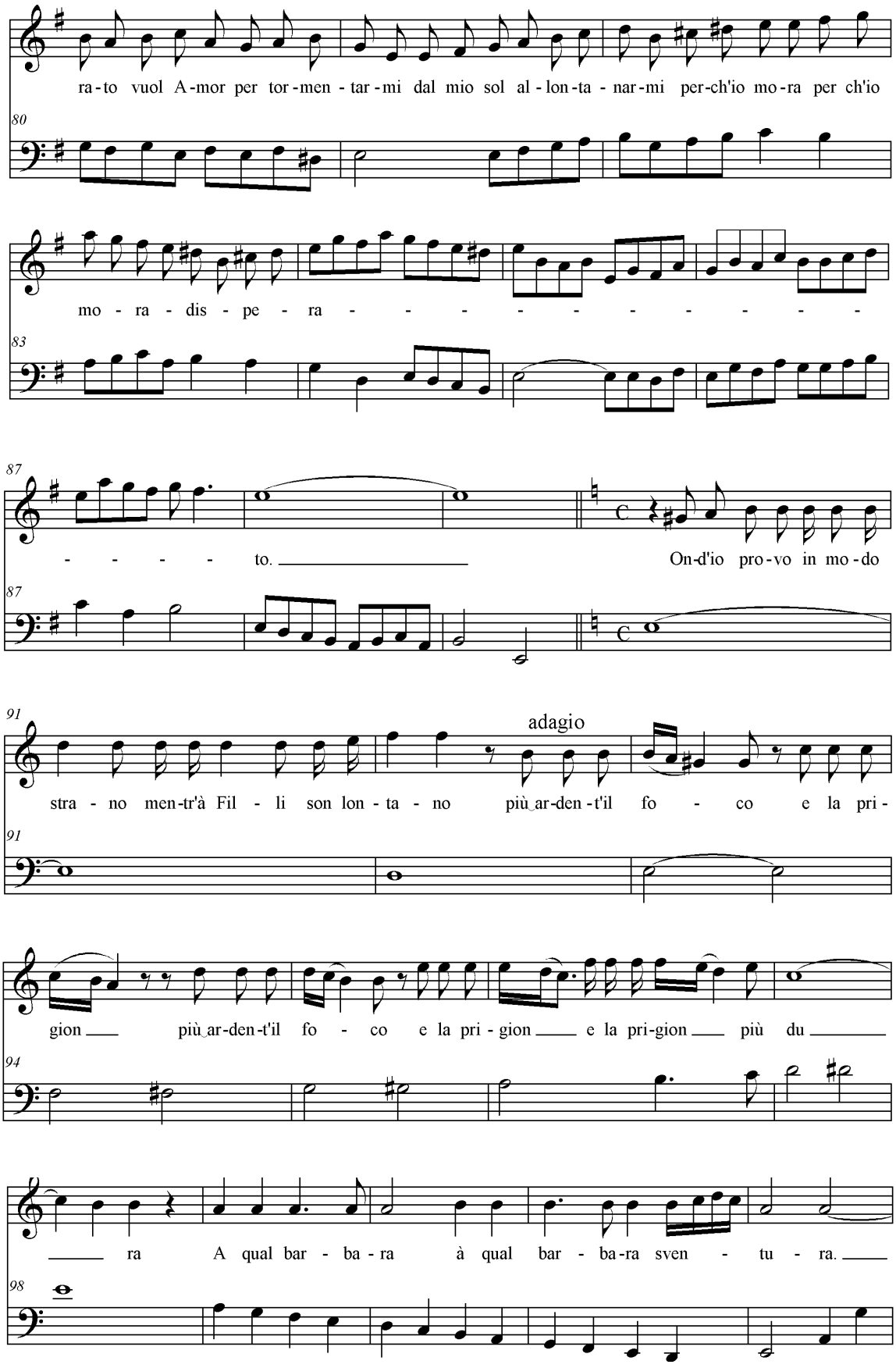
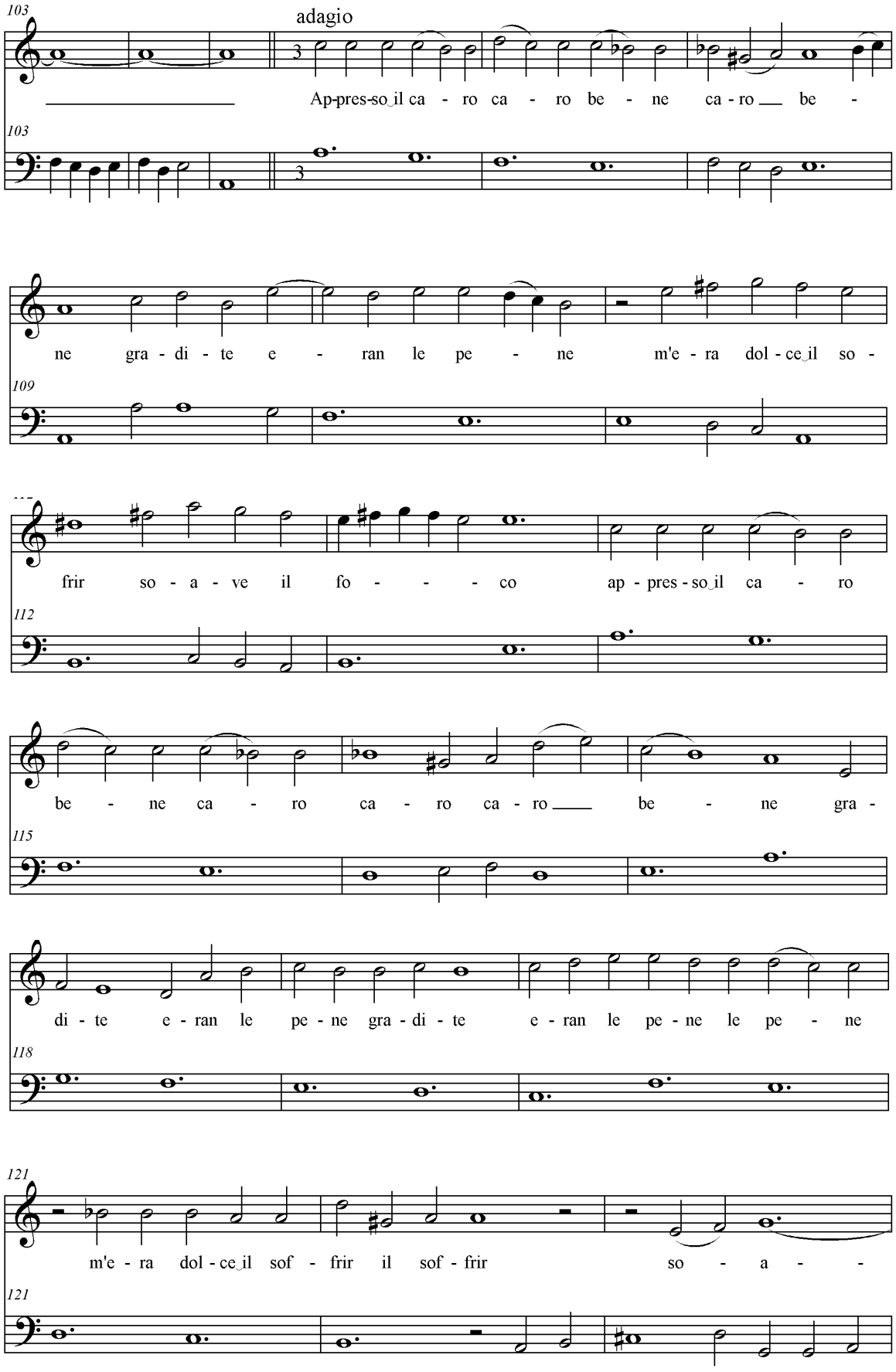
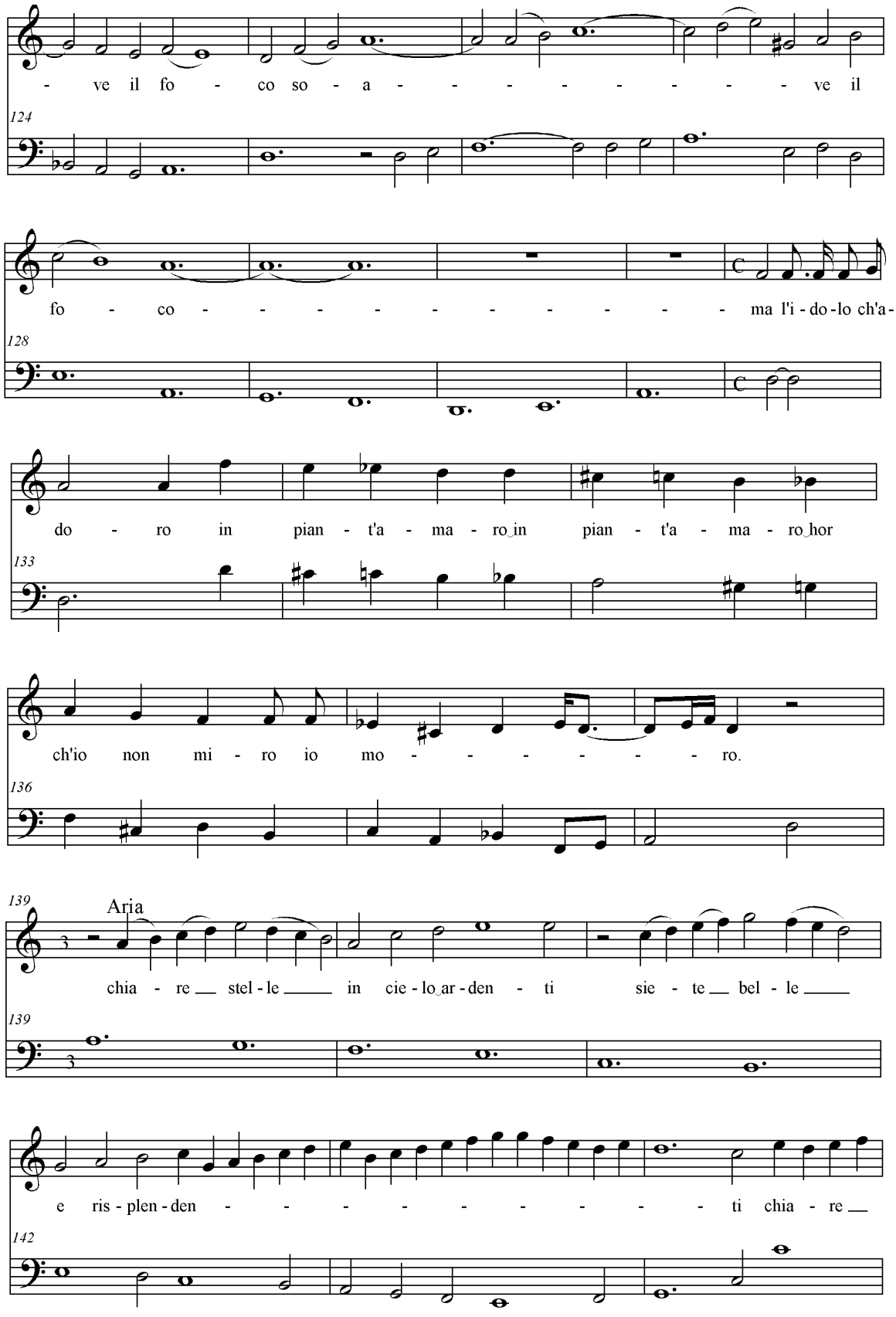
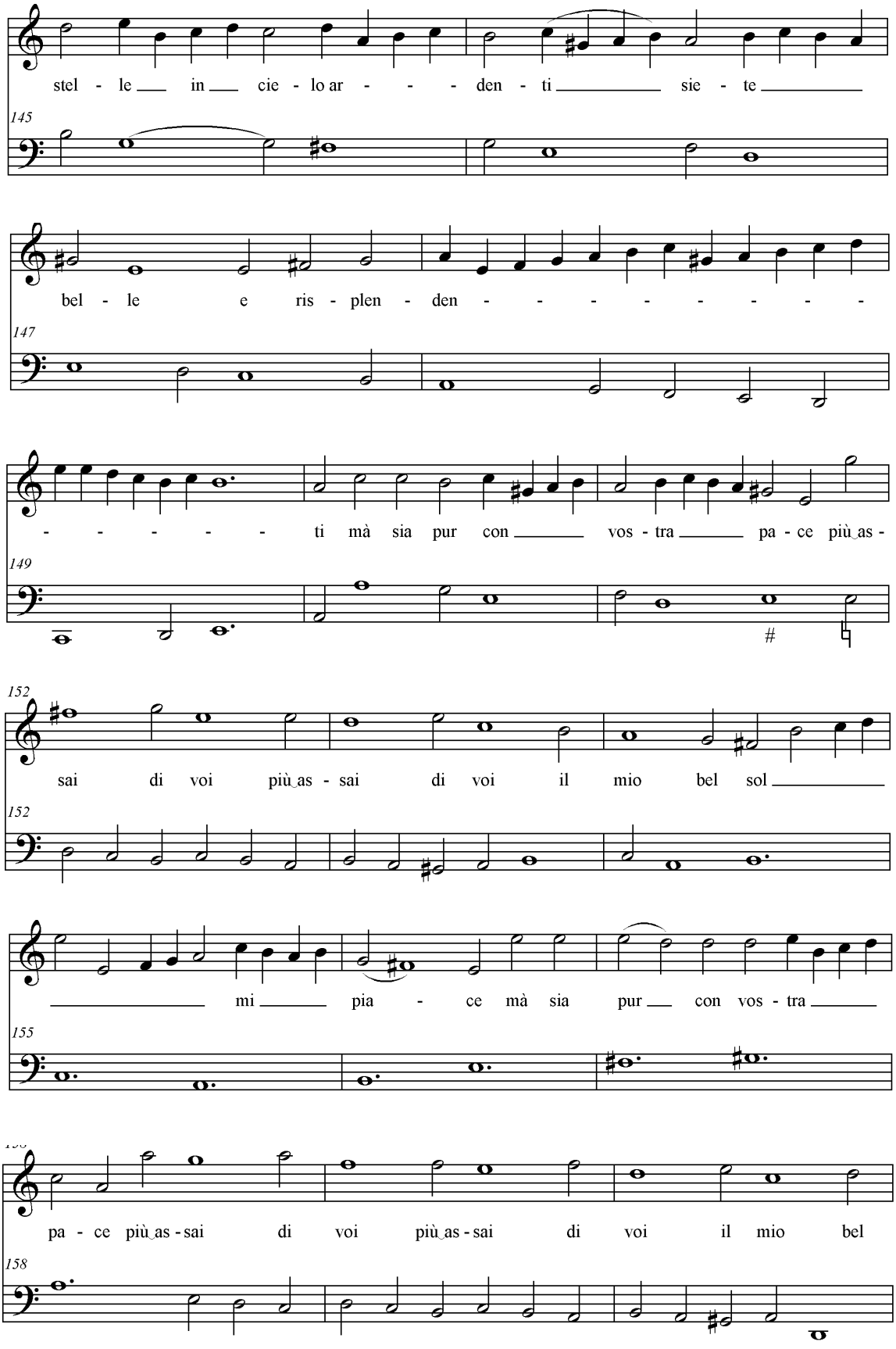
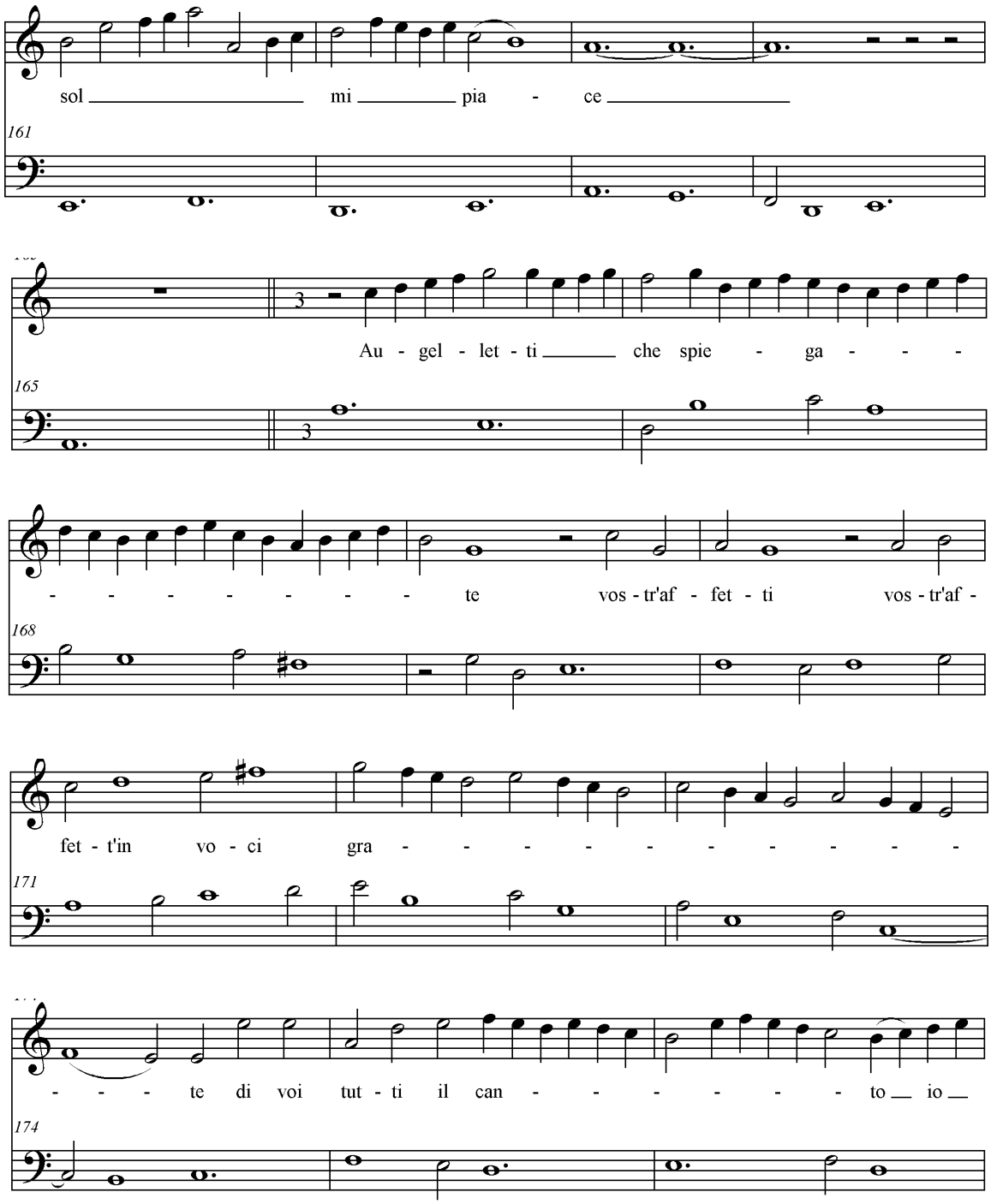
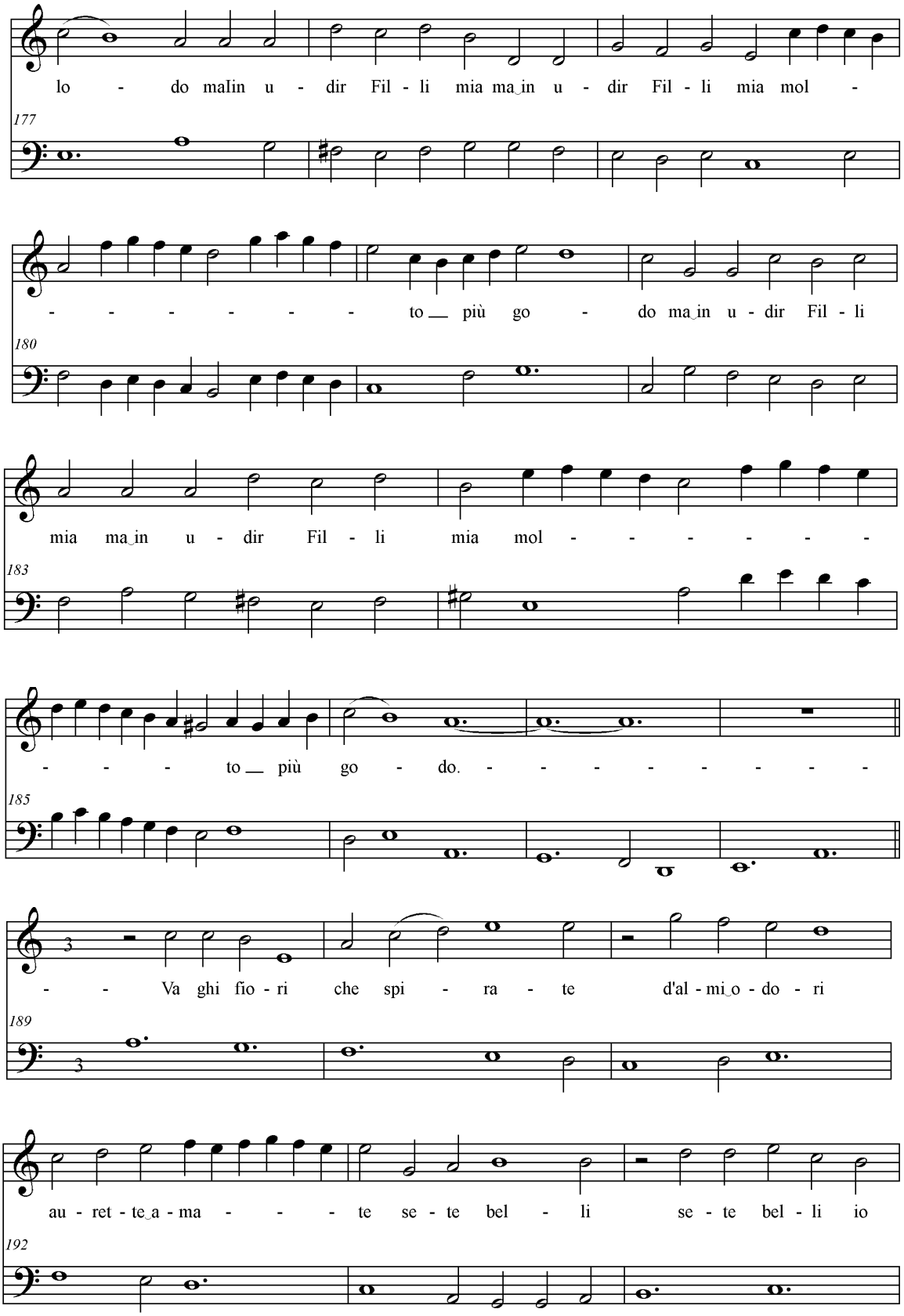
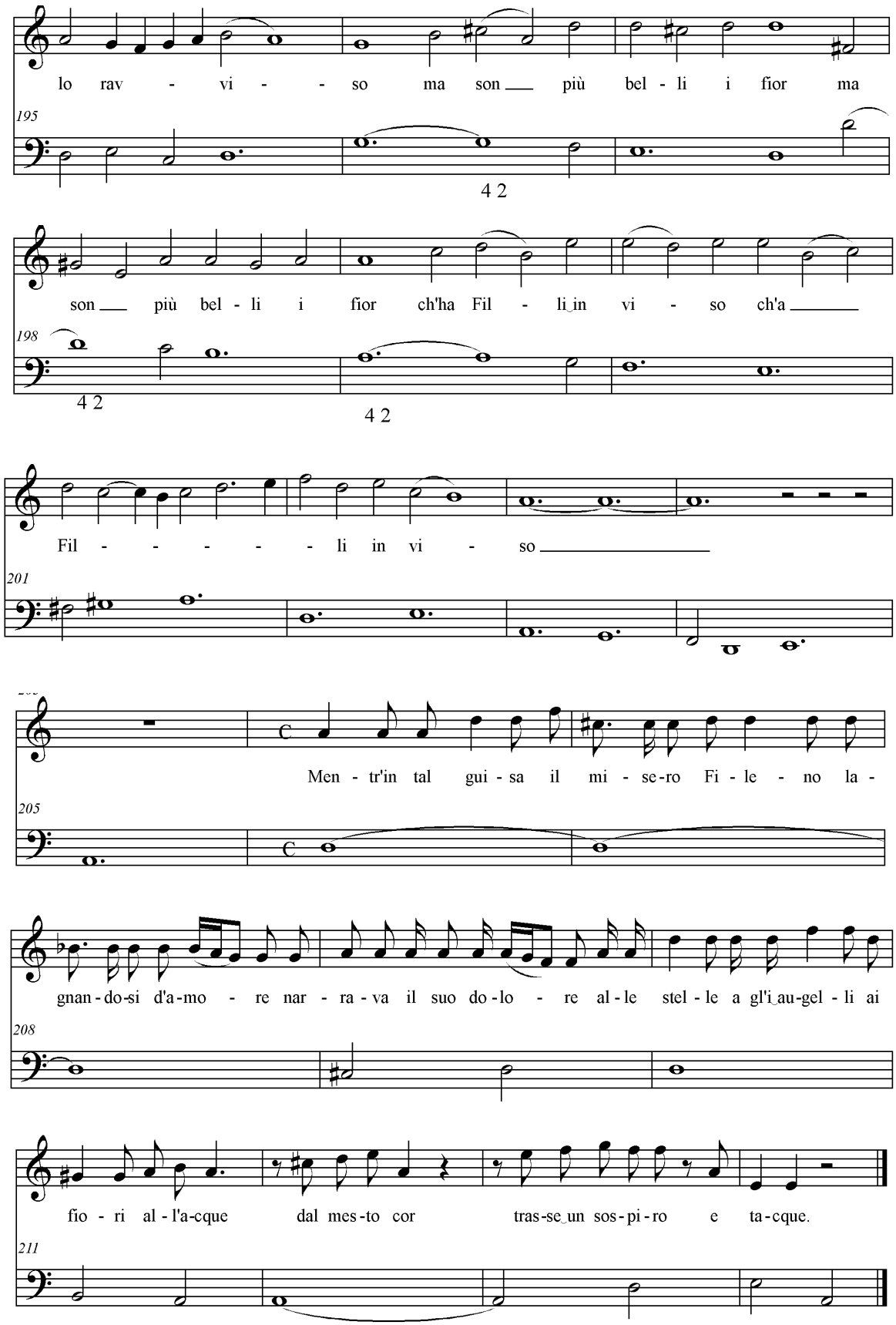
Moschetta; Al Torretti riore di Ciregia accompagnato col frutto; e le Margherite finalmente ricevette il Sig. Clemente Moll. [pg 69]

Compita la distribuitione de fiori, ritornò l'harmonia delle voci à prender possesso de gl'orechi, per haver tributaria la riverenza de' cuori. Erano, non meno rignardevoli le compositioni, quello fossero [?] di rapito l'animo di ciascuno; quando prima ad un'esser estatico non fosse stato obligato l'occhio, nel rimirare, qualmente erano corpi terreni quelli, che alla melodia delle voci, erano giuducati spiriti Angelici. Oltre che lusingava talmente, e dilettava insieme la dolcezza di quel canto, che non poteva permetter l'anima d'esser rapita altrove; overo esser astratta da pensieri fuori di quel corpo, nel quale per le porte de i sensi, entravano à lei godimenti di Paradiso. Così il concerto de Lettera e de Musici forma un solo suono, in cui s'odono gl'applausi à trionfi della Fama; come prima hà invitata la malignità à cimento; così hora con solenne pompa; di quella publica vittorie. Il ferro, che dalla maledicenza fù spinto nelle viscere di questa Academia, uscirà imporporato ne i fregi de' suo illustre merito; e spuntati i dardi dell'invidia; risplenderàvi è più il pregio della virtù, e la gloria delle belle Lettere.

Fine della Veglia Prima.

MÚSICAS

Apresso ai Molli Argenti

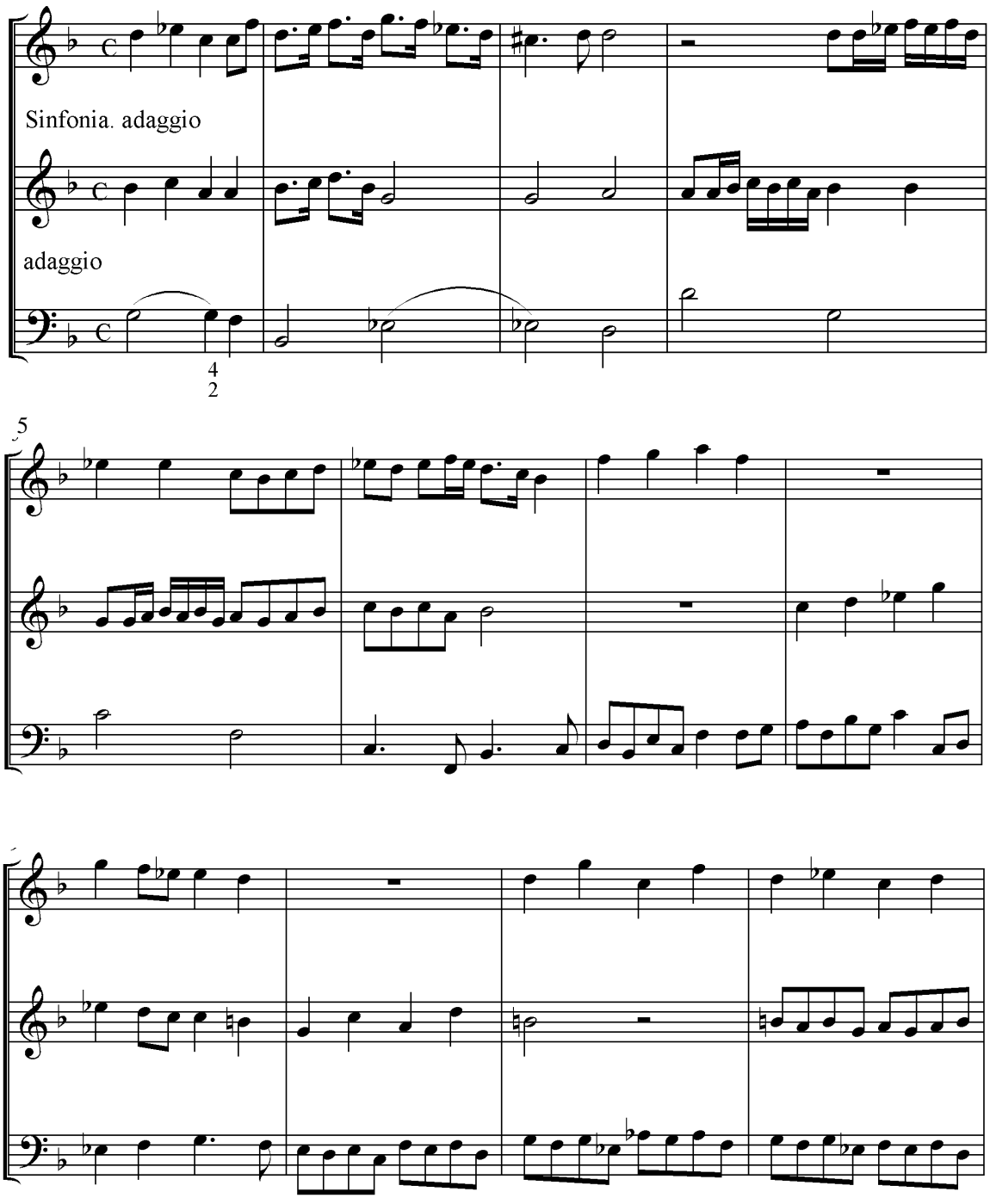
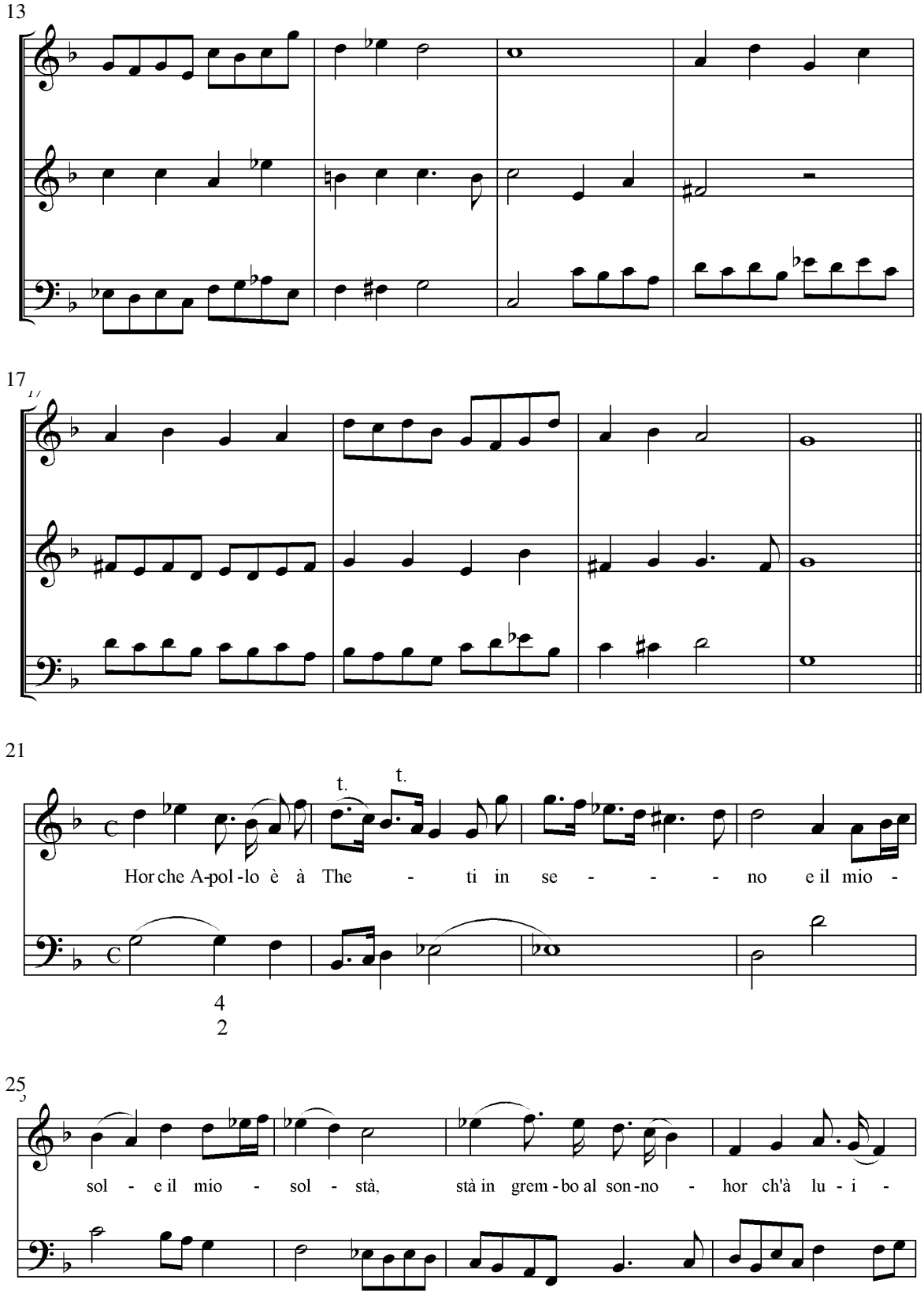
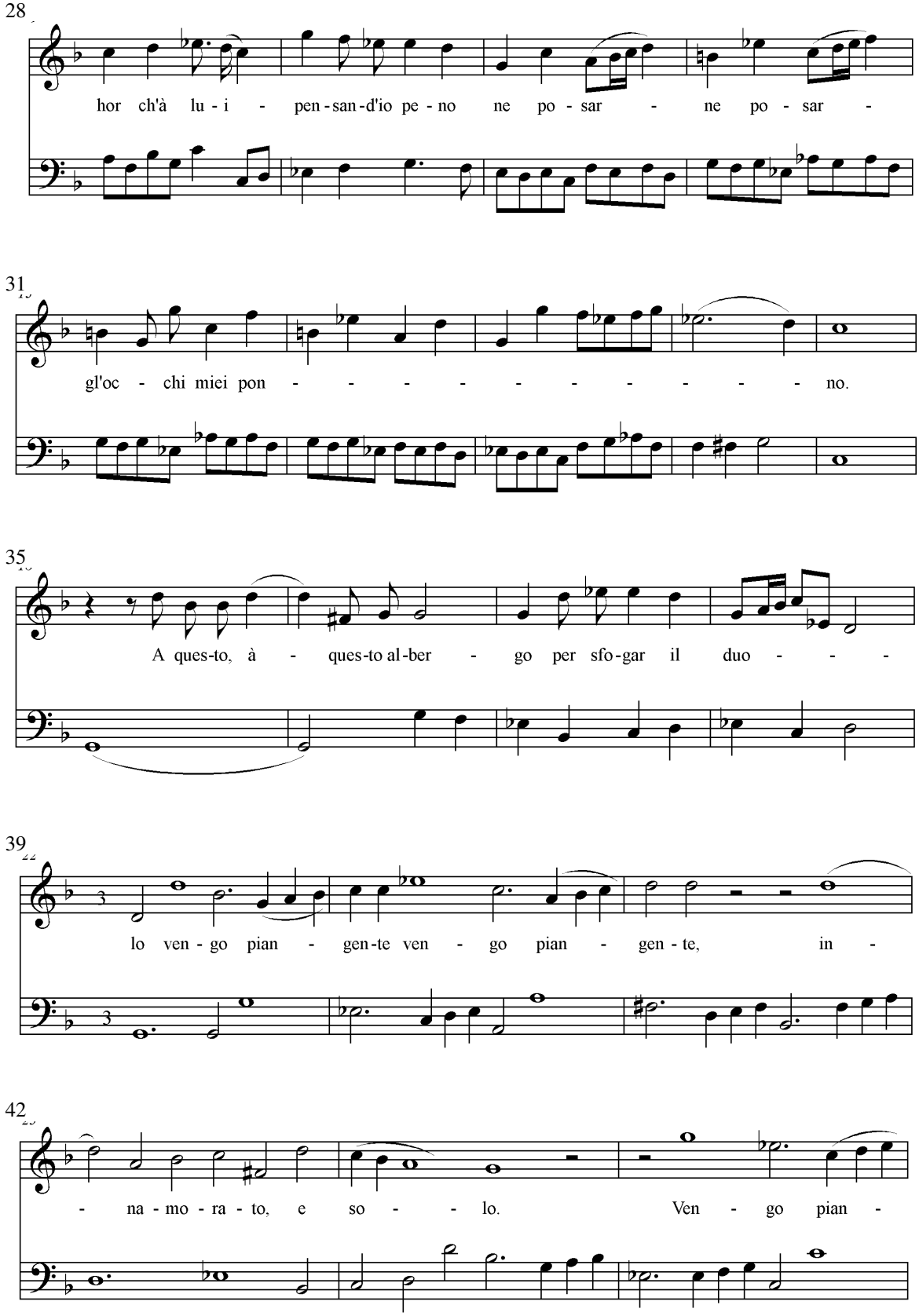
Barbara Strozzi
Venezia, 1619-1677

16
cen - - - - - - ti. On - d'ei dal duo - lo - op - pres - so sos - pi -
20
ra - va pian - ge - va in - di s'u - di - va gri - dar gri - dar con - tro la sor - te e
25
so - lo e - gli chie - de - a per dar fi - ne al suo mal ___ pie - ta - de pie - ta - de à mor -
b
29
- - - - - te in - di s'u - di - va gri - dar gri - dar con - tro la
33
sor - te e so - lo e - gli chie - de - a per - dar fi - ne al suo mal - pie - ta - de pie - ta - de à
b

37
mor - - - - - - te. On - de on - de da un cruc - cio in - ter - no - traf -
42
fit - to e com - bat - tu - to com - bat - tu - to mes - to pal - li - do e
45
mu - to le lu - ci al ciel ri - vol - se poi par - lan - do co - sì d'a - mor si dol - se
49
adagio
a qual bar - ba - ra sven - tu - ra mi con - n - na A -
54
presto
mor ti - ran - no che sol vuol di - pe - na e af - fan - no del cor ch'a - vam - pa
58
a - li - men - tar l'ar - su - ra che sol vuol di pe - na e af - fan - no del cor ch'a - vam - pa -

62
adagio
- a - li-men-tar l'ar - su - ra
à qual bar - ba - ra - a qual bar - ba ra sven -
67
tu - ra.
Aria
A miei dan - ni con - giu - ra - to vuol a - mor per tor - men - tar - mi
dal mio so - le al - lon - ta - nar - mi per - ch'io mo - ra per ch'io mo - ra - di - spe -
73
ra - - - - - - - - - - to à miei dan - ni con - giu -
76

ra-to vuol A-mor per tor-men-tar-mi dal mio sol al-lon-ta-nar-mi per-ch'io mo-ra per ch'io
80
mo-ra-dis-pe-ra-
83
87
to.
On-d'io pro-vo in mo-do
87
91
adagio
stra-no men-tr'à Fil-li son lon-ta-no più ar-den-t'il fo-co e la pri-
91
gion più ar-den-t'il fo-co e la pri-gion e la pri-gion più du
94
ra A qual bar-ba-ra à qual bar-ba-ra sven-tu-ra.
98

103
adagio
Ap-pres-so il ca - ro ca - ro be - ne ca - ro be -
ne gra - di - te e - ran le pe - ne m'e - ra dol - ce il so -
109
frir so - a - ve il fo - - - co ap - pres - so il ca - ro
112
be - ne ca - ro ca - ro ca - ro be - ne gra -
115
di - te e - ran le pe - ne gra - di - te e - ran le pe - ne le pe - ne
118
m'e - ra dol - ce il sof - frir il sof - frir so - a -
121

- ve il fo - co so - a - - - - - - - - - ve il
124
fo - co - - - - - - - - - - - - - - - ma l'i - do - lo ch'a -
128
do - ro in pian - t'a - ma - ro in pian - t'a - ma - ro hor
133
ch'io non mi - ro io mo - - - - - - - ro.
136
139
Aria
chia - re stel - le in cie - lo ar - den - ti sie - te bel - le
139
e ris - plen - den - - - - - - - - - - ti chia - re
142

stel - le in cie - lo ar - - - den - ti sie - te
145
bel - le e ris - plen - den - - - - - - - - -
147
- - - - - - ti mà sia pur con vos - tra pa - ce più as -
149
sai di voi più as - sai di voi il mio bel sol
152
152
mi pia - ce mà sia pur con vos - tra
155
pa - ce più as - sai di voi più as - sai di voi il mio bel
158

sol mi pia - ce
161
Au - gel - let - ti che spie - ga - - -
165
- - - - - - - - - te vos - tr'af - fet - ti vos - tr'af -
168
fet - t'in vo - ci gra - - - - - - - - - - -
171
- - - te di voi tut - ti il can - - - - - - - to io
174

lo - do ma_in u - dir Fil - li mia ma_in u - dir Fil - li mia mol -
177
- - - - - - - to __ più go - do ma_in u - dir Fil - li
180
mia ma_in u - dir Fil - li mia mol - - - - - - -
183
- - - to __ più go - do. - - - - - - - - -
185
- - Va ghi fio - ri che spi - ra - te d'al - mi_o - do - ri
189
au - ret - te_a - ma - - - te se - te bel - li se - te bel - li io
192

lo rav - vi - - so ma son __ più bel - li i fior ma
195
4 2
son __ più bel - li i fior ch'ha Fil - li in vi - so ch'a _____
198
4 2
4 2
Fil - - - - - li in vi - so _____
201
Men - tr'in tal gui - sa il mi - se-ro Fi - le - no la -
205
gnan - do-si d'a-mo - re nar - ra - va il suo do - lo - re al - le stel - le a gl'i au-gel - li ai
208
fio - ri al - l'a-cque dal mes-to cor tras-se un sos - pi - ro e ta-cque.
211

Notas de edição:

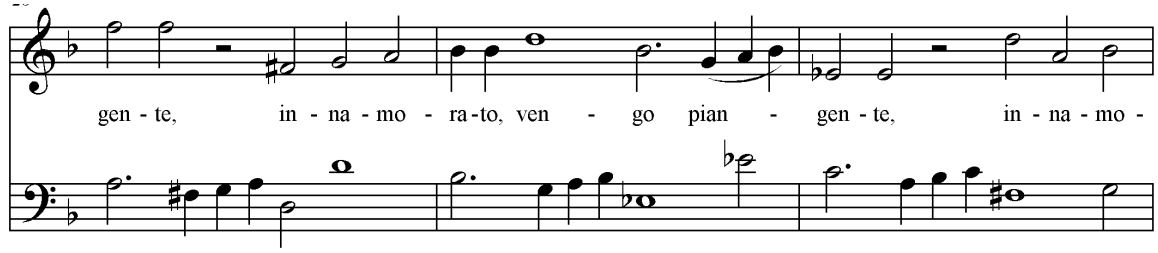
1. No compasso 23/24 está escrito *ij* no lugar da palavra *gridar*.
2. No compasso 28 aparece um b antes do fá.
3. No compasso 29 também.
4. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 59 e 60.
5. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 76 e 77 (ária).
6. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 79 e 80.
7. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 99 e 100.
8. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 102 e 103.
9. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 109 e 110.
10. No original os compassos encontram-se deslocados: há uma barra de compasso entre a palavra *le* e *pene* no compasso 10, outra entre *m'era* e *dolce* no compasso 111, dividindo a palavra *soa-ve* no compasso112 e outra dividindo a palavra *fo-co*.
11. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 117 e 118.
12. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 123 e 124.
13. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 128 e 131.
14. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 133 e 134.
15. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 148 e 149.
16. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 153 e 154.
17. Sugerimos que o sol seja natural.
18. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 162 e 165.
19. No compasso 178 está escrito *ij* no lugar das palavras *ma in udir Filli mia*.
20. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 182 e 183.
21. No compasso 182 está escrito *ij* no lugar das palavras *ma in udir Filli mia*.
22. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 186 e 188.
23. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 198 e 199; 199 e 200; porém está presente entre o primeiro e o segundo lá do compasso 199.
24. No original não aparece a barra de compasso entre os compassos 201 e 204.

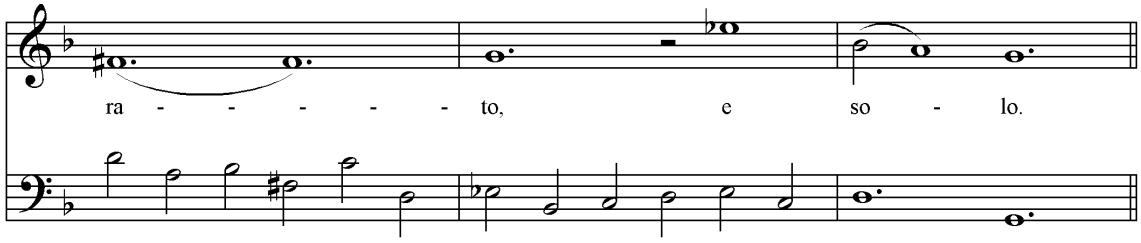
Hor Che Apollo

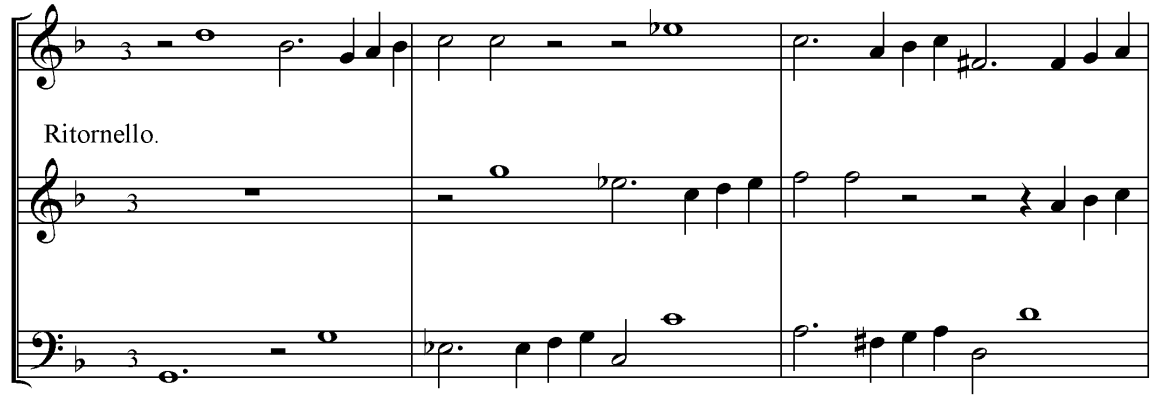
Barbara Strozzi
(Veneza, 1619-1977)

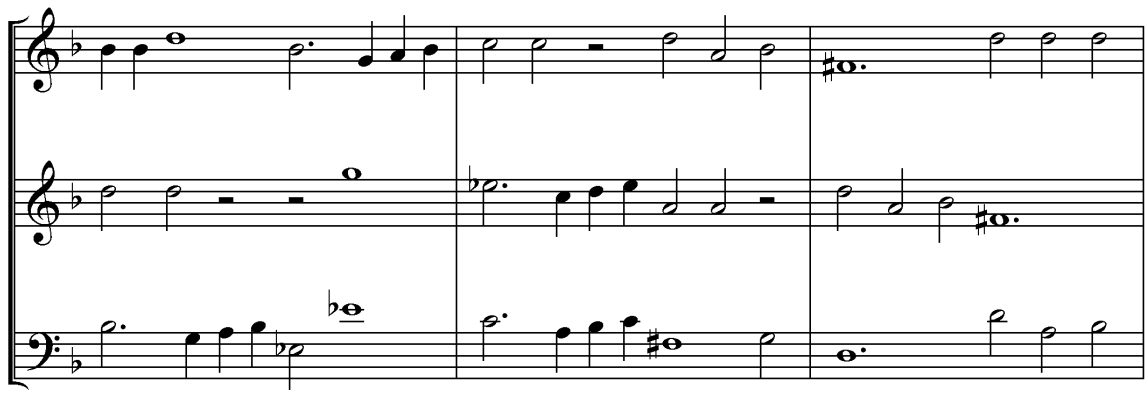
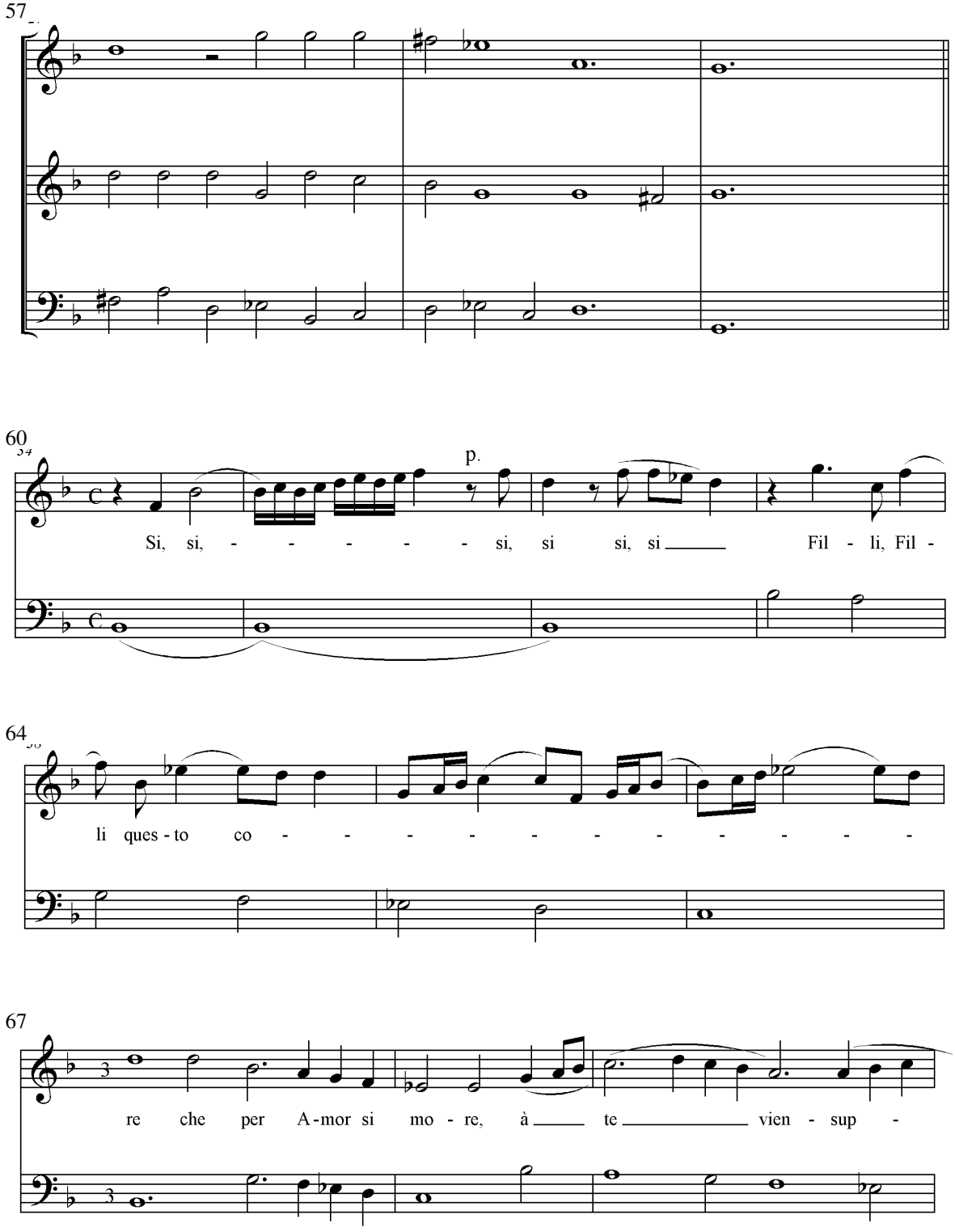
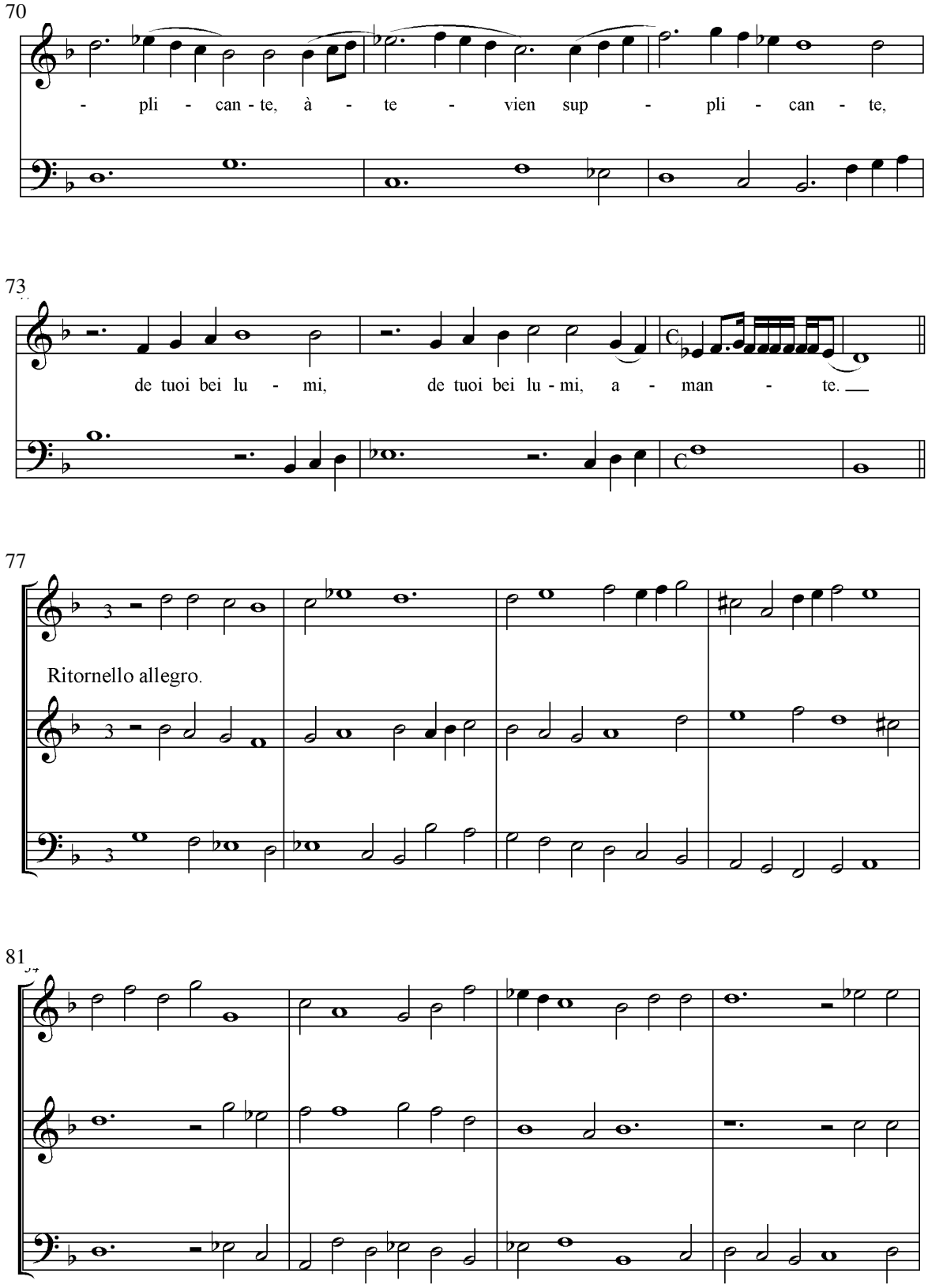
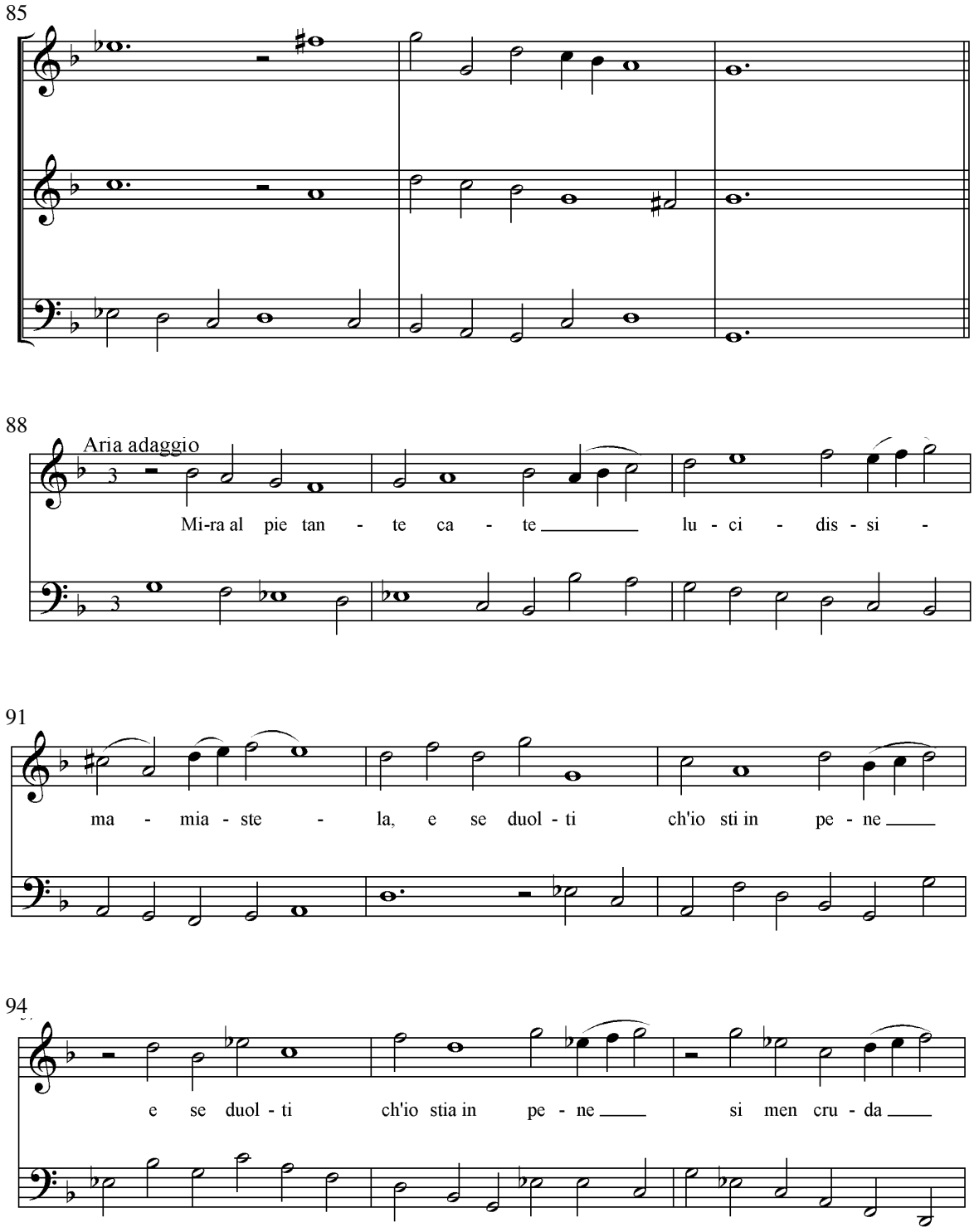
Serenata Con violini

13
17
21
t.
t.
Hor che A-pol-lo è à The - ti in se - - - - no e il mio -
4
2
25
sol - e il mio - sol - stà, stà in grem-bo al son-no - hor ch'à lu - i -

28
hor ch'à lu - i - pen - san - d'io pe - no ne po - sar - ne po - sar -
31
gl'oc - chi miei pon - - - - - - - - - - - no.
35
A ques-to, à - ques-to al-ber - go per sfo-gar il duo - - -
39
lo ven - go pian - gen-te ven - go pian - gen - te, in -
42
- na - mo - ra - to, e so - - lo. Ven - go pian -

45


gen - te, in - na - mo - ra - to, ven - go pian - gen - te, in - na - mo -

48

ra - - - - - - to, e so - lo.

51

Ritornello.

54

57
60
p.
Si, si, - - - - - - si, si si, si Fil - li, Fil -
64
li ques - to co - - - - - - - - - - - -
67
re che per A - mor si mo - re, à te vien - sup -

70
- pli - can - te, à - te - vien sup - pli - can - te,
73
de tuoi bei lu - mi, de tuoi bei lu - mi, a - man - te.
77
Ritornello allegro.
81

85
88
Aria adaggio
Mi-ra al pie tan - te ca - te lu - ci - dis - si -
91
ma - mia - ste - la, e se duol - ti ch'io sti in pe - ne
94
e se duol - ti ch'io stia in pe - ne si men cru - da

97

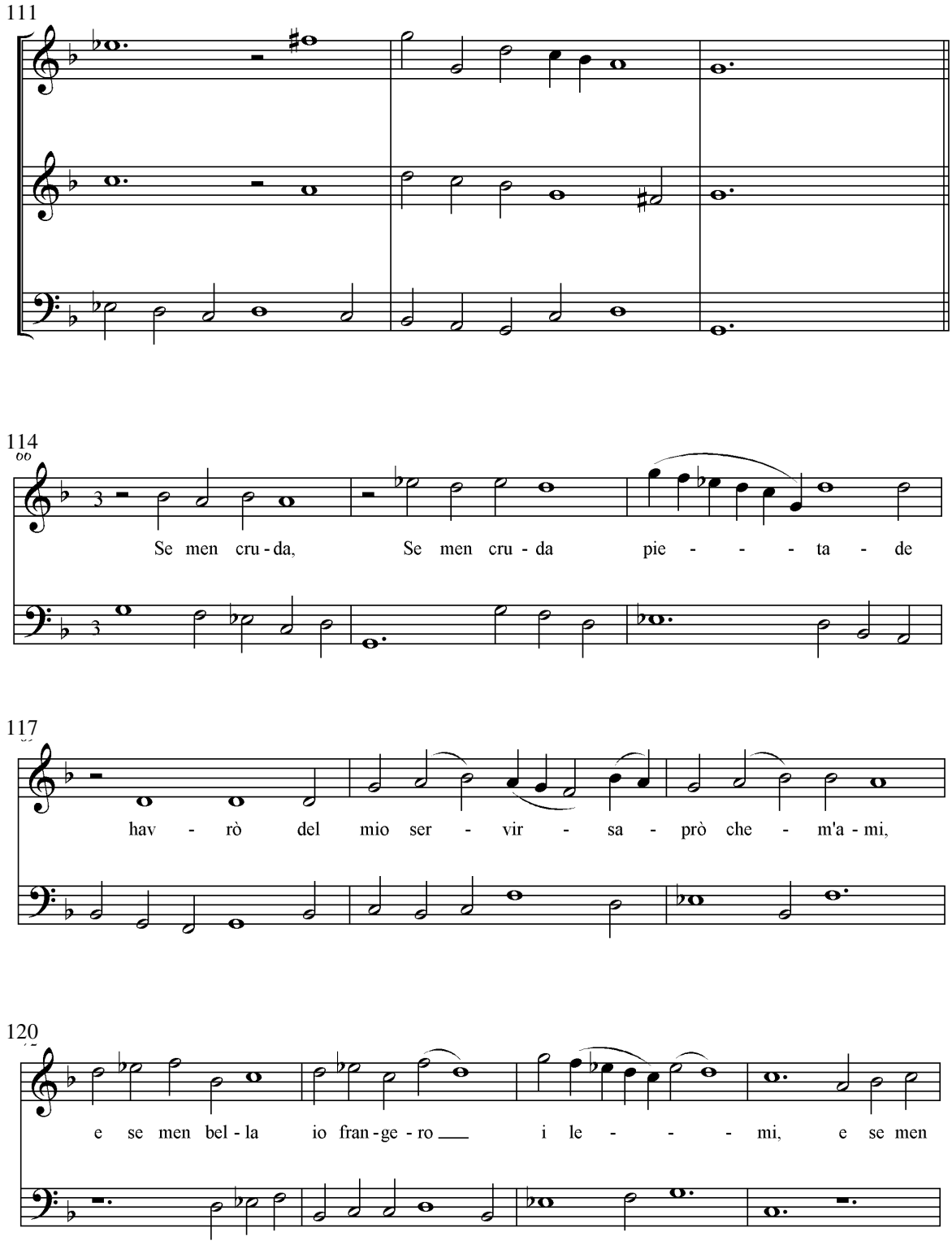
si men cru - da - ò pur men bel - - la, si men cru - da

100

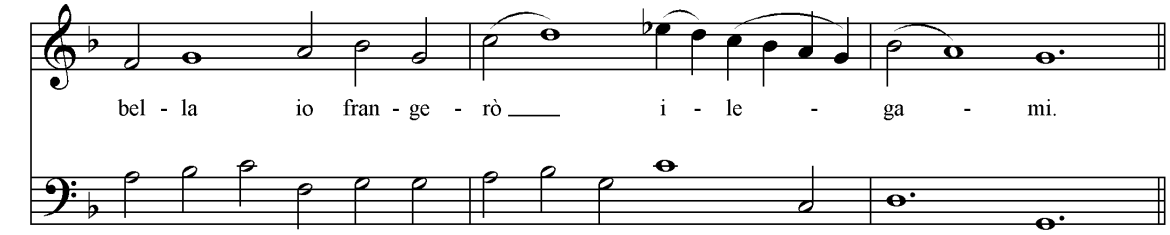
si men cru - da ò pur - men bel - la.

103

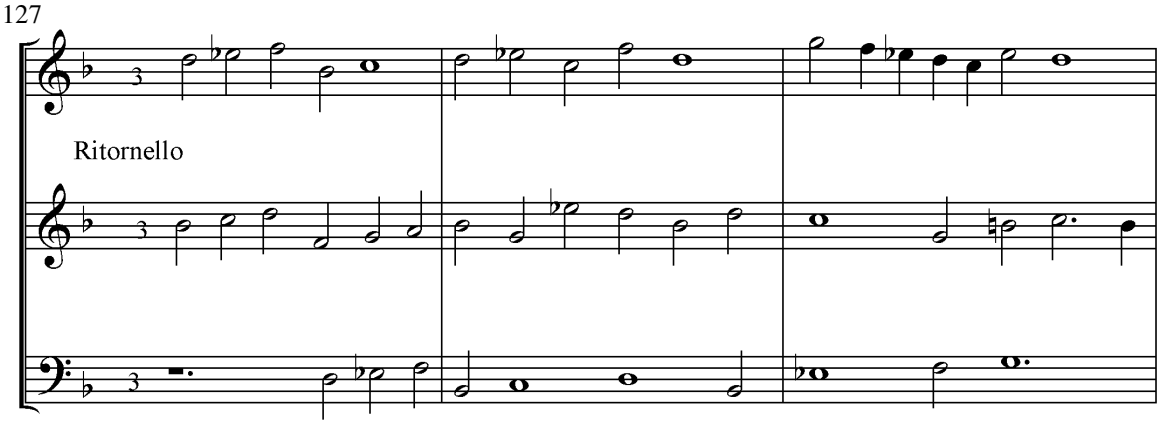
Ritornello allegro.

107

111
114
Se men cru - da, Se men cru - da pie - - - - ta - de
117
hav - rò del mio ser - vir - sa - prò che - m'a - mi,
120
e se men bel - la io fran - ge - ro ___ i le - - - - mi, e se men

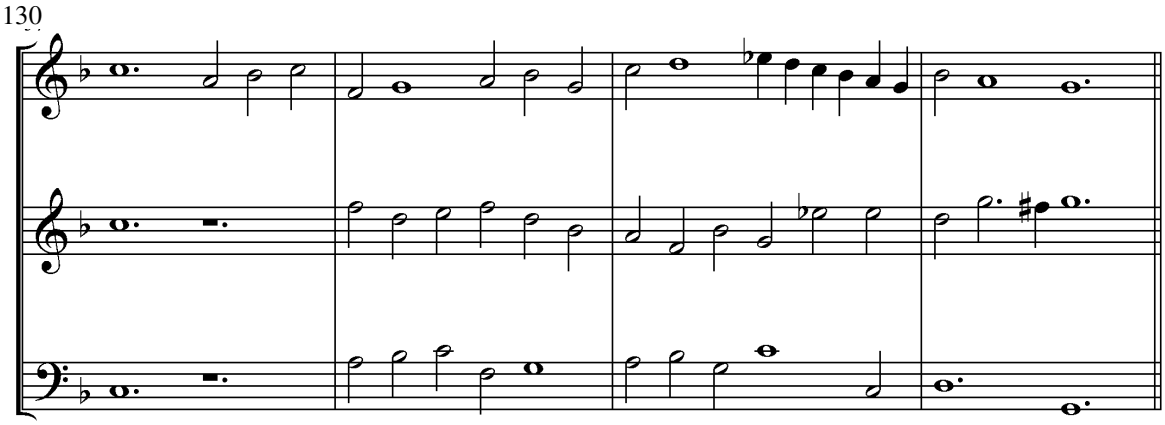
124



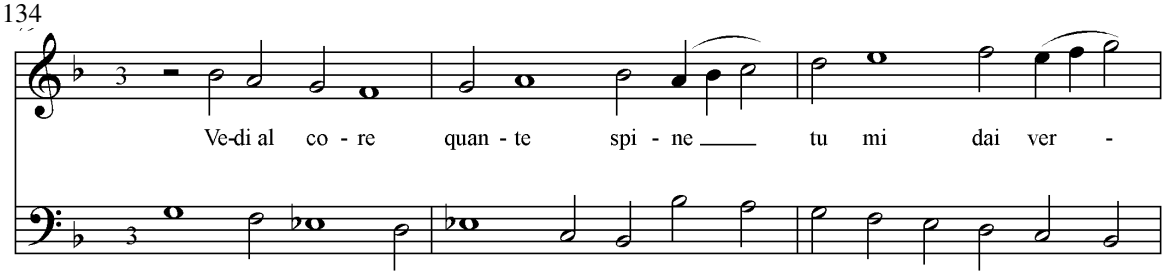
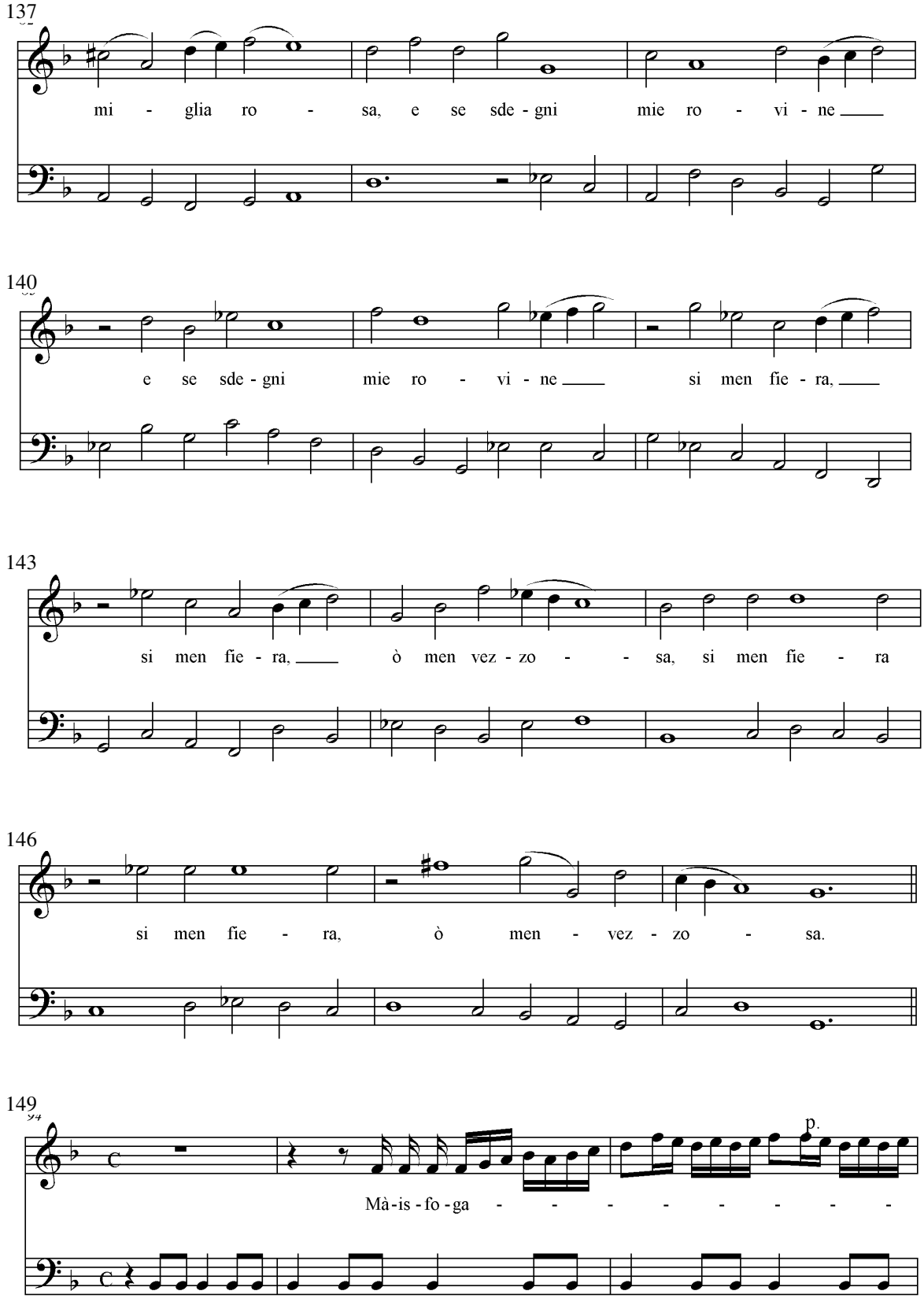
127

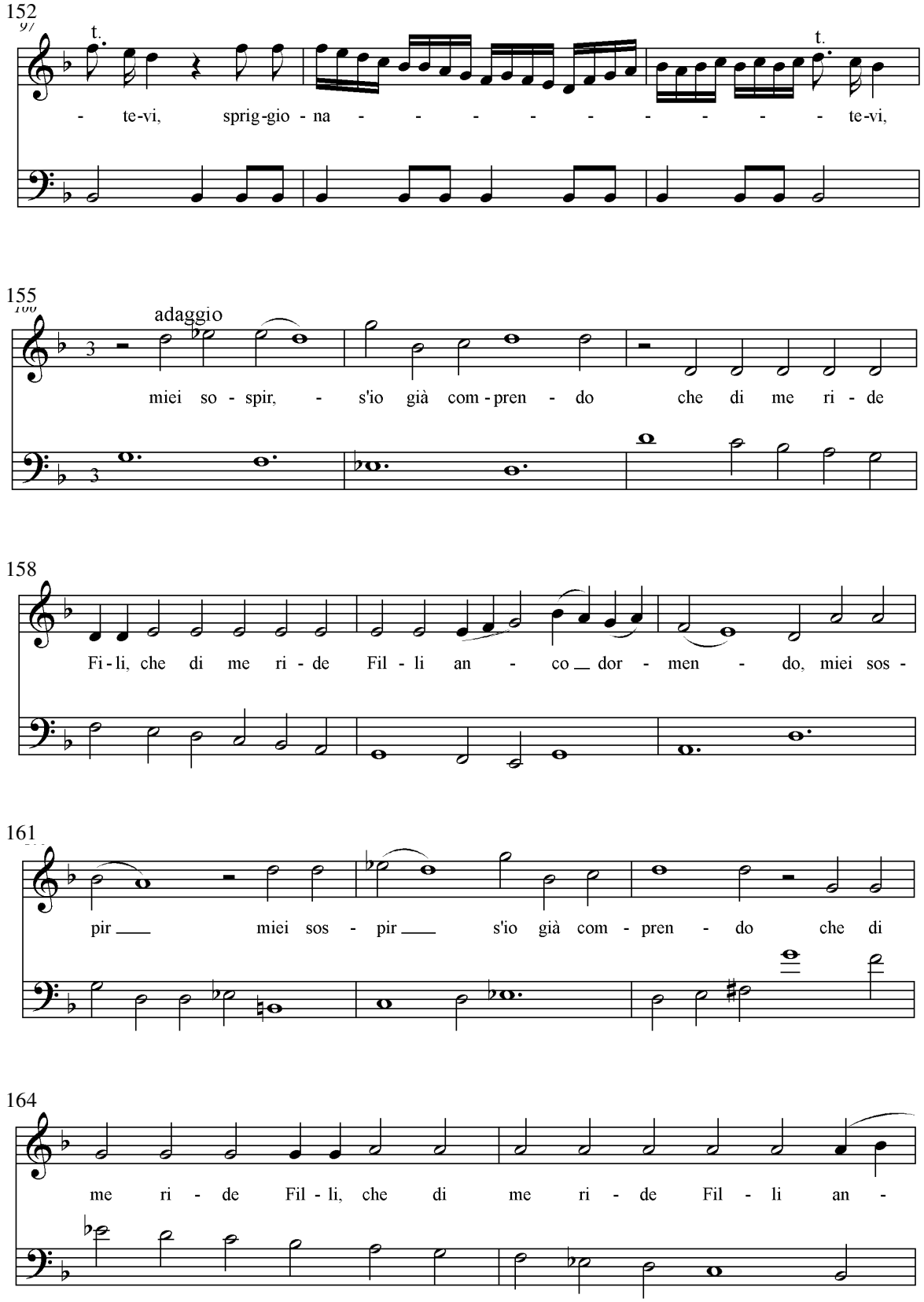


130

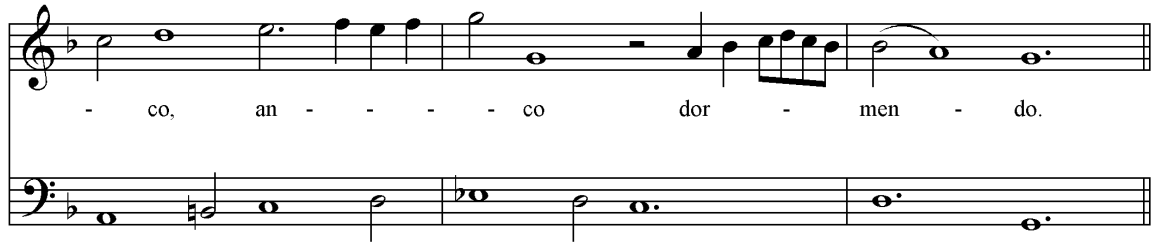


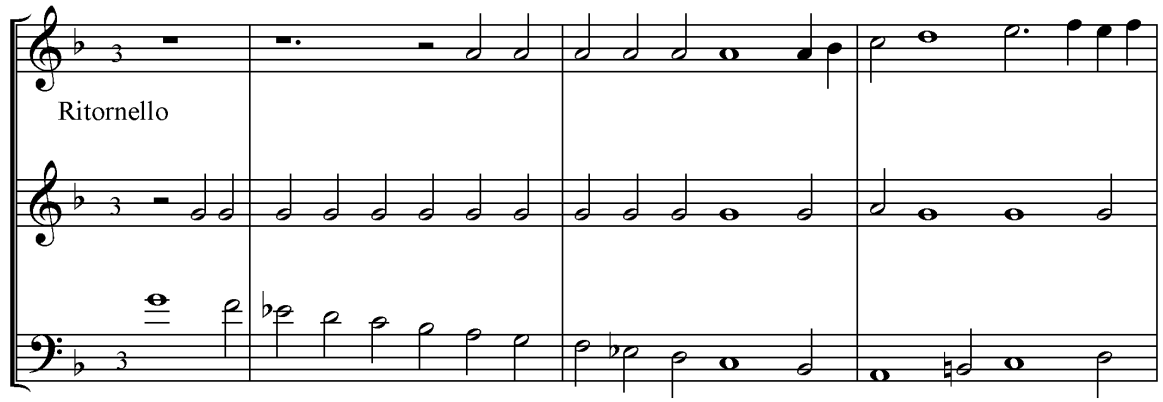
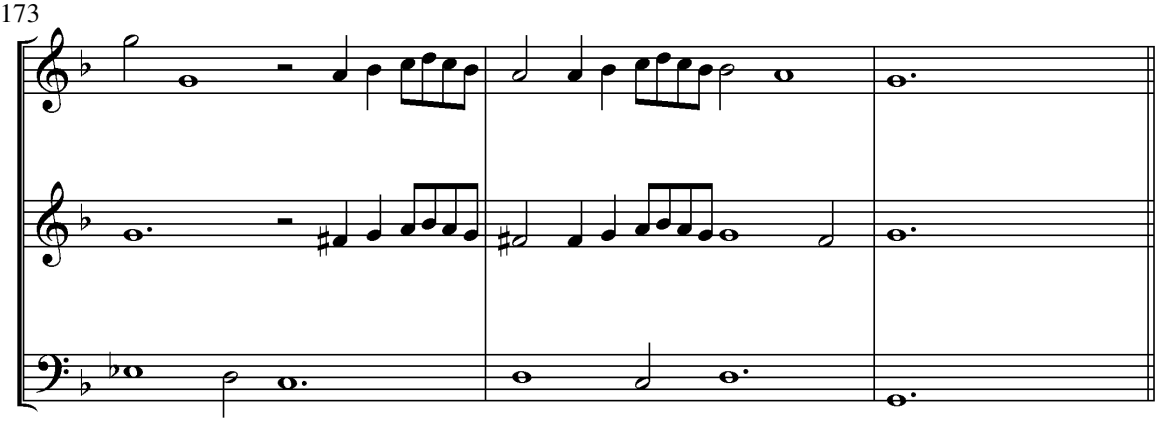
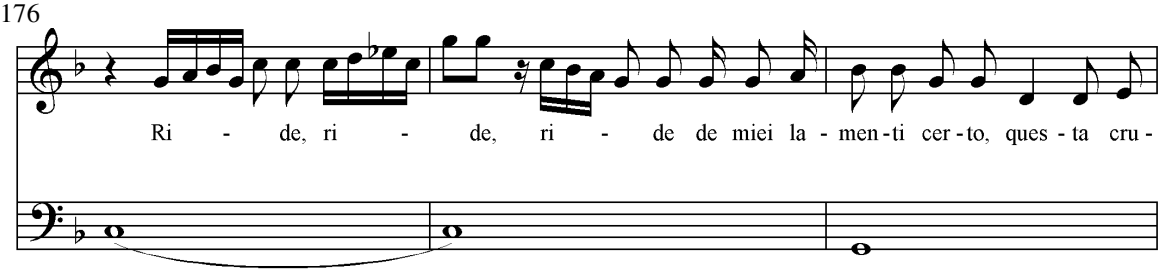
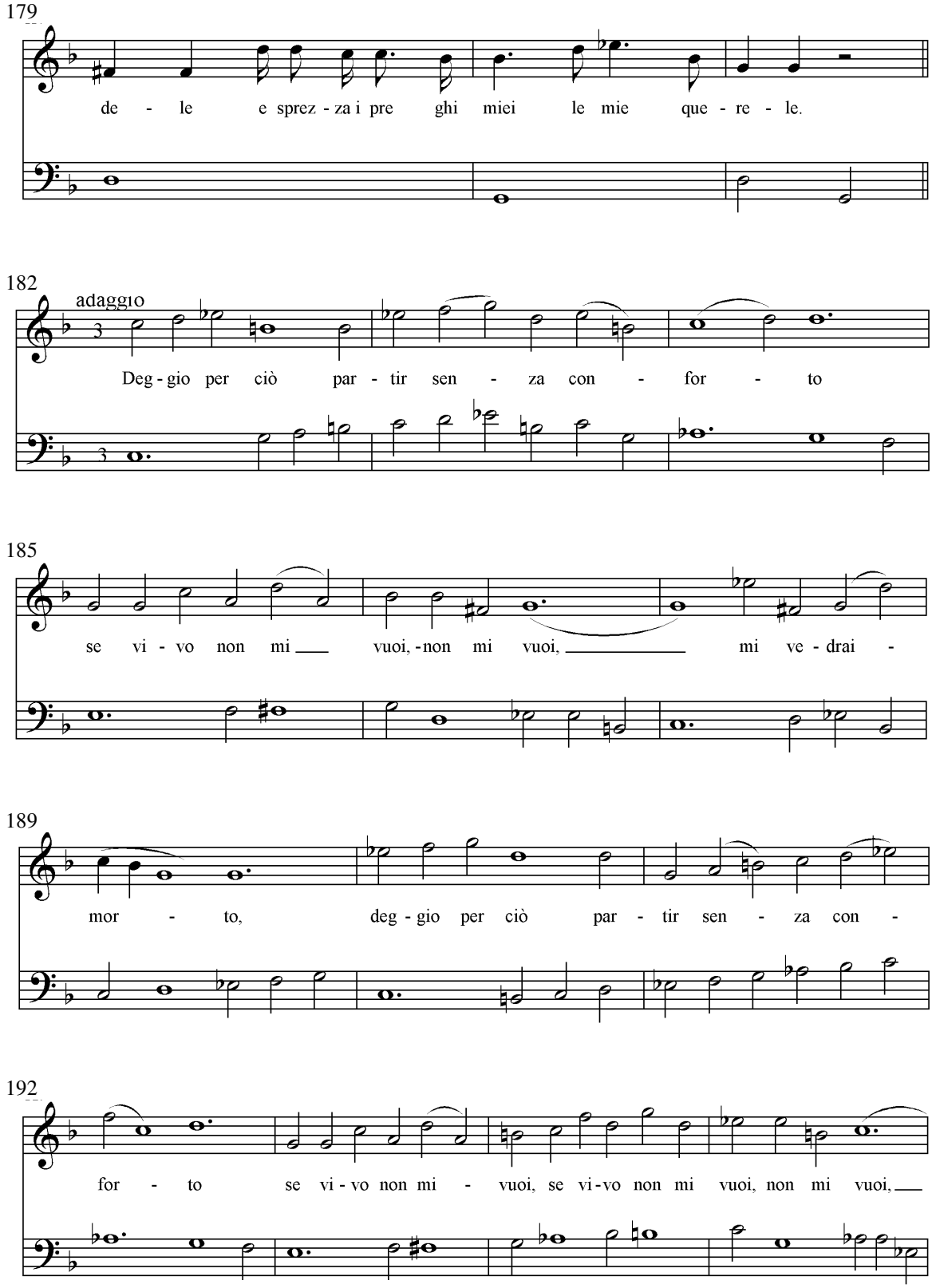
134

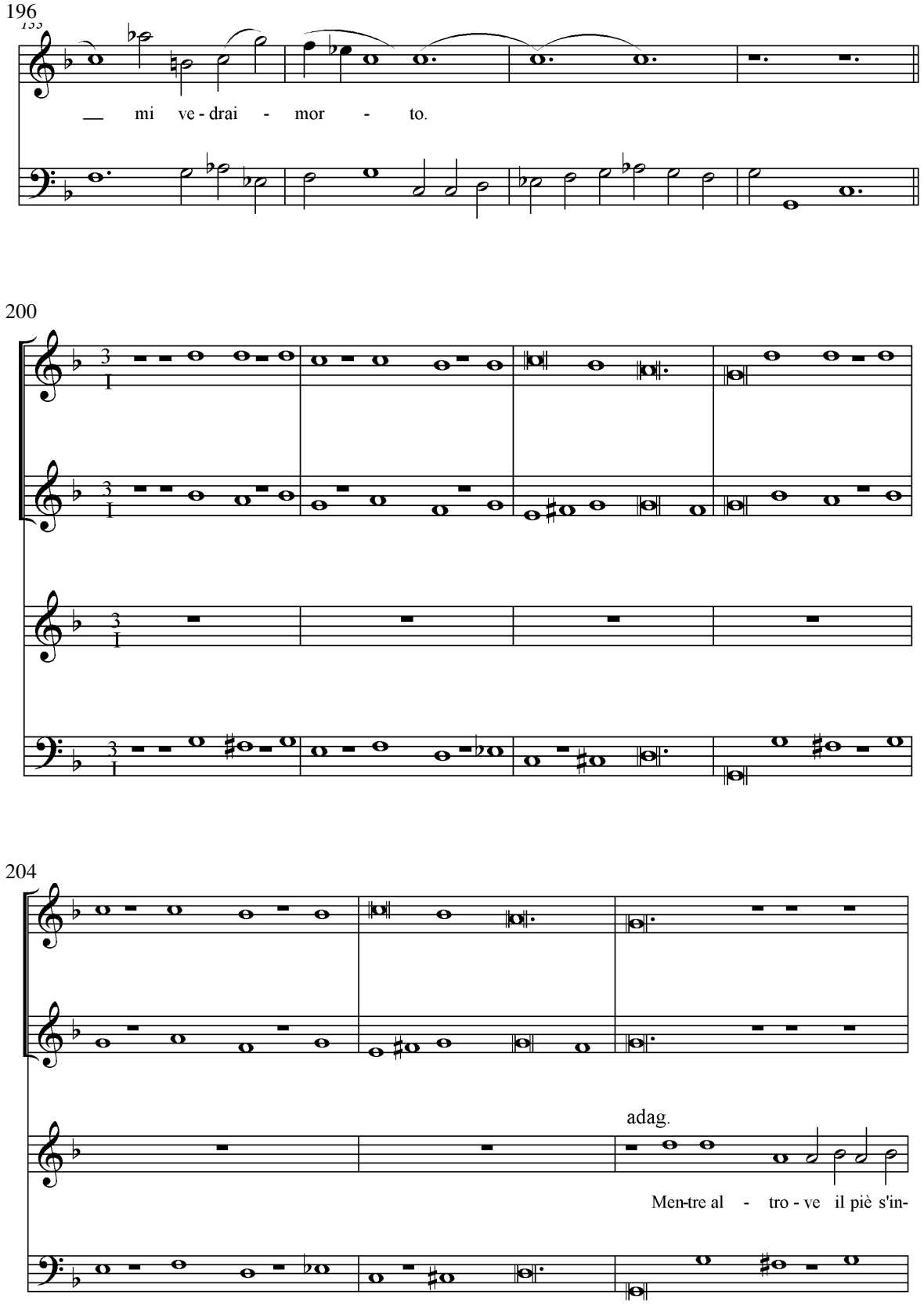


137
mi - glia ro - sa, e se sde - gni mie ro - vi - ne
140
e se sde - gni mie ro - vi - ne si men fie - ra,
143
si men fie - ra, ò men vez - zo - sa, si men fie - ra
146
si men fie - ra, ò men - vez - zo - sa.
149
p.
Mà - is - fo - ga - - - - - - - -

152
t.
- te-vi, sprig-gio - na - - - - - - - - - te-vi,
t.
155
adaggio
miei so - spir, - s'io già com - pren - do che di me ri - de
158
Fi - li, che di me ri - de Fil - li an - co dor - men - do, miei sos -
161
pir miei sos - pir s'io già com - pren - do che di
164
me ri - de Fil - li, che di me ri - de Fil - li an -

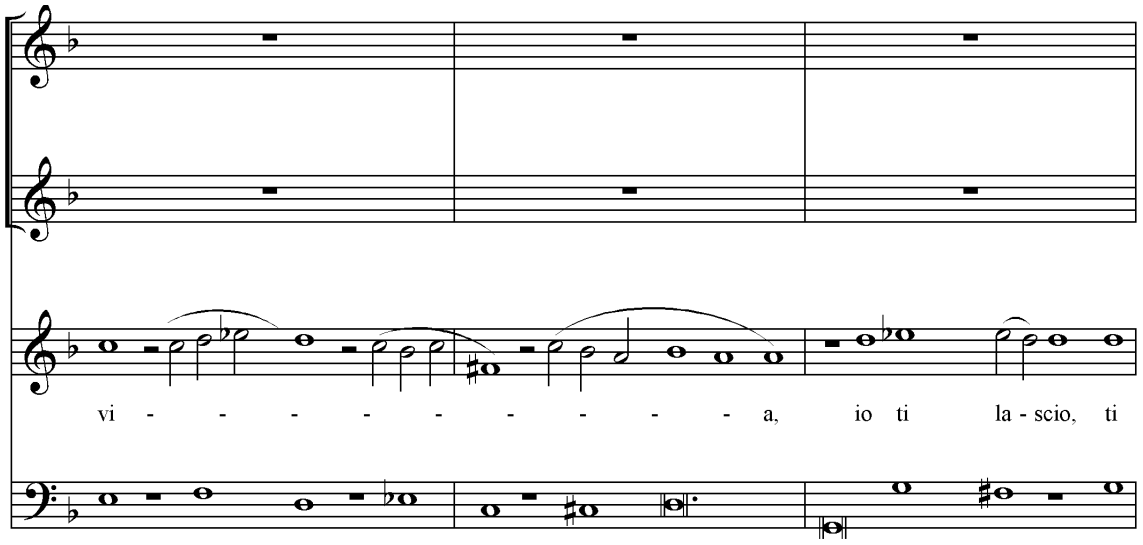
166



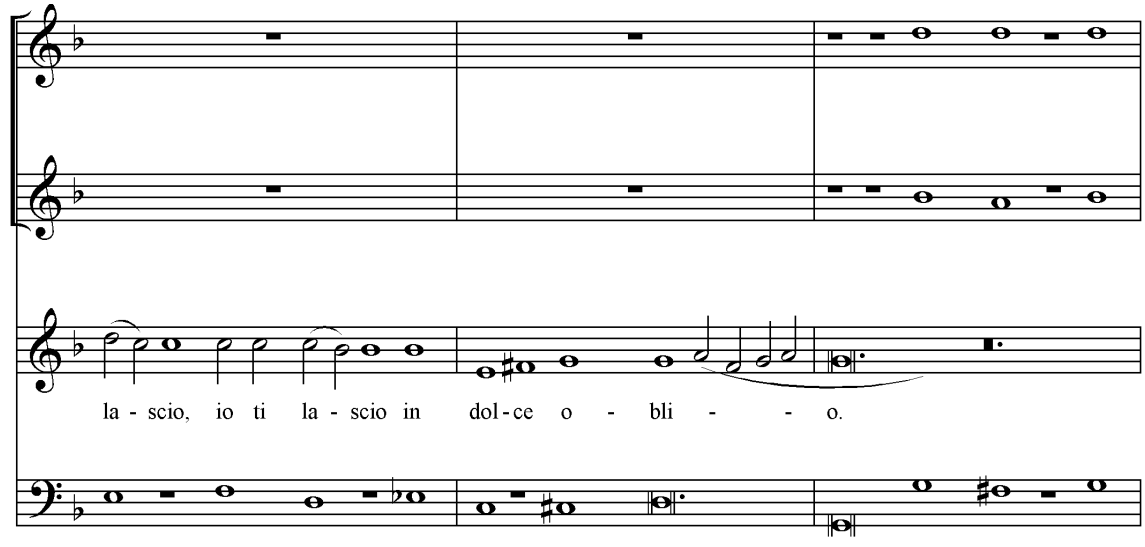
169

173

176

179
de - le e sprez - za i pre ghi miei le mie que - re - le.
182
adaggio
Deg - gio per ciò par - tir sen - za con - for - to
185
se vi - vo non mi vuoi, - non mi vuoi, mi ve - drai -
189
mor - to, deg - gio per ciò par - tir sen - za con -
192
for - to se vi - vo non mi - vuoi, se vi - vo non mi vuoi, non mi vuoi,


196
mi ve - drai - mor - to.
200
204
adag.
Men-tre al - tro - ve il piè s'in-

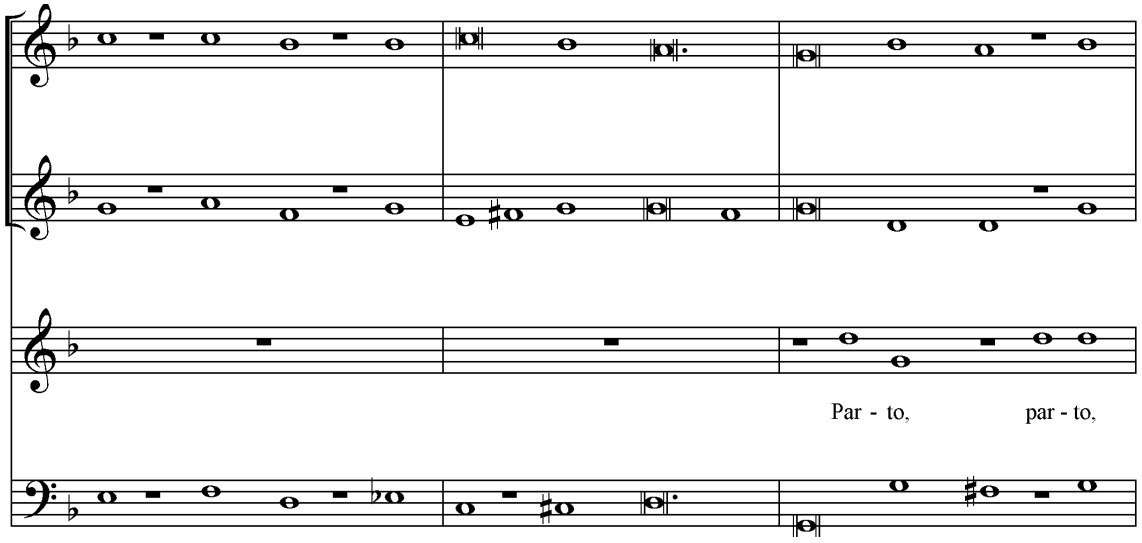
207



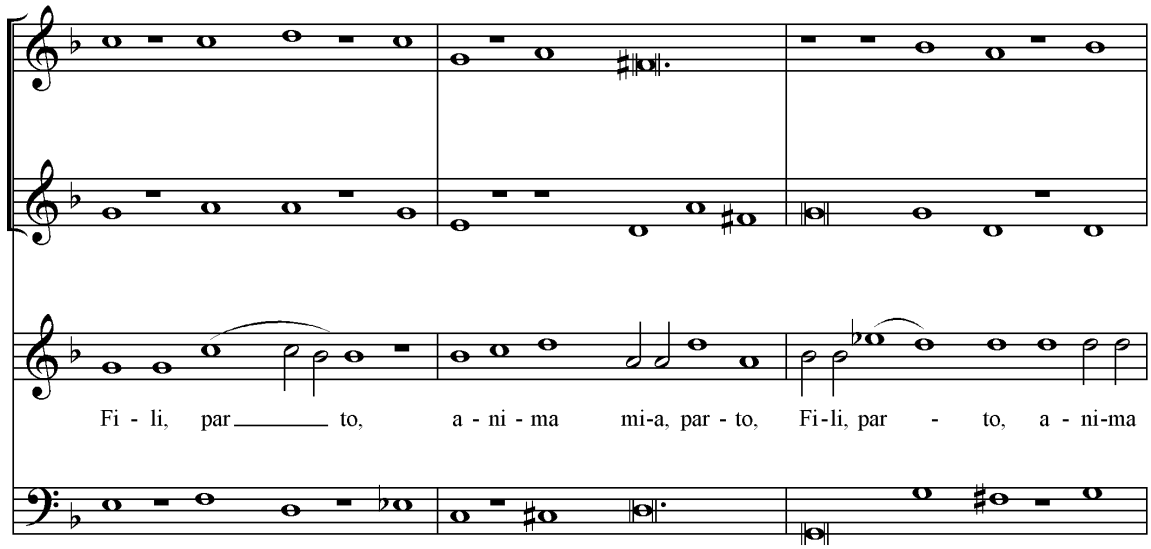
210



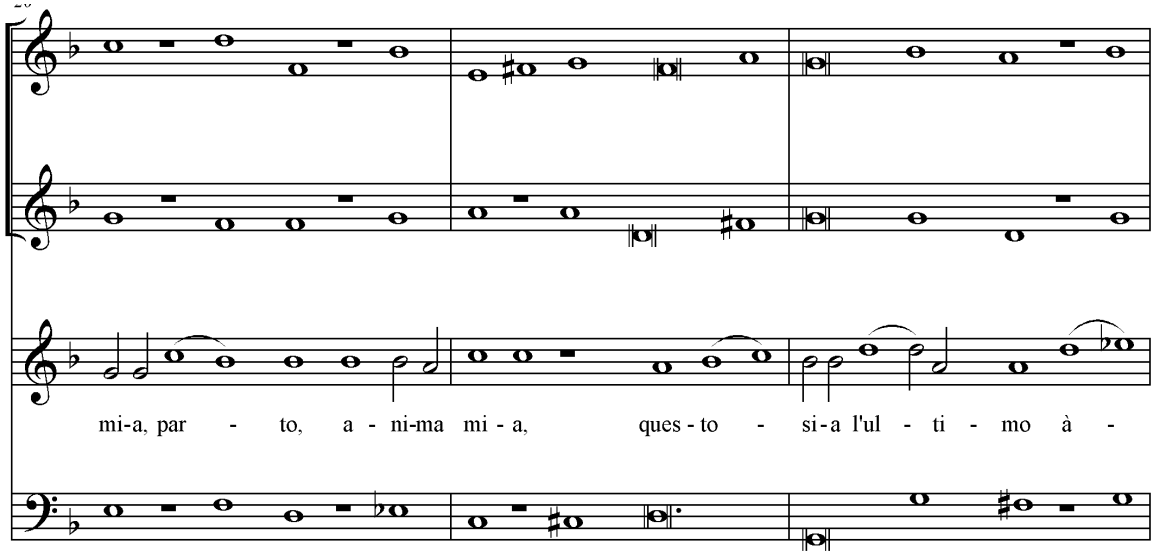
213



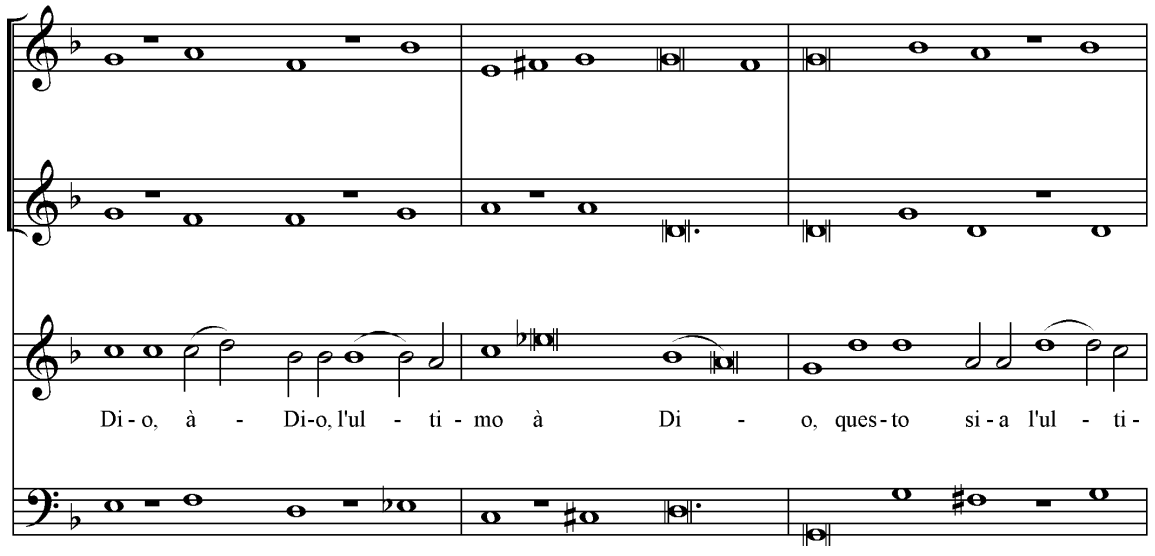
216

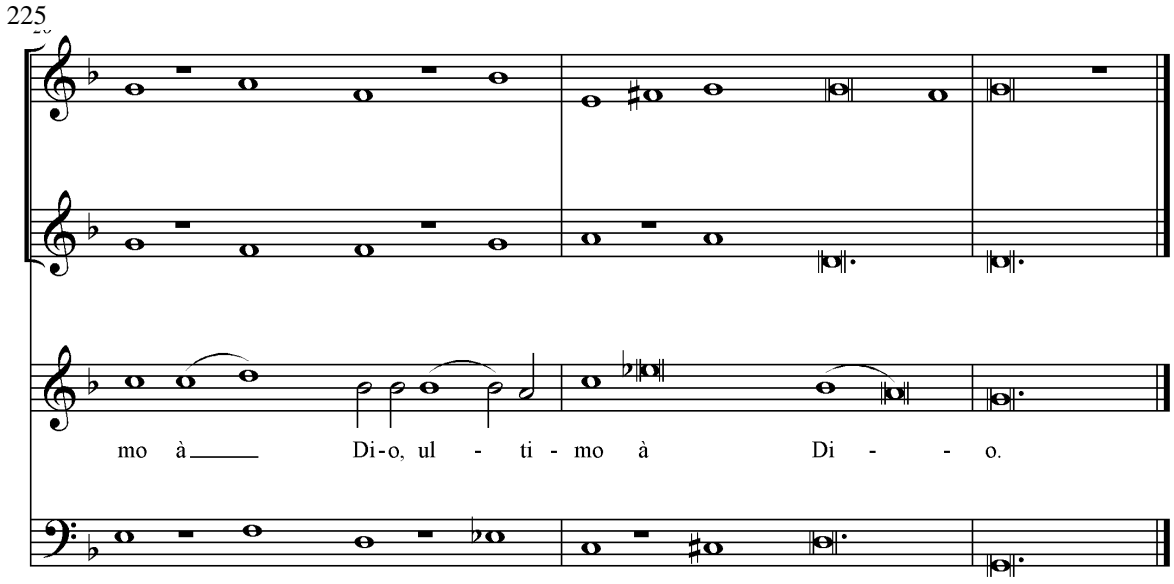


219

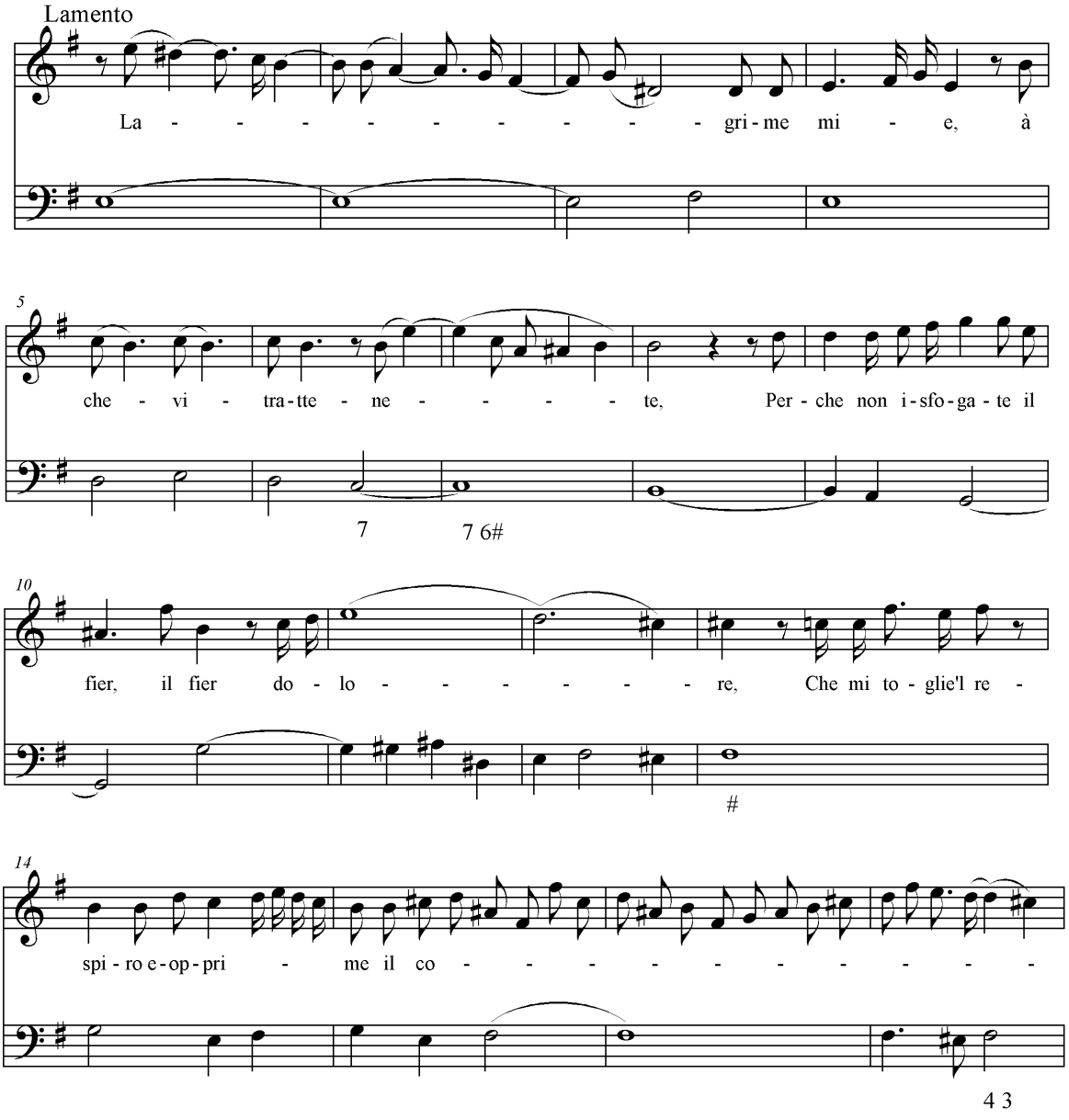
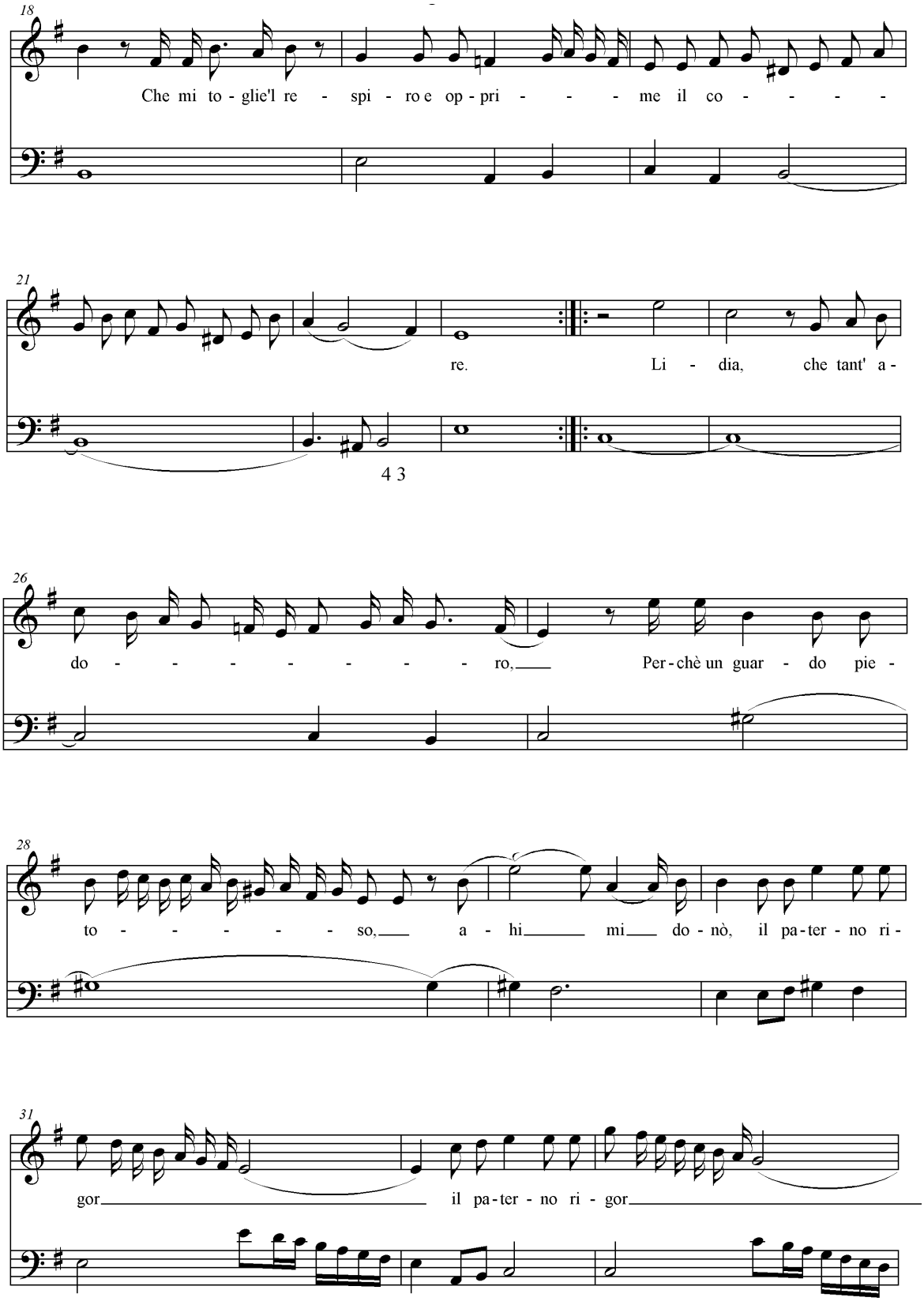
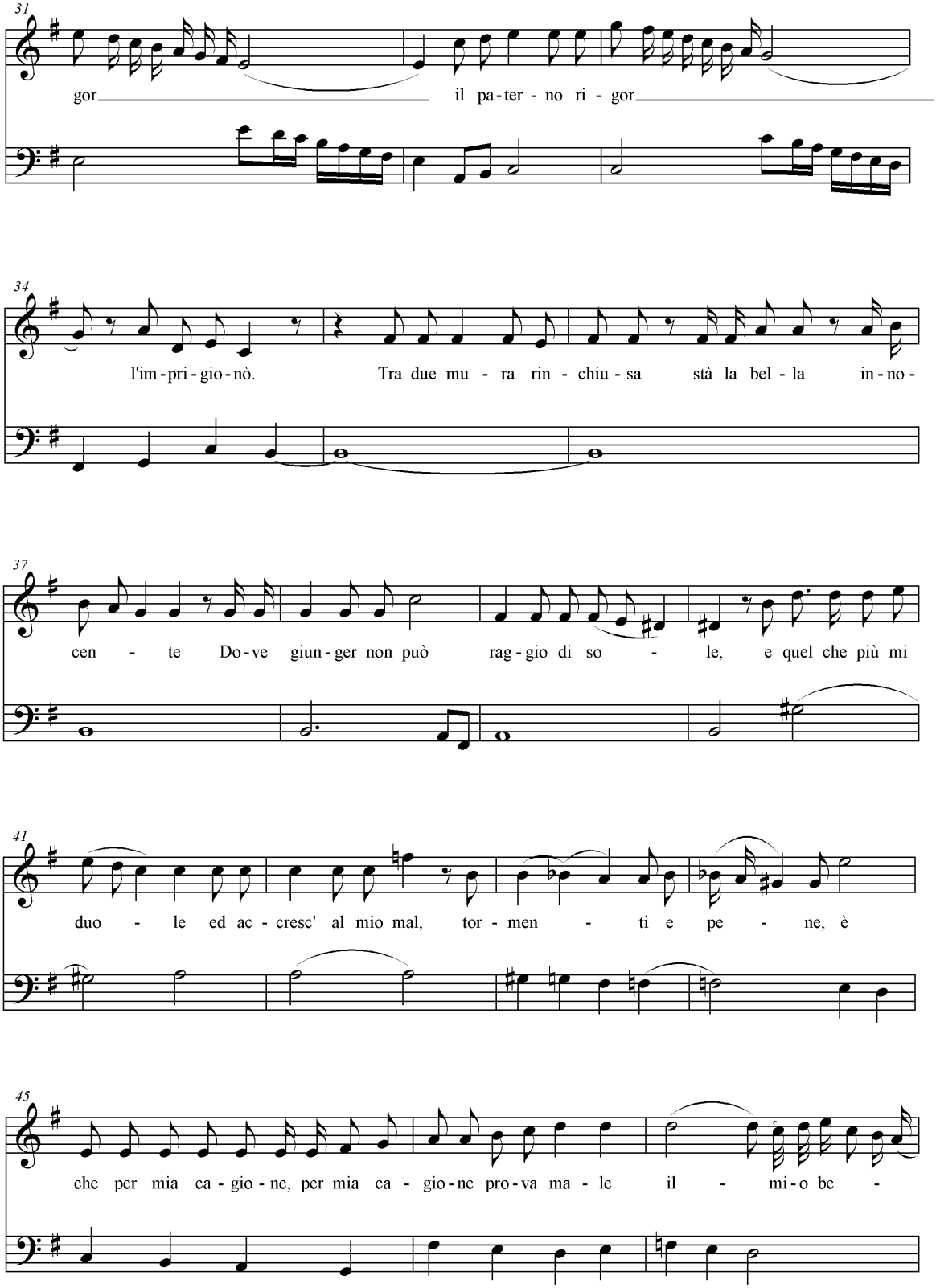
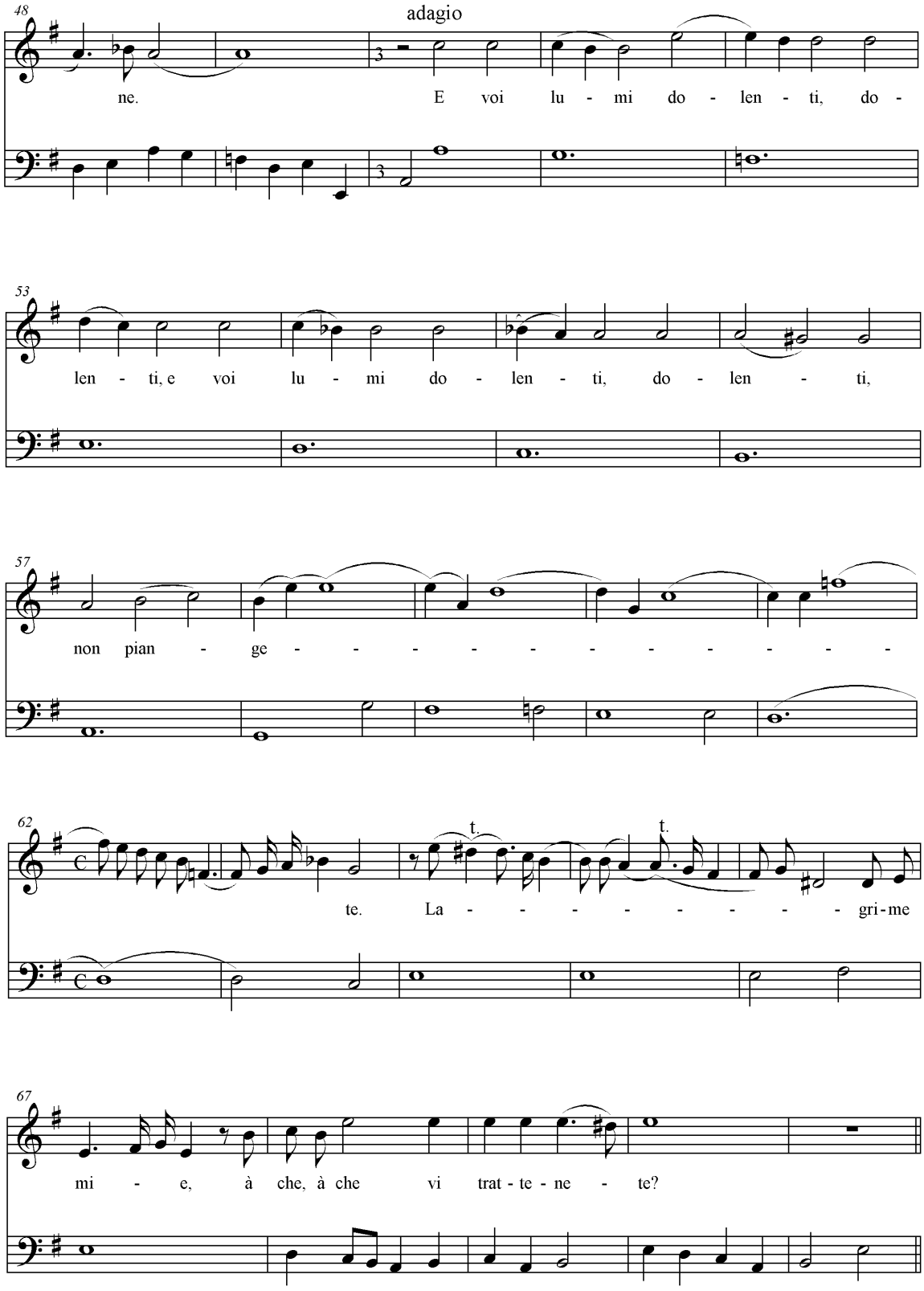
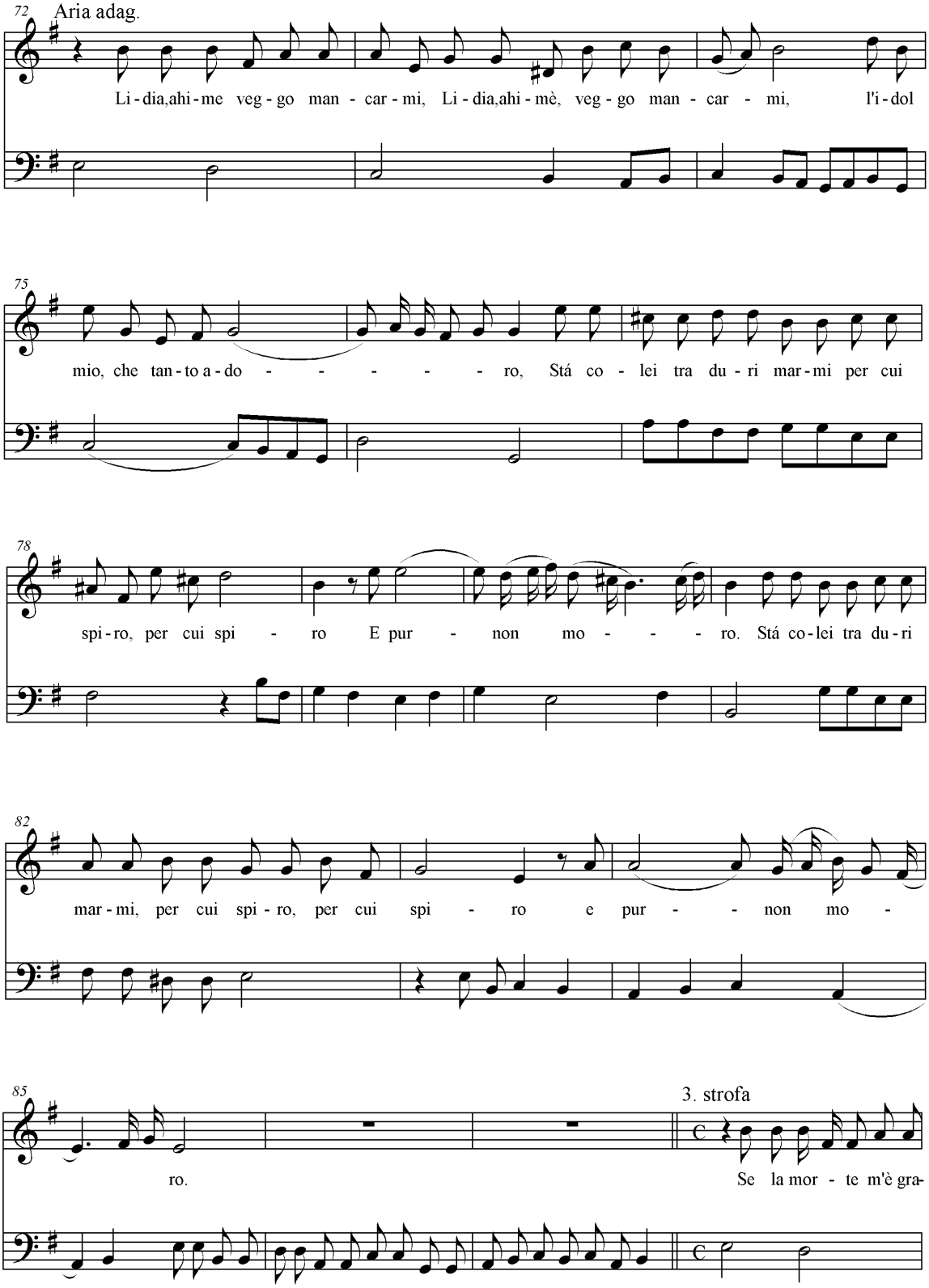
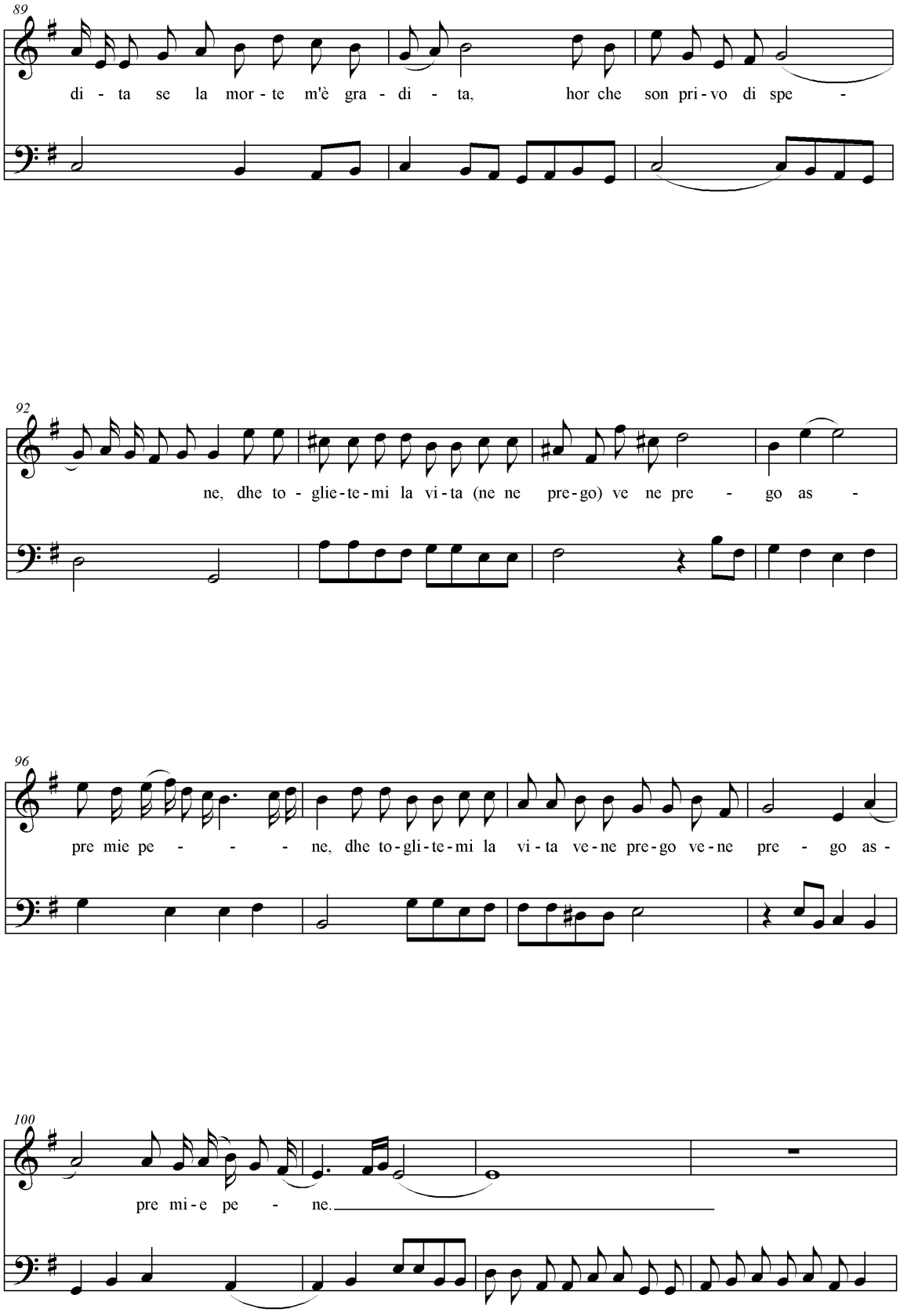
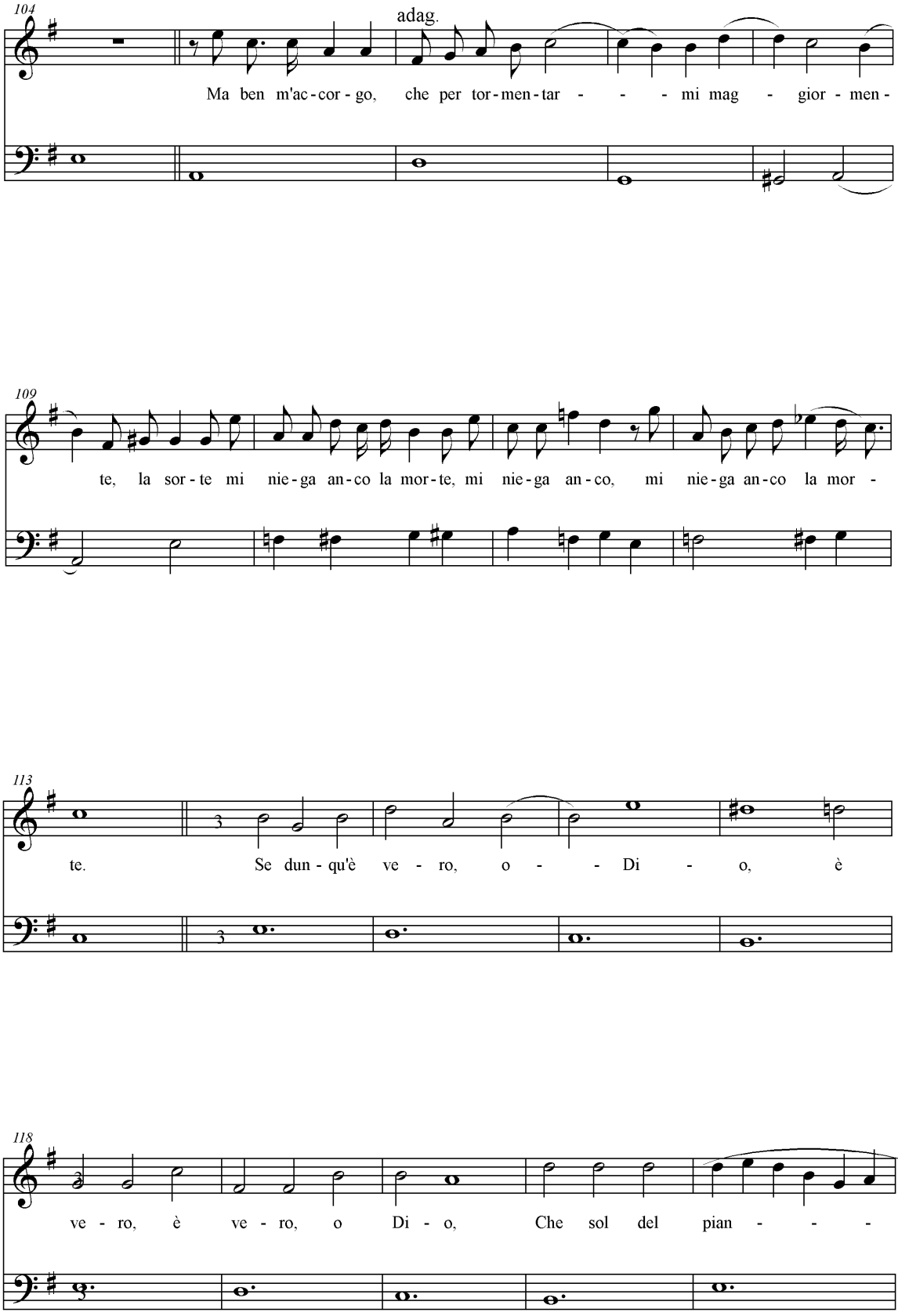
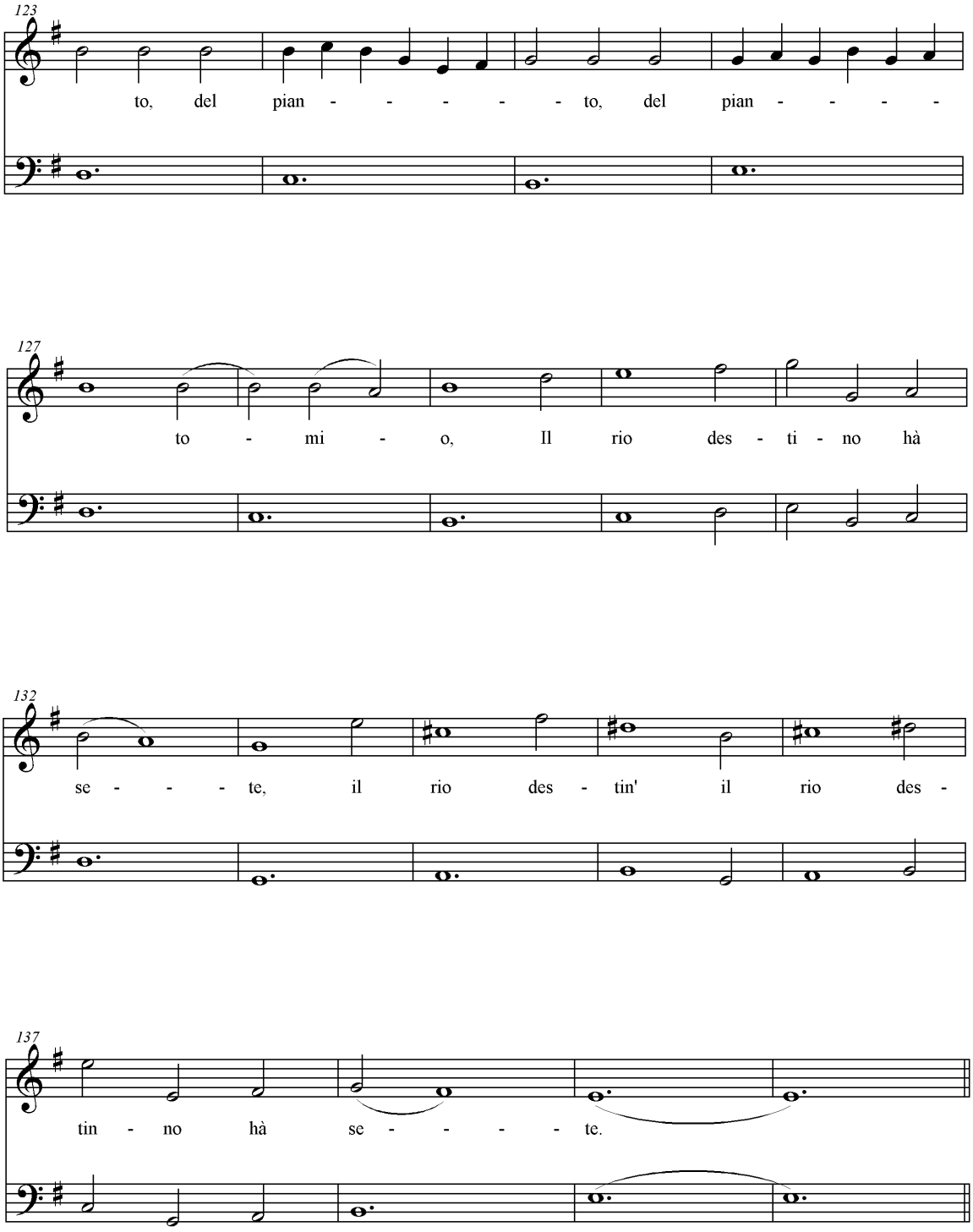

mi-a, par - to, a - ni-ma mi - a, ques - to - si - a l'ul - ti - mo à -

222

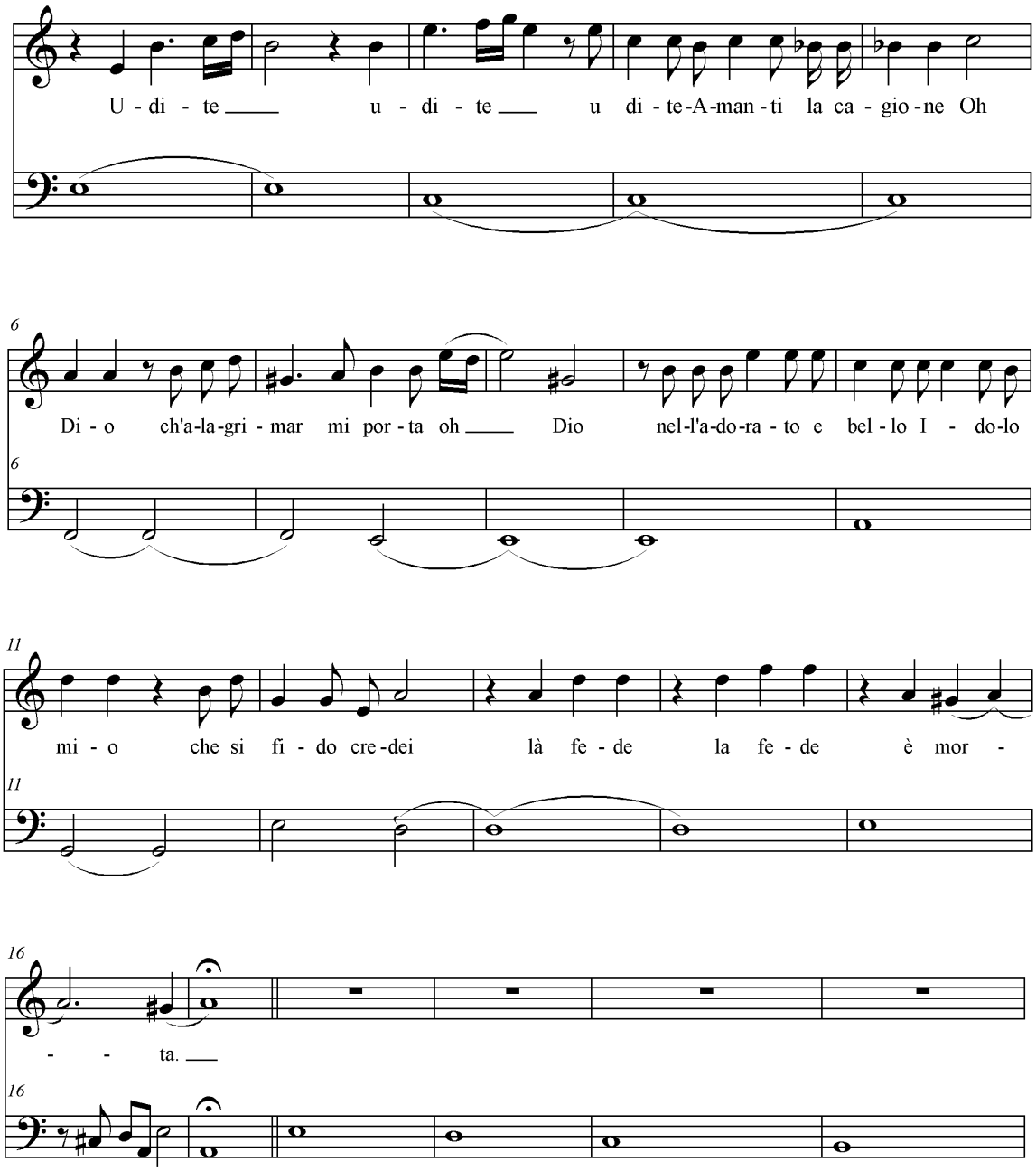
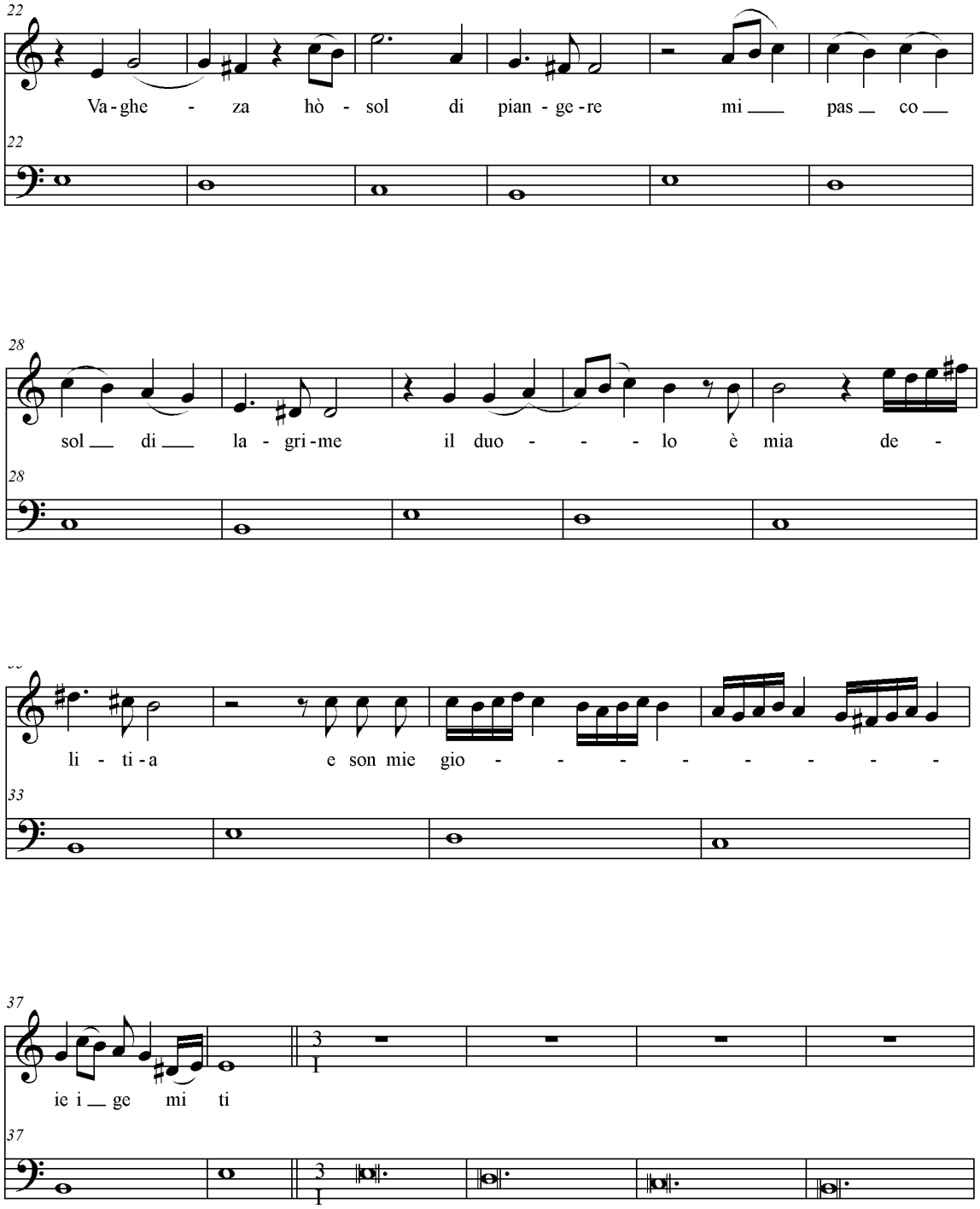
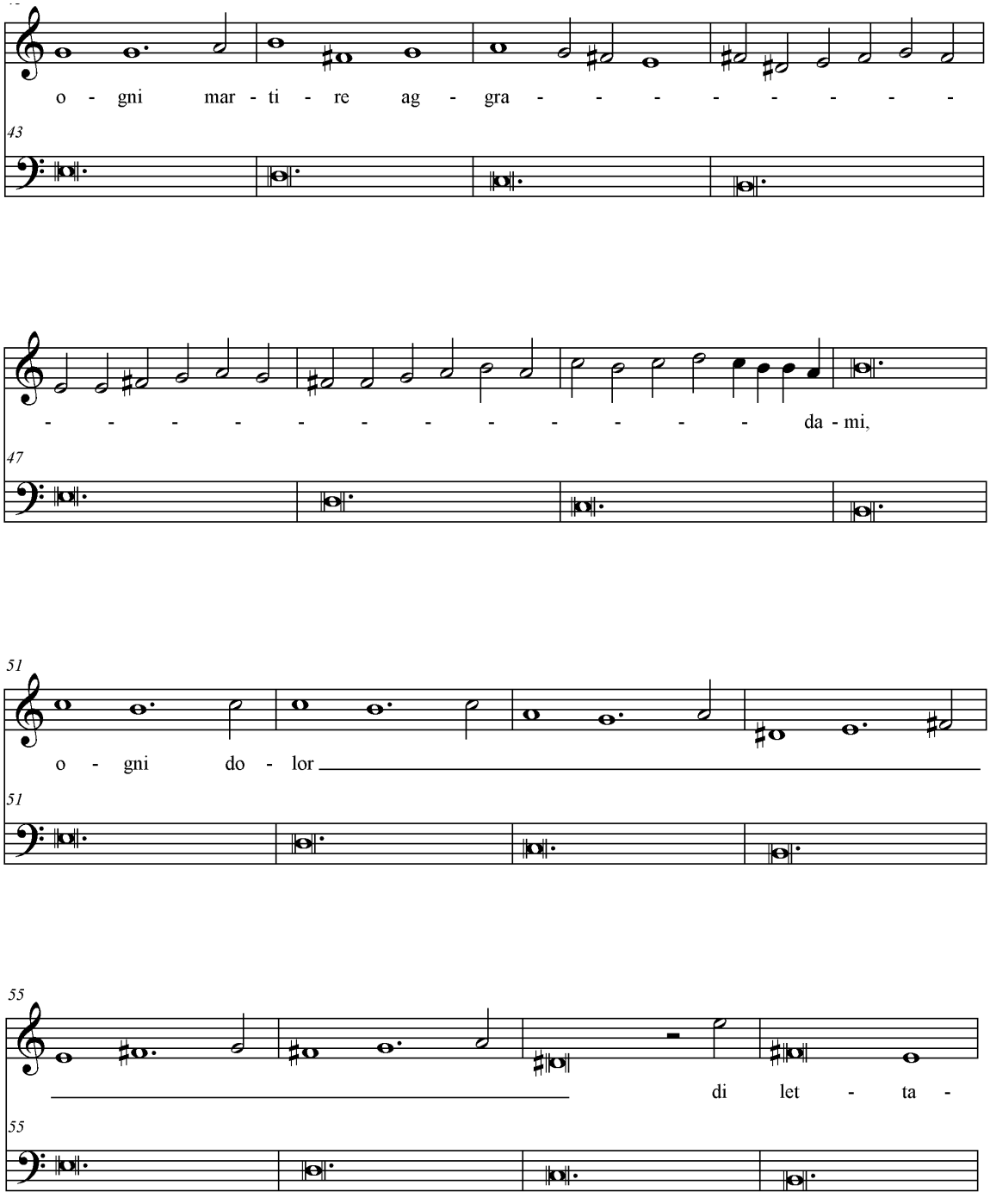

Di - o, à - Di-o, l'ul - ti - mo à Di - o, ques - to si - a l'ul - ti -

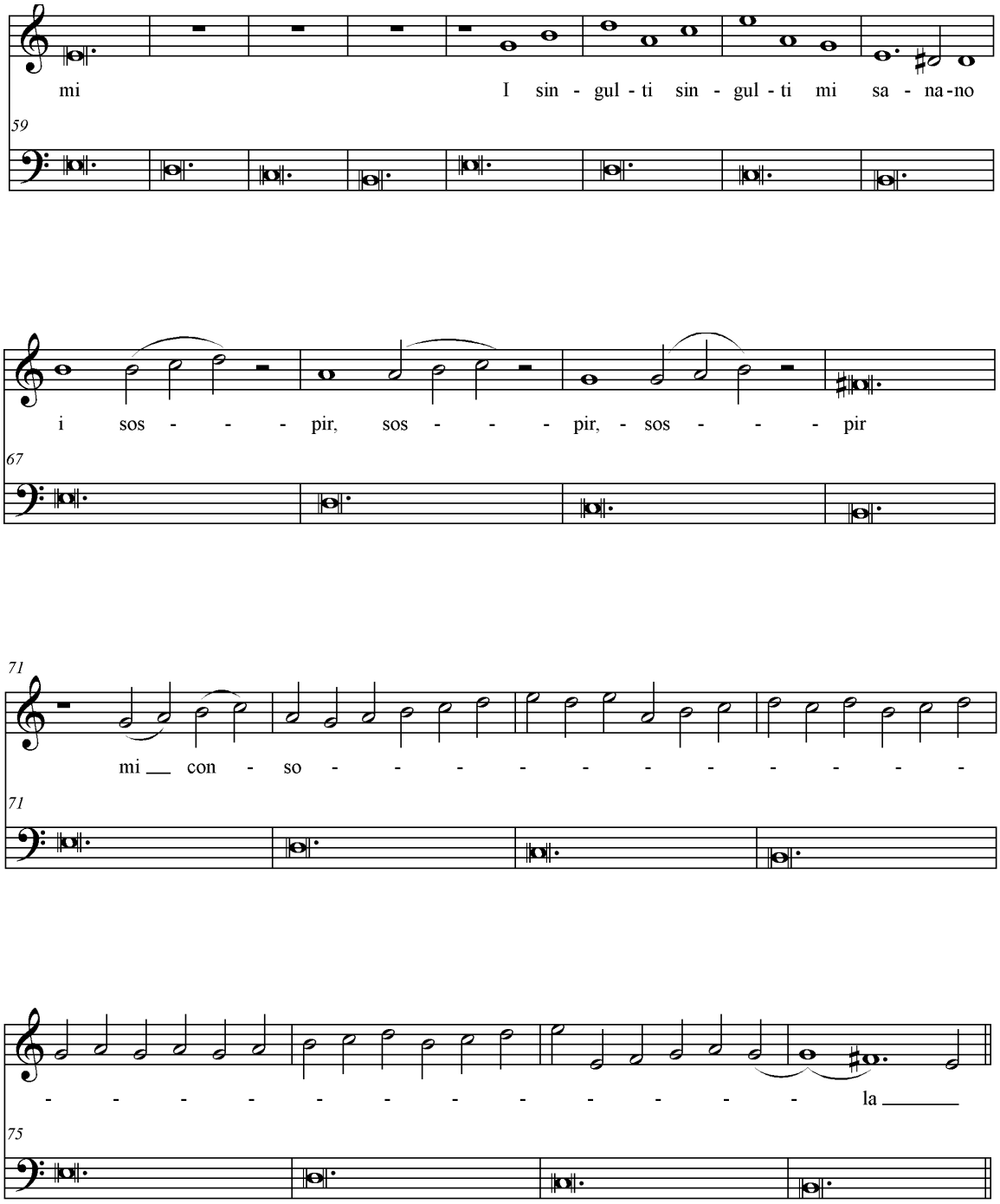
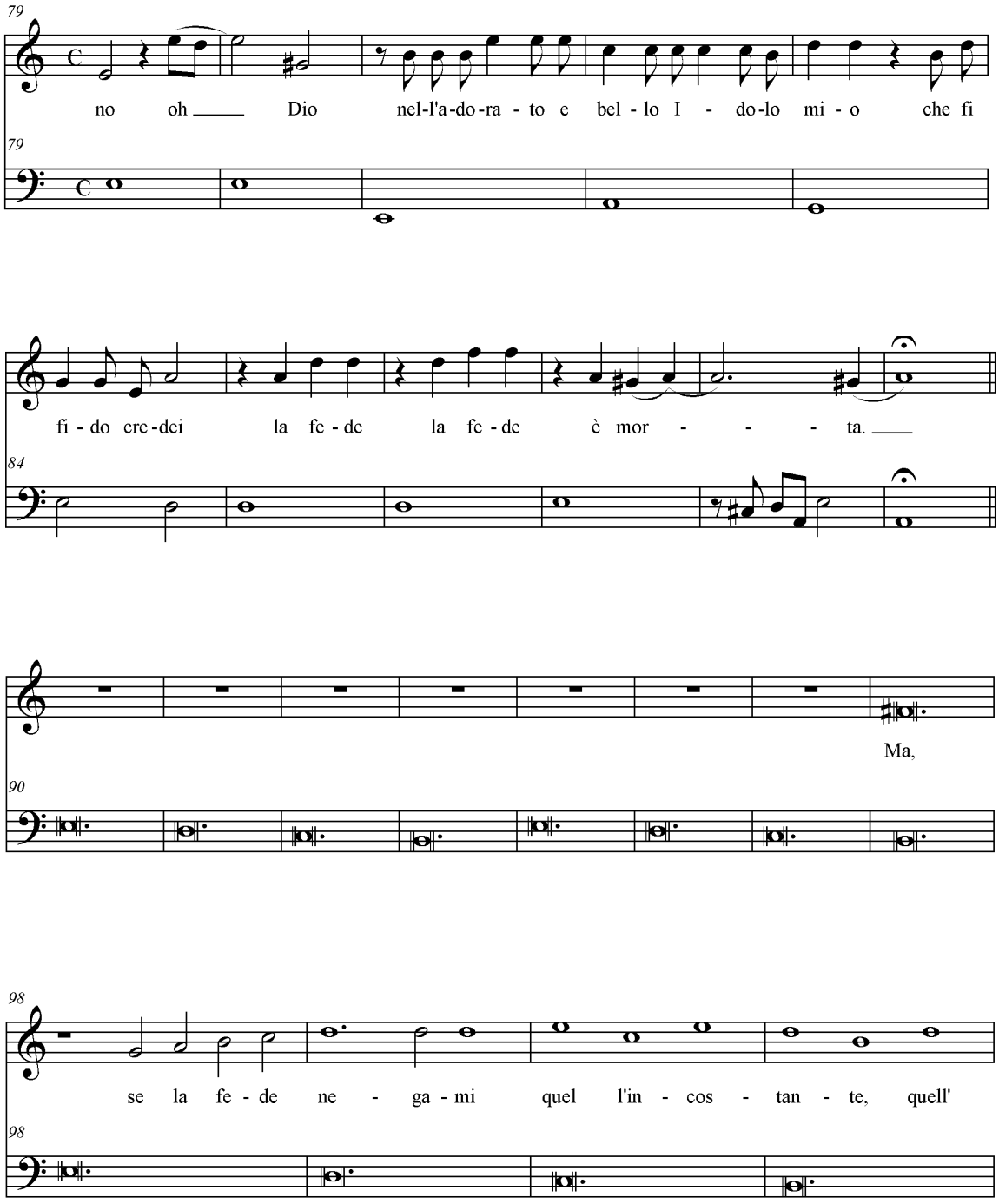

225
mo à Di-o, ul - ti - mo à Di - - o.

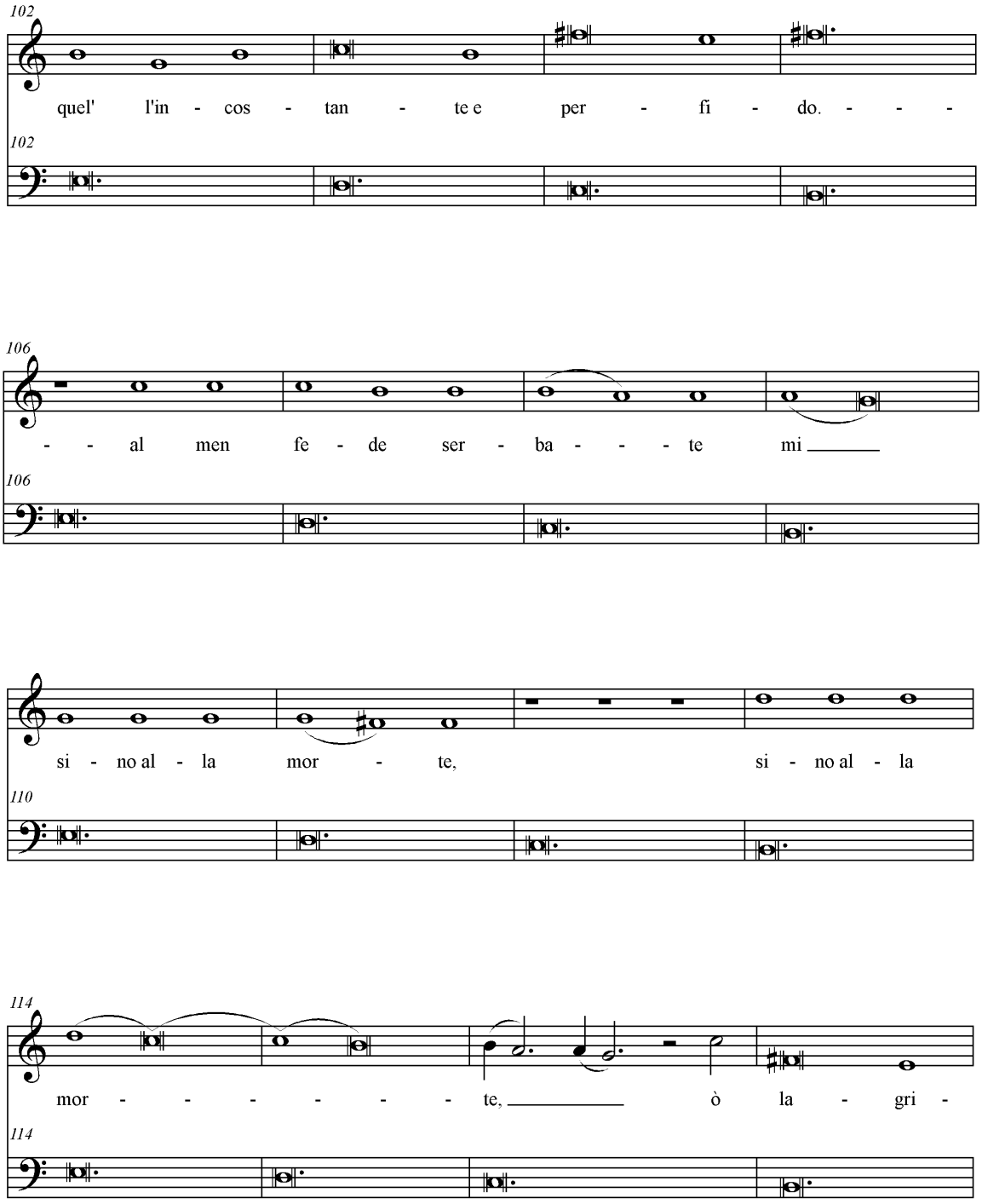
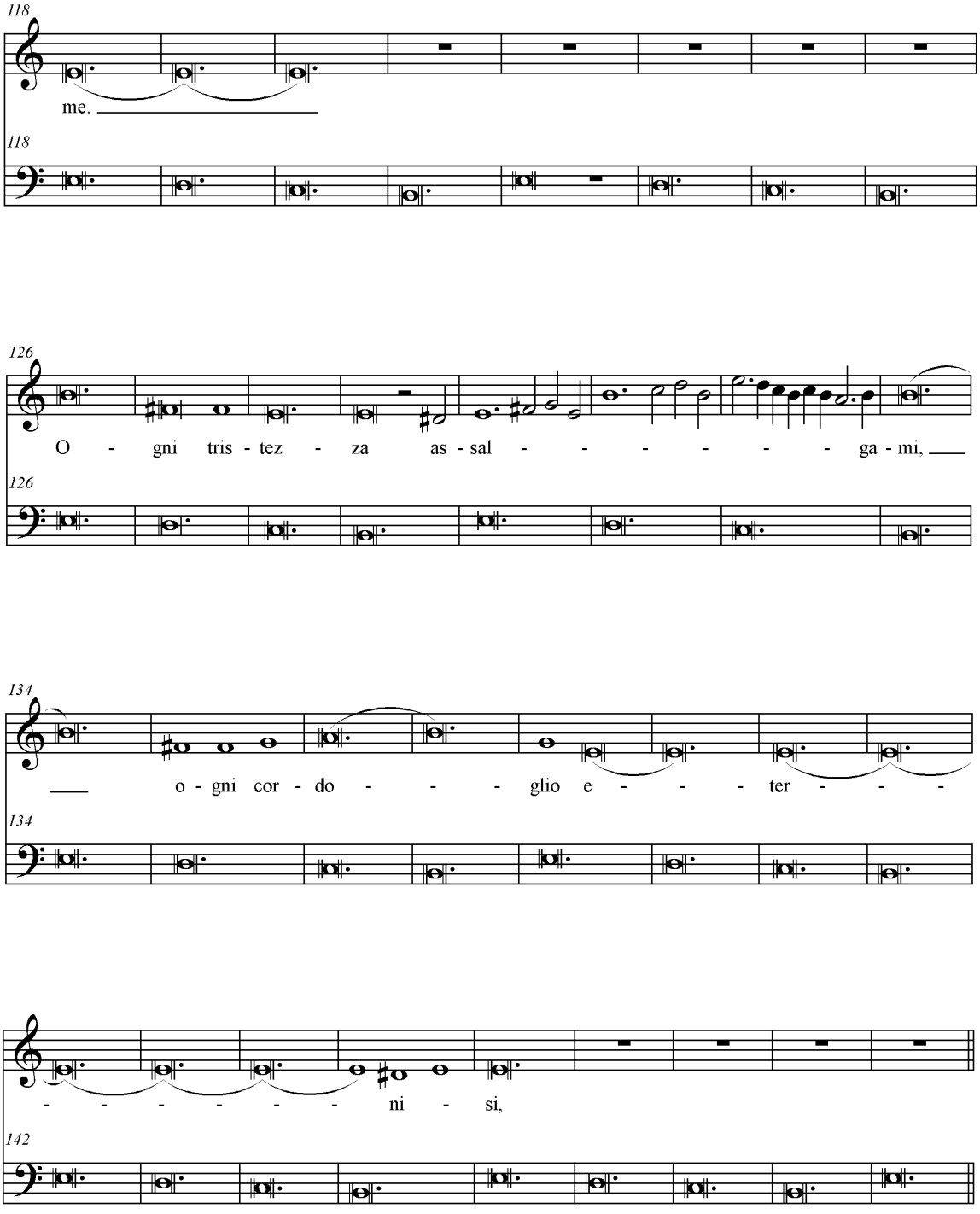
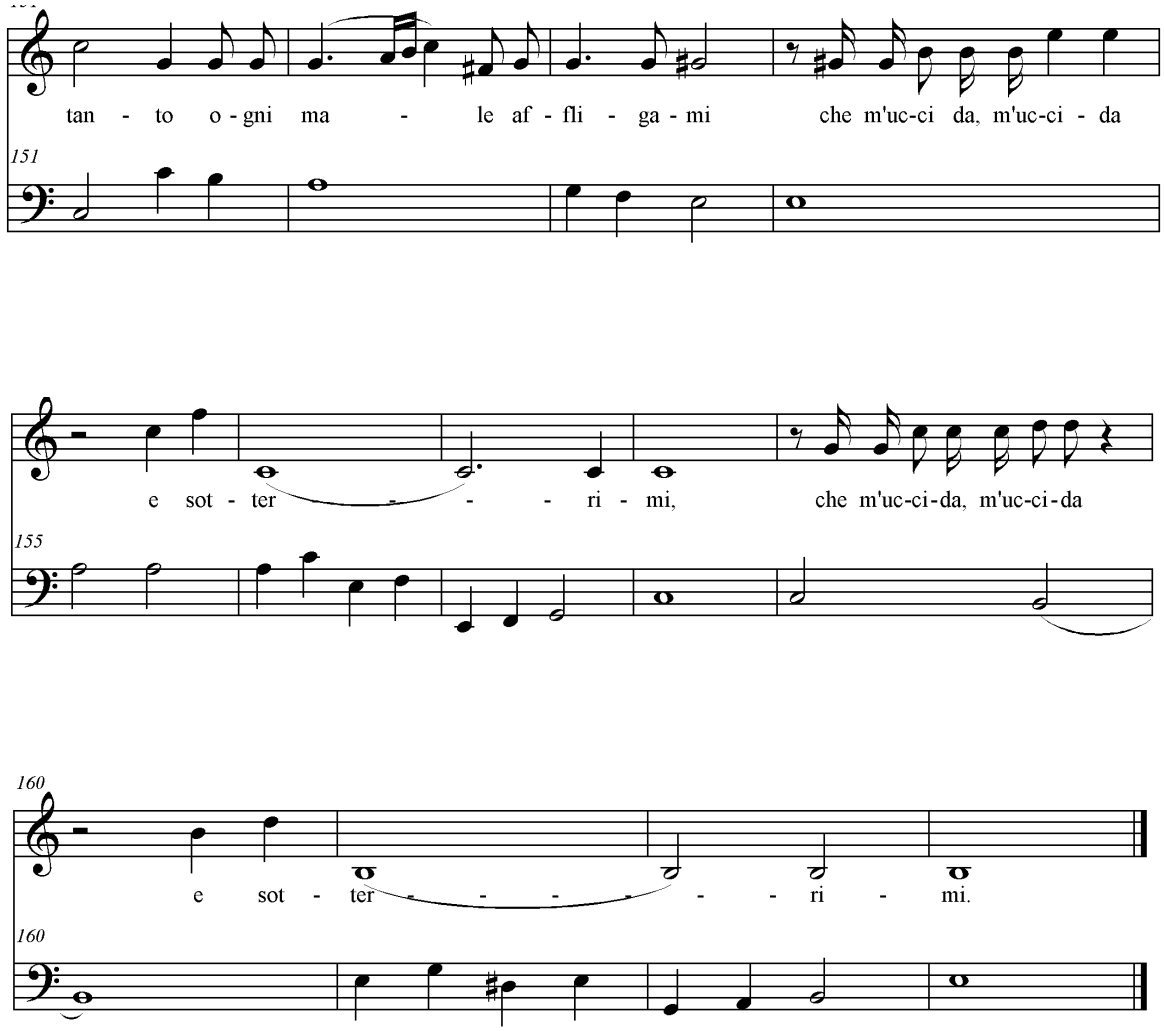
Lagrime mie

Barbara Strozzi
(1619-1677)

18
Che mi to - glie'l re - spi - ro e op - pri - - - me il co - - - - -
21
re. Li - dia, che tant' a -
4 3
26
do - - - - - - - - ro, Per - chè un guar - do pie -
28
to - - - - - so, a - hi mi do - nò, il pa - ter - no ri -
31
gor il pa - ter - no ri - gor

31
gor il pa-ter-no ri-gor
34
l'im-pri-gio-nò. Tra due mu-ra rin-chiu-sa stà la bel-la in-no-
37
cen-te Do-ve giun-ger non può rag-gio di so-le, e quel che più mi
41
duo-le ed ac-cresc' al mio mal, tor-men-ti e pe-ne, è
45
che per mia ca-gio-ne, per mia ca-gio-ne pro-va ma-le il-mi-o be-

48
adagio
ne.
E voi lu - mi do - len - ti, do -
53
len - ti, e voi lu - mi do - len - ti, do - len - ti,
57
non pian - ge - - - - - - - - - - -
62
t.
t.
te.
La - - - - - - - - - gri-me
67
mi - e, à che, à che vi trat - te - ne - te?

72
Aria adag.
Li - dia,ahi - me veg - go man - car - mi, Li - dia,ahi - mè, veg - go man - car - mi, l'i - dol
75
mio, che tan - to a - do - - - - - - ro, Stá co - lei tra du - ri mar - mi per cui
78
spi - ro, per cui spi - ro E pur - non mo - - - - ro. Stá co - lei tra du - ri
82
mar - mi, per cui spi - ro, per cui spi - ro e pur - - non mo -
85
ro.
3. strofa
Se la mor - te m'è gra-

89
di - ta se la mor - te m'è gra - di - ta, hor che son pri - vo di spe -
92
ne, dhe to - glie - te - mi la vi - ta (ne ne pre - go) ve ne pre - go as -
96
pre mie pe - - - - ne, dhe to - gli - te - mi la vi - ta ve - ne pre - go ve - ne pre - go as -
100
pre mi - e pe - ne.

104
adag.
Ma ben m'ac-cor-go, che per tor-men-tar - - - mi mag - gior - men-
109
te, la sor-te mi nie-ga an-co la mor-te, mi nie-ga an-co, mi nie-ga an-co la mor -
113
te. Se dun-qu'è ve - ro, o - - Di - o, è
118
ve - ro, è ve - ro, o Di - o, Che sol del pian - - -

Lagrime mie. vt supra.

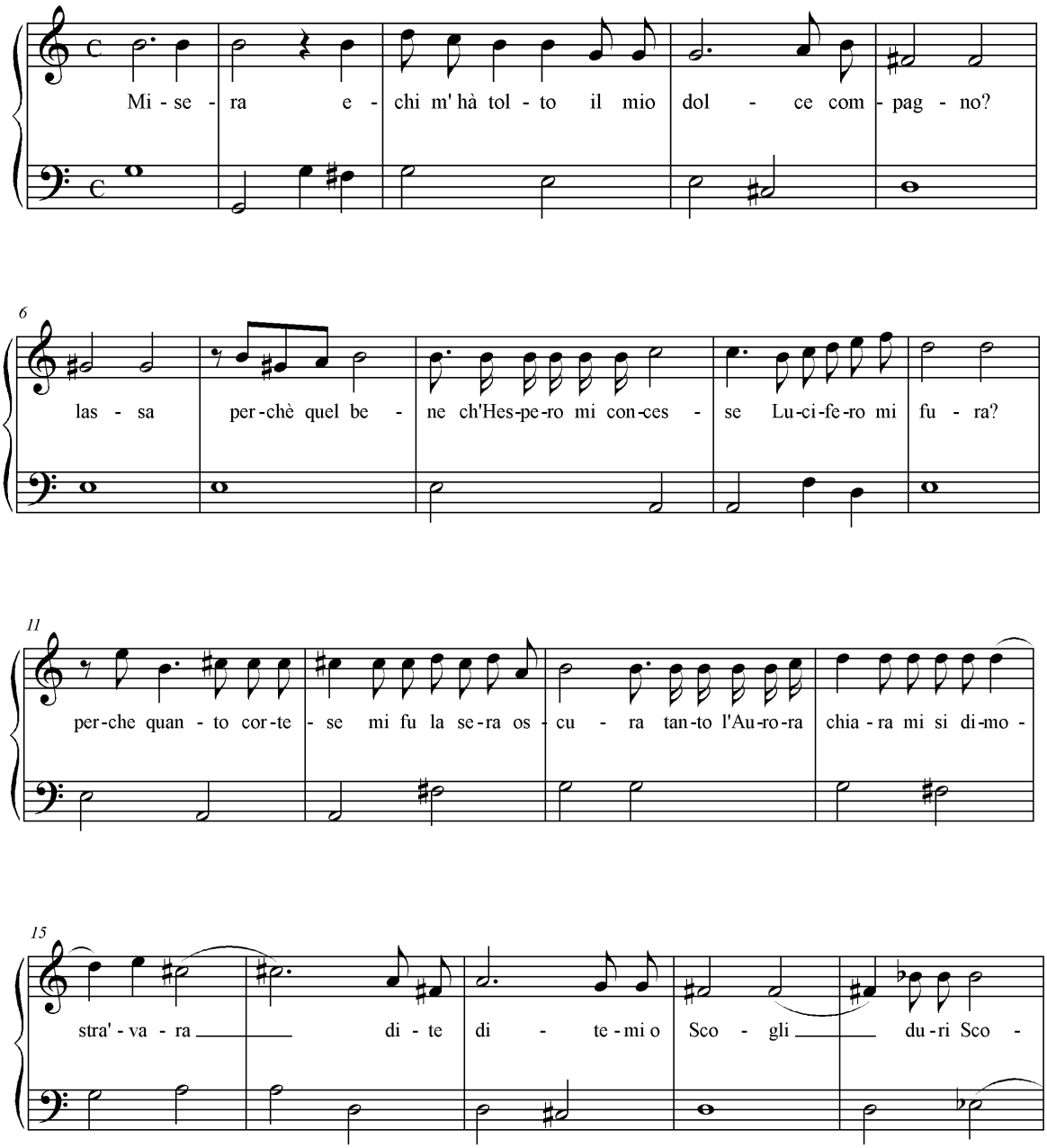
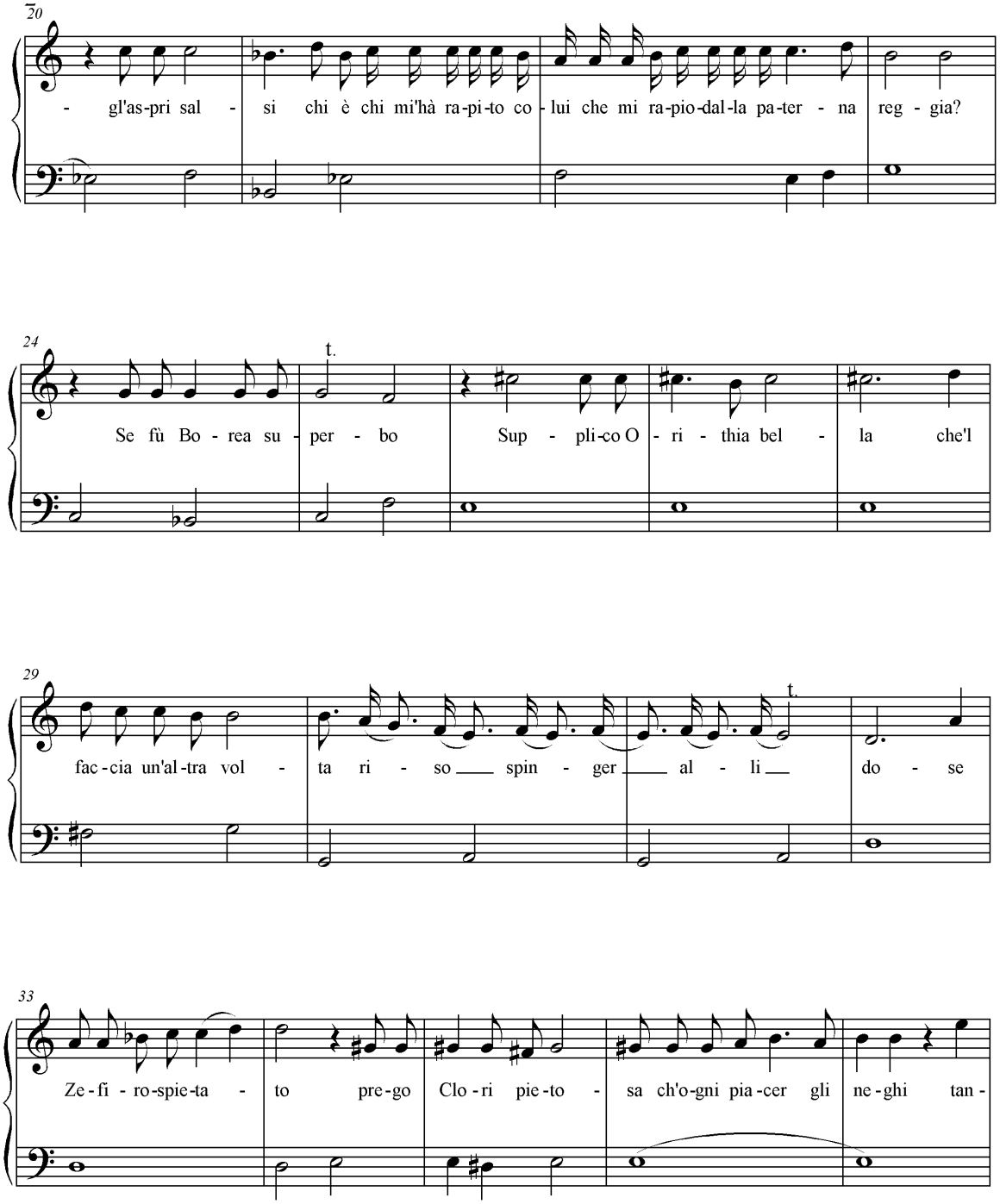
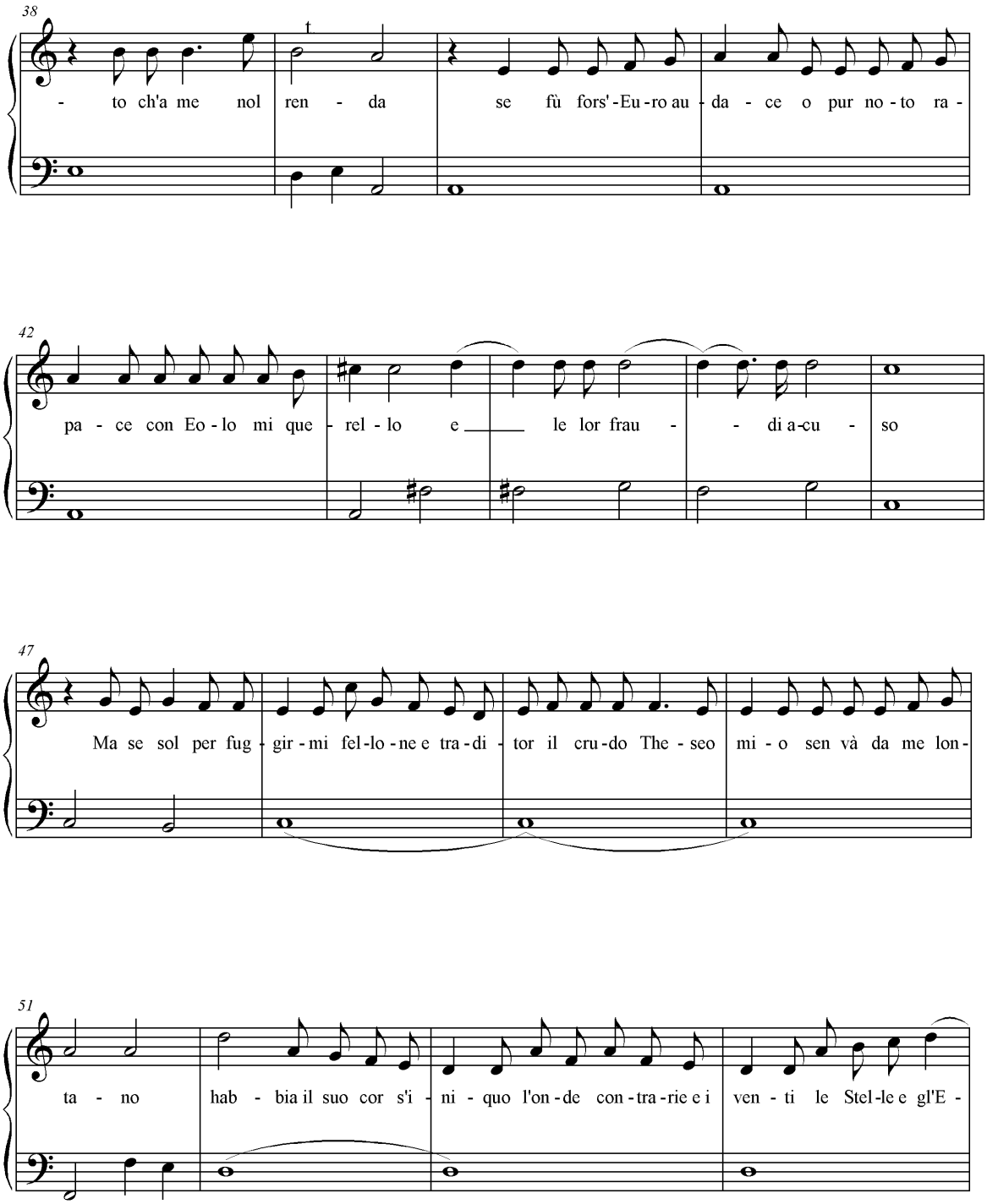
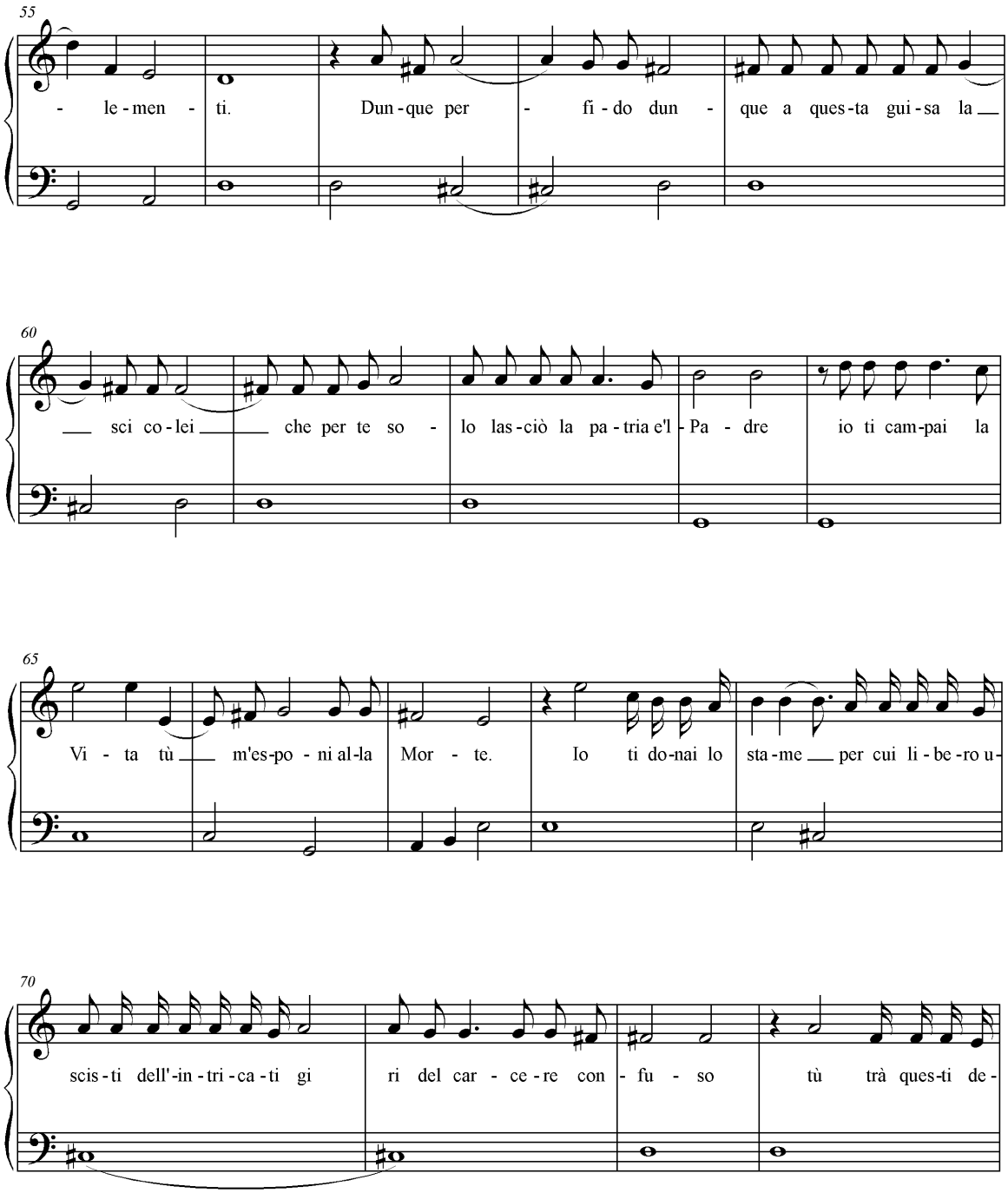
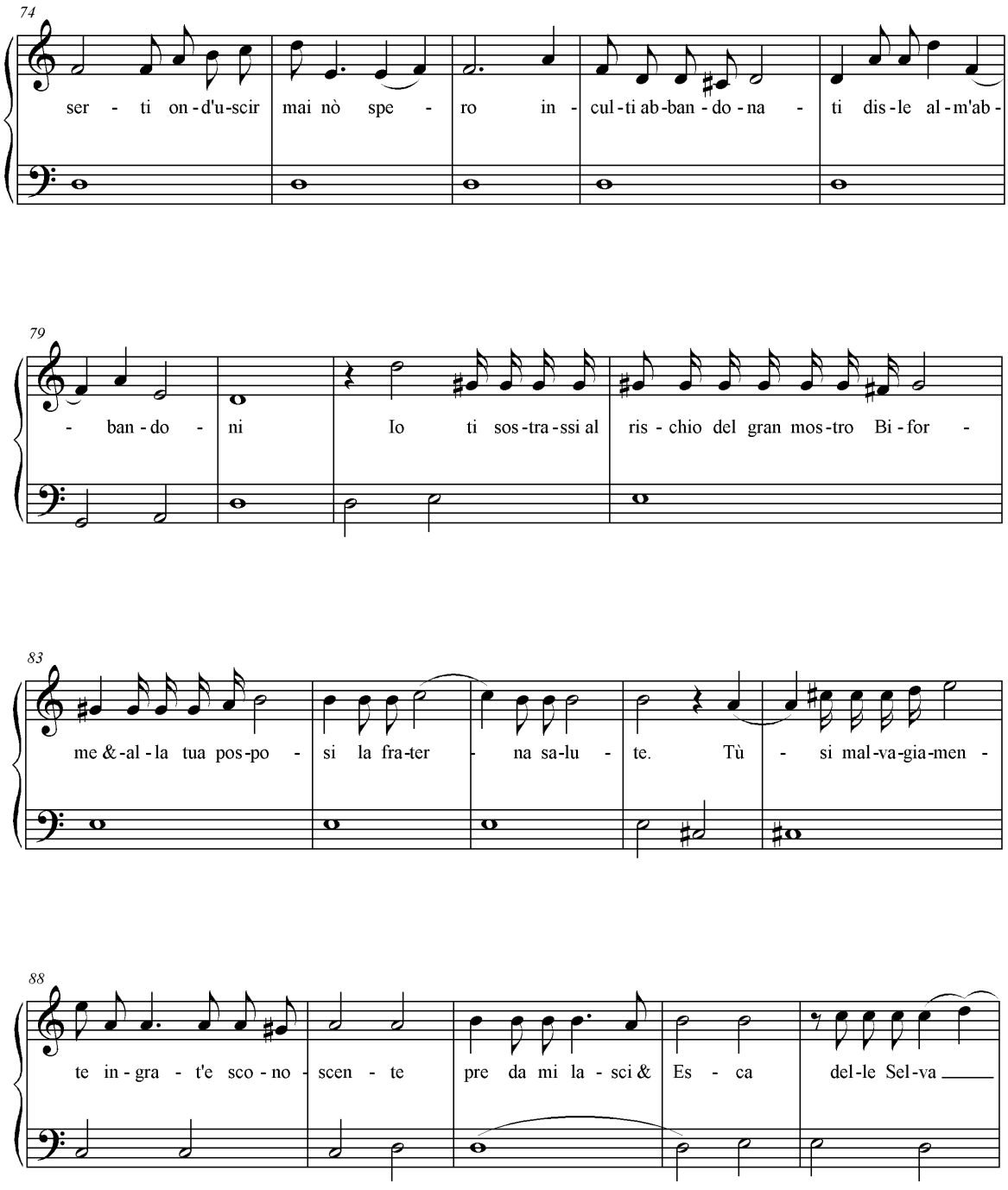
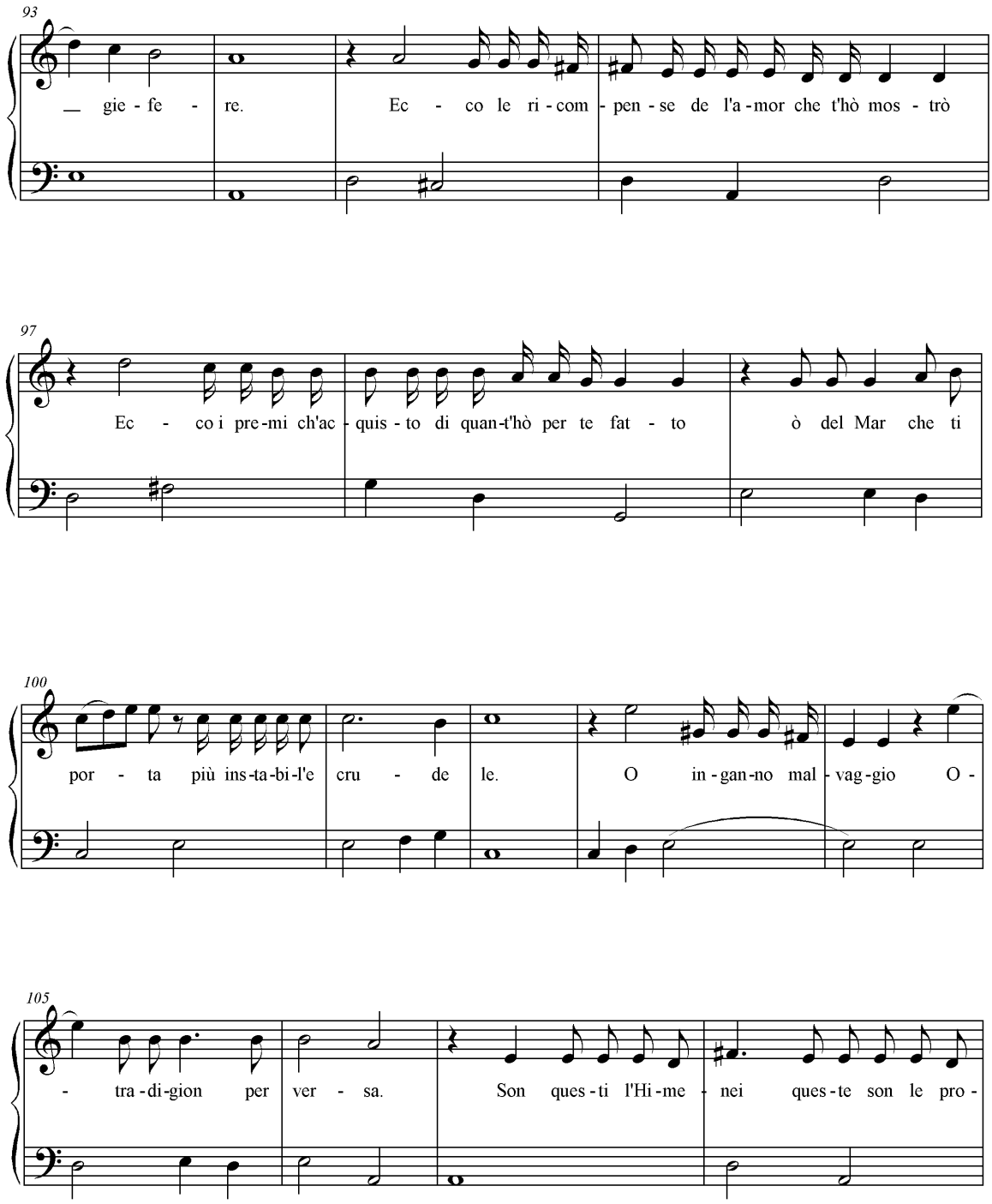
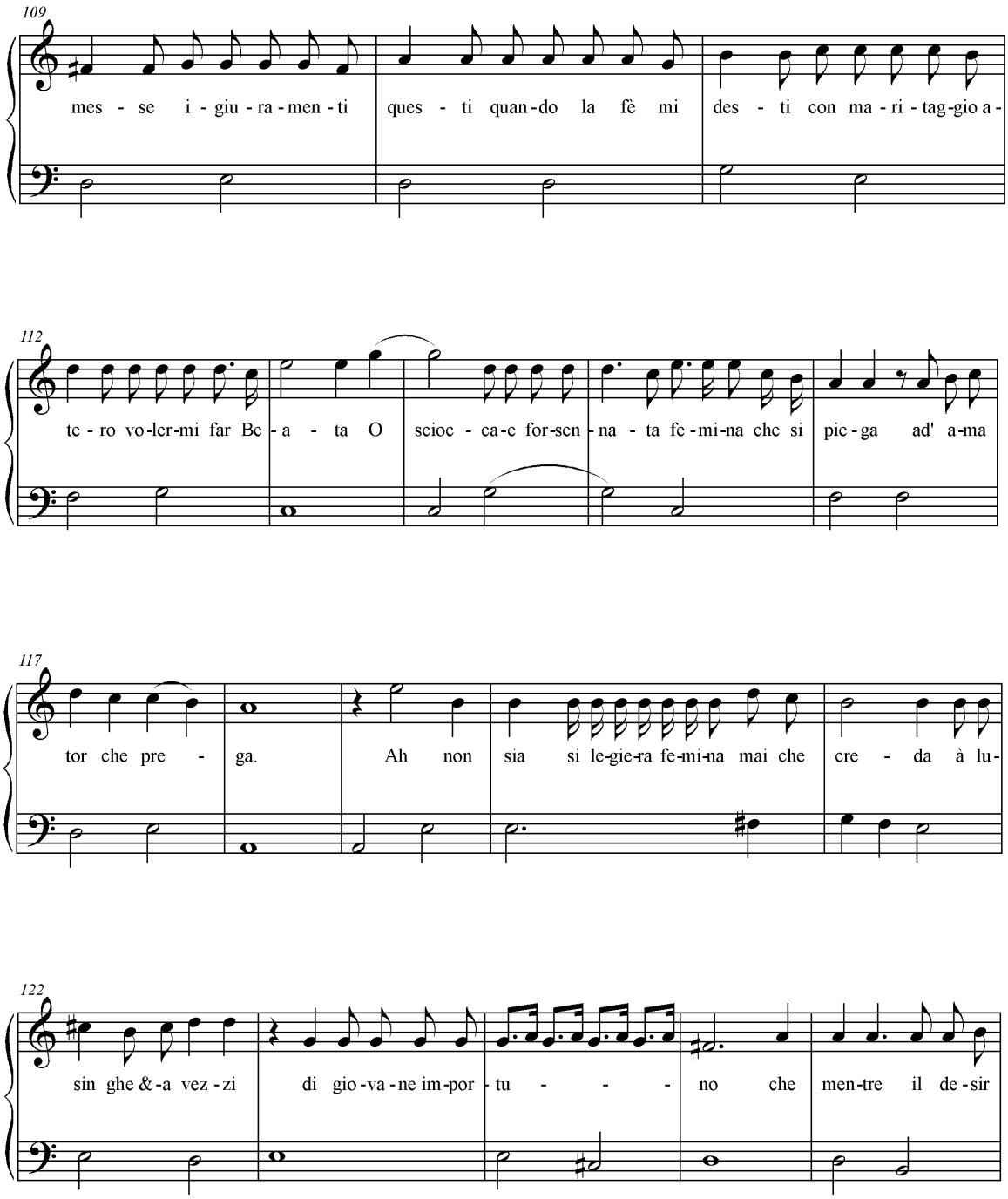
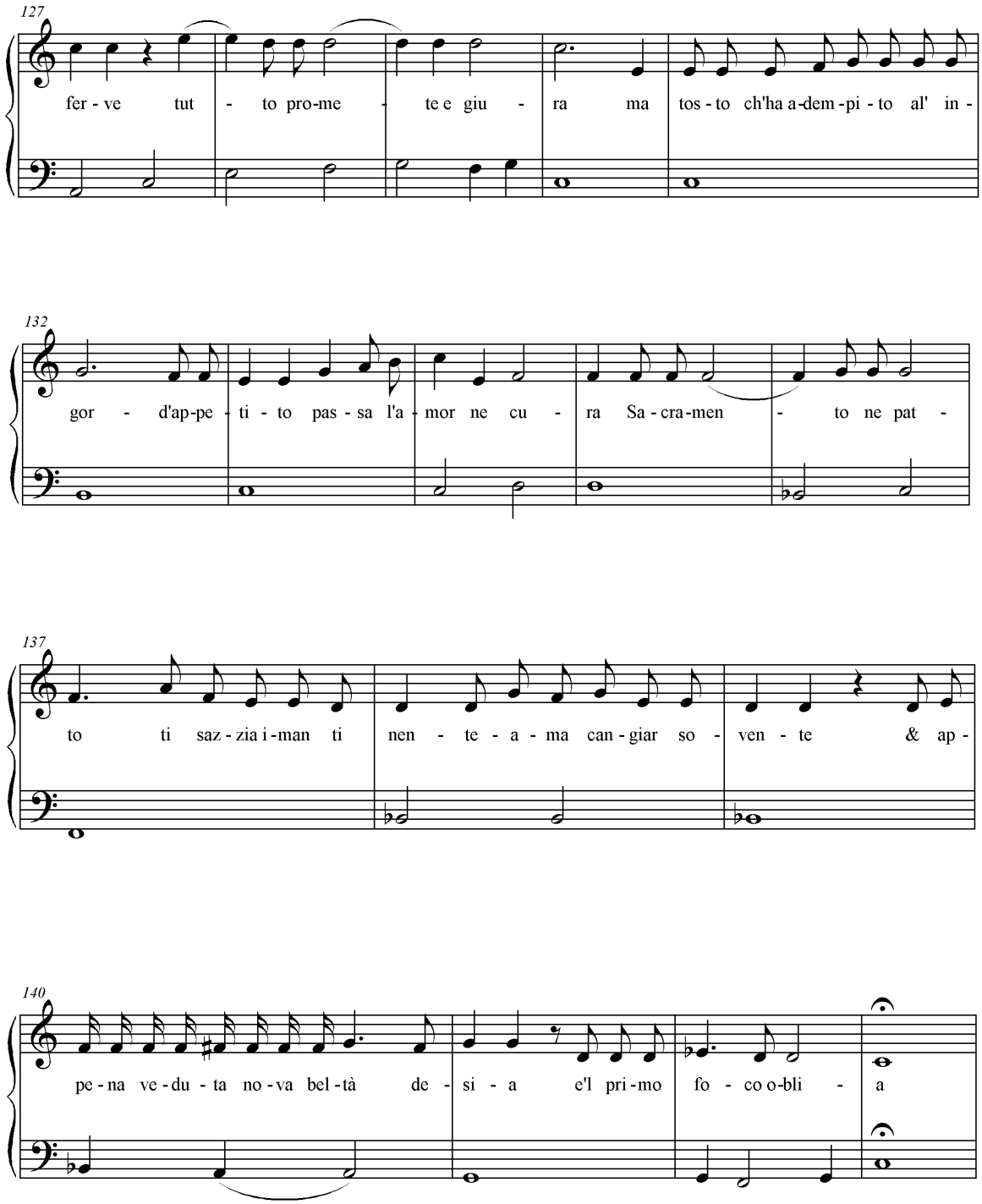
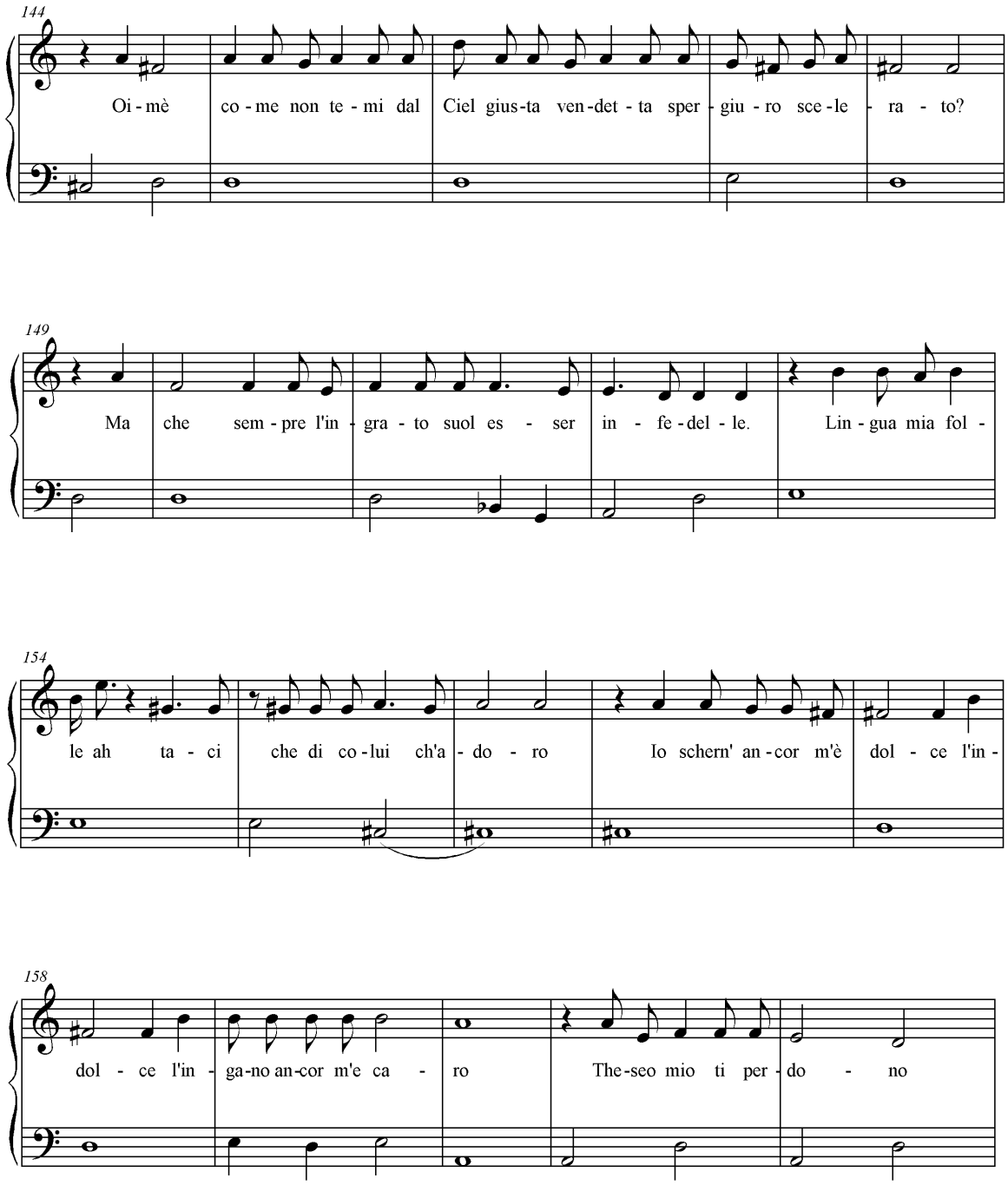
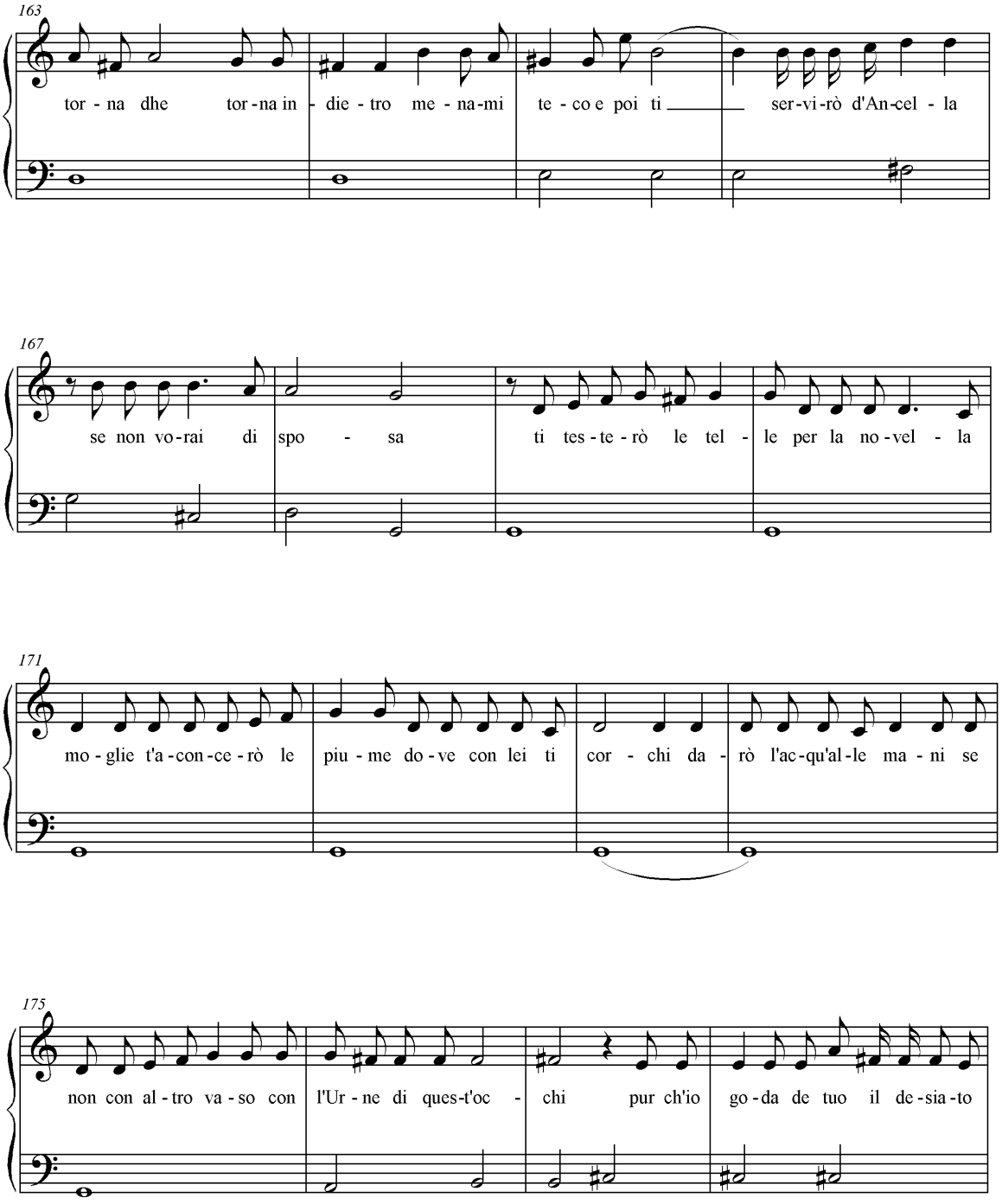
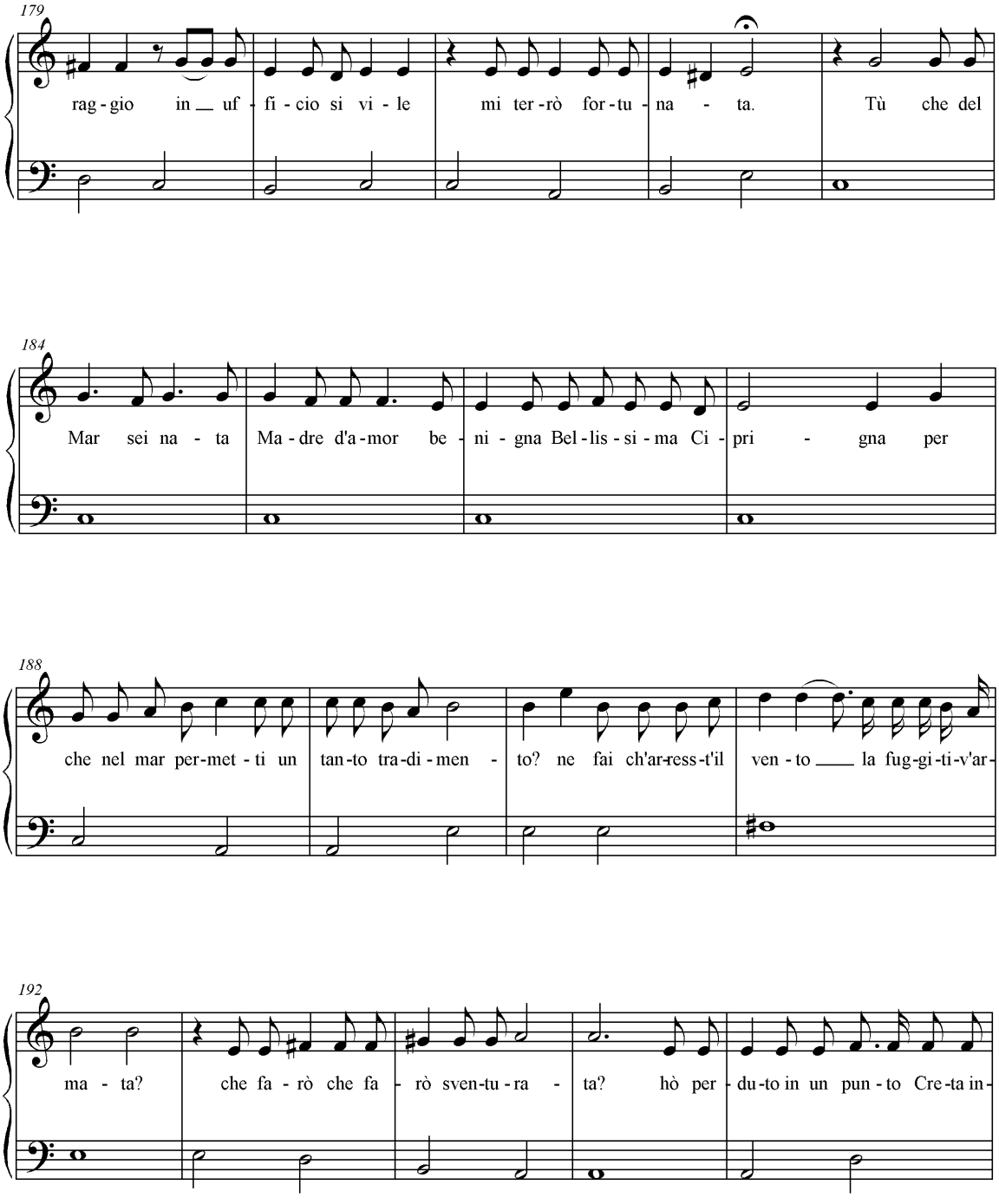
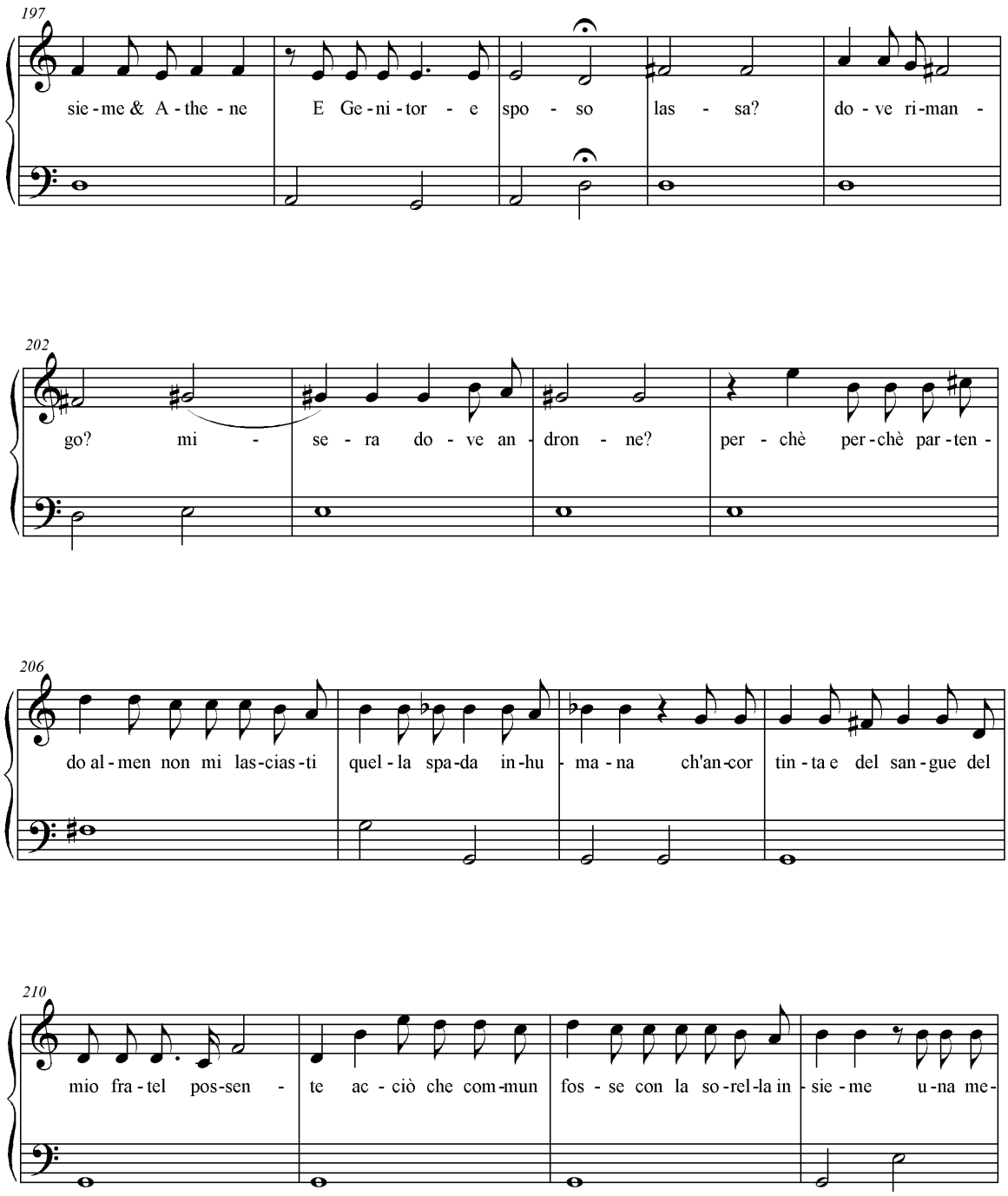
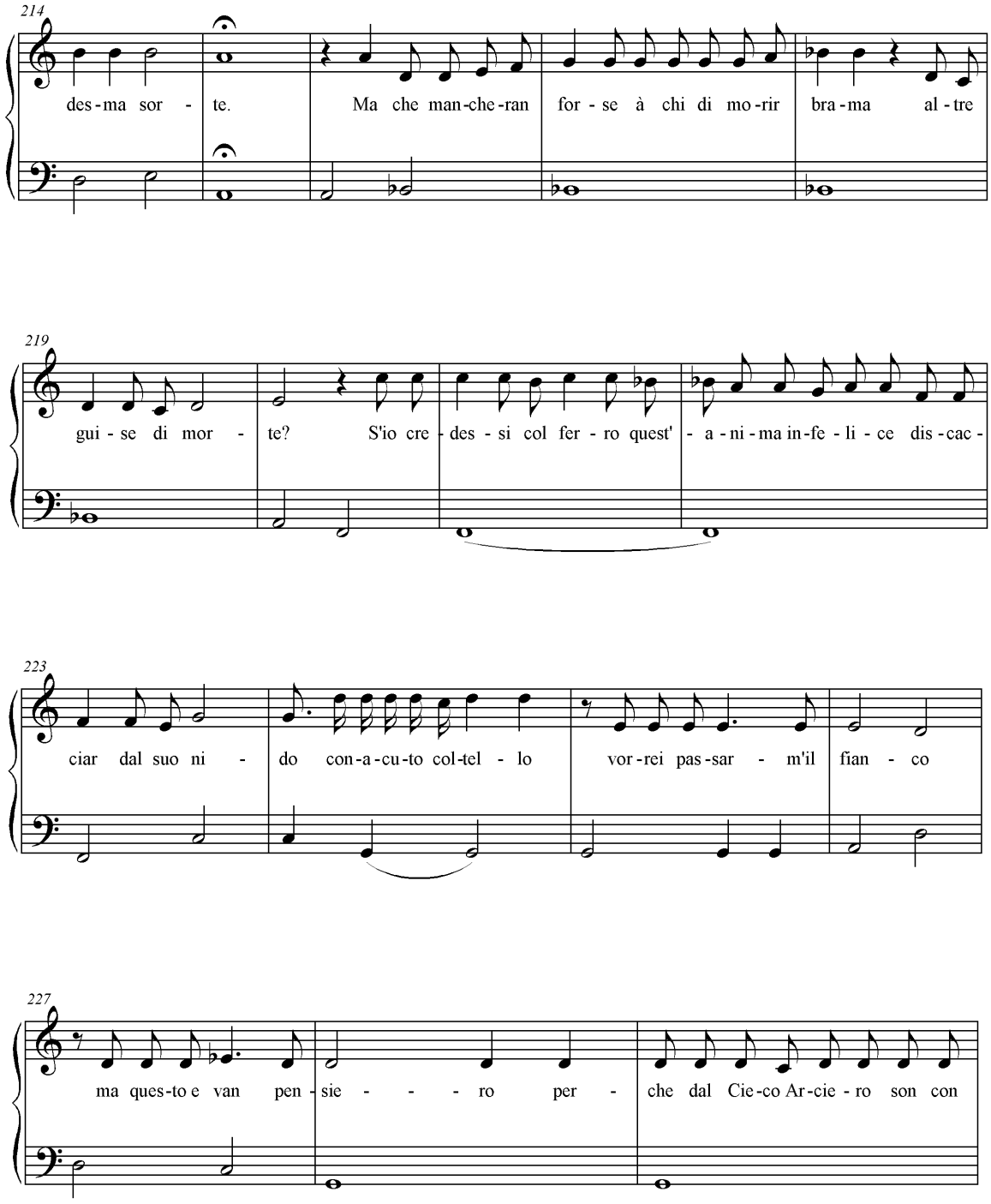
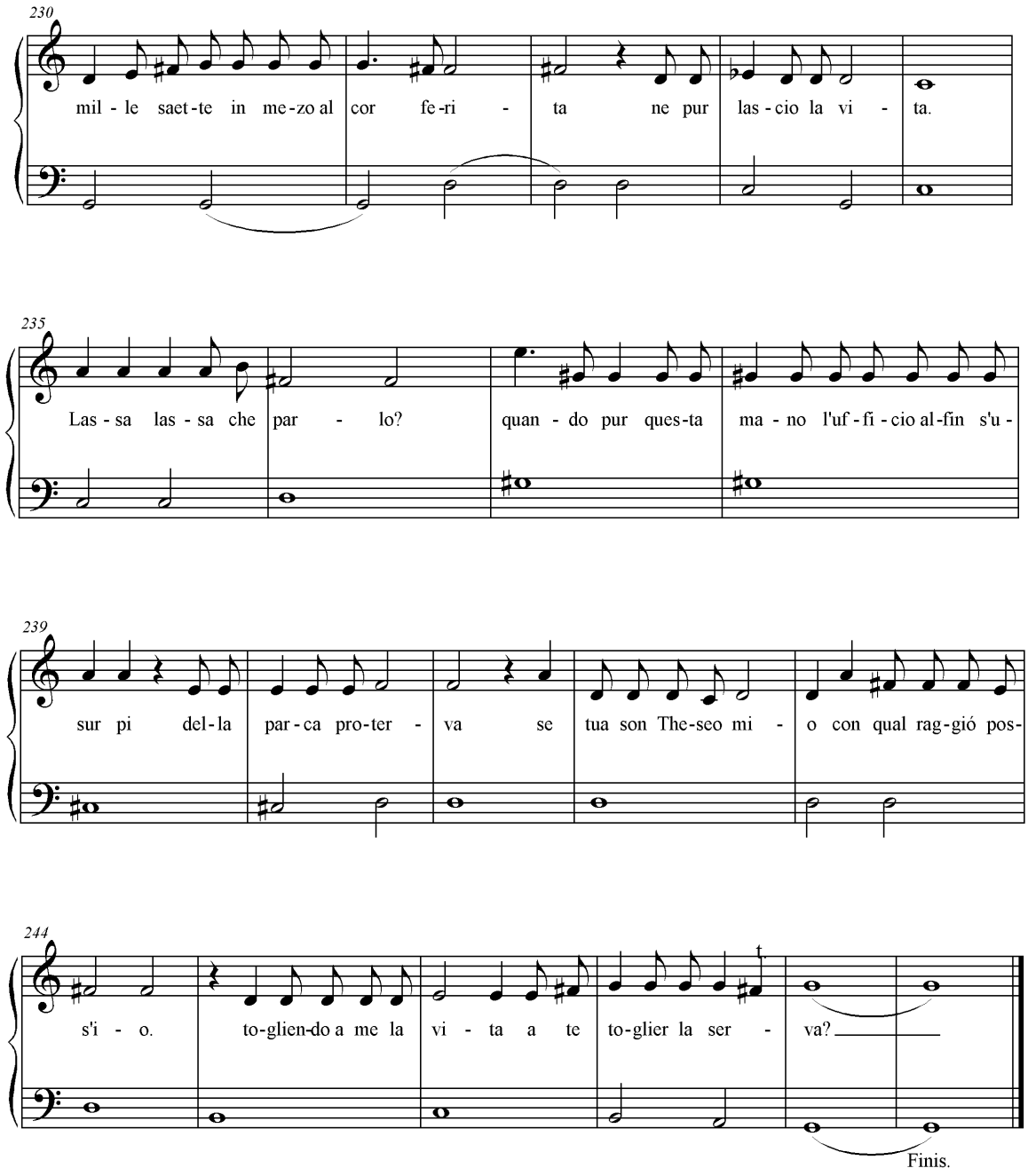
L’eraclito amoroso

Barbara Strozzi
(1619-1677)

22
Va - ghe - za hò - sol di pian - ge - re mi pas co
22
28
sol di la - gri - me il duo - - - lo è mia de -
28
li - ti - a e son mie gio - - - - - - - -
33
37
ie i ge mi ti
37

o - gni mar - ti - re ag - gra - - - - - - - - -
43
- - - - - - - - - - - - - da - mi,
47
51
o - gni do - lor
51
55
di let - ta -
55


mi I sin - gul - ti sin - gul - ti mi sa - na - no
59
i sos - - - - pir, sos - - - - pir, - sos - - - - pir
67
71
mi __ con - so - - - - - - - - - - -
71
- - - - - - - - - - - - - - - la _____
75

79
no oh Dio nel-l'a-do-ra - to e bel - lo I - do-lo mi - o che fi
79
fi - do cre-dei la fe - de la fe - de è mor - - - ta.
84
Ma,
90
se la fe - de ne - ga - mi quel l'in - cos - tan - te, quell'
98
98


102
quel' l'in - cos - tan - te e per - fi - do. - - -
102
106
- - al men fe - de ser - ba - - - te mi
106
si - no al - la mor - te, si - no al - la
110
114
mor - - - - - - te, ò la - gri -
114

118
me.
118
126
O - gni tris - tez - za as - sal - - - - - - - ga - mi,
126
134
o - gni cor - do - - - glio e - - - ter - - -
134
- - - - - - - ni - si,
142

tan - to o - gni ma - le af - fli - ga - mi che m'uc-ci da, m'uc-ci - da
151
e sot - ter - - - ri - mi, che m'uc-ci-da, m'uc-ci-da
155
160
e sot - ter - - - - - - ri - mi.
160

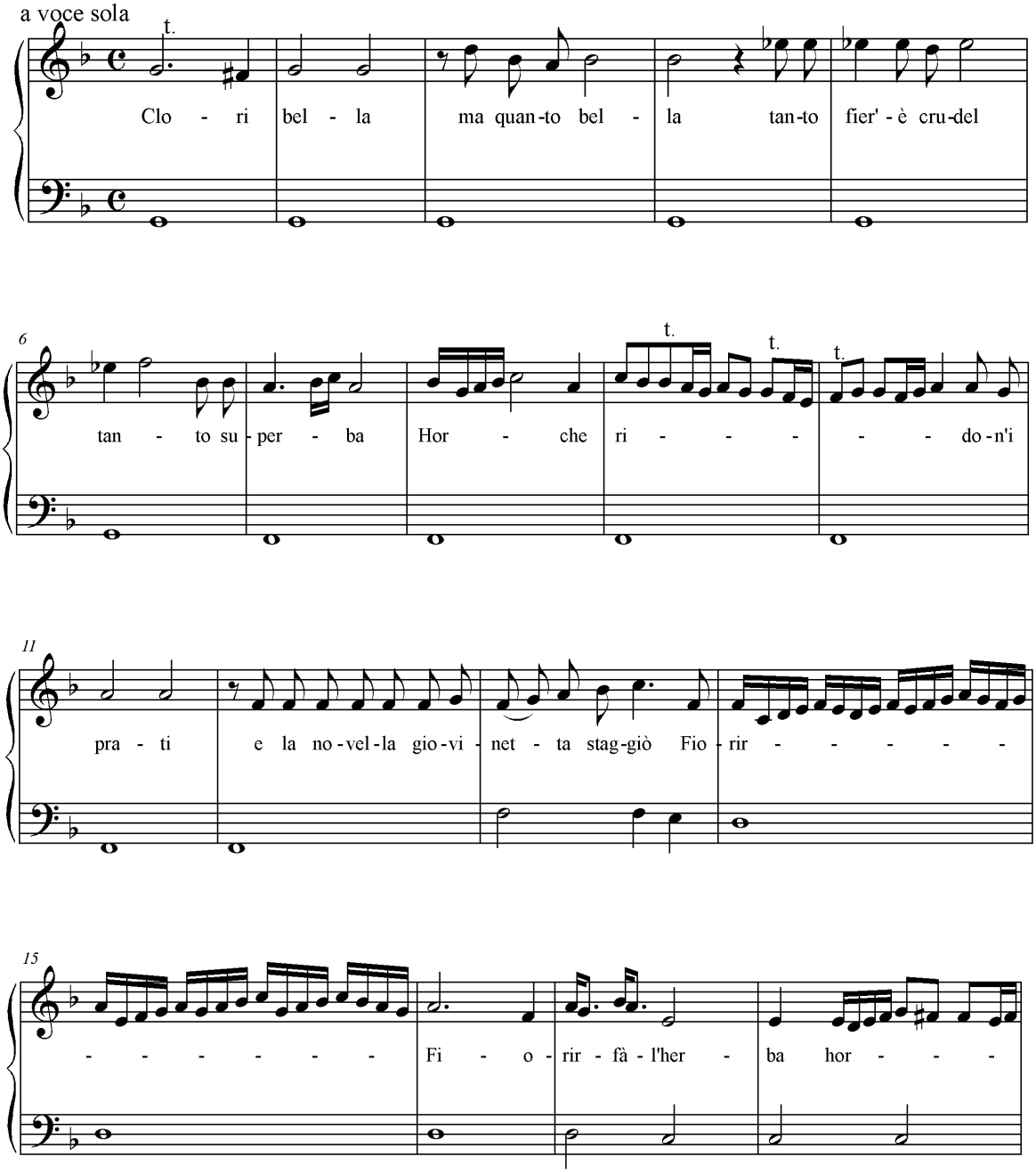
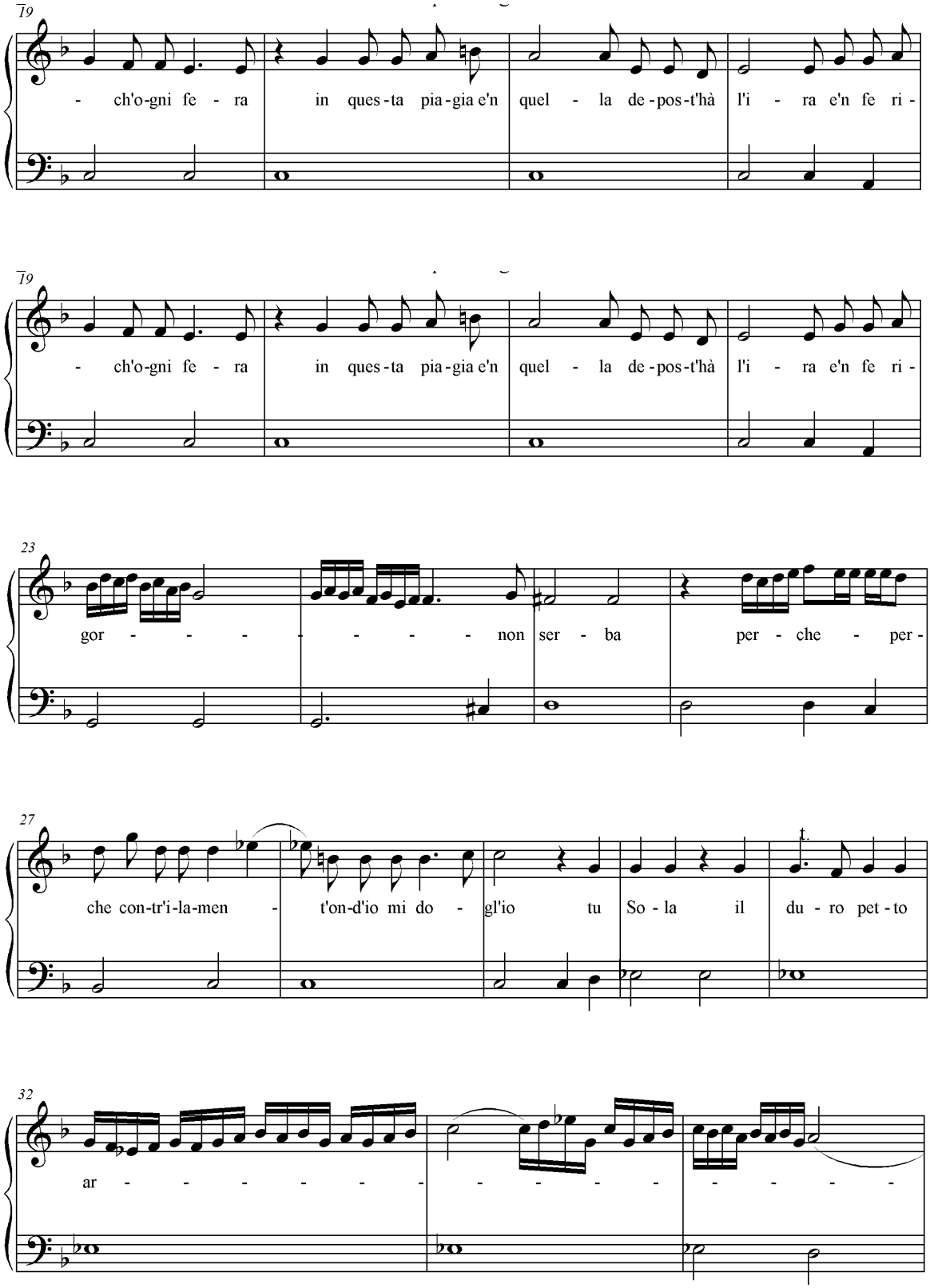
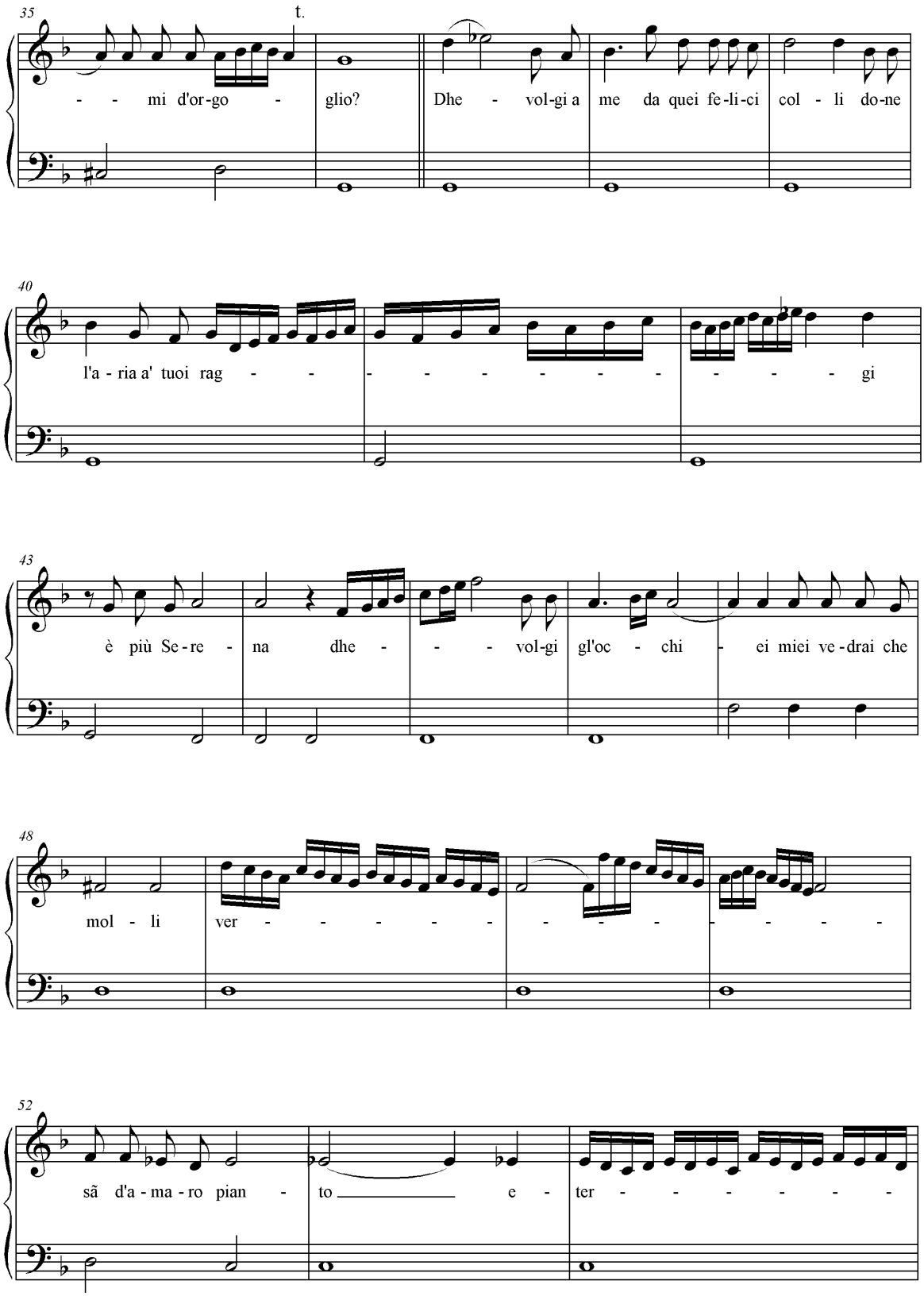
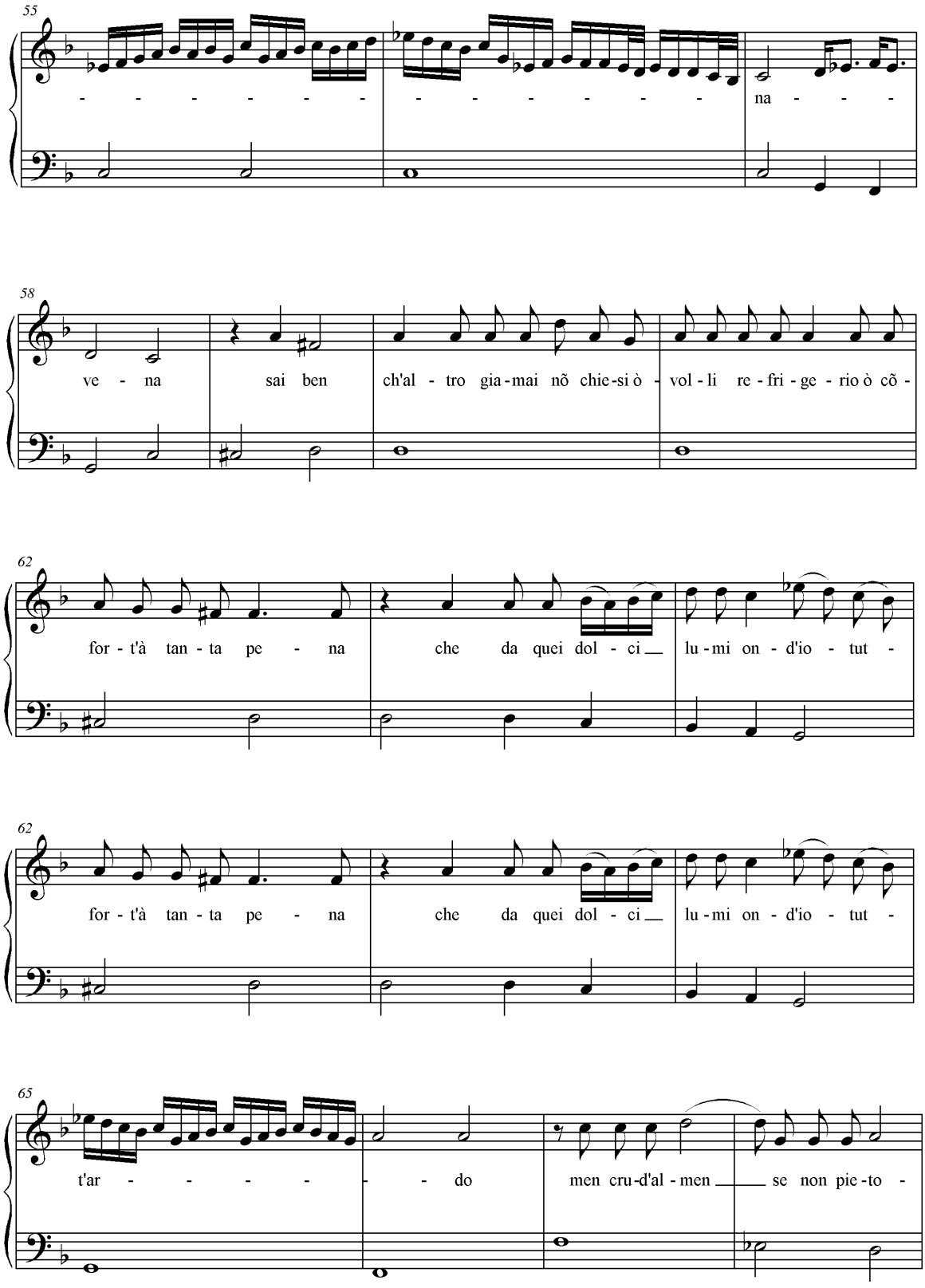
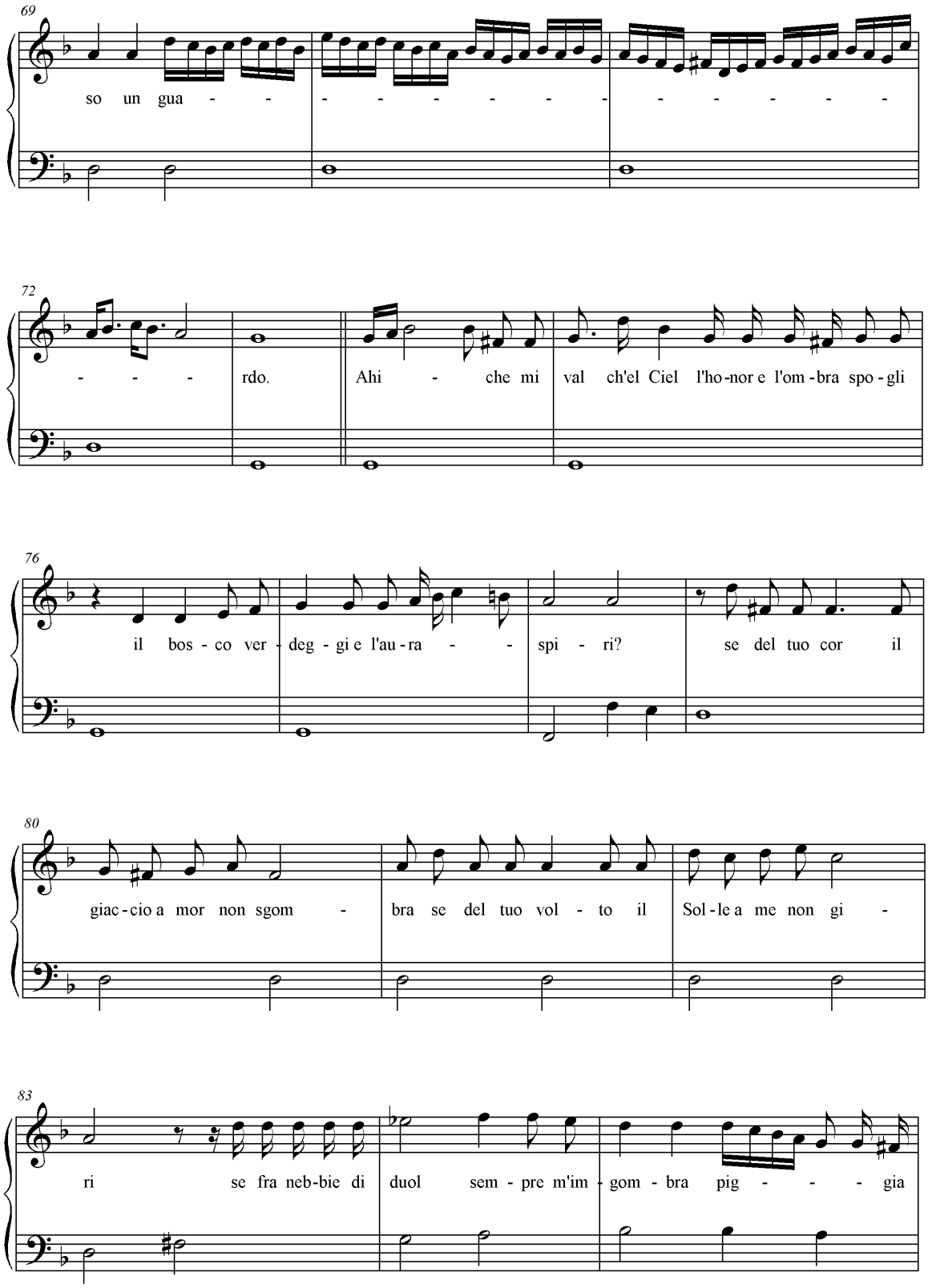
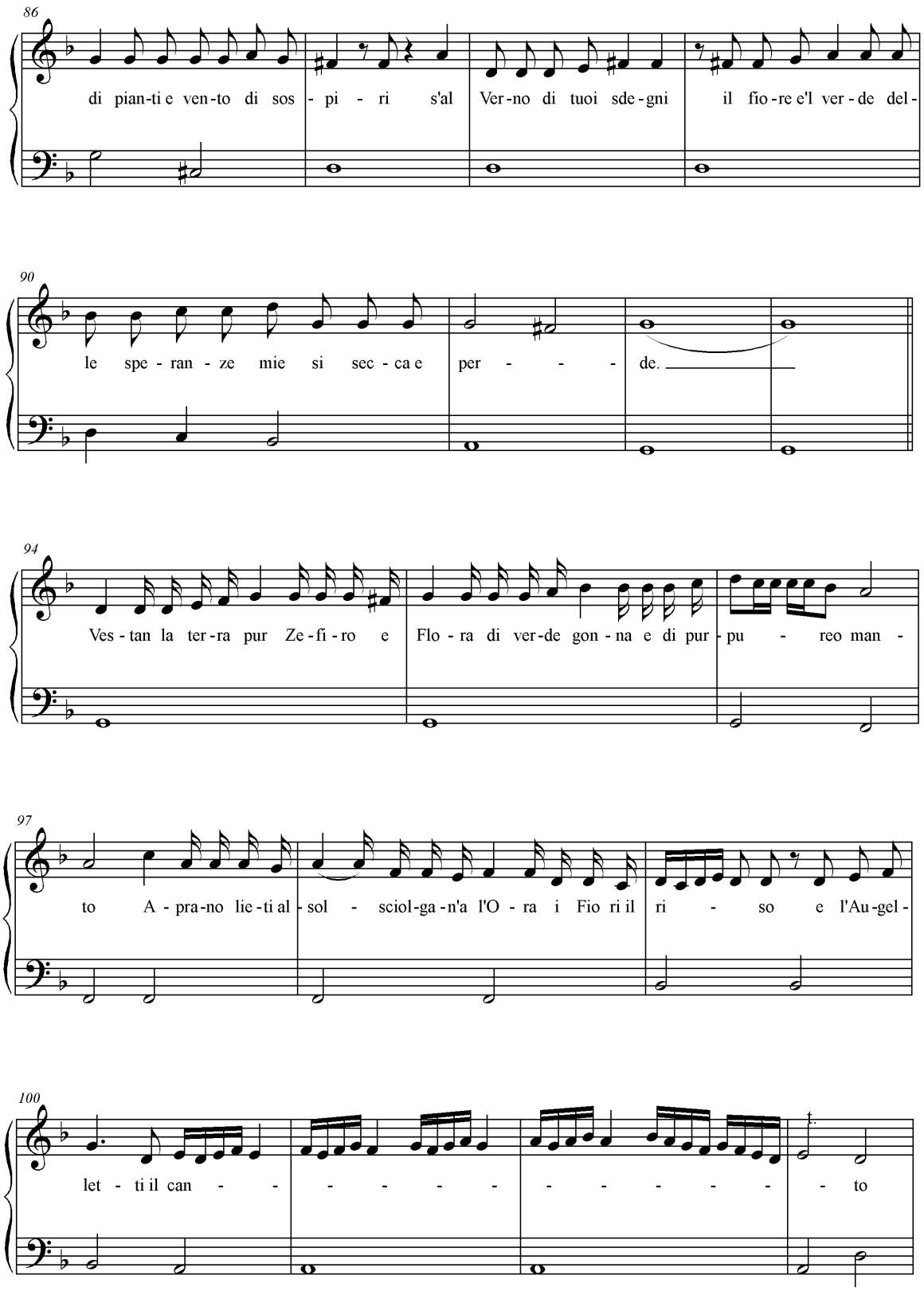
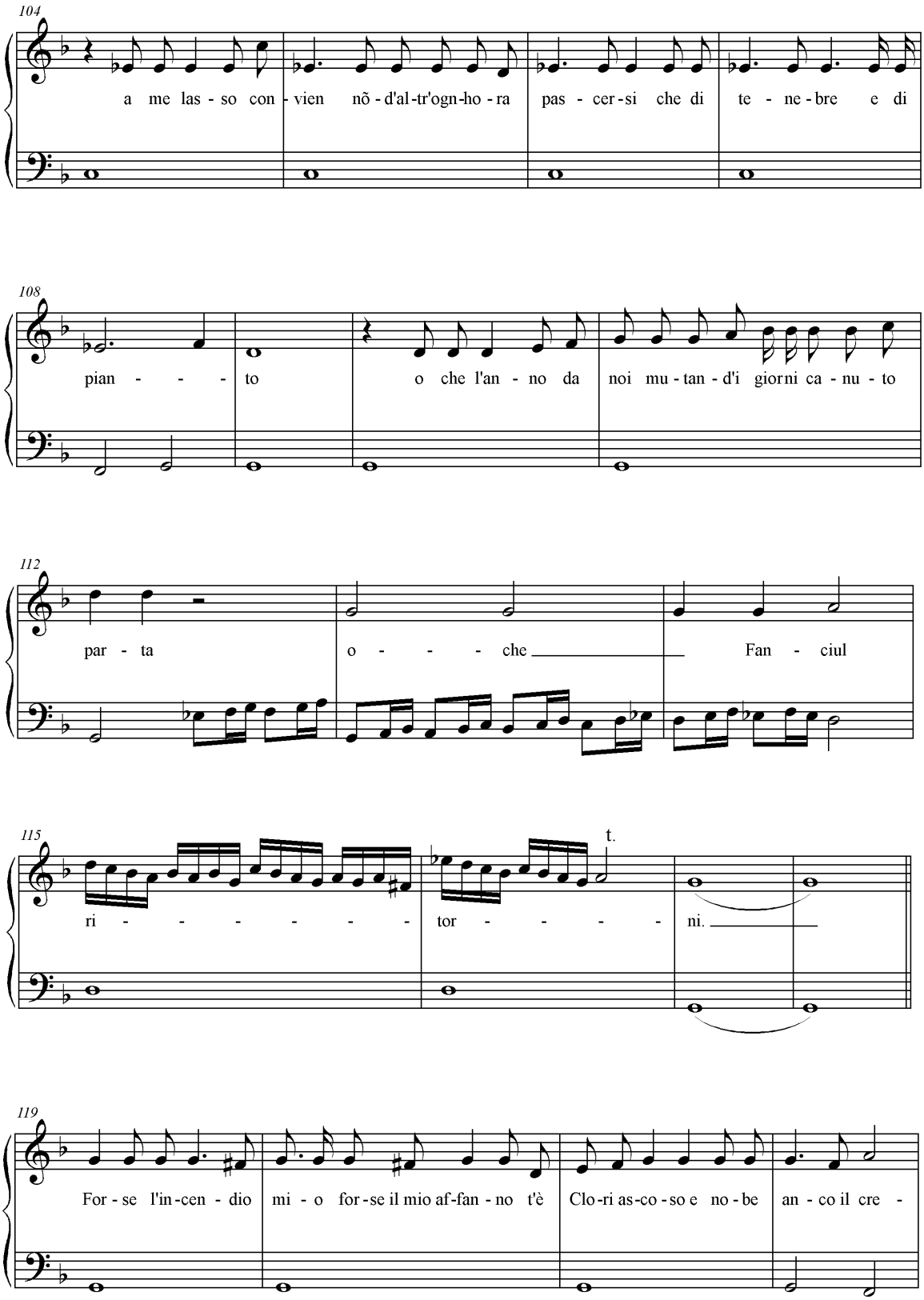
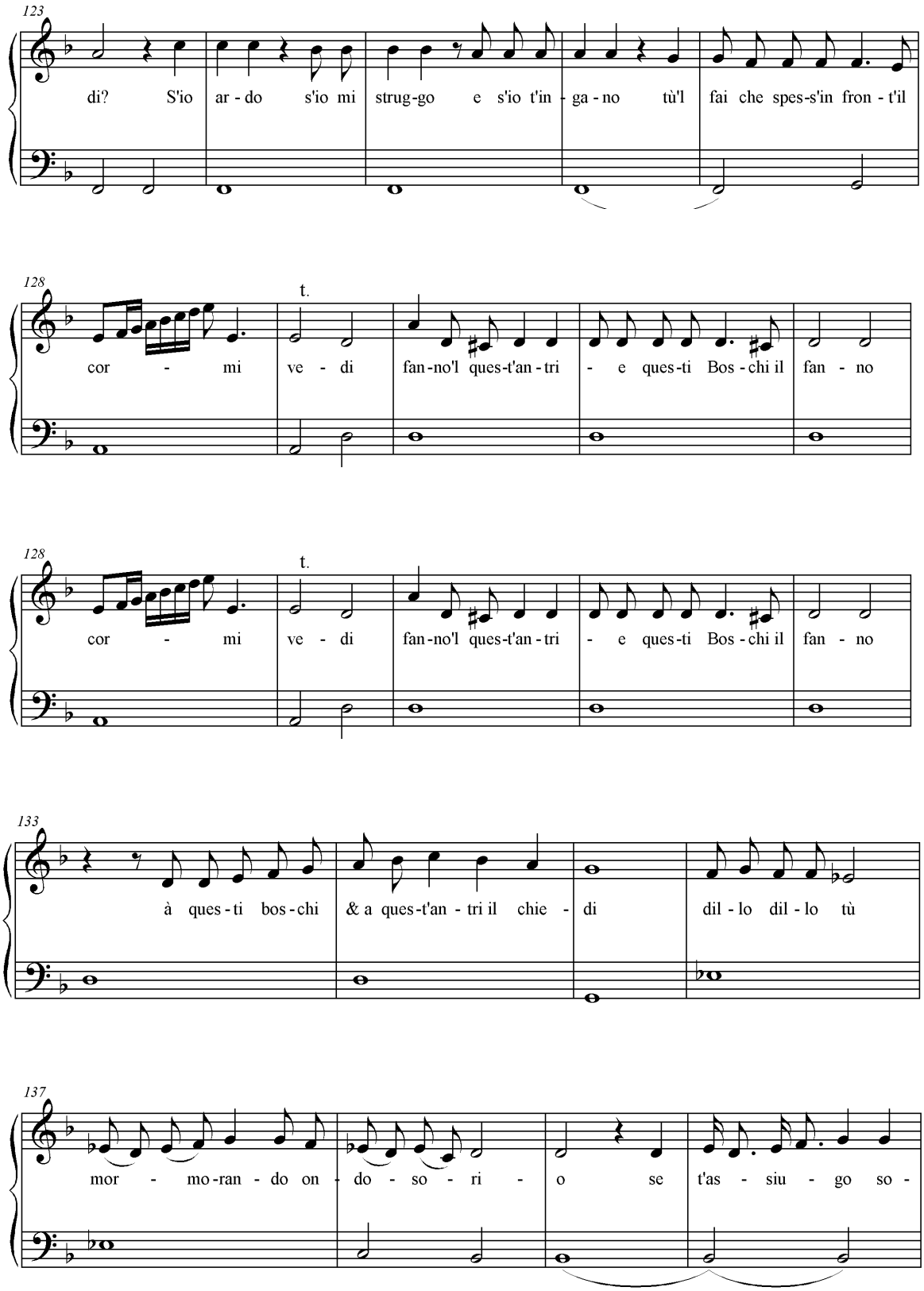
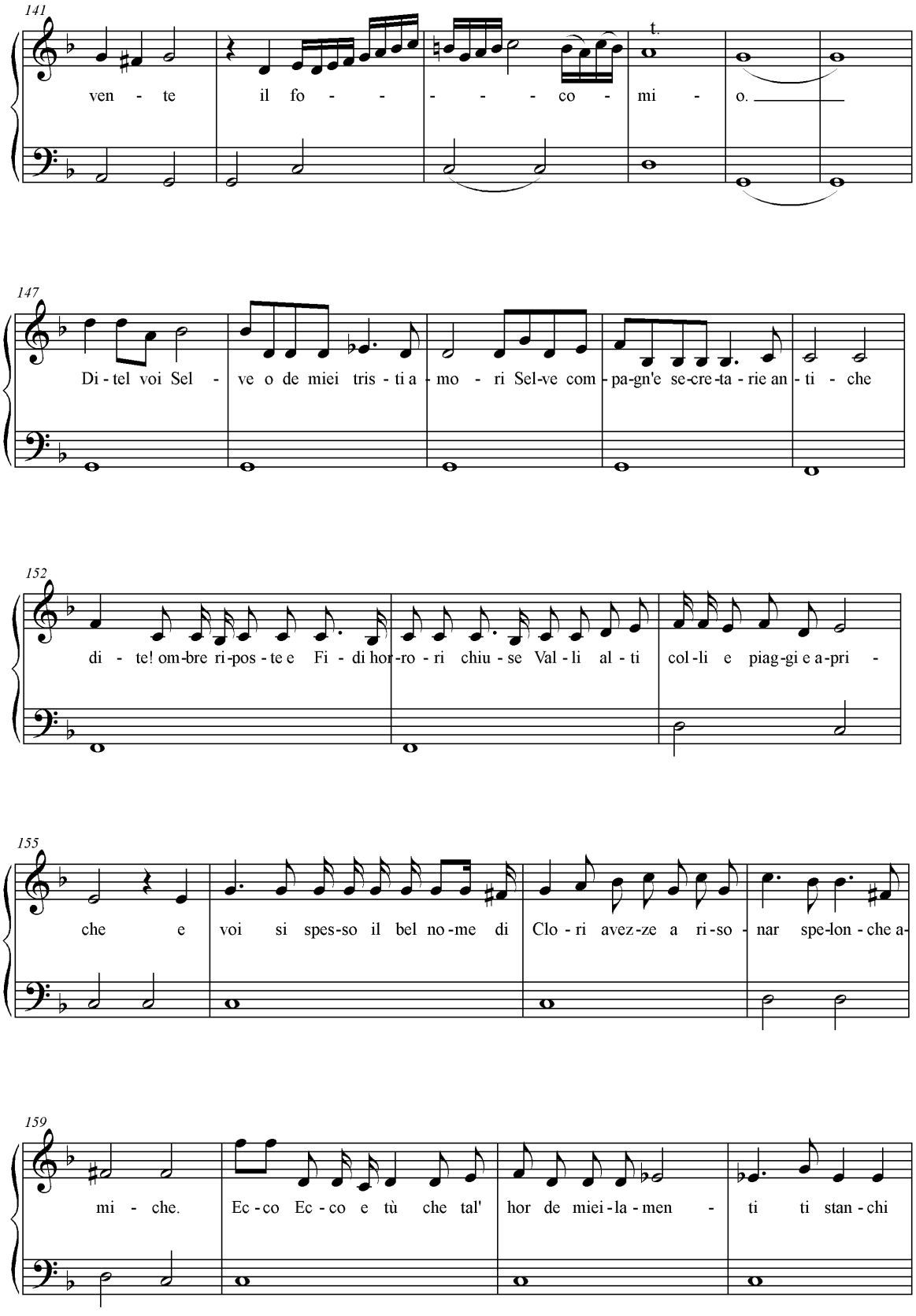
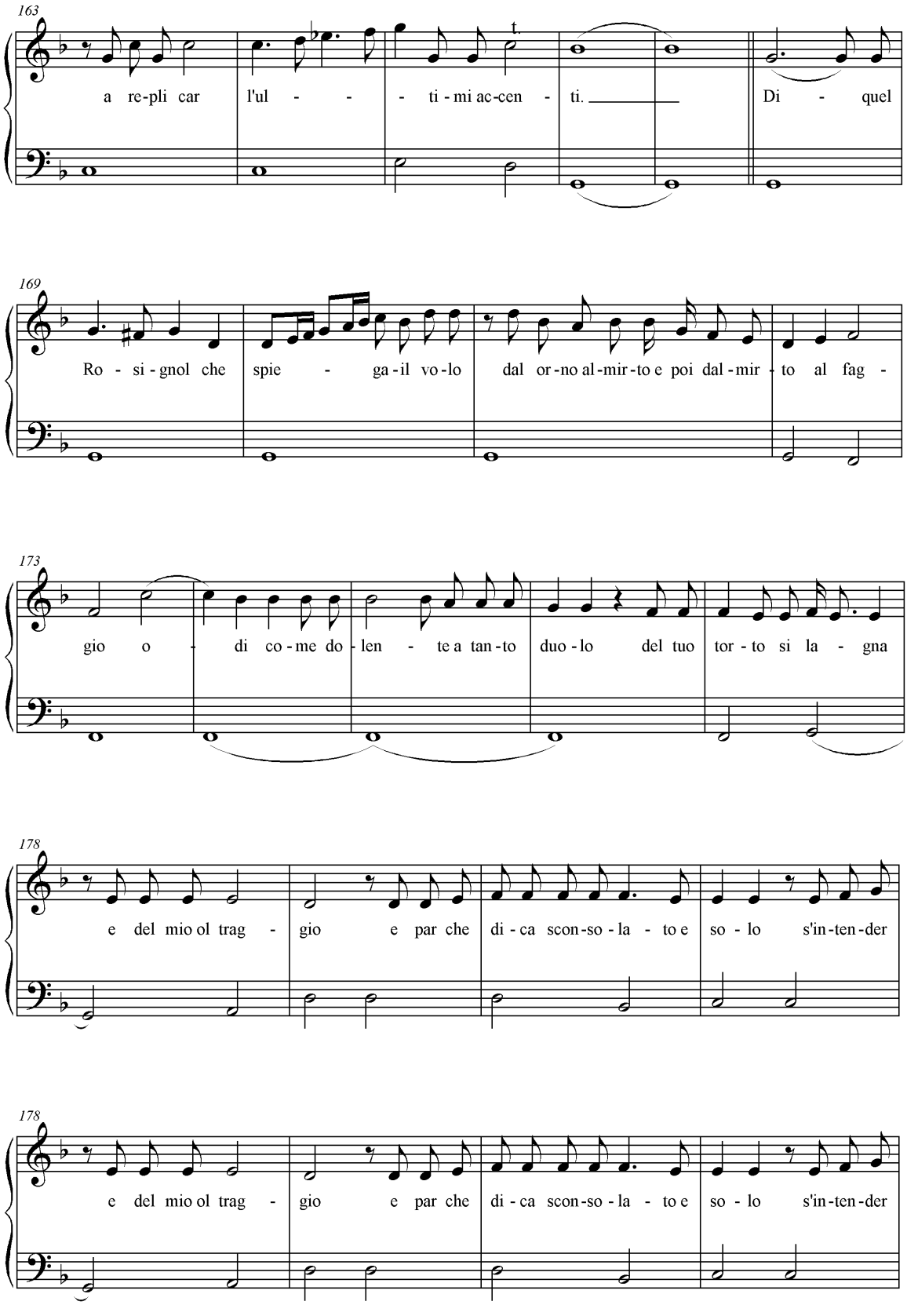
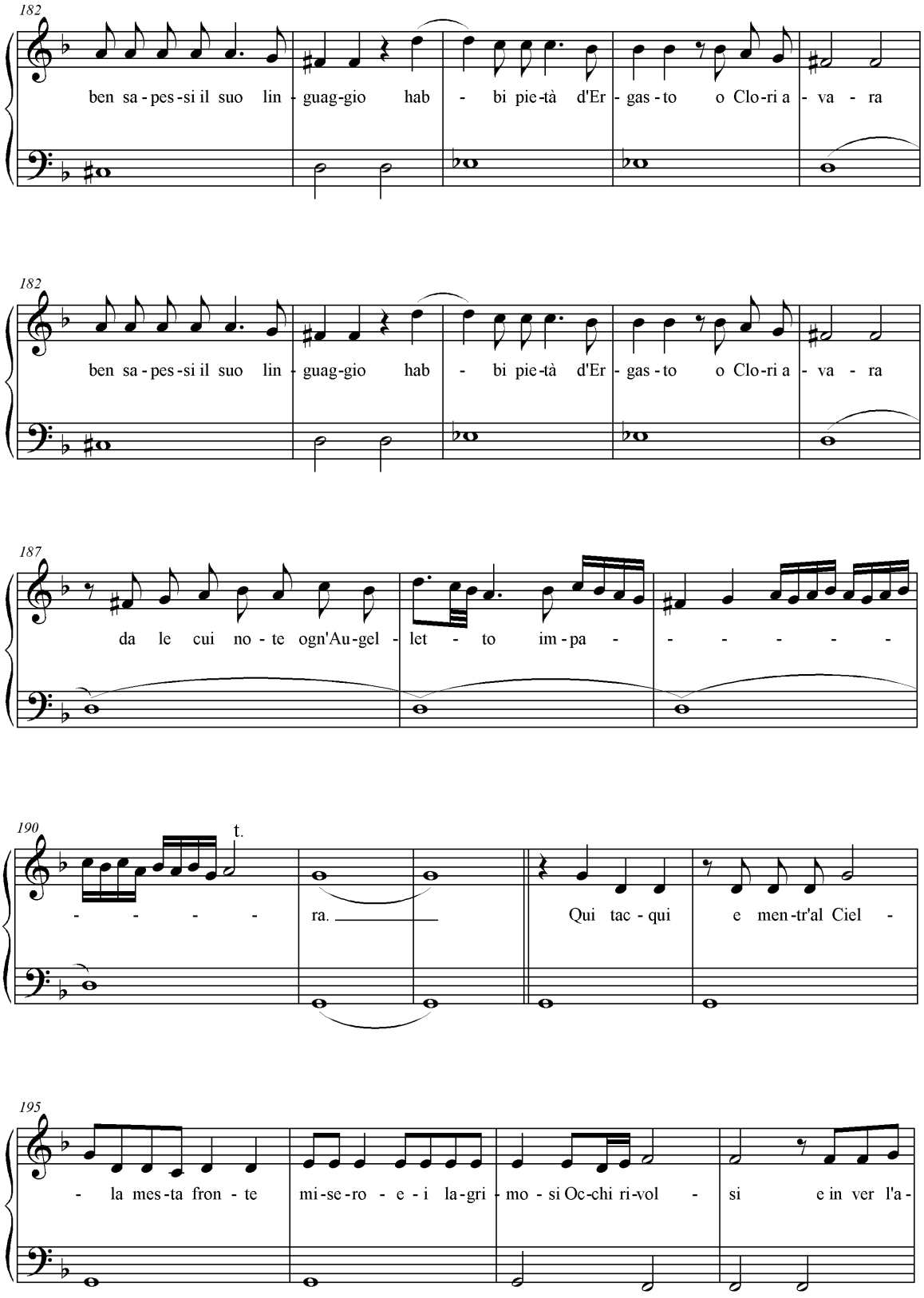
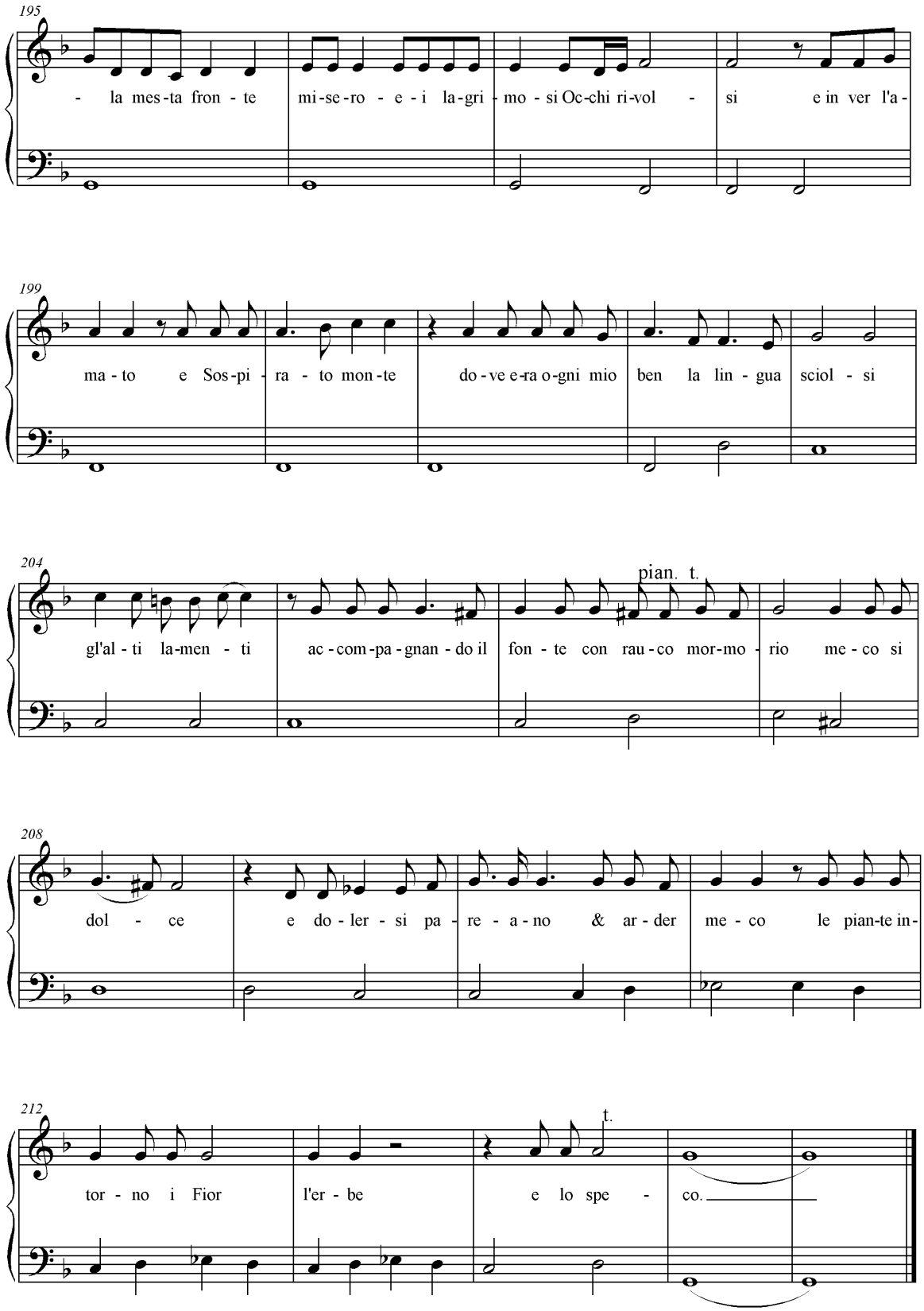
Lamento d’Arianna del Cavalier Marino

Pellegrino Possenti
(16??-)

20
- gl'as-pri sal - si chi è chi mi'hà ra-pi-to co-lui che mi ra-pio-dal-la pa-ter - na reg - gia?
24
t.
Se fù Bo - rea su - per - bo Sup - pli-co O - ri - thia bel - la che'l
29
t.
fac-cia un'al-tra vol - ta ri - so spin - ger al - li do - se
33
Ze-fi - ro-spie-ta - to pre-go Clo-ri pie-to - sa ch'o-gni pia-cer gli ne-ghi tan-

38
- to ch'a me nol ren - da se fù fors'-Eu-ro au-da - ce o pur no-to ra -
42
pa - ce con Eo-lo mi que-rel-lo e le lor frau - - di a-cu - so
47
Ma se sol per fug-gir-mi fel-lo-ne e tra-di-tor il cru-do The-seo mi-o sen và da me lon-
51
ta - no hab - bia il suo cor s'i-ni-quo l'on-de con-tra-rie e i ven - ti le Stel-le e gl'E -

55
- le - men - ti. Dun - que per - fi - do dun - que a ques - ta gui - sa la
60
sci co - lei che per te so - lo las - ciò la pa - tria e'l - Pa - dre io ti cam - pai la
65
Vi - ta tù m'es - po - ni al - la Mor - te. Io ti do - nai lo sta - me per cui li - be - ro u -
70
scis - ti dell'- in - tri - ca - ti gi ri del car - ce - re con - fu - so tù trà ques - ti de -

74
ser - ti on - d'u - scir mai nò spe - ro in - cul - ti ab - ban - do - na - ti dis - le al - m'ab -
79
- ban - do - ni Io ti sos - tra - ssi al ris - chio del gran mos - tro Bi - for -
83
me & - al - la tua pos - po - si la fra - ter - na sa - lu - te. Tù - si mal - va - gia - men -
88
te in - gra - t'e sco - no - scen - te pre da mi la - sci & Es - ca del - le Sel - va

93
gie - fe - re.
Ec - co le ri - com - pen - se de l'a - mor che t'hò mos - trò
97
Ec - co i pre - mi ch'ac - quis - to di quan - t'hò per te fat - to
ò del Mar che ti
100
por - ta più ins - ta - bi - l'e cru - de le.
O in - gan - no mal - vag - gio O -
105
- tra - di - gion per ver - sa.
Son ques - ti l'Hi - me - nei ques - te son le pro -

109
mes - se i - giu - ra - men - ti ques - ti quan - do la fè mi des - ti con ma - ri - tag - gio a -
112
te - ro vo - ler - mi far Be - a - ta O scioc - ca - e for - sen - na - ta fe - mi - na che si pie - ga ad' a - ma
117
tor che pre - ga. Ah non sia si le - gie - ra fe - mi - na mai che cre - da à lu -
122
sin ghe & - a vez - zi di gio - va - ne im - por - tu - - - no che men - tre il de - sir

127
fer - ve tut - to pro-me - te e giu - ra ma tos - to ch'ha a-dem - pi - to al' in -
132
gor - d'ap-pe - ti - to pas - sa l'a - mor ne cu - ra Sa - cra-men - to ne pat -
137
to ti saz - zia i - man ti nen - te - a - ma can - giar so - ven - te & ap -
140
pe - na ve - du - ta no - va bel - tà de - si - a e'l pri - mo fo - co o-bli - a

144
Oi - mè co - me non te - mi dal Ciel gius-ta ven-det - ta sper - giu - ro sce-le - ra - to?
149
Ma che sem - pre l'in - gra - to suol es - ser in - fe - del - le. Lin - gua mia fol -
154
le ah ta - ci che di co - lui ch'a - do - ro Io schern' an - cor m'è dol - ce l'in -
158
dol - ce l'in - ga-no an-cor m'e ca - ro The-seo mio ti per - do - no

163
tor - na dhe tor - na in - die - tro me - na - mi te - co e poi ti ser - vi - rò d'An - cel - la
167
se non vo - rai di spo - sa ti tes - te - rò le tel - le per la no - vel - la
171
mo - glie t'a - con - ce - rò le piu - me do - ve con lei ti cor - chi da - rò l'ac - qu'al - le ma - ni se
175
non con al - tro va - so con l'Ur - ne di ques - t'oc - chi pur ch'io go - da de tuo il de - sia - to

179
rag - gio in uf - fi - cio si vi - le mi ter - rò for - tu - na - ta. Tù che del
184
Mar sei na - ta Ma - dre d'a - mor be - ni - gna Bel - lis - si - ma Ci - pri - gna per
188
che nel mar per-met - ti un tan - to tra - di - men - to? ne fai ch'ar-ress-t'il ven - to la fug-gi-ti-v'ar-
192
ma - ta? che fa - rò che fa - rò sven-tu - ra - ta? hò per - du - to in un pun - to Cre - ta in -

197
sie - me & A - the - ne
E Ge - ni - tor - e
spo - so
las - sa?
do - ve ri - man -
202
go?
mi -
se - ra do - ve an -
dron - ne?
per - chè per - chè par - ten -
206
do al - men non mi las - cias - ti
quel - la spa - da in - hu
- ma - na
ch'an - cor
tin - ta e del san - gue del
210
mio fra - tel pos - sen -
te ac - ciò che com - mun
fos - se con la so - rel - la in
- sie - me u - na me -

214
des-ma sor - te.
Ma che man-che-ran for - se à chi di mo-rir bra-ma al - tre
219
gui - se di mor - te? S'io cre - des - si col fer - ro quest' - a - ni - ma in-fe - li - ce dis-cac -
223
ciar dal suo ni - do con-a-cu-to col-tel - lo
vor-rei pas-sar - m'il fian - co
227
ma ques-to e van pen - sie - - - ro per - che dal Cie-co Ar-cie - ro son con

230
mil - le saet - te in me - zo al cor fe - ri - ta ne pur las - cio la vi - ta.
235
Las - sa las - sa che par - lo? quan - do pur ques - ta ma - no l'uf - fi - cio al - fin s'u -
239
sur pi del - la par - ca pro - ter - va se tua son The - seo mi - o con qual rag - gió pos -
244
s'i - o. to - glien - do a me la vi - ta a te to - glier la ser - va?
Finis.

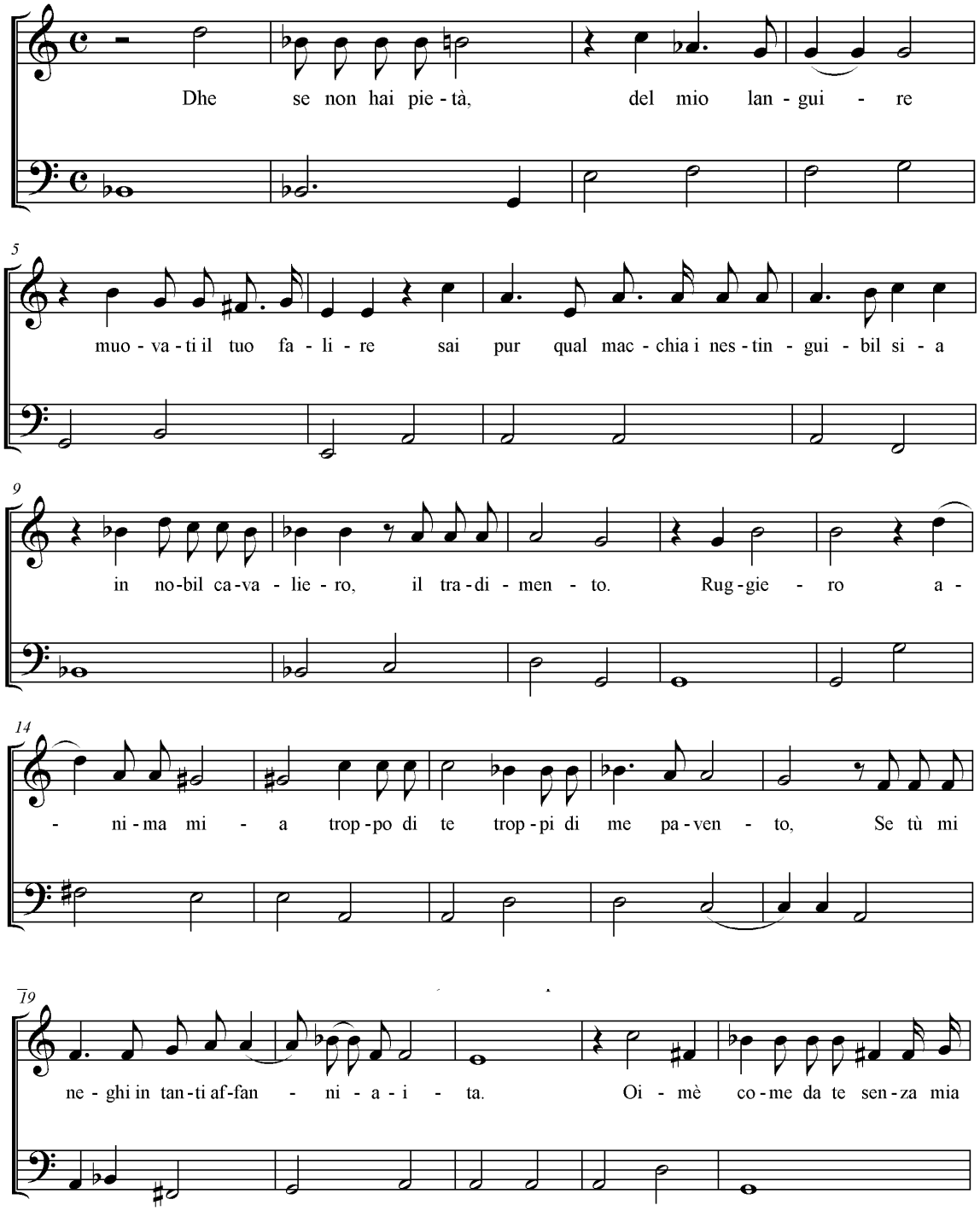
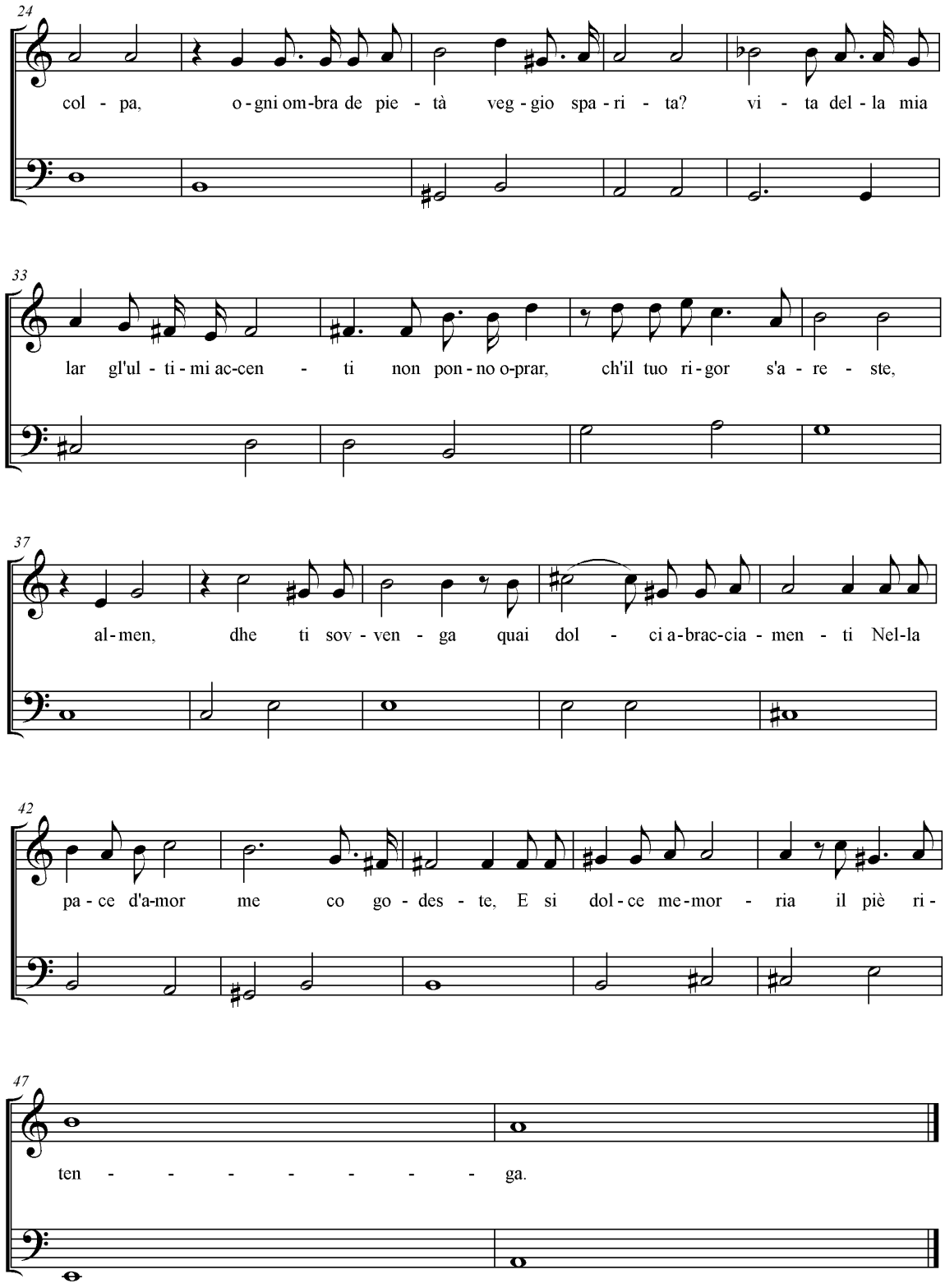
Notas de edição:

No original, a divisão de compassos é bastante inconsistente, com barras de compasso presentes de maneira a agrupar até cinco compassos de quatro tempos. Julguei apropriado corrigir esta divisão, unificando-a em compassos quaternários, com uma única exceção nos compassos 147 e 149.

I sospiri d’Ergasto

Pelegrino Possenti
(Veneza, 1623)

19
- ch'o-gni fe - ra in ques-ta pia-gia e'n quel - la de-pos-t'hà l'i - ra e'n fe ri -
19
- ch'o-gni fe - ra in ques-ta pia-gia e'n quel - la de-pos-t'hà l'i - ra e'n fe ri -
23
gor - - - - - - - - non ser - ba per - che - per -
27
che con-tr'i-la-men - t'on-d'io mi do - gl'io tu So - la il du - ro pet - to
32
ar - - - - - - - - - - - - - - -

35
t.
- - mi d'or-go - glio? Dhe - vol-gi a me da quei fe-li-ci col - li do-ne
40
l'a - ria a' tuoi rag - - - - - - - - - - - - gi
43
è più Se-re - na dhe - - - vol-gi gl'oc - chi - ei miei ve-drai che
48
mol - li ver - - - - - - - - - - - - - -
52
sã d'a - ma - ro pian - to e - ter - - - - - - -

55
na
58
ve - na
sai ben
ch'al - tro gia - mai nõ chie - si ò - vol - li re - fri - ge - rio ò cõ -
62
for - t'à tan - ta pe - na
che da quei dol - ci
lu - mi on - d'io - tut -
62
for - t'à tan - ta pe - na
che da quei dol - ci
lu - mi on - d'io - tut -
65
t'ar - - - - - do
men cru - d'al - men
se non pie - to -

69
so un gua - - - - - - - - - - - - - - - -
72
- - - rdo. Ahi - che mi val ch'el Ciel l'ho-nor e l'om-bra spo-gli
76
il bos - co ver - deg - gi e l'au-ra - - spi - ri? se del tuo cor il
80
giac-cio a mor non sgom - bra se del tuo vol - to il Sol-le a me non gi -
83
ri se fra neb-bie di duol sem - pre m'im - gom - bra pig - - - gia

86
di pian-ti e ven-to di sos - pi - ri s'al Ver-no di tuoi sde-gni il fio-re e'l ver-de del-
90
le spe - ran - ze mie si sec - ca e per - - - de.
94
Ves - tan la ter-ra pur Ze-fi-ro e Flo - ra di ver-de gon-na e di pur-pu - reo man -
97
to A - pra-no lie-ti al-sol - sciol-ga-n'a l'O - ra i Fio ri il ri - so e l'Au-gel -
100
let - ti il can - - - - - - - - - - - - to

104
a me las - so con - vien nõ - d'al - tr'ogn - ho - ra pas - cer - si che di te - ne - bre e di
108
pian - - - to o che l'an - no da noi mu - tan - d'i giorni ca - nu - to
112
par - ta o - - - che Fan - ciul
115
t.
ri - - - - - - - tor - - - - - ni.
119
For - se l'in - cen - dio mi - o for - se il mio af - fan - no t'è Clo - ri as - co - so e no - be an - co il cre -

123
di? S'io ar - do s'io mi strug-go e s'io t'in - ga - no tù'l fai che spes-s'in fron - t'il
128
t.
cor - mi ve - di fan-no'l ques-t'an-tri - e ques-ti Bos - chi il fan - no
128
t.
cor - mi ve - di fan-no'l ques-t'an-tri - e ques-ti Bos - chi il fan - no
133
à ques - ti bos - chi & a ques-t'an - tri il chie - di dil - lo dil - lo tù
137
mor - mo-ran - do on - do - so - ri - o se t'as - siu - go so -

141
ven - te il fo - - - - - co - mi - o.
t.
147
Di - tel voi Sel - ve o de miei tris - ti a - mo - ri Sel-ve com - pa-gn'e se-cre-ta - rie an - ti - che
152
di - te! om-bre ri-pos - te e Fi - di hor-ro - ri chiu - se Val - li al - ti col-li e piag-gi e a-pri -
155
che e voi si spes-so il bel no-me di Clo - ri avez-ze a ri-so - nar spe-lon - che a-
159
mi - che. Ec - co Ec - co e tù che tal' hor de miei - la - men - ti ti stan - chi

163
a re-pli car l'ul - - - ti - mi ac-cen - ti. Di - quel
169
Ro - si - gnol che spie - ga - il vo - lo dal or - no al - mir - to e poi dal - mir - to al fag -
173
gio o - di co - me do - len - te a tan - to duo - lo del tuo tor - to si la - gna
178
e del mio ol trag - gio e par che di - ca scon - so - la - to e so - lo s'in - ten - der
178
e del mio ol trag - gio e par che di - ca scon - so - la - to e so - lo s'in - ten - der

182
ben sa - pes - si il suo lin - guag - gio hab - bi pie - tà d'Er - gas - to o Clo - ri a - va - ra
182
ben sa - pes - si il suo lin - guag - gio hab - bi pie - tà d'Er - gas - to o Clo - ri a - va - ra
187
da le cui no - te ogn'Au - gel - let - to im - pa - - - - - -
190
t.
- - - - - ra.
Qui tac - qui e men - tr'al Ciel -
195
- la mes - ta fron - te mi - se - ro - e - i la - gri - mo - si Oc - chi ri - vol - si e in ver l'a -

195
- la mes-ta fron - te
mi-se-ro - e - i la-gri - mo - si Oc-chi ri-vol -
si e in ver l'a-
199
ma - to e Sos-pi - ra - to mon-te
do - ve e-ra o-gni mio ben la lin - gua sciol - si
204
pian. t.
gl'al - ti la-men - ti
ac - com-pa - gnan - do il fon - te con rau - co mor-mo - rio me - co si
208
dol - ce
e do - ler - si pa - re - a - no & ar - der me - co le pian-te in-
212
t.
tor - no i Fior
l'er - be
e lo spe -
co.

Lamento de Alcina

Francesca Caccini
(Florença, 1625)

24
col - pa, o - gni om-bra de pie - tà veg - gio spa - ri - ta? vi - ta del - la mia
33
lar gl'ul - ti - mi ac-cen - ti non pon - no o-prar, ch'il tuo ri - gor s'a - re - ste,
37
al - men, dhe ti sov - ven - ga quai dol - ci a-brac-cia - men - ti Nel-la
42
pa - ce d'a-mor me co go - des - te, E si dol - ce me-mor - ria il piè ri -
47
ten - - - - - - - - ga.