

**Robson Bessa Costa**

**A importância da oratória, da retórica e da *Teoria dos afetos* na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti**

**Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2017**



**ROBSON BESSA COSTA**

**A importância da oratória, da retórica e da *Teoria dos afetos* na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura e outras artes e mídias- LAM

Orientador: Élcio Cornelsen

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2017**

C837i Costa, Robson Bessa.  
A importância da retórica da oratória e da *Teoria dos afetos* na gênese e na fruição litero-musical nas cantatas de Alessandro Scarlatti [manuscrito] / Robson Bessa Costa. – 2017.  
169 f., enc.

Orientador: Elcio Loureiro Cornelsen.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 146-153.

Anexos: f. 154-169.

1. Scarlatti, Alessandro, 1660-1725. – Teses. 2. Música e literatura – Teses. 3. Literatura barroca – História e crítica – Teses. 4. Arte barroca – Teses. 5. Retórica – Teses. 6. Cantata – Itália – Teses. I. Cornelsen, Elcio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.933



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



UFMG

Tese intitulada *A importância da oratória, da retórica e da teoria dos afetos na gênese e na fruição litero-musical nas cantatas de Alessandro Scarlatti*, de autoria do Doutorando ROBSON BESSA COSTA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota (Via Skype) - UFPB

Prof. Dr. Jaldemir Vitório - FAJE

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento  
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 22 de fevereiro de 2017.

Dedico essa Tese a meu pai Luiz Costa dos Santos, *in memoriam*, que foi o primeiro poeta e músico que conhecemos.

## Agradecimentos

Agradeço a minha mãe, suporte afetivo, logístico e financeiro,

À minha namorada Regiane, pela paciência,

À minha irmã Rita, e a meus sobrinhos Patrick e Kamyla, pelo apoio e pela grande ajuda nas pesquisas em Nova York,

A meu irmão Saimon, e minha afilhada Lina pela alegria constante,

A meu orientador Elcio, pela paciência, apoio, incentivo e dedicação ímpar a esse projeto,

À banca examinadora, Elisa Amorim, Tereza Virgínia, Rainer Patriota e Jaldemir Vitorio,

À Prof. Patrizia Bastianetto, que foi decisiva para a compreensão da literatura barroca italiana, e na realização do Estágio Sanduíche,

À *carissima amica* Anita Mosca que nos convenceu a realizar esse estágio em Nápoles,

À Prof. Elisa Freixo que nos introduziu em *Retórica e Teoria dos afetos*,

A meus caríssimos amigos jesuítas Vitório e Sergio Sala, que foram fundamentais para a pesquisa em Nápoles,

A todos que se dedicaram a esse projeto de maneiras diversas como:

Thiago Costa, Antonella de Mutti, Andreza Caetano, Vanessa Brandão, Caio Teodoro, Sebastian Meier, André Cavazzotti, Dinko Fabris, Annamaria Cirillo, Jenny Macdonough, Luca Bianco, Turi, Marianne Wade, a toda a equipe do *Musica Libera Tutti*, Tommaso Rossi, Aurora Russi, Sérgio Anders, Alex Assunção, Dani Vilela, Giada Ruspoli, Giorgio Monari, Giulia Bossalia.

Um agradecimento especial a todos os bibliotecários e bibliotecárias, principalmente os membros das bibliotecas *Biblioteca Nazionale di Napoli*, *Biblioteca di Area Umanistica - Brau - Università degli Studi di Napoli*, *Biblioteca Comunale "Principe di Villadorata"* em Noto Sicília, *Biblioteca Angelica* em Roma, Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa,

E um forte agradecimento a todas as pessoas que por ventura não mencionamos acima, mas que conviveram conosco nesses anos desafiadores do doutorado.

## Resumo

Esta pesquisa de Doutorado usou a retórica, a oratória, e a *Teoria dos afetos* literária para analisar a cantata recém-reencontrada *Mondo, non più!*, de Alessandro Scarlatti (1660-1725). Para compreender o processo de migração das técnicas retóricas para a música, tornou-se necessário refletir sobre os principais conceitos literários no Barroco, como a agudeza e o decoro propostos por diversos tratados barrocos, como *Il cannocchiale aristotelico*, de Emanuele Tesauro (1592-1675). O tratado *Musurgia Universalis*, de Athanasius Kircher (1601-1680), e *As paixões da alma*, de René Descartes (1596-1650), fomentaram a compreensão da rápida absorção de conceitos literários e científicos pela arte barroca e sua consequente transformação em *Teoria dos afetos*. Os ideais da sociedade barroca, como a teatralidade, o uso da metáfora e da alegoria mostraram a importância das técnicas retóricas para a busca de uma fusão perfeita entre literatura e música na obra de Scarlatti, criando uma terceira arte, que não é somente poesia ou música.

## Abstract

The current doctoral study researched rhetoric, oratory, and the *Theory of affections* to analyse the recent recovered cantata *Mondo non più!* by Alessandro Scarlatti (1660-1725). The historical context in which the cantata was written is introduced to point out the process of transposing baroque literary concepts into music like *Wit, Decorum* explained in many treatises as *Il cannocchiale aristotelico* by de Emanuele Tesauro (1592-1675). Treatises as *Musurgia Universalis* by Athanasius Kircher (1601-1680) and *The passions of the Soul* by René Descartes (1596-1650) helped to understand the process of assimilation of literary and scientific concepts by baroque art, and the transformation into *Theory of affections*. The baroque society ideals as teatrality, the use of metaphor and allegory proved to be one of the most salient rhetoric techniques in the relation between the text and the music in Scarlatti works porposing a new art, that is not only poetry or music.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I: O BARROCO NA LITERATURA.....	14
1.1 O CONCEITO DE BARROCO .....	14
1.2 LITERATURA BARROCA .....	17
1.3 A TEORIA DAS PAIXÕES DA ALMA.....	20
1.4 DA RETÓRICA E DA TEORIA DOS AFETOS NA LITERATURA.....	22
1.4.1 <i>Do Decoro</i> .....	24
1.4.2 <i>A estrutura retórica</i> .....	25
1.5 IL CANNOCCHIALE ARISTOTELICO, EMANUELE TESAURO, A CIÊNCIA E A AGUDEZA DO ESPÍRITO .....	27
1.5.1 <i>A metáfora como meio de vida</i> .....	30
1.5.2 <i>O mundo como teatro</i> .....	34
CAPÍTULO II: O BARROCO NA MÚSICA .....	38
2.1 DOS ESTILOS BARROCOS .....	41
2.2 MUSICA POETICA.....	42
2.3 CAMERATA BARDI E O RECITAR CANTANDO.....	44
2.4 A TEORIA DOS AFETOS NA MÚSICA.....	47
2.5 ESTRUTURA RETÓRICO-MUSICAL.....	53
<i>O fim da Teoria dos afetos?</i> .....	55
2.6 CIÊNCIA, LITERATURA E MÚSICA .....	59
2.7 ALESSANDRO SCARLATTI : VIDA E OBRA .....	62
<i>A produção científica de Alessandro Scarlatti, as obras teóricas e pedagógicas</i> .....	62
2.8 A CANTATA.....	65
2.8.1 <i>Os textos das cantatas barrocas</i> .....	67
2.8.2 <i>As cantatas de Alessandro Scarlatti</i> .....	70
2.8.3 <i>Os textos das cantatas de Scarlatti</i> .....	75
2.8.4 <i>A cantata e a sociedade barroca</i> .....	77
2.8.4.1 <i>Conversazione cantate</i> .....	79
2.8.5 <i>Orgulho e preconceito, o ódio contra a cantata</i> .....	81
CAPÍTULO III.....	87
TRANSFORMANDO LITERATURA EM MÚSICA: A RETÓRICA E A TEORIA DOS AFETOS NAS CANTATAS DE ALESSANDRO SCARLATTI.....	87
3.1 – A CANTATA PERDIDA E REENCONTRADA: <i>MONDO NON PIÙ!</i> , DE ALESSANDRO SCARLATTI.....	87
3.2 – A FONTE .....	89
3.3 – A FORMA.....	94

3.4 – ALESSANDRO SCARLATTI E A POESIA DA CANTATA <i>MONDO NON PIÙ</i> .....	95
3.5 – ANÁLISE RETÓRICA DA CANTATA <i>MONDO, NON PIÙ!</i> - O SISTEMA RETÓRICO-MUSICAL .....	99
ÁRIA <i>MONDO, NON PIÙ!</i> .....	100
SEÇÃO A .....	100
<i>Inventio</i> .....	100
<i>Das paixões da alma</i> .....	104
<i>Dispositio</i> .....	107
<i>Exordium</i> .....	107
<i>Narratio</i> .....	108
SEÇÃO B .....	114
<i>Confutatio</i> .....	114
<i>Seção A', Confirmatio e Peroratio</i> .....	118
<i>Elocutio</i> .....	119
ÁRIA <i>QUELLE PIAGHE CHE IN LUI SCINTILLAN</i> .....	119
<i>Le tue barbare procelle</i> .....	123
<i>Recitativo Così mentre fuggia</i> .....	129
<i>Tu ch'imperi o Sommo Re</i> .....	134
<i>Tu dunque O Signore</i> .....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	152
ANEXO: MANUSCRITO DA CANTATA <i>MONDO, NON PIÙ!</i> .....	160

## Introdução

As cantatas de Alessandro Scarlatti (1660-1725) foram um modelo ideal na relação entre a poesia e a música, e se tornaram referência para os compositores no século XVIII, sendo inúmeras vezes copiadas nesse século, no século XIX, e ainda no início do século XX.

Em suas cantatas, Scarlatti, que era poeta e músico<sup>1</sup>, usou todos os elementos da linguagem poética, como a fonética, o ritmo e a prosódia, para compor as melodias das árias e dos recitativos. O compositor usou também a retórica e a teoria dos afetos como ferramentas imprescindíveis para a estruturação de seu discurso poético-musical, para tentar uma fusão perfeita entre literatura e música, com o objetivo de mover os afetos de sua audiência.

A relação entre a poesia e a música foi alvo de intensos debates no Barroco, e recebeu uma grande teorização, principalmente no início do século XVII, onde a literatura teve um papel decisivo na transformação da linguagem musical. A polifonia já não atendia aos anseios de expressar a variedade de afetos que a literatura podia exprimir. No surgimento do Barroco, vários compositores como Cláudio Monteverdi, e teóricos ligados à Camerata Bardi, como Vincenzo Galilei, propuseram a adoção de uma nova relação entre a poesia e a música para expressar os afetos que estavam bem delineados na literatura barroca.

Como veremos no Capítulo I, a literatura barroca estava impregnada da ideia de *muovere gli affetti*, enunciada por Tasso e Marini, e, como afirma Maravall (2009, p. 262), a literatura foi a grande difusora dos ideais barrocos. O pensamento musical também se impregnou do princípio de mover os afetos como uma consequência natural da nova relação entre a música e a palavra proposta pelo uso da monodia (BASSO, 2006, p. 263).

---

<sup>1</sup> Alessandro Scarlatti foi admitido na *Accademia Arcadia* em 1706 como *professore di musica e de poesia* com o pseudônimo de *Terpandro* Árcade Compastore (SETA, 1982, p.127). O manuscrito que comprova a entrada de Scarlatti nessa academia é o I-Ra, *Atti arcadi*, que consultamos na biblioteca Angélica de Roma, onde está presente a documentação da Academia da Arcádia. Devido à proibição de tirar fotos, não foi possível fazer cópia desses manuscritos.

Apesar do conceito da *Teoria dos afetos* existir no Renascimento, quando os compositores italianos desenvolveram uma refinada técnica de musicalização dos textos dos madrigais, favorecendo os afetos de nobreza e simplicidade. No Barroco os compositores priorizaram a expressão de afetos extremos que variavam da dor violenta à alegria exuberante (BUKOFZER, 1947, p. 5). Houve então uma modificação da linguagem musical para atender às novas necessidades de expressão, e, de acordo com Bukofzer (1947, p. 3), qualquer investigação sobre as tendências predominantes na música barroca precisa levar em consideração a arte e a literatura desse período.

O processo de compreensão do estado da arte contemporânea a Scarlatti nos conduziu a três livros capitais: O tratado *As paixões da alma*, de René Descartes (1596-1650), que representa uma síntese das paixões que influenciaram o *modus operandi* dos compositores nesse momento crucial de transformação da linguagem musical, e que fundamentou teórica e cientificamente as práticas estabelecidas no século XVII ligadas à *Teoria dos afetos* (HENRY, 1963, p. 2); *Il Cannocchiale aristotelico*, de Emanuele Tesauro, que sistematizou conceitos retóricos e da sociedade barroca, como a *agudeza*; e, finalmente, o tratado *Musrgia universalis* publicado por Athanasius Kircher que teorizou sobre retórica e a *Teoria dos afetos* na música.

Os tratados acima contribuíram para compreender a profunda simbiose entre poesia e música nas cantatas de Alessandro Scarlatti. Entretanto, mesmo diante da grande importância da retórica e da *Teoria dos afetos* na obra desse compositor, que se tornou uma referência incontornável na história da cantata, raríssimos são os estudos que abordam a estruturação retórica de sua linguagem poético-musical e sua vinculação com a *Teoria dos afetos*. Encontramos apenas um autor, Simone Ciolfi, que estuda sistematicamente a *Teoria dos afetos* nas cantatas do autor, e uma tese de doutorado da década de 1960, escrita por Oscar Henry<sup>2</sup>.

No início do doutorado pretendíamos analisar um *corpus* de cantatas que fossem bastante diferentes entre si com relação aos afetos e à orquestração. O fato de uma cantata ter apenas um soprano e o baixo contínuo cria possibilidades retóricas e expressivas consideravelmente diversas de uma que tenha dois violinos ou flautas, por exemplo. Cada instrumento representava um conceito ou afeto específico, e as flautas

---

<sup>2</sup> Existem breves discussões sobre a poesia e a retórica nas teses de Marina Theodoropoulos e Kimberly Harris, mas nenhum destas analisa a relação entre as sintaxes poética e musical.

doce, por exemplo, representavam afetos pastoris nas cantatas scarlatianas. Entretanto, a importante descoberta da partitura de *Mondo, non più*, que estava perdida há mais de setenta anos, além das dimensões dessa cantata que tem seis árias e um recitativo, mudaram radicalmente nossos planos.

O estudo de *Mondo, non più* foi bastante dificultado pela péssima qualidade do manuscrito, que não é autógrafo, e que contém muitas imprecisões, erros e várias omissões de notas, o que nos obrigou a fazer uma transcrição apurada e mesmo compor alguns trechos que faltavam para possibilitar uma abordagem efetiva. No capítulo III apresentaremos uma análise inédita dessa cantata, que tratará da fusão entre a sintaxe musical e a poética a partir da estruturação retórica de origem literária, com vistas a evidenciar a *Teoria dos afetos* presente nas cantatas de Alessandro Scarlatti, e ainda tentar compreender as motivações socioculturais que levaram o compositor a se dedicar com tamanho afinco à composição de cantatas. Desse modo, podemos nos aproximar do ideal benjaminiano, no qual, para fazer justiça à compreensão da relação entre a poesia e a música no Barroco, “só uma discussão histórico-filosófica ampla sobre o problema da linguagem, da música e da escrita lhe poderia fazer justiça” (BENJAMIN, 2011, p. 230).

## Capítulo I: O Barroco na literatura

### 1.1 O Conceito de Barroco

Muitos dos termos usados para designar períodos históricos na arte foram criados por historiadores da arte e, somente então, adotados pelos historiadores da música. Entretanto, a palavra Barroco foi aplicada à música anteriormente a todas as outras artes (PALISCA, 1991, p. 1).

O termo Barroco, mais precisamente *barocque*, foi usado pela primeiríssima vez no *Mercure de France*<sup>3</sup>, de maio de 1734, em uma análise feita por um crítico musical em relação à ópera *Hyppolite et Aricie*, de J. P. Rameu (1683-1764), estreada em 1733 em Paris. Segundo o crítico anônimo, essa obra seria barulhenta, pouco melodiosa, caprichosa e extravagante nas suas modulações, repetições e flutuações métricas (GROUT; PALISCA, 2014, p. 307). Nova aparição da palavra Barroco se dá, ainda ligada à música, em uma definição feita pelo filósofo francês Noel-Antoine Pluche, em 1746, usada para diferenciar a maneira de tocar do violinista Jean Pierre Guignon em oposição ao estilo de Jean Baptiste Anet, o mais célebre violinista do momento. O estilo de Jean Guignon “tira do fundo do mar algumas pérolas barrocas, quando os diamantes podem ser encontrados na superfície da Terra” (PALISCA, 1991, p. 2). A opinião de Pluche reflete o fim de uma era e o início de outra, na qual a música vocal italiana, “com suas melodias ricas e naturais para a voz humana, sem esforço, sem artifícios, e sem caretas”, representa a vanguarda, enquanto a música “pensada para surpreender pela coragem de seus sons e volteios, e para superar a natural capacidade do cantor com sua velocidade e barulho representa o passado” (PALISCA, 1991, p. 2).

A consagração de um uso pejorativo da palavra Barroco viria com o verbete de Jean-Jacques Rousseau no seu dicionário de música de 1768, para quem a música barroca é aquela na “qual a harmonia é confusa, carregada com modulações e dissonâncias, a melodia é dura e pouco natural, a entonação difícil, e o movimento constricto. Parece que

---

<sup>3</sup> O *Mercure galant* foi fundado pelo escritor Jean Donneau de Visé em 1672. No título aparece também a expressão *Mercure françoys*, que foi a primeira gazeta literária da França, fundada em 1611 pelo livreiro parisiense J. Richer. Essa revista pretendia informar a sociedade elegante sobre a vida na corte e sobre os debates intelectuais e artísticos.

Disponível em: [http://www.liquisearch.com/mercure\\_de\\_france/the\\_original\\_mercure\\_galant\\_and\\_mercure\\_de\\_france](http://www.liquisearch.com/mercure_de_france/the_original_mercure_galant_and_mercure_de_france). Acesso em 22/03/2016.

a palavra vem de *baroco* dos lógicos” (ROUSSEAU, *apud* PALISCA, 1991, p. 2). Contudo, apesar de Rousseau associar a origem do adjetivo *barroco* aos lógicos, é mais provável que sua etimologia venha do português, conforme afirma Pluche, e signifique “pérolas barrocas do fundo do mar” (PALISCA, 1991, p. 2; BATTISTINI, 2000, p. 151; HAUSER, 1994, p. 444).

Somente por volta de 1750 o adjetivo *barroco* passou a ser empregado nas outras artes. Charles de Brosses, em cartas dirigidas aos seus amigos, lamenta-se que o palácio Pamphili, em Roma, tenha sido reconstruído em um tipo de filigrana mais adequada para talheres que para uma obra de arquitetura, e a classificou de *Baroque* (GROUT; PALISCA, 2014, p. 307). Assim nasceu o uso do termo para outras artes, pois os historiadores do final do século XIX e início do XX passaram a utilizá-lo para caracterizar todo esse período, tanto na arquitetura, como na crítica de arte em geral (GROUT; PALISCA, 2014, p. 307). Ainda cabe ressaltar que, apesar do uso do adjetivo *barroco* de modo bastante pejorativo no século XVIII, no século XIX os críticos de arte Jacob Burckhardt e Karl Baedeker começaram a usá-lo de maneira mais favorável, designando as “tendências ostentosas, decorativas e expressionistas da pintura e arquitetura do Seicentos” (GROUT; PALISCA, 2014, p. 307).

Fora da Itália, a resistência ao movimento pode ser observada pela definição de fenômenos “extravagantes, confusos e bizarros” associada ao Barroco, cunhada pelos pensadores franceses classicistas do século XVIII. Esse conceito de Barroco foi abraçado por críticos da arte como Winckelmann, Lessing e Goethe, que rejeitavam a irregularidade e a inconstância. Teóricos como o italiano Benedetto Croce deploravam o “mau gosto” da arte barroca, o que representou também, posteriormente, um ataque acadêmico à arte moderna, principalmente ao Impressionismo (BATTISTINI, 2000, p. 151; HAUSER, 1994, p. 444). A visão de Croce foi reproduzida por importantes teóricos, como o napolitano Francesco de Sanctis, como veremos adiante. Curiosamente, foi somente após a assimilação do Impressionismo que teóricos como Wölfflin e Riegl puderam lançar novas luzes sobre a arte barroca. Wölfflin, então, aplica os conceitos impressionistas ao século XVII, ressaltando que essa tendência impressionista foi a mudança mais importante da história da arte; ou seja, a subjetivação da cosmovisão artística, a transformação do tátil no visual (BATTISTINI, 2000, p. 151; HAUSER, 1994, p. 445).

Wölflin (1968, p. 23), em uma demonstração de transparência em pesquisa científica, afirma: “era minha intenção observar os sintomas de decadência, para descobrir, possivelmente, no ‘desandamento e na arbitrariedade’, a lei que tornasse possível um olhar para a vida interior da arte”. Ele menciona em seguida que tentou compreender psicologicamente esse momento, um dos mais interessantes da história da arte, e, partindo das teorias de seu mestre Buckhardt, que não conseguia compreender a sensibilidade barroca, em vez da degenerescência, assume que “existe um espírito universal no rumo da evolução artística” (1968, p. 14). O Barroco foi, assim, um processo interessante e uma passagem da arte severa do Renascimento para uma arte “livre e pitoresca”, com linhas mais livres, luzes e sombras, que conferem movimento e até dissolvem a figura, sendo muito mais solto e flexível, com uma visão em superfície e em profundidade, não existindo um barroco italiano geral e homogêneo (WÖLFFLIN, 1968, p. 16-26; HAUSER, 1956, p. 460; BATTISTINI, 2000, p. 20).

De acordo com Arnold Hauser, no Barroco percebemos inúmeras ramificações artísticas que apresentavam formas muito diferentes em cada país, e que num primeiro momento seria difícil reduzi-las a um denominador comum. Esse período expressa uma cosmovisão mais homogênea, apesar da grande variedade de formas, opondo-se à concepção mais dividida da vida ligada ao maneirismo (HAUSER, 1994, p. 443-459).

Havia duas grandes tendências de estilo no período barroco, uma ligada aos círculos cortesãos e católicos, e outra pertencente à classe média e às comunidades protestantes, sendo que o conflito e a dicotomia, percebidos por Espinoza até mesmo na caligrafia barroca, estariam ligados ao barroco cortesão-católico, que se inclinava a uma arte sensualista e monumental-decorativa, em oposição ao estilo mais classicista do mundo protestante (HAUSER, 1994, p. 443). Essa arte monumental ligada ao barroco católico vai gradativamente influenciar os países protestantes, principalmente na música, pois a Itália, como grande centro produtor, exportava músicos, música, poetas e inúmeros artistas.

O “conflito e dicotomia” são derivados da própria natureza dualista do barroco, na qual a arte “deixou de ter um caráter estilístico uniforme”, podendo ser “naturalista e classicista, analítica e sintética ao mesmo tempo”, sendo fruto também da subjetividade e da assimetria que quer produzir sensação de movimento. A dualidade pode ser

explicada por diversos fatores como as lutas religiosas, políticas e sociais ocorridas nesse período (HAUSER, 1994, p. 444).

## 1.2 Literatura barroca

L'antica letteratura, non essendo ormai che forma cantabile e musicabile, ha come ultima espressione il dramma in musica, dove non è più fine, ma mezzo: è melodia e serve alla musica. Ma non vi rassegna, e vuol conservare la sua importanza, rimanere letteratura. Quest'ultima forma della vecchia letteratura è Metastasio <sup>4</sup>(DE SANCTIS, 1934, p. 277).

A afirmação de De Sanctis exemplifica como, infelizmente, a visão deturpada sobre o Barroco capitaneada por Benedetto Croce sobreviveu na Itália até poucas décadas atrás, contribuindo para o pouco interesse e o atraso naquele país nos estudos sobre o assunto. E não foi somente na literatura, pois o movimento chamado de música antiga, ou *early music*, que buscou uma compreensão mais completa e embasada historicamente na interpretação da música barroca, custou a penetrar em solos italianos, desenvolvendo-se em grande velocidade na França, Holanda, Inglaterra e Alemanha.

Apesar desse atraso italiano podemos perceber um forte interesse sobre o Barroco no final do século XX, quando grandes literatos, músicos e artistas se debruçaram sobre sua própria cultura carregando a poderosa bagagem de um país privilegiado na história da arte. Um novo olhar é realidade, como vimos nos estudos de Andrea Battistini, de Emilia Ardisimo, e da professora Silvia Tati, com quem discutimos em Roma acerca da literatura italiana e sua relação com a música. O Barroco literário tem sido compreendido dentro de sua qualidade estética intrínseca ligada à história das ideias, pois não é somente um estilo, mas sim uma “abordagem global do homem em relação ao mundo” (BATTISTINI, 2000, p. 12).

Para o poeta barroco, o conceito de *meraviglia* era o objetivo primordial, e surpreender era buscado como meio de distinção, de *agudeza*. “È del poeta Il fin la meraviglia” (MARINO, 1986, *apud* ARDISSIMO, 2011, p. 1; MAGNANI, 1983, p. 353), dessa maneira, Giambattista Marino (1569-1625) define uma das mais importantes características da literatura barroca italiana. A influência de Marino foi tão grande que a

---

<sup>4</sup> “A antiga literatura, não sendo mais que forma cantável e musicalizável, tem como última expressão drama em música, no qual, não é fim, mas meio: é melodia e serve à música. Mas não se manifesta, e deseja conservar-se literatura. Essa última forma da velha literatura é Metastasio”. (Todas as traduções presentes neste trabalho são de nossa autoria, salvo quando mencionado o nome do tradutor.)

poesia italiana desse período ficou conhecida como marinismo (MAGNANI, 1983, p. 353). Sua poesia tem como objetivo deleitar seus ouvintes, retomando assim o conceito retórico *delectare*, definido por Aristóteles nos seus escritos sobre retórica e poesia e adotado pelos escritores latinos. De acordo com Marino, o meio para atingir esse fim é “a maravilha, a surpresa contínua” (ARDISSIMO, 2011, p. 2). A maneira como esse poeta pretende atingir seus propósitos está bem definida numa carta que ele escreve a seu amigo e também escritor Girolamo Preti (1582-1626), quando menciona que pretende “saber as regras melhor que todos os pedantes juntos, mas a verdadeira regra é saber romper as regras no momento e lugar apropriados” (MARINO, 1996, *apud* ARDISSIMO, 2011).

Podemos perceber essa concepção marinista do completo domínio artístico e técnico na maneira virtuosa com que Scarlatti trata o texto da cantata *Arianna*, onde esse compositor “brinca” com a fonética e a melodia natural de diversas palavras, mudando os acentos naturais da língua italiana com a clara intenção de “maravilhar” seus ouvintes. Outro aspecto relevante da influência de Marino sobre a poesia italiana, evidenciado por Ardissimo (2011), é a consciência da ligação entre poesia e música, fazendo dessa ligação um princípio de poética (ARDISSIMO, 2011, p. 1). Pode-se estender essa simbiose entre poesia e música a todo o período barroco, sendo que esse processo levará à criação da ópera, que foi e ainda é um dos gêneros mais importantes na história da música. De acordo com Magnani, a poesia “artificiosa e musicalíssima” de Marino é composta de “buscas sonoras e violências de contrastes nas imagens, destinadas a surpreender o leitor” (1983, p. 353).

Em 1614 Marino faz publicar a obra *Dicerie sacrae*, na qual mostra a importância da música na sua escrita, além de fazer estudos eruditos e conceituais sobre a pintura, a música e **sobre** o céu (ARDISSIMO, 2011, p. 23). Ele publica ainda, em 1620, uma coleção de idílios que chamou de *Sampogna*, um instrumento musical, que demonstra a consciência de que a música se tornara “uma referência inescapável para a escrita poética daquele tempo” (ARDISSIMO, 2011, p. 23). Marino também foi o reformador do madrigal, um gênero poético criado por Petrarca, substituindo os versos *endecassilibi* por versos *settenari*. Essa mudança faz com que as anáforas sejam mais fortemente marcadas, tornando-se refrões musicais, o que chamou a atenção dos compositores do século XVII (ARDISSIMO, 2011, p. 7).

Outro autor incontornável na poesia italiana é Torquato Tasso. Ainda muito jovem escreve um pequeno tratado, em 1562, *Discorsi dell'arte poetica*, no qual discute as técnicas retóricas adequadas para inserir a *meraviglia* na poesia italiana. Tasso delinea o conceito de *meraviglia* em seu tratado, mas, sobretudo, na sua obra *Gerusalemme Liberata*, demonstrando que é função do poeta unir o verossímil e o maravilhoso (ARDISSIMO, 2011, p. 8-9). *Gerusalemme Liberata* teve um tremendo impacto na então nascente ópera. Cremos que *Gerusalemme* foi, inclusive, responsável por ajudar a delinear a nascente linguagem do barroco na música. Podemos citar, como exemplo, a Ópera *Trancredi e Clorinda*, de Cláudio Monteverdi, que foi tirada de um poema de *Gerusalemme*. Monteverdi cria um novo estilo que chamou de *Stile concitato*, estilo agitado, que pretendia imitar a dinâmica das paixões presentes nesse poema. Centenas de óperas, cantatas e madrigais foram compostos nos séculos XVII e XVIII baseados no texto de Tasso, ou influenciados pela melancolia do gênio de Sorrento (MAGNANI, 1983, p. 349).

### 1.3 A teoria das paixões da alma

*L'Objet de la musique est le son. Sa fin est de plaire et d'exciter en nous diverses passions; car il est certain qu'on peut composer des airs qui seront tout ensemble tristes et agréables; et il ne faut pas trouver étrange que la musique soit capable de si différents effets, puisque les élégies même et les tragédies nous plaisent d'autant plus que plus elles excitent en nous de compassion et de douleur et qu'elles nous touchent davantage.* (DESCARTES, 1824, p.1)<sup>5</sup>.

René Descartes, filósofo francês nascido em 1596, foi educado pelos jesuítas no colégio *La Fleche* – criado por Henrique IV para a educação dos filhos da nobreza francesa. Em 1618, o jovem e precoce filósofo escreveu o *Compendium Musicae*, que foi publicado postumamente em 1650, e nesse pequeno tratado científico reflete acerca da importância da música para a alma humana, antecipando filosoficamente seu tratado *Les passions de l'âme* (HENRY, 1963, p.91). Possivelmente, foi a partir do *Compendium musicae* que Descartes desenvolveu suas teorias sobre as paixões da alma, e, nesse tratado juvenil, buscou analisar, a partir do fenômeno acústico e fisiológico, a maneira como a música “excita as paixões”, tentando compreender como essa arte influenciava

---

<sup>5</sup> “O objeto da música é o som. Sua finalidade é de agradar e de excitar em nós diversas paixões; porque é certo que se pode compor árias que serão tristes e agradáveis; e não se deve achar estranho que a música seja capaz de tão diferentes efeitos, pois, mesmo as elegias e as tragédias nos dão tanto prazer quanto excitam em nós a compaixão e a dor e que elas nos tocam profundamente”.

os sentidos, e, a partir deles, a alma. Descartes não se envolveu na polêmica acalorada entre libretistas e músicos, e não abordou a relação entre a poesia e a música (FUBINI, 2002, p. 9). Explicou de modo científico suas pesquisas baseadas nos parâmetros físicos da natureza do som e seu corpo gerador. Grande importância foi dada aos aspectos rítmicos e principalmente aos intervalos musicais, mas Descartes abordou também os aspectos psicológicos, e cada intervalo deveria ter seu efeito correspondente sobre os sentidos e sobre o espírito, que variavam do prazer mais simples até as mais complexas emoções e paixões (FUBINI, 2002, p.9)<sup>6</sup>.

Em 1646, Descartes encontrou a então rainha Cristina da Suécia, e em 1650 dedicou a ela seu tratado *Les passions de l'âme* que foi, segundo Cano, o tratado teórico que maior influência exerceu sobre os artistas e músicos no Barroco. Alessandro Scarlatti trabalhou para Cristina na sua primeira estada em Roma, entre 1679 e 1689, e pode ter recebido a influência do pensamento de Descartes também a partir dela (HENRY, 1963, p. 116; PAGANO, 1972, p. 37).

No *Les passions de l'âme* Descartes define e descreve as paixões da alma como “percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma” (DESCARTES, 1973, p. 237), provocadas por *objetos* externos ou internos, usando e criticando as tradições antigas do estudo nesse campo.

*Affectus* é a tradução latina da palavra grega *pathos* que designa um estado emocional ou doença induzidos por uma causa externa. *Affectus*, que se origina do verbo latino *adficere*, significa trabalhar sob, influenciado, afetado. “Tanto Platão quanto Aristóteles tinham bastante consciência do poder da música e sua influência sobre o espírito humano, e sugeriram o uso de determinado tipo de música baseada no *ethos* específico de cada um dos modos gregos” (BARTEL, 1997, p. 31; BASSO, 2006, p. 263). Os primeiros escritores cristãos usavam os termos *passio* e *affectus* com a mesma intenção, sendo que o conceito de afeto se expandiu para paixões construtivas ou destrutivas.

---

<sup>6</sup> Na qualificação, o filósofo Rainer Patriota nos alertou que Descartes refutou tardiamente sua ideia de associar objetivamente intervalos musicais e afetos, em correspondência trocada com o teórico musical e matemático Marin Mersenne (1588-1648). Nessas cartas, Descartes apresenta uma concepção muito mais subjetiva que a possibilidade de a música produzir afetos específicos e codificáveis. Entretanto, essas cartas foram publicadas somente no século XX, ao contrário do *Compendium* e do *Les passions de l'âme*.

Na Renascença, o tratado de Quintiliano, *Institutione Oratoria*, se tornou muito influente, e preconizava que a música excitava sentimentos generosos e acalmava paixões desordenadas (BARTEL, 1997, p. 31).

As principais (ou primitivas) paixões e afetos da alma descritas por Descartes são (CANO, 2000, p. 56; DESCARTES, 1973, p. 285-304):

- *Admiração, amor, ódio, alegria, e tristeza.*
- Da *admiração* são derivados: estima, orgulho, veneração, desprezo, humildade, desdém
- Do binômio *amor-ódio*: esperança, segurança, valor, audácia, temor, covardia, medo e espanto
- De *alegria-tristeza* temos: remorso, seriedade, inveja, burla, piedade, no presente, e quando projetadas no passado podemos ter: satisfação, benevolência, agradecimento, glória, gozo, arrependimento, cólera/indignação, vergonha, fastio/desgosto.

*Les passions de l'âme* foi a última obra do filósofo francês e causou um grande impacto no mundo científico e artístico, estimulando escritores a também criarem listas, catálogos e tabelas que descrevessem minuciosamente as paixões. Spinoza, Leibniz e Hobbes descreveram um número muito maior de paixões que as descritas por Descartes, mas, provavelmente, estavam tentando elaborar as ideias cartesianas (HENRY, 1963, p. 116).

Contudo, Descartes não foi o único a codificar as paixões no século XVII e XVIII. Marin Mersenne no *Harmonie Universelle*, publicado em 1637, definiu onze afetos diferentes, divididos em dois grupos: o *apetito concupiscibile* e o *apetito irascibile*. Spinoza (1632-1677) publicou em 1677 o *Ethica ordine geométrica demonstrata*, em que são estabelecidos três afetos primários: *Laetitia*, *Tristitia* e *Cupiditas*, sendo que desses três se derivariam todos os outros. David Hume definiu dois afetos básicos, o bom e o mal, no *Tratado de la Naturaleza Humana*, de 1739 (CANO, 2000, p. 56-58).

Os compositores barrocos, influenciados pelo cartesianismo e pelo racionalismo vigentes, começaram a associar ideias literárias com figuras musicais, pois as últimas

são adequadas a embelezar, imitar e expressar as primeiras, e contribuem para transformar as abstrações em associações concretas, procedimento chamado *Teoria ou doutrina dos afetos* (HENRY, 1963, p. 112). Nesses experimentos, a qualidade dos intervalos melódicos e harmônicos e sua ação sobre os sentidos tiveram grande importância no desenvolvimento da *Teoria dos afetos*, já que fisicamente cada intervalo tem um tamanho diferente, e, assim, qualidade diversa.

Bartel, exemplificando a diferença do tratamento dos *afetos* entre os compositores renascentistas e barrocos, elucida que enquanto na Renascença os compositores apenas refletiam passivamente os *afetos* ou *paixões* em suas obras, os compositores do Barroco usavam os *afetos* para criar ativamente esses mesmos afetos na audiência (BARTEL, 1997, p. 32). Para os racionalistas cartesianos, o mecanismo sensorial não era um meio confiável para o estabelecimento de fatos e conhecimento. A fim de representar as abstrações em símbolos concretos, os compositores deveriam usar as emoções humanas, sentimentos e paixões que estavam presentes nos textos da *poesia per musica*, que os poetas e literatos forneciam. Desse modo, o texto poderia ser associado com figuras musicais para transformar abstrações intelectuais em paixões concretas (HENRY, 1963, p. 112).

#### **1.4 Da retórica e da *Teoria dos afetos* na literatura**

A *Teoria dos afetos* está presente na literatura barroca muito antes dos tratados de René Descartes, como verificamos nos escritos de Lorenzo Giacomini (1552–1598). No *Orationi e discorsi*, Giacomini definiu afeto como “um movimento espiritual ou operação da mente, na qual ela é atraída ou repelida por um objeto como resultado de um desequilíbrio no espírito animal e vapores que fluem constantemente através do corpo” (PALISCA, 1991, p. 3). Segundo esse poeta, a abundância dos espíritos ágeis predispõe as pessoas ao afeto da alegria, e os vapores impuros ou tórpidos, à mágoa e ao medo, sendo que sensações externas e internas estimulariam o mecanismo do corpo para alterar os estados dos espíritos. Essa atividade, Giacomini chamou de *movimento dos afetos*, por causa do desequilíbrio dos afetos, e uma vez que um determinado estado foi atingido, o corpo e a mente se manteriam no mesmo afeto até receberem novos estímulos produzidos por uma nova alteração dos vapores. Afeto ou paixão definem o mesmo processo, sendo que o primeiro é ligado ao corpo, e a segunda ao estado da

mente no qual a alteração do sangue e do espírito afeta o corpo e a mente sofre passivamente as consequências (PALISCA, 1991, p. 3).

Em fins do século XVI, como mencionado acima, a excitação dos afetos se tornou o objetivo principal, tanto da literatura como da música. Giacomini estava, na verdade, reproduzindo o mecanismo dos afetos proposto por Aristóteles (384-322 a.C.) na *Retórica*, segundo o qual existem estados discretos chamados de medo, amor, raiva e alegria (PALISCA, 1991, p. 3). Para Aristóteles, a retórica é a arte de extrair de tudo o maior grau de persuasão que cada assunto encerra, ou a faculdade de descobrir especulativamente o que em cada caso pode ser adequado para persuadir (ARISTÓTELES, *Ret I*, 2, 1355 b 27-29). A retórica teve no filósofo grego seu maior teórico, que aborda o tema em duas obras, a *Poética* e a *Retórica* (CANO, 2000, p. 21). Apesar da grande e determinante presença do pensamento aristotélico na cultura ocidental, Civra (2009, p. 19) questiona o modo como tais escritos foram recebidos, uma vez que o homem ocidental raramente conhecia o grego antigo. Aristóteles foi traduzido para o latim a partir do grego e também a partir do árabe. Boécio, no início do século VI, foi provavelmente o tradutor da *Retórica*; e a *Poética*, que foi completamente traduzida em 1287, só se tornou conhecida a partir da tradução de uma paráfrase árabe de Averroes, feita por Hermanus Alemannus em 1256. Essa tradução de Alemannus foi posteriormente publicada em Veneza, em 1481, com o título de *Determinatio in poetria Aristotelis*. O momento decisivo para a difusão dos textos de Aristóteles foi quando Bartolomeo Lombardi iniciou a leitura pública de suas obras em Pádua, em 1543, e em 1550 publicou o *In Aristotelis librum de Poetica communes Explanationes*. Além do texto original, essa publicação continha explicações e anotações de Lombardi, que afirma que a concepção aristotélica do fim poético era baseada principalmente sobre o verdadeiro e não sobre o *diletto* ou o útil (CIVRA, 2009, p. 19).

Entre a publicação, em 1465, do livro *De Oratore*, de Cícero, e o *Discorsi poetici*, de Summo Faustino, em 1600, foram publicados na Itália mais de 100 livros ligados direta ou indiretamente à *Poética* e à *Retórica* de Aristóteles. Dentre esses, podemos destacar os três tratados publicados por Torquato Tasso, um dos poetas que maior influência exerceu sobre os compositores barrocos:

- *Delle differenze poetiche* (1588);

- *Discorsi dell'arte poetica et in particolare del poema eroico* (1588);
- *Discorsi del poema eroico* (1594), (CIVRA, 2009, p. 19).

Aristóteles (Ret I, 2, 1355 b 9-14) afirma, no tratado sobre a *Retórica*, que essa “é útil, porque o verdadeiro e o justo são, por natureza, mais fortes que seus contrários”. Um bom orador não poderia se contentar em somente persuadir seu público, mas deveria ter como premissa mostrar qual é o maior ou menor bem, do belo e do feio, do justo e do injusto que o assunto encerra (ARISTÓTELES, Ret I 3 1359 a 23-31). Essa vinculação da retórica com o verdadeiro e o justo foi, segundo (CIVRA, 2009, p. 19), o aspecto mais relevante das ideias aristotélicas que influenciaram o pensamento artístico nos séculos XVI ao XVIII. O homem barroco reproduz o conceito, proposto por Aristóteles, no qual a arte não é um fim em si mesmo, mas um meio para transmitir ensinamentos morais. Por esse motivo, a obra de arte é intrinsecamente ligada à razão e ao discurso filosófico, e ambos oferecem a norma para toda moral a partir da busca da verdade (CIVRA, 2009, p. 19).

Cícero (106-43 a.C.) e Quintiliano (35 – 100 d.C) foram escritores latinos fundamentais no desenvolvimento da retórica e sua associação à *Teoria dos afetos*. Cícero escreveu *De Inventione*, *De Oratore*, *De optimo Genere, Oratorum*, *Partitiones oratoriae* e *Orador Topica*. Quintiliano, por sua vez, escreveu o *Institutio Oratoria*. Enquanto Aristóteles foi o grande teorizador da retórica, Cícero foi o grande orador, priorizando em seus textos a práxis, e Quintiliano foi o grande pedagogo, sendo que o *Institutio Oratoria* se transformou no livro retórico por excelência (CANO, 2000, p. 20-21).

De acordo com Cícero, assim como Aristóteles, um bom discurso deve ser agradável, instrutivo e comover a audiência, o célebre *delectare, docere et movere*, tem como finalidade a persuasão do ouvinte. A primeira classificação das figuras de retórica é atribuída a esse autor, encontradas em um tratado de autoria duvidosa, o *Pseudo-Cícero*. Para Quintiliano, a retórica seria a arte do falar bem, e está diretamente ligada ao pensar com retidão (CANO, 2000, p. 20-21).

#### **1.4.1 Do Decoro**

Cícero e os retóricos latinos, influenciados pela ideia aristotélica da vinculação da retórica e da arte à virtude, estabeleceram o conceito de decoro como premissa do estilo. O *decorum* fazia parte das quatro virtudes do homem e foi um aspecto ético estruturador do discurso artístico muito importante até fins do século XVIII. Muito discutido nos séculos XVII e XVIII, o decoro está na base de um sistema codificado de adequação entre os objetos representados e a maneira de se representá-los, pois o objetivo da arte era sempre a edificação moral (LUCAS, 2005 p. 10).

O decoro é virtude moral do homem honesto, e, na honestidade, distinguimos a discrição, a temperança, a modéstia, o pleno domínio das tribulações da alma e o senso de medida de todas as coisas. Esse conceito está presente nos gestos, nas palavras e nas atitudes do corpo, e deve ser o princípio da beleza, ordem e adequação do comportamento (LUCAS, 2005, p. 10).

#### 1.4.2 A estrutura retórica

O discurso retórico foi dividido em cinco etapas, incluindo os *loci topici*<sup>7</sup>:

A) *Inventio*,

B) *Dispositio*,

*Exordium*  
*narratio*  
*propositio*  
*confirmatio*  
*confutatio*  
*peroratio*

C) *Elocutio*, (*Decoratio*)

*Quatro virtutes elocutiones*  
*puritas, latinitas*  
*perspicuitas*  
*ornatos* (que inclui figuras e tropos retóricos)  
*aptum, decorum*

D) *Memoria*,

E) *Actio* ou *pronunciatio*.

---

<sup>7</sup> *Inventio* é o momento de determinar o assunto e coletar informações adequadas. *Dispositio* é a organização lógica do material. *Elocutio* é a transformação das ideias em sentenças e palavras, na qual pode-se incluir artifícios para enfatizar o argumento. *Memoria* e *actio* lidam com a memorização e com execução do discurso (BARTEL, 1997, p. 66-68; CANO, 2000, p. 21-22).

A retórica deixou de ser uma disciplina exclusivamente aplicada ao discurso falado, transformando-se também em discurso escrito. Para escritores como Horácio (65-8 a.C.), Ovídio (43 a.C.) e Plutarco (50? -125? a.C.), o “elemento persuasivo do orador se transformou no recurso poético do escritor, e a retórica então seria uma *techné*, uma parte do processo de criação da literatura. Desse modo, a fusão entre retórica e poética foi inevitável e passou a fazer parte essencial da literatura e também de todas as artes” (CANO, 2000, p. 22-23).

O cristianismo fez amplo uso da retórica, e santo Agostinho promoveu uma reinterpretação cristã de Platão, Aristóteles e Cícero, sendo acompanhado por outros teólogos, que, ao reinterpretarem a Bíblia, encontraram inúmeras figuras retóricas. Entretanto, foi na Idade Média que o ensino da retórica se tornou público, ao fazer parte das disciplinas ensinadas nas recém-criadas universidades. Inserida, no *Trivium*, juntamente com a gramática e a dialética, a retórica foi a base do ensino universitário por quase dez séculos, e passou a ser um elemento fundamental da educação e da cultura, deixando de ser uma disciplina hermética para iniciados (CANO, 2000, p. 24).

Com o humanismo renascentista de origem greco-latina, a oratória e a poética foram revalorizadas, e a retórica influenciou a discurso falado a partir da primeira, e com a segunda se transformou em um dos pilares criadores do texto poético. Pode-se perceber nesse momento a presença dos princípios e terminologias retóricos na teoria literária, que alcançou também todas as artes. A música desenvolveu sua própria poética de origem retórica, e centenas de tratados sobre a teoria musical, composição e análise musical, foram publicados até o final do século XVIII, incorporando conceitos retóricos (CANO, 2000, p. 25).

Tanto a Reforma como a Contrarreforma usaram a eloquência retórica para persuadir e deslumbrar, e, para transformar a arte em instrumento de persuasão, a igreja católica usou o Barroco como uma arma “eficaz para reconverter a massa sem fé”. Os jesuítas foram encarregados de difundir o Barroco e os ideais da Contrarreforma, e a igreja usou os pintores e os escultores. A literatura e a música fizeram parte desse grande projeto de “delírio megalomaniaco” ou da “vida como espetáculo”, conforme definido por Battistini (2000, p. 25). Todos os recursos disponíveis foram usados como meios de persuasão, e, para a consecução desse objetivo, a arte barroca foi impregnada dos

princípios e mecanismos da retórica e dos estudos sobre a natureza das paixões da alma e dos afetos (CANO, 2000, p. 27).

### **1.5 *Il cannocchiale aristotelico*, Emanuele Tesauro, a ciência e a agudeza do espírito**

Tesauro nasceu em Turim, em 1591, membro de uma família nobre, e foi educado pelos jesuítas. Entrou como noviço na *Compagnia di Gesù* em 1611, e graças ao seu grande talento se torna o orador oficial da duquesa Cristina di Savoia. Foi também tragediógrafo, historiador e tratadista moral, e publicou em 1670, em Veneza, a edição definitiva de seu importantíssimo tratado *Il cannocchiale aristotelico* (Fig. 7.) Sua obra

[...] ocupou um lugar de suma importância na Europa barroca e seu panorama cultural por causa da eficácia com a qual no seu tratado, colocou em evidência e sistematizou claramente a profunda relação entre as formas mais importantes para os literatos e os artistas do século XVII, e as tendências radicalmente inovadoras que a transformação do mundo impõe à mentalidade do homem do Barroco (BALDI et al., 2005, p. 35).

Grças à sistematização proposta por esse teórico, o Barroco deixou de ser uma moda para se apresentar como uma expressão plena e afirmativa da sensibilidade dessa época. Tesauro exalta a criatividade individual, que deve se sobrepor à “precariedade da língua”, pois é “da brevidade [da metáfora] que nasce a novidade sendo isso um parto (criação) seu e não mais vocabulário latino domesticado” (BALDI et al., 2005, p. 35). Para apresentar o Barroco como uma expressão plena e afirmativa, ele ressalta a superioridade dos autores de sua época por fazerem um uso consciente e refinado do conceito de *agudeza*, pois, segundo ele, grandes autores como Homero não chegaram a esse nível de erudição e consciência (TESAURO, 1670, p. 2).

**Molti Componimenti Oratorij, molti Epici, molti Lirici, molti Scenici, molte Inscrittioni hò lette antique e nuoue, di simili fiori vagamente adornate: ma que' medesimi Autori che sapean comporre argutamente; non sapean che fosse Argutezza: simili al cieco Homero; che ( siccome dicono) sapea che cosa fosse *Roséo*, & non sapea che fosse *Rosa*. Anzi di molti Antiqui si sono accinti all'impresa di scriuere delle Argutezze; ma in fatti, tutto il lor discorso si estese in mostrarci con esempi molti frutti ridicoli e faceti (piccola particella dell'Argutezza) ma della Radice, che è il *Sommo Genere*; ne de' Rami Principali, che son le adequate partitioni delle sue Specie: non han discorso. L'istesso**

Fig.1. Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Veneza, 1670.

A ideia da criatividade individual, que se sobrepõe à “precariedade da língua”, e a superioridade do escritor e artista moderno (barroco) evidenciado por Tesouro, já está presente na obra de Marino. A genialidade desse poeta se inseria em um contexto no qual: “*Accanto ai miti collettivi sorgono miti personali che esaltano l’ingegno individuale, i segni di un’originalità a tutti i costi ricercati come indice di squisita distinzione*”<sup>8</sup> (BATTISTINI, 2000, p. 51). Esse engenho individual seria um símbolo da modernidade que reflete mais a consciência que o conhecimento, e aponta, como menciona Battistini, a importância do indivíduo que com sua genialidade pode se sobrepor à sociedade. Seria esse gênio que usaria a tradição não como veneração dos clássicos gregos, ou romanos, característica da Renascença, mas como um veículo para justificar a nova arte, distorcendo as ideias de Aristóteles, como faz Tesouro, pois os autores antigos não eram *agudos*.

Além de Tesouro, outros grandes teóricos seiscentistas como Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino, Baltasar Gracián, mencionam a possibilidade de dominar a arte retórica e a da agudeza a partir do esforço, e “nas preceptivas retóricas do século XVII, a agudeza é definida como a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como ‘belo eficaz’ ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade. A agudeza também pode resultar do furor e do exercício” (HANSEN, 2000, p. 317). Quando definem suas várias espécies de *agudeza*, os teóricos definiram a principal como de *artificio* ou *artificiosa*, que busca a “formosura sutil”, e o primeiro sinônimo do termo *agudeza* é “sutileza”, fornecido pelo *Tesoro de la lengua castellana*, editado em Madri, em 1611, por Sebastián de Covarrubias Orozco, (HANSEN, 2000, p. 317).

Conforme Gracián, há três espécies de agudezas artificiosas (HANSEN, 2000, p. 318):

1. “agudeza de ‘conceito’, que supõe a ‘sutileza do pensar’, ou, especificamente, o ato do entendimento que descobre correspondências inesperadas entre as coisas”.
2. “agudeza de ‘palavra’ ou ‘verbal’, que consiste nas correspondências inesperadas estabelecidas entre as representações gráficas, sonoras e conceituais das coisas”;
3. “agudeza de ‘ação’, relativa a sentidos agudos produzidos por gestos engenhosos”.

---

<sup>8</sup> “Ao lado dos mitos coletivos surgem mitos pessoais que exaltam o engenho individual, o signo de uma originalidade a todo custo buscada como índice de uma sofisticada distinção”.

Aristotelicamente, a agudeza é *astéia*, e convém ao discurso civil, termo que foi traduzido por *urbanitas*, em Roma. No século XVII, ela define a civilidade ou o estilo próprio do cortesão. A agudeza deve ser formulada rapidamente, porque só tem efeito se a premeditação não for evidente; obtém-se a rapidez eliminando-se o conectivo da comparação dos conceitos, a prótase da similitude: “como” (HANSEN, 2000, p. 319).

Hansen nos fornece um exemplo que ilustra a construção de uma metáfora:

Vamos supor a comparação “Esse papagaio do Brasil é verde como o mês de abril da Europa”, em que se compara o conceito / papagaio / com o conceito / abril / por meio do conceito / verde /, que é um gênero comum a ambos. A comparação, no caso, implica 3 termos: *A (papagaio) – B (verde) – C (abril)*: “Esse papagaio é verde como abril”. Se eliminamos a prótase da similitude, o conectivo “como”, podemos dizer: “Esse papagaio é abril”, e, assim, pela equivalência – “A é B”, substituir o termo A (“papagaio”) por B (“abril”): “Esse abril”. Como se trata de /papagaio/, podemos propor, com agudeza: “Esse abril falante”, como encontramos em um poema da *Fênix Renascida*, a grande antologia da poesia da agudeza feita em Portugal no século XVIII (HANSEN, 2000, p. 319-320).

Esse grande estudioso do Barroco adverte que o resultado de “abril falante”, como toda metáfora, é algo *nonsense*, mas é a dificuldade inicial de estabelecer uma relação imediata que agrada (HANSEN, 2000, p. 320).

Nas práticas de representação do século XVII a agudeza recebeu diversos nomes, como *conceito*, *conchetto*, *argúcia*, *argutezza*, *acutezza*, *wit*, *entimema* e *silogismo retórico*, sendo que sua prática e doutrina foi internacionalizada e foi responsável, como proclama Tesouro, por reciclar a *Retórica* e a *Poética* de Aristóteles. No século XVII, a metáfora e a agudeza eram dois conceitos imbricados, e “os preceptistas afirmam não só que a agudeza é metáfora, mas, principalmente, que a metáfora é o próprio fundamento da agudeza e, de modo geral, de toda representação” (HANSEN, 2000, p. 320-321).

### 1.5.1 A metáfora como meio de vida

La metafora, prima che um fatto retorico, sembra nell'età barocca una visione della vita, sicché per questa civiltà se protrebbe addirittura parlare di un “metaforismo” e di un “metamorfismo” [disposizione a cogliere le continue metamorfosi, trasformazioni, del reale] universal come di essenziale modi di

avvertire e di esprimere la realtà (GETTO, G, *apud* BALDI et al., 2005, p. 24).<sup>9</sup>

A metáfora faz parte das figuras de palavras, e consiste no transportar uma palavra de seu sentido próprio para outro que lhe é aplicado por comparação (SANTOS, 1954, p. 60). Para Helena Beristáin, a metáfora é *tropo* de dicção que afeta o nível léxico-semântico da língua, e se apresenta como uma comparação abreviada e elíptica sem o verbo (BERISTÁIN, 1995, p. 308).

A metáfora nos parece não só uma maneira adequada para reagir ao mundo – esse novo mundo cheio de incertezas –, mas também a única maneira possível de confrontar, poética e musicalmente, estruturas poderosíssimas como as igrejas católica e protestante, ou ainda, confrontar a centralização do poder nas mãos de soberanos despóticos. Podemos associar a metáfora também à alienação, e ambas podem ter colaborado para o homem barroco suportar as tensões geradas nos diversos conflitos, seja na vida como na arte. Tanto artistas como cidadãos comuns, e até mesmo muitos nobres, foram incapazes de vencer as rígidas estruturas no Barroco, como comprovam os fracassos de todas as revoluções ocorridas no século XVII (BALDI et al., 2005, p. 23-25). Entretanto, como salienta Garavaglia (2007, p. 1), os poetas, assim como os músicos, usaram a poesia das cantatas e das óperas como um meio de afrontar, aberta ou veladamente, essas rígidas estruturas de poder. Então, a metáfora surge como uma possibilidade de o artista, principalmente o poeta, alçar-se acima dessa sociedade opressora, pois, como motor e princípio diretivo do discurso, privilegiando a intuição, modifica a convenção linguística entre o significante e significado, alterando “o todo das convenções sobre as quais se baseia a totalidade do sistema de comunicação” (BALDI et al., 2005, p. 42).

Emanuele Tesauro transformou a metáfora no centro da experiência poética, atribuindo a ela uma função cognitiva fundamental (BALDI et al., 2005, p. 23). Para ele, a metáfora vem para suplantar a pobreza, a mecanicidade e a impessoalidade da gramática, que está no nível mais baixo da elaboração linguística. Por outro lado, a metáfora é:

---

<sup>9</sup> “A metáfora, antes de ser um fato retórico, parece, no período barroco, uma visão da vida, assim que para essa civilização, poder-se-ia mesmo falar de um “*metaforismo*” e de um “*metamorfismo*” [disposição a capturar a contínua metamorfose, transformação do real] universal como modo essencial de sentir e exprimir a realidade.”

“tra le figure la più acuta: però che l’altre quase gramaticalmente se formano e si fermano nella superfície del vocabulo, ma questa riflessivamente penetra e investiga le più astruse nozione per accoppiarle; e dove quelle vestono i concetti de parole, questa veste le parole medesime di concetti<sup>10</sup>” (TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico*, 1670, *apud* BALDI, 2005, p. 37-38).

Segundo Tesauro, a metáfora seria:

[o] mais engenhoso e agudo, o mais extraordinário e admirável, o mais jovial e benéfico, o mais loquaz e fecundo parto (fruto) do intelecto humano. Engenhosíssima verdadeiramente, porque, se o engenho consiste (como dissemos) no associar as remotas e separadas noções dos objetos propostos, este seguramente é o ofício da metáfora e não de alguma outra figura: porque, traido a mente, não menos que a palavra, de um gênero a outro, exprime um conceito de outro modo diverso, encontrando coisas dessemelhantes na semelhança (TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico*, 1670, *apud* BALDI, 2005, p. 37-38).

Com essa descrição da metáfora Tesauro não só mostra a superioridade dessa figura retórica sobre as outras figuras retóricas, mas também começa a delinear a superioridade do poeta e do artista sobre as outras faculdades humanas, como a ciência, que será reforçada ao longo de seu livro. Com Tesauro, consuma-se uma separação substancial entre o uso artístico e o uso científico da linguagem (BALDI et al., 2005, p. 41), e podemos inferir uma ideia proto-romântica, na qual o artista está acima da ciência e da sociedade, pois só o poeta manuseia com agudeza a metáfora.

Tesauro intitulou sua obra de *Il Cannocchiale aristotelico* (1670), que significa literalmente o “cano com lentes aristotélico”, ou seja, o telescópio aristotélico, e, segundo Battistini (2000, p. 110), mostra com esse título o impacto que as obras de Galileu Galilei, *Sidereus nuncius* e *Istoria e dimostrazione intorno alle macchie solari*, publicadas respectivamente em 1610, e em 1613, tiveram na literatura e nas artes.

---

<sup>10</sup> “Entre as figuras mais agudas: apesar de outras se formarem gramaticalmente e se concluírem na superfície do vocábulo, essa, entretanto, reflexivamente penetra e investiga as mais articuladas maneiras de acoplá-la; e enquanto aquelas vestem os conceitos das palavras, esta veste as próprias palavras de conceitos”.



Fig 2. Capa da publicação do *Il Cannocchiale aristotelico* em Turim, 1670, impresso por Bartolomeo Zavatta.

Um aspecto bastante importante da capa do *Cannocchiale* é o fato de Aristóteles guiar a visão da Virtude em direção ao Universo, e essa, a Virtude, segura na mão direita uma viola da gamba, instrumento em grande voga em meados do século XVII. Tesouro, com essa alegoria,<sup>11</sup> parece confirmar a proposição marinista de vincular profundamente a poesia à música (BESSA; RAJÃO, 2013, p. 79). Em sua explicação da metáfora, Tesouro enfatiza a importância da sonoridade das palavras na consecução (BALDI et al., 2005, p. 40-41). A musicalidade da língua e sua importância para a metáfora era parte constitutiva da poesia de Marino, o qual tinha plena consciência da ligação entre poesia e música, fazendo dessa ligação um princípio de poética.

<sup>11</sup> Alegoria é uma figura retórica definida como uma metáfora continuada, feita de comparações de um conjunto de elementos figurativos que guardam paralelismo com um sistema de conceitos ou realidades, permitindo que haja dois sentidos, um literal que se embaralha e que dá espaço a um outro mais profundo, que é o alegórico (BERISTÁIN, 1995, p. 26).

Pode-se estender esse conceito de simbiose entre poesia e música a todo o período barroco, sendo que esse processo levaria a criação da ópera, ou mais precisamente da *Favola in musica*. De acordo com Magnani (1983), a poesia “artificiosa e musicalíssima” de Marino é composta de “buscas sonoras e violências de contrastes nas imagens, destinadas a surpreender o leitor” (MAGNANI, 1983, p. 353, *apud* BESSA; RAJÃO, 2013, p. 78). As “violências de contrastes nas imagens” presentes na poesia de Marino, e que pretendiam mover os afetos e maravilhar os leitores, foram um dos motivos da consagração do poeta.

Apesar de Aristóteles ser o mestre que guia a Virtude, Tesouro vai distorcer as ideias aristotélicas para afirmar sua teoria sobre poesia e arte (BATTISTINI, 2000, p. 119), pois com o *Cannocchiale* Galileo destruiu a teoria aristotélica da imobilidade da Terra. Da mesma maneira, os artistas barrocos mudaram a relação com a arte da Antiguidade, possivelmente influenciados pela evolução científica, pois:

*contrariamente alla norma, in cui tra scienza e letteratura l'osmosi o non si verifica o avviene molto lentamente, allo strumento galileiani bastò meno di una generazione non solo per influenzare l'immaginazione dei poeti, ma per cambiarla dalle fondamenta, nonostante che tanti continuassero a credere all'immobilità della Terra e a seguire Aristotele*<sup>12</sup> (BATTISTINI, 2000, p. 119).

Os sonetos marinistas são estruturados a partir de uma série de imagens iniciais sugeridas por uma metáfora. Esse grupo de conceitos é concluído por uma metáfora mais ampla, que serve para reforçar a sensação de *meraviglia*. Entretanto, após essas proposições iniciais, o poeta não apresenta uma conclusão, ou julgamento, mas sim uma nova proposição, ou dúvida (BALDI et al., 2005, p. 24-25). Assim como na vida do período barroco, na poesia marinista não existe a possibilidade de se alcançar um porto seguro, uma resposta definitiva, ou uma realidade estável baseada em uma moral de vida bem fundamentada (BALDI et al., 2005, p. 24-25). Os procedimentos marinistas, que serão também encontrados nas outras artes, representam o “estilo de uma civilização irrequieta, com um dinamismo das formas que não deveria ser condenado, mas compreendido a partir do momento em que a literatura e as artes estavam

---

<sup>12</sup> “Contrariamente à norma, na qual entre ciência e literatura a osmose ou não se verifica ou vem muito lentamente, ao instrumento galileiano bastou menos de uma geração não só para influenciar a imaginação dos poetas, mas para mudá-la na sua base, apesar de muitos terem continuado a crer na imobilidade da Terra e a seguir Aristóteles”.

extremamente ligadas a uma transformação radical da visão global do mundo” (BATTISTINI, 2000, p. 22).

### 1.5.2 O mundo como Teatro

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players:  
They have their exits and their entrances;  
And one man in his time plays many parts,

**W. SHAKESPEARE, AS YOU LIKE IT, 2o Ato, cena 7**

Mondo è un teatro, in cui tragica scena  
ha nell'atto final crudo accidente,  
specchio, in cui chi si mira è larva a pena,  
copia del poco, original del niente;<sup>13</sup>

**G. Artale**

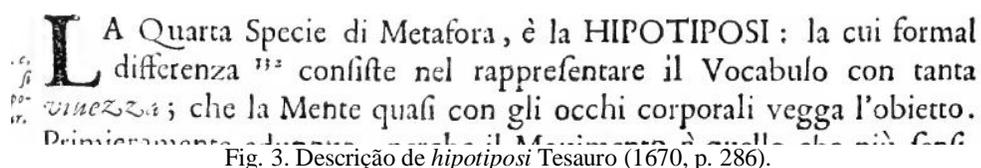
A efemeridade e a fugacidade da vida se tornaram tema recorrente para o homem barroco, transformando a vida em metáfora de uma peça de teatro, “cheia de enganos e disfarces nos quais se extravia cada identidade” (BATTISTINI, 2000, p. 82). O mundo como teatro era um *topos* recorrente, sendo revitalizado no século XVII, e servia a vários propósitos para a sociedade barroca, tanto em jogos de dissimulação, como para a ostentação. “*La simbologia del teatro comporta allora un'ermeneutica oscillante tra uomini-attori che nascondono con la finzione il loro vero essere e interpreti che si affannano a disvelare*”<sup>14</sup> (BATTISTINI, 2000, p. 82).

Ainda de acordo com Battistini (2000, p. 82), até a metáfora carrega aspectos teatrais, porque esconde a enigmática e verdadeira face das coisas, evidenciando uma sociedade para a qual a visão era o sentido mais importante. Hansen (2000, p. 322), que está de acordo com Battistini, esclarece que no século XVII, o intelecto humano é um espelho idêntico a si mesmo, que exprime imagens dos pensamentos de coisas postas a sua frente. A visualidade teatral invadiu também a literatura e a retórica, transformando-se na figura *hypotyposis*, que, segundo Clerc (2000, p. 56) deve “*peint les choses d'une manière si vive et énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un*

<sup>13</sup> Disponível em: <https://illuminationschool.wordpress.com/2014/02/16/barocco-il-gran-teatro-del-mondo/>. Acessado em 01/12/2013.

<sup>14</sup> “A simbologia do teatro comporta então uma hermenêutica que oscila entre homens atores que escondem com a ficção seu verdadeiro ser e interpretam aquilo que têm aflição em desvelar”.

*récit ou d'une expression une image, un tableau, une scène vivante*"<sup>15</sup>. Estranhamente Clerc não menciona nenhuma fonte para sua descrição dessa figura retórica, mas certamente se baseou em Quintiliano, Susenbrotus e principalmente em Burmeister, autores, para os quais *hypotyposis* é um modo de representar literariamente as coisas de maneira que sejam mais vistas que sentidas, que estejam diante dos olhos (CIVRA, 2009, p. 148). Para Tesouro (1670, p. 286) essa figura é a quarta espécie de metáfora, e em consonância com Quintiliano, Susenbrotus e Burmeister, afirma que ela consiste em uma descrição verbal de um objeto, tão vívida que faz que a mente veja esse objeto. A *Hipotiposi*, como a chama Tesouro, é o espírito, a vida e o movimento das figuras engenhosas e deve representar os vocábulos abstratos da mesma maneira que os pintores ilustram os acontecimentos como “corpos viventes” (TESAURO, 1670, p. 396).



LA Quarta Specie di Metafora, è la HIPOTIPOSÌ: la cui formal  
 differenza <sup>12</sup> consiste nel rappresentare il Vocabulo con tanta  
 vivezza; che la Mente quasi con gli occhi corporali vegga l'obietto.  
 Primariamente adunque si chiama il Metonymo, a quella che non si

Fig. 3. Descrição de *hipotiposi* Tesouro (1670, p. 286).

A *Hypotyposis* está em perfeita sintonia com a sociedade barroca, que transformou o mundo em um teatro, e invadiu também a música com sua figura retórico-musical equivalente, chamada da mesma maneira, de *Hypotyposis*. Como veremos no Capítulo III, na análise da cantata *Mondo, non più!*, a *Hypotyposis* foi um modo de transformar metáfora em linguagem musical, mostrando a forma de representar visualmente um texto em uma cantata.

### Emulação, imitação

Uma característica predominante no Barroco, como já mencionamos, foi uma abordagem da tradição greco-latina completamente diferente em relação ao século XVI, pois, de acordo com Battistini (2000, p. 63), “*i presupposti del modo in cui la generazione del Cinquecento si volgevano all'erario degli antichi erano radicalmente diversi*”<sup>16</sup>. Contrariamente a Tasso, que buscava nos autores antigos uma lição de vida

<sup>15</sup> “Pintar as coisas de uma maneira tão viva e enérgica que elas saltem aos olhos como uma descrição ou uma expressão de uma imagem, de um quadro, ou de uma cena viva”.

<sup>16</sup> “Os pressupostos do modo no qual a geração do século XVI se voltou ao patrimônio dos antigos era radicalmente diferente”.

exemplar, os barrocos preferiam textos helênicos sombrios, nos quais queriam encontrar o excepcional, o estranho, o novo, o insólito, o precioso, para então receber novo impulso ao experimentalismo inspirado pelo virtuosismo técnico (BATTISTINI, 2000, p. 63).

A definição de emulação ou *imitatio* proposta por Tesouro mostra como esse autor ampliou, ou mesmo distorceu o conceito aristotélico de emulação. Aristóteles afirma que emulação é o desejo de imitar pessoas ou fatos virtuosos, pois é uma “coisa boa e própria de pessoas de bem” (ARISTÓTELES, Ret II 11 1388 a 49-51).

Entretanto, para Tesouro, seu conceito de emulação era um símbolo de modernidade, conforme ressaltamos anteriormente, e Tesouro evidencia a “*querelle tra antichi e moderni – argomento liminare su cui non mi soffermo data la diffusa e ben la novità della sua contemporaneità, liberando il singolo e la cultura dal principio di imitazione rinascimentale e avviando di fatto un approccio storico nei confronti del passato*”<sup>17</sup> (MORANDO, 2009, p. 1). Em vez da subserviência renascentista aos clássicos, o autor propõe o conceito de *emulação*, pois, os autores gregos e romanos deveriam ser usados para serem superados, propondo novos temas que, segundo Morando, inauguraram a modernidade. Os autores antigos eram usados para se realizar a *emulação*, pois ela é “a imitação que supera o modelo imitado”, sendo que para Tesouro essa atitude seria

uma sagacidade com a qual, quando para ti é proposta uma metáfora ou outra flor do humano engenho, consideras atentamente as suas raízes e, transplantando-a em diferentes categorias como em um solo cultivado e fecundo, propagas outras flores da mesma espécie, mas não os mesmos indivíduos (TESAURO, 1670, p. 116).

A importância da *emulação* no Barroco se deve ao fato de ela visar a “produzir, por outros modos e por outros meios, um prazer semelhante ou superior ao da obra imitada. Para isso, pretende produzir agudezas mais agudas que as da obra imitada” (HANSEN, 2000, p. 326). Ao definir a emulação, Sforza Pallavicino propõe, em seu tratado *Arte dello Stile, ove nel cercarsi dell’ Ideal del scrivere Insegnativo*, de 1647, mostrar que “obviamente, há regras para emular os autores sem roubá-los ou meramente imitá-los” (HANSEN, 2000, p. 326). A *emulação* é um pressuposto que ajuda a compreender a grande e mesmo excessiva quantidade de lamentos compostos nesse período. Ela

---

<sup>17</sup> “Discussão entre antigos e modernos- argumento liminar sobre o qual não me detenho devido a sua difusão e da novidade de sua contemporaneidade, liberando o indivíduo e a cultura do princípio da imitação renascentista e lançando de fato uma abordagem histórica no confronto com o passado”.

explica ainda a temática comum entre os poetas, também os baixos *ostinati* e outros procedimentos musicais comuns a todos os compositores barrocos. Compor obras poéticas e musicais a partir de temas comuns era uma possibilidade de demonstrar *agudeza* e um modo de exaltar o engenho individual; era um signo de originalidade buscada a todo custo como uma excelente distinção (BATTISTINI, 2000, p. 51).

## Capítulo II: O Barroco na música

O nascimento do Barroco na música é associado à representação das primeiras óperas na Itália, sobretudo a encenação, em 1600, da *Favola per musica Euridice*, de Jacopo Peri (1561-1633). A morte de J. S. Bach, em 1750, é aceita como o limite final do Barroco na música; entretanto, grandes compositores desse período como Händel (1685-1759), Domenico Scarlatti (1685-1757), Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e Georg Telemann (1681-1767) morreram muito depois de Bach, o que torna essa data bastante arbitrária<sup>18</sup> (BASSO, 2006, p. 262).

Para Basso (2006, p. 261), traçar limites precisos entre as épocas “è sempre impresa rischiosa e, comunque, soggetta a condizionamenti dettati da predilezione e inclinazione del tutto personale”<sup>19</sup>. Basso representa as novas correntes musicológicas que procuram ver os processos históricos de maneira menos rígida, pois afirmações categóricas são desmentidas regularmente por novos documentos e evidências. A delimitação precisa de datas e processos artísticos tem sua finalidade didática, mas como o próprio Basso menciona, é sempre um trabalho perigoso! Basso ressalta ainda que o preconceito classicista unifica o Barroco a partir da extravagância e irregularidade, como mencionamos no Capítulo I, e afirma que houve sim extravagância, mas houve também uma extraordinária variedade de abordagens severas e sábias e, sobretudo, “um empenho constante na realização de arquiteturas sonoras simétricas e regulares, fruto do cálculo e do artifício, produto de um método de trabalho e de um sistema composicional substancialmente equilibrado e conceitualmente rigoroso” (BASSO, 2006, p. 261

Bukofzer, que escreveu brilhantemente sobre a música barroca e, apesar de antigo, seu livro é ainda uma referência importante pela lucidez dos argumentos, e propõe uma divisão ligada à tendência de delimitações históricas precisas. Para ele, o estilo barroco se desenvolveu em inúmeras fases, mas podemos dividi-lo em três grandes períodos, que não necessariamente coincidem em todos os países europeus:

---

<sup>18</sup> Discutiremos brevemente no subcapítulo *Orgulho e preconceito* a razão dessa arbitrariedade e sua vinculação à ideologia nórdica da supremacia da música alemã.

<sup>19</sup> “É sempre empresa perigosa e, de todo modo, sujeita a condicionamentos ditados por preferências e inclinações pessoais”.

A primeira fase, em torno de 1580 a 1630, caracterizou-se por uma oposição ao contraponto, uma interpretação mais violenta das palavras, e apresentava um recitativo afetivo com grande liberdade rítmica, sendo os dois últimos traços característicos do *recitar cantando* (BUKOFZER, 1947, p. 16-17). A obra de Cláudio Monteverdi e seu uso consciente das possibilidades estéticas de seu tempo mostra que não houve simplesmente uma oposição ao contraponto, fato que Bukofzer evidenciará no Capítulo 2, *Early Baroque in Italy*, mas também o desenvolvimento de duas práticas composicionais que privilegiavam ora a polifonia, ora a monodia, de acordo com a necessidade expressiva. A feroz oposição ao contraponto se deu nos escritos teóricos da Camerata Bardi. Ainda de acordo com Bukofzer (1947, p. 17), outras características dessa primeira fase foram o grande desejo de dissonâncias e o uso experimental da harmonia modal e pré-tonal, o que gerou formas de pequena escala característica de períodos de grandes mudanças estéticas. Houve também uma diferenciação entre os idiomas vocal e instrumental.

A segunda fase, que durou de 1630 até por volta de 1680, foi dominada pelo *bel canto* na ópera e na cantata, quando se desenvolveu uma distinção mais clara entre o recitativo e a ária. Os modos se polarizaram em maior e menor, dando origem às tonalidades modernas, nas quais as dissonâncias dentro de uma tonalidade rudimentar foram tratadas com menos liberdade que na fase anterior, sendo que nesse momento a música vocal e instrumental assumiram igual importância (BUKOFZER, 1947, p. 16-17). A equanimidade entre música vocal e instrumental não é válida para a Itália desse período, pois o que se viu foi um descomunal predomínio das formas vocais, como a cantata e a ópera. Para tanto, bastaria enumeramos as centenas de milhares de óperas e cantatas compostas nesse país e compará-las à produção instrumental.

A terceira fase, de 1680 a 1730, caracterizou-se pelo estabelecimento pleno da tonalidade, que regulou o uso das dissonâncias, a progressão harmônica e também a estrutura formal. O contraponto se adaptou à harmonia tonal e as formas cresceram consideravelmente, com um predomínio do estilo concertante, que influenciou a escrita instrumental e vocal (BUKOFZER, 1947, p. 16-17). Um dos aspectos mais importantes da terceira fase foi a internacionalização da linguagem musical. Após o surgimento na Itália, as experiências barrocas se espalharam rapidamente na Europa e, gradativamente, transformaram-se em estilos nacionais. No final do século XVII, esses estilos, a saber, o italiano, o francês, o ibérico e, com menor proeminência nesse período histórico, o

alemão<sup>20</sup>, começaram a se fundir dando origem ao que François Couperin chamou de *Les Goûts Réunis*<sup>21</sup>. Esse estilo internacional, muito bem estabelecido nas primeiras décadas do século XVIII, influenciou a obra dos principais compositores, e continha principalmente elementos dos estilos italiano e francês.

Assim como na literatura, houve diversas correntes, muitas vezes contrastantes entre si. Bukofzer alerta que em todos os períodos existem contradições internas, conflitos e sobrevivência de elementos de períodos anteriores e antecipações de períodos posteriores (BUKOFZER, 1947, p. 3). Sua opinião é confirmada por Basso, que evidencia que o Barroco musical foi um mundo aberto a soluções múltiplas, capazes de oferecer à criação musical uma pluralidade de aplicações e destinações, e que sua estilística exuberante buscava produzir surpresa e maravilhar o público (BASSO, 2006, p. 261). Essa pluralidade também se manifestou nos diversos estilos e na plena consciência que os compositores tinham desse fato, fazendo com que Bukofzer batizasse esse momento de “época da consciência de estilo” (BUKOFZER, 1947, p. 4). Houve uma elaborada classificação dos estilos pelos primeiros teóricos, o que indicava que a unidade de estilo tinha se perdido. A principal dessas classificações foi a entre *stile antico* e *stile moderno*, também conhecidos como *stylus gravis* e *stylus luxurians*, ou mais precisamente como *prima* e *seconda prattica*, assim definidas por Cláudio Monteverdi (BUKOFZER, 1947, p. 4).

Outra classificação ocorrida buscava definir a destinação física e social da obra musical, e surgiram os termos *musica ecclesiastica*, *cubicularis* e *theatralis*, que não necessariamente implicavam em uma técnica musical específica (BUKOFZER, 1947, p. 4).

A riqueza e diversidade no Barroco também podem ser demonstradas pela grande quantidade e variedade de formas, e o século XVII foi o momento no qual a maior quantidade de formas foi criada e usada na história da música. As formas criadas no Barroco foram: a ópera, a cantata e o oratório, a tocata, a fuga, o prelúdio coral e a suíte para teclado, a abertura italiana, que se transformou na sinfonia clássica, a *Ouverture Française*, e ainda o concerto para solista e o concerto grosso (BENNETT, 1986, p. 80).

---

<sup>20</sup> Apesar da grande importância dada à música barroca alemã pela musicologia moderna, a Alemanha era um país periférico e importador da música italiana e francesa nos séculos XVII e início do XVIII.

<sup>21</sup> “Os gostos reunidos”.

A transição da Renascença para o Barroco foi diferente de todas as mudanças entre períodos históricos ocorridos na música, uma vez que o novo estilo eclipsava totalmente o antigo. Na sua fase inicial, o Barroco musical preservou o estilo renascentista como uma segunda língua, normalmente usada para a música sacra (BUKOFZER, 1947, p. 3). Esse estilo no decorrer do século foi rebatizado de *stile alla Palestrina*, pois a obra desse compositor representou o máximo esplendor da Renascença. O *stile alla Palestrina* foi gradativamente abarrocado e usado como oposição ao estilo de escrita musical mais livre, ou seja, a *seconda prattica* ou estilo moderno (BUKOFZER, 1947, p. 3).

## 2.1 Dos estilos barrocos

Três grandes compositores italianos foram responsáveis por sistematizar as desconcertantes experiências estéticas e técnicas conflitantes, assim como a grande variedade de estilos e formas do final do século XVI: Giovanni Gabrieli (1556-1612), mestre da música para a igreja; Claudio Monteverdi (1567-1643), o mais universal compositor barroco; e Girolamo Frescobaldi (1583-1643), o grande gênio da música para cravo e órgão (BUKOFZER, 1947, p. 20).

Gabrieli e sua família, grandes representantes da escola veneziana, estiveram ligados aos primeiros sinais de mudança estilística de fins do século XVI. O estilo *concertato*, ou *concerto* foi um aspecto que se demonstrou extremamente importante para a linguagem barroca. A origem do termo vem possivelmente de *concertare*, que significa competir<sup>22</sup>, e a princípio se referia à técnica de duplos coros surgida na basílica de San Marco, em Veneza. Os coros se alternavam aos instrumentos musicais, utilizando-se da arquitetura particular dessa basílica, onde os elementos espaciais e de contraste criavam a sensação de eco, propiciando a ideia de competição entre eles (BUKOFZER, 1947, p. 20-22). Gabrieli e seu tio Andrea, publicaram em 1587 a obra *Concerti per voci et strumenti*, sendo que o termo se tornou popular entre os compositores, mas foi Cristofaro Malvezzi, em 1589, quem cunhou os termos *concerto* e *concerto grosso*. Ambas as formas se tornaram extremamente importantes para a música instrumental, e o virtuosismo característico nelas presente chegou à música vocal, influenciando a

---

<sup>22</sup> Harnoncourt (1988, p.35) que se baseou em Praetorius, afirma que *concertare* vem de reunião.

escrita de cantatas e de óperas, nas quais aspectos puramente instrumentais foram adaptados ao canto para ilustrar diversas palavras. Entretanto, foi Gabrieli quem explorou o estilo *concertato*, combinando elementos de cor e espaço, e com seu espírito revolucionário transformou os vários aspectos composicionais, como o tratamento da dissonância, os desenhos melódicos, a fluidez rítmica e, principalmente, a relação entre texto e música (BUKOFZER, 1947, p. 22). Giovanni Gabrieli musicou as palavras com um “fervor e intensidade que não tinham precedentes na música sacra” (BUKOFZER, 1947, p. 22). Na obra *Timor et Tremor* (“medo e tremor”), esse compositor ilustrou gráfica e musicalmente essas palavras usando pausas abruptas, desenhos musicais interrompidos, e fortes dissonâncias, criando uma linguagem retórico-musical que violava quase todas as regras contrapontísticas do século XVI (BUKOFZER, 1947, p. 22).

Frescobaldi estabeleceu, com seu virtuosismo, a forma definitiva para a tocata, que unia o *stilo antico* e o *stilo moderno*, ou seja, uma tocata frescobaldiana alternava uma seção livre e improvisatória, ligada ao *recitar cantando*, e outra seção estrita, polifônica, ligada às refinadas técnicas contrapontistas da Renascença. A estrutura e a linguagem desenvolvidas por Frescobaldi influenciaram de forma decisiva os compositores, durante todo o Barroco, na composição de tocatas e música instrumental, como podemos observar nas tocatas de Alessandro Scarlatti, Buxtehude e mesmo Bach. O virtuosismo desse autor influenciou também a linguagem vocal de sua época e dos períodos subsequentes, pois houve uma grande troca de informações entre música instrumental e vocal, e, muitas vezes, o virtuosismo acabou prejudicando a relação entre a música e o texto poético.

## ***2.2 Musica poetica***

No século XVI houve uma atualização da retórica e da poética, como veremos no subcapítulo *Da retórica e da Teoria dos afetos na literatura*. Esse fato contribuiu para a elaboração de uma complexa teoria retórico-musical, que foi registrada em diversos tratados, muitas vezes denominados *musica poetica*, mostrando a associação com a *poetica* literária (CANO, 2000, p. 33-34). Diversos aspectos sociais que forjaram a literatura barroca, assim como as tensões entre os estertores do Renascimento e o surgimento do Barroco na música, podem ser bem ilustrados pela querela entre Artusi e

Monteverdi. A disputa entre esses autores mostra a resistência de alguns setores musicais à vanguarda representada pela *musica poetica*.

G. M. Artusi (1540-1613), no tratado *Delle imperfezioni della moderna musica*, publicado em 1600, com uma segunda parte em 1603, criticou duramente a linguagem da então nascente monodia por usar novas técnicas na musicalização de um texto que eram estranhas à tradição polifônica renascentista. Segundo Artusi, essa *nuove musiche*, termo cunhado por G. Caccini, visava a se transformar somente na *espressione degli affetti*, e esses *nuovi consenti e nuovi affetti*<sup>23</sup> se distanciariam da tradição e ‘*asperamente e duramente*’ percutiriam o ouvido” (FUBINI, 2002, p. 137). Podemos ver essa música “moderna” com sua nova linguagem, a monodia acompanhada, ou o *recitar cantando*, que utilizava harmonias dissonantes incomuns à polifonia renascentista que, ainda segundo Artusi, “ofendiam ao ouvido” (FUBINI, 2002, p. 135), como uma adaptação musical à tensão fonética na linguagem do século XVII. Inicialmente, as críticas de Artusi foram voltadas a todos os compositores “modernos”, muitos deles membros da Camerata Bardi, mas, posteriormente, se personificaram em Claudio Monteverdi (FUBINI, 2002, p. 135). Como aconteceu muitas vezes na história da arte, os tratados de Artusi serviram para impulsionar ainda mais a *nuove musiche* e ilustra claramente o momento histórico da mudança de parâmetros estéticos, quando as artes buscaram uma integração, ou melhor, uma fusão perfeita, pois:

*Particolarmente stretti sono i rapporti tra letteratura e arte, sia perché comuni sono i soggetti, i temi e motivi, sia perché condividono le strutture e gli schemi formali, per non dire degli stili, che si intrecciano nelle combinazioni delle sinestesie e nella tecnica, fortunatissima nel Seicento, delle imprese, con cui i concetti si fanno immagine e rappresentazione teatrale (BATTISTINI, 2000, p. 151)<sup>24</sup>.*

Foi essa relação estreita entre as artes – entre a música e a literatura – que fomentou o surgimento da *seconda pratica*, as

sim batizada por Monteverdi, em oposição à música renascentista que seria a *prima*. Quando Artusi publicou um *Primo discorso* (1606) e um *Secondo discorso* (1608), sob o pseudônimo Antonio Braccini, e transformou suas críticas em um embate pessoal com

<sup>23</sup> “Expressão dos afetos”, e “esses novos conceitos e novos afetos”.

<sup>24</sup> “Particularmente estreitas são as relações entre a literatura e a arte, seja porque comuns são os sujeitos, os temas e os motivos, seja porque compartilham as estruturas e os esquemas formais, para não dizer dos estilos, que se entrelaçam nas combinações das sinestesias e nas técnicas, afortunadíssimas no Seiscentos, das obras, com as quais os conceitos se fazem imagem e representação teatral”.

Monteverdi, proporcionou-lhe a oportunidade de esclarecer a nova relação entre música e literatura. Para responder à ofensiva de Artusi, Giulio Cesare escreveu um prefácio para a publicação, em 1605, do *V Libro di Madrigali* do seu irmão Monteverdi, explicando que com a *seconda prattica* se pretende uma relação na qual “*l’oratione sia padrona della armonia e non serva*”<sup>25</sup> (FUBINI, 2002, p. 137). O conflito entre Monteverdi e Artusi pode ter sido também um reflexo do embate entre as duas concepções opostas da vida, a Renascença e o Barroco, onde a *prima prattica* foi uma estética ligada ao mundo dominado pela Igreja Católica, e a *seconda prattica* seria ligada a um mundo cindido, representando os ásperos conflitos e as profundas transformações ocorridas no Barroco. Esse debate ideológico refletia duas concepções artísticas completamente diversas: a *prima prattica* representaria a Renascença, onde a música era regida por suas próprias leis, e a *seconda prattica*, a nova linguagem barroca, onde a música procurava se basear na gramática, na retórica e na *Teoria dos afetos* (FUBINI, 2002, p. 138). Artusi foi derrotado na batalha contra Monteverdi, e, apesar da força de seus argumentos baseados nas regras e leis próprias da música, a *seconda prattica* passou a ser a linguagem dominante. A autonomia da música em relação à palavra e à expressão do texto poético só seria uma realidade definitiva no final do século XVIII.

Apesar das diferenças conceituais, a *prima prattica* jamais foi totalmente abandonada e era a base técnica dos compositores, principalmente quando escreviam música para a igreja. Foi gradativamente modificada e adaptada ao gosto barroco, sendo um sinal de erudição para os compositores ainda em meados do século XX. Na segunda fase do Barroco, houve uma adaptação da polifonia à tonalidade e um considerável equilíbrio no uso do contraponto em alternância com a monodia nas mãos dos principais compositores italianos de fins do século XVII, e, sobretudo, na obra de Alessandro Scarlatti.

### **2.3 Camerata Bardi e o *recitar cantando***

O século XVI foi palco de grandes discussões teóricas e práticas sobre a relação entre poesia e música, entre a linguagem musical e a poética, entre a linguagem dos

---

<sup>25</sup> “A oração seja senhora da música e não serva”.

sentimentos e a linguagem dos sons, o que demonstrava a crise da linguagem polifônica (FUBINI, 2002, p. 125). O renovado interesse pela Grécia Antiga representava uma polêmica evidente em oposição ao contraponto e suas complicadas técnicas obscuras que prevaleciam sobre a poesia (FUBINI, 2002, p. 125). Teóricos e músicos invocavam, na segunda metade do século XVI, um retorno à simplicidade do mundo grego, e propunham a *monodia acompanhada*,<sup>26</sup> que representava, para eles, os ideais platônicos da superioridade da palavra sobre a música. A relação entre poesia e música foi o centro das discussões da Camerata Bardi e dos salões lítero-musicais florentinos.

Monteverdi teve um papel fundamental na consecução do *recitar cantando*, em uma linguagem de alto nível artístico e na linguagem característica do Barroco, mas a Camerata Bardi teve um papel preponderante na teorização que criou o *recitar cantando* proposto na obra de seus membros, Vincenzo Galilei, Giulio Caccini e Jacopo Peri, dentre outros.

O conde Giovanni Bardi (1534-1612), promotor da Camerata, proporcionou um espaço ideal para Vincenzo Galilei, pai de Galileu, que, no *Dialogo della musica antica e della moderna*, de 1581, estabeleceu os princípios fundamentais do novo estilo (FUBINI, 2002, p. 125). Para Galilei, a polifonia contrapontística era a música dos bárbaros, dos góticos, que invadiram a Itália, herdeira da tradição greco-romana, durante a Idade Média, argumento que seria retomado inúmeras vezes até Rousseau. Vincenzo retomaria a teoria grega, na qual a música tinha um *ethos* próprio e deveria mover os afetos, pois acreditava-se que na tragédia grega se cantava a uma só voz, ou em uníssono (FUBINI, 2002, p. 126). Para os adeptos do *stile moderno* a polifonia criava uma grande confusão linguística e musical, misturando vários *ethos* simultaneamente, confundindo a audiência, e não movia os afetos. Essa música nova representava um “novo modo de conceber a arte dos sons e sua nova relação com a palavra e com o ânimo do ouvinte” (BUKOFZER, 1947, p. 9; FUBINI, 2002, p. 127).

---

<sup>26</sup> Monodia, *recitar cantando*, ou ainda, *stile rappresentativo* foi uma analogia à música grega e se constituía de uma linha melódica acompanhada por um baixo, que é tocado por um instrumento grave, associado a harmonias simples executadas por instrumentos como o cravo ou a teorba (BUKOFZER, 1947, p. 25).

A partir da descoberta do hino de Mesomedes<sup>27</sup> por Vincenzo Galilei, que foi o primeiro manuscrito musical grego encontrado, a camerata desenvolveu O *stile recitativo*, ou o recitativo ininterrupto, concebido como uma tentativa de recriar a representação de uma tragédia grega (ática, na verdade). Apesar de não conseguirem decifrar esse manuscrito, os membros da camerata acreditavam que para reconstruir a fusão ideal associada à representação grega, deveriam imitar o discurso de um “orador e sua maneira de mover os afetos da audiência” (BUKOFZER, 1947, p. 7). Outro teórico extremamente importante da camerata foi Giovan Battista Doni (1593-1647), que batizou o *recitar cantando* de *monodia*. A música deveria ser totalmente subordinada às palavras, que governavam o ritmo musical e também as cadências. Os primeiros recitativos eram cantados tentando demonstrar um até então desconhecido *pathos*, onde os cantores deveriam fazer caretas, chorar e mesmo ofegar para explicitar os afetos violentos (BUKOFZER, 1947, p. 6).

A partir disso, podemos compreender as críticas de Artusi, pois para os compositores renascentistas, o recitativo era um experimento ridículo que demonstrava o amadorismo do compositor, uma vez que a técnica usada para sua composição era considerada demasiadamente simples, digna somente de músicos amadores (BUKOFZER, 1947, p. 7). Assim como Artusi, Zarlino (1517-1590), um dos maiores representantes do estilo antigo, deplorava as tentativas da camerata em fundir poesia e música em seu *Sopplimenti Musicali* (1588). Esse autor acreditava que o recitativo era uma canção falada e não o oposto, isto é, um discurso cantado, mas também acreditava que a música deveria mover os afetos. Entretanto, para Zarlino, poesia e música tinham métodos muito distintos que não deveriam ser misturados, e o músico que tentasse ser um orador corria o risco de se passar por um histrião ou palhaço (BUKOFZER, 1947, p. 7-8). Marsilio Ficino (1433-1499) afirma em suas cartas que o poeta deveria tomar o músico como modelo, e não o inverso, como queriam os membros da camerata. As ideias de Ficino e Zarlino elucidam a diferenças entre o Barroco e a Renascença: para os compositores renascentistas, a música era uma arte autônoma, guiada por suas próprias leis; e para os barrocos, a música deveria se inserir no contexto das artes, *arte sorelle*<sup>28</sup>,

---

<sup>27</sup> Segundo a profa. Teresa Virgínia, Mesomedes não foi um autor de tragédias.

<sup>28</sup> Artes irmãs, conceito proposto por Andrea Battistini (2000, p. 151).

e assim como elas, deveria ser subordinada à estruturação retórica de sua linguagem (BUKOFZER, 1947, p. 7-8).

Os primeiros compositores do recitativo, Emilio di Cavalieri, Galilei, Peri e Caccini, ao tentarem recriar a tragédia grega, acabaram criando, na verdade, a ópera, que no seu início se denominava *stile rappresentativo*, e foi, segundo Bukofzer, a mudança mais importante ocorrida na história da música. Nas primeiras óperas, o *recitar cantando* era a linguagem dominante, e somente nas mãos de Monteverdi podemos ver um equilíbrio no uso das duas práticas. Bastante cedo, no século XVII, foi criada uma distinção entre recitativo e ária, que pode ser percebida na obra de Barbara Strozzi, a primeira a usar o termo *cantata*. Nas mãos de Alessandro Scarlatti também se consolidou o desmembramento do *stile recitativo* em *recitativo seco* e *arioso*, que juntamente com a ária foram aspectos muito importantes na estrutura das cantatas no final do século XVII e início do XVIII.

## **2.4 A Teoria dos afetos na música**

Apesar de o termo *barroco* cobrir quase dois séculos e ter sido muitas vezes questionado, como afirmam Bukofzer e Basso, e incluir compositores contrastantes como Monteverdi e Bach, Peri e Händel, eles tinham, dentre outros, dois aspectos muito relevantes em comum, ligados às experiências que levaram ao surgimento da ópera: o recitativo e o baixo contínuo (BUKOFZER, 1947, p. 16-17).

O baixo contínuo e a polarização e hierarquização entre as vozes – soprano e baixo seriam as partes mais importantes – propiciaram a linguagem ideal para a aplicação na música da retórica literária e da *Teoria dos afetos*. O *recitar cantando* possibilitou expressar os mais variados afetos, como afirma Bukofzer, e representar musicalmente a *Teoria dos afetos*, que “dominava o pensamento musical da época” (BASSO, 2006, p. 263).

A aplicação das figuras retórico-musicais e dos princípios retóricos às novas formas vocais e instrumentais, surgidos nos séculos XVII e XVIII, tinha como objetivo intensificar as paixões do público, sendo que essa técnica ficou conhecida como *Teoria dos afetos* (FUBINI 1993, p. 169; BUELOW 2001; CANO 2000).

A musicologia italiana ainda tem certa dificuldade em lidar com a *Teoria dos afetos*, pois, segundo Civra (2009, p. 44), na cultura italiana do século XVII não foi desenvolvida uma doutrina sistemática das figuras retórico-musicais como nos países nórdicos, e a relação entre a música, a *Teoria dos afetos* e a retórica se deu de modo mais fluido, pouco preciso, e não podemos encontrar nos tratados italianos um exame exaustivo e mesmo ocasional desse argumento. Ao que tudo indica, para os italianos essa era uma relação óbvia, natural, e fazia parte de uma longa tradição que se presumia familiar.

É notório que os teóricos alemães escreveram mais tratados e se dedicaram com mais afinco também à retórica musical do que os italianos. Esse fato se deu, sobretudo, por causa da importância histórica e religiosa da música instrumental, louvada por Martinho Lutero, e que se tornou uma característica dos países anglo-saxões (CIVRA, 2009, p. 44; FUBINI, 2002, p. 139-143). Nos textos de Lutero se percebe, talvez pela primeira vez na história, uma concepção da música, tanto nos campos teórico como prático, como linguagem autônoma. Lutero acreditava nos valores éticos e religiosos do som em si mesmo, e que o prazer da melodia poderia influenciar benéficamente a alma humana (FUBINI, 2002, p. 139). Nesse contexto, seria natural que teorias fossem desenvolvidas para sustentar uma linguagem musical autônoma de um ponto de vista filosófico, o que explica a grande quantidade de tratados chamados *musica poetica* surgidos na Alemanha. Nos países nórdicos, o estudo da música foi incluído nos currículos das escolas superiores e universidades, onde se aperfeiçoou uma sistematização prática e teórica da retórica latina aplicada à música, pois a música instrumental era de suma importância para o culto após a Reforma (CIVRA, 2009, p. 44).

De acordo com Civra, nos países católicos a música era vista de maneira antagônica, já que, como linguagem musical agregada à linguagem humana, era inadequada para interpretar o verbo divino, sendo enferma duplamente: é um hóspede obscuro e misterioso, tolerado porque servia para curar, graças ao prazer da audição, e também por louvar a Deus; por outro lado era uma intrusa desagradável, porque distrai a alma, “*il Dulce prevale sull’utile, il delectare sul docere*”<sup>29</sup> (CIVRA, 2009, p. 44).

---

<sup>29</sup> “O agradável prevalece sobre o útil, e o deleitar sobre o aprender”.

Gradativamente, a musicologia italiana vem adotando o termo *Teoria dos afetos*, e livros e artigos importantes, como *Storia della musica dalle origini al XIX secolo*, dirigido por Alberto Basso, abordam o assunto. Os livros publicados por Enrico Fubini mencionam constantemente a *Teoria dos afetos*, também o *Musica poetica de Ferruccio Civrà*, e ainda os importantes artigos de Simone Ciolfi tratam diretamente sobre esse tema<sup>30</sup>.

Segundo Henry (1963, p. 2), os compositores aplicaram à música a concepção de Descartes sobre as paixões da alma para desenvolverem figuras e fórmulas para expressar as paixões, assim como as figuras de linguagem literária foram usadas pelos oradores. O estudo de Henry corrobora a opinião de Marin Mersenne (1588-1684), que, no tratado *Harmonie universelle* (1637), refere-se aos músicos como oradores que deveriam compor melodias como se fossem orações. Os compositores que trabalhavam influenciados pelo intenso racionalismo cartesiano começaram a criar figuras rítmicas, melódicas, harmônicas e métricas para expressar as paixões (HENRY, 1963, p. 2).

Entretanto, como vimos nos subcapítulos *Musica poetica* e *A Camerata Bardi e o recitar cantando*, a expressão das paixões na música, usando a oratória e a retórica, antecedeu em quase um século a *Teoria das paixões da alma*, de Descartes. Possivelmente, o filósofo francês apenas propiciou aos artistas uma base filosófica para justificar a *Teoria dos afetos* musical.

De acordo com Cano (2000, p. 60-62), para representar musicalmente a *Teoria dos afetos* era usada a imitação baseada em uma complexa rede de associações analógicas, na qual o orador musical deveria imitar os movimentos corporais resultantes de uma paixão, pois, como vimos anteriormente, para os barrocos, existia uma relação direta entre os afetos e as paixões da alma e seus efeitos provocados no corpo. Para tanto, os músicos usavam todos os elementos musicais como os desenhos melódicos, a harmonia, os temperamentos, as escalas, os andamentos, o ritmo, a orquestração, sobretudo o

---

<sup>30</sup> Os artigos de Ciolfi são: CIOLFI, Simone: *L'espressione degli 'affetti' nei recitativi delle cantate di Alessandro Scarlatti. Nuovi elementi per una teoria del recitativo*. DEVOZIONE e PASSIONE, Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: ubbertino Editore, 2013.

CIOLFI, Simone. *Formule e improvvisazione nei recitativi delle Cantate di Alessandro Scarlatti*, in *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, ed. by Rudolf RASCH, Brepols: Turnhout, 2011, pp. 83-97.

timbre dos instrumentos e das vozes, os estilos e, principalmente, as figuras retórico-musicais (CANO 2000, p. 60-62). No final do século XVI, pode-se ver o uso desse termo em obras musicais, como: a coleção chamada *Dolci affetti*, que foi publicada em Roma, em 1582, e continha 23 madrigais “*de diversi eccellentissimi musici di Roma*”; *Pietosi affetti*, de 1598, outra coleção de madrigais, organizados por Angelo Grillo; *Affetti amorosi*, título dado a duas coleções de *canzonette*, uma de 1608, de Marc’Antonio Negri, e outra, de 1618, de Giovanni Stefani. Em 1617, Biagio Marini intitula sua primeira publicação dedicada inteiramente à música instrumental de *Affetti musicali*, e, em 1625, Monteverdi publicou uma coleção, de 25 motetos, à qual deu o nome de *Affetti musici* (BASSO, 2006, p. 263). Nesse contexto, mover os afetos era um objetivo tanto da literatura como da música. Os tratadistas estavam teorizando sobre práticas firmemente estabelecidas.

As obras citadas acima e os tratados publicados nesse período desmentem a afirmação de Civra sobre a falta de uma codificação sistemática das figuras da doutrina dos afetos na Itália. Dois importantíssimos tratados foram publicados na Itália sobre a *Teoria dos afetos* na música no início do século XVII. Giovanni Battista Doni (1594-1647) estampou o *Compendio del Tratato de’ Generi e de’ Modi della Musica*, em Roma, em 1635; e o *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* foi publicado por Athanasius Kircher (1601-1680), também em Roma, em 1650 (BASSO, 2006, p. 263-267; FUBINI, 2001, p. 11-12).

Segundo Basso, (2006, p. 263), houve sim uma elaborada sistematização das *figurae*, dos *tópoi*, baseada na analogia entre a música e a retórica, que foi possibilitada pelo *stile recitativo*. Doni, um dos primeiros teóricos da monodia, tentou definir individualmente, de maneira concreta, as figuras *degli affetti* musicais, e teorizou sobre a importância do *stile recitativo* e do *stile rappresentativo*, os quais demonstravam a perfeita união entre a palavra e a música, o que se transformaria no *stile espressivo* (BASSO, 2006, p. 263).

A afirmação da *Teoria dos afetos* se daria com a obra monumental do jesuíta Athanasius Kircher, o *Musurgia*, editada em dois volumes por um homem enciclopédico, típico representante da *unitas* da cultura que pregavam os jesuítas e do homem barroco extremamente ligado à ciência. Esse autor publicou mais de trinta volumes sobre os mais diferentes assuntos, e foi um dos primeiros codificadores, estabelecendo as bases da *Teoria dos afetos*, mesmo que suas premissas já se

encontrassem nos escritos do italiano Gioseffo Zarlino (1517-1590). Kircher elencou uma imensa quantidade de dados ligados à música, levando em consideração os aspectos gramaticais, estéticos, especulativos e principalmente científicos, que são hoje alvo de estudos que vão da musicoterapia, da psicologia musical e da organologia até a acústica ambiental (BASSO, 2006, p. 264; FUBINI, 2001, p. 11).

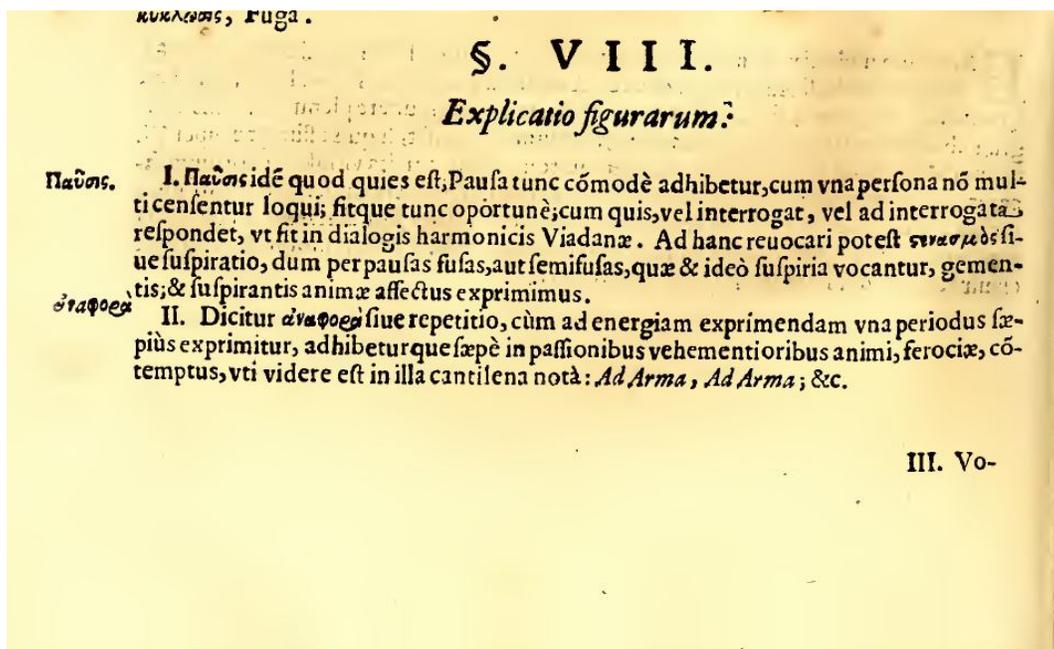


Fig.12. Explicação das figuras retóricas (KIRCHER, 1650, V.8, p. 144).

Kircher codificou e sistematizou a *Teoria dos afetos*, por que

é compreensível a partir do momento que todas as novas linguagens artísticas, após anos de experimentação e polêmicas, das batalhas pela própria afirmação, do entusiasmo pela novidade, tendem inevitavelmente a fixar-se e esquematizar-se no uso e nas suas funções: em outras palavras, tendem a codificar-se em uma gramática própria e em uma sintaxe, e enfim, o que é mais importante, tendem a fixar-se em uma retórica (FUBINI, 2001, p. 11).

O *Musurgia universalis* foi, por mais de um século, um livro de referência, e a *Teoria dos afetos* foi nada mais que a retórica da monodia, a nova linguagem harmônico-melódica; ou seja, a monodia. Kircher estava convicto de que existia uma relação entre clima e estilo musical, e, por essa razão, a Itália gozava de um estilo perfeito e harmonioso por causa de seu clima temperado (BASSO, 2006, p. 264). Segundo o padre jesuíta, a alma possui certo caráter que depende do temperamento inato de cada indivíduo, e, por isso, o músico é predisposto preferencialmente a um tipo de composição e não a outro; daí existirem tantas variedades de composições quanto de temperamentos (KIRCHER, 1650, p. 581, *apud* FUBINI, 2001, p. 12; BASSO, 2006, p.

264). As pessoas *melancólicas* amavam uma harmonia grave, plena e triste; as ardentes e *sanguíneas*, amavam o estilo *hyporchematicus*, adequado à dança, pois agita o sangue; os *coléricos* prefeririam as harmonias agitadas, por causa de sua função biliar; e os homens de índole heroica amam os tímpanos e as trombetas, e desdenham da música delicada (BASSO, 2006, p. 264). Nem Basso nem Fubini associam os estilos ao caráter fleumático, como faz Kirchner, ligando-o à frieza de ânimo, à serenidade e à pachorra. Esse caráter pode ser associado a ao menos dois estilos; o *stylus motecticus* e o *canonicus*, pelas características prioritariamente racionais presentes em ambos. Essa precisa relação entre estado de ânimo, harmonia e estilos musicais foi acompanhada de um delineamento das *figurae* musicais com a função de modelos formais, de certo modo cristalizados e catalogados, que buscavam um perfeito correspondente psicológico, inseridos nos estilos fundamentais, os quais Kircher define como *individuais, nacionais e funcionais*.

Para Fubini é desnecessário comprovar a validade das classificações de Kircher, porque elas representam um momento histórico de racionalização e consolidação, e também da cristalização da então recém-nascida linguagem harmônico-melódica. Essa linguagem passou da fluidez de seus primeiros passos para uma “tendência a fixar-se em figuras e formas dotadas de um significado afetivo sempre mais preciso, codificado e codificável, tanto na música vocal como na instrumental (BASSO, 2006, p. 264; FUBINI, 2001, p. 12).

Não é difícil relacionar a sistematização e a classificação dos afetos presentes no *Musurgia* com o *Cannocchiale aristotélico*. Assim como Tesauro, Kircher reuniu e teorizou as experiências que foram realizadas nas primeiras décadas do século XVII, e seu tratado foi para a música o que *Il cannocchiale* representou para a literatura. Os dois livros são grandes tratados retóricos, e ambos teóricos espelharam a sociedade barroca, que buscava a todo custo sistematizar e codificar tudo à sua volta para tentar controlar um mundo que se transformara em “escuro e ameaçador”, conforme afirmam Battistini (2000, p. 9, 19; FUBINI, 2001, p. 10). Essa sociedade buscava, num esforço consciente, desesperado, recompor as fraturas da crise antropológica, política e econômica.

Assim como o teórico francês Marin Mersenne, ou Johannes Kepler, que escreveram estudos científicos sobre a música, Tesauro e Kircher, partilhavam a aspiração barroca de sistematização racional do universo. Esses autores buscavam explicar as leis físicas

próprias da música, e, a partir de sua autonomia, compreender a maneira como poderiam mover os afetos, sem perder a perspectiva das profundas ligações da música com as outras artes, principalmente com a literatura, com a retórica (FUBINI, 2001, p. 12).

## 2.5 Estrutura retórico-musical

Conforme mencionamos no subcapítulo *A estrutura retórica*, o sistema retórico foi dividido em: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio* ou *Pronuciatio*. Na seção intitulada *Musurgia rethorica*, pertencente ao *Musurgia universalis*, Kircher enfatiza a influência da retórica sobre a música no processo composicional, o qual deveria se dividir em *Inventio*, *Dispositio* e *Elocutio* (BARTEL, 1997, p. 52; BESSA; RAJÃO, 2013, p. 80). Kircher abriu o caminho para o posterior desenvolvimento de uma relação explícita entre música e retórica, sendo que essas três etapas eram ligadas à expressão do texto. A *Inventio* era a adequação musical ao texto poético, a *Dispositio* à prazerosa e apropriada expressão musical das palavras, e *Elocutio* estruturava toda a composição musical a partir do uso de tropos e figuras retóricas (BARTEL, 1997, p. 76).

Kircher publicou seu livro em Roma e discutiu a música ouvida no ambiente italiano. Não obstante isso, Dietrich Bartel (1997, p. 59-64) crê que a música barroca italiana foi estruturada principalmente a partir da oratória, em vez da disciplina retórica, sendo que seu objetivo era imitar o ator, o orador, em vez do retórico. O gesto dramático e a carga passional deveriam inspirar a *Inventio* musical. De acordo com o estudioso alemão, os italianos rejeitaram o significado numerológico e cosmológico da música, privilegiando o efeito estético e uma abordagem afetiva mais direta, que visava a uma forma de expressão musical que refletisse o princípio da estética moderna de expressar e excitar os afetos em detrimento de explicar o texto (BARTEL, 1997, p. 59). Ainda segundo Bartel (1997, p. 59):

Embora o texto fosse central para a composição musical, ele se transformou em um trampolim para a expressão musical em vez de ser o objeto da composição. A expressividade dos dispositivos musicais que caracterizaram a *Nuove musiche* foi desenvolvida a partir de uma estética em vez de um princípio de *exegese* em mente. Em vez de introduzir um nível intermediário de significado linguístico e teológico para o fenômeno musical, como foi feito na Alemanha luterana, os italianos buscaram falar diretamente e imediatamente para os sentidos.

Nesse panorama descrito por Bartel, o *Orfeu* de Monteverdi se tornou o modelo ideal para a música barroca italiana por celebrar o poder da música sobre as forças espirituais e físicas. Contrariamente aos compositores germânicos, que criaram inúmeras figuras retórico-musicais ligadas à *musica poetica*, existiu pouco interesse dos escritores e compositores italianos em elaborar uma articulação linguística para definir figuras retórico-musicais (BARTEL, 1997, p. 59).

Vicenzo Galilei, porta-voz da *Camerata Florentina*, deplorava os escolásticos aristotélicos treinados em retórica e recomendava a observação direta e empírica do comportamento humano como maneira mais adequada de criar uma paleta de afetos musicais. Estava aberta uma discussão sobre a aplicação sistemática de técnicas composicionais retóricas *versus* o discurso naturalmente “afetivo”. Somente no final do Barroco, no século XVIII, teóricos alemães como Matheson, Scheibe e Forkel passaram a recomendar o uso da estrutura retórica na composição musical (BARTEL, 1997, p. 59).

Nesse momento, no início do século XVIII, a Itália estava passando por uma nova mudança na linguagem, desenvolvida na ópera napolitana pela geração posterior a Alessandro Scarlatti, incluindo alguns de seus discípulos, ou subalternos, como Francesco Mancini e Pergolesi. Houve uma simplificação da complexa linguagem musical e poética do Barroco para adaptá-la ao público popular dos teatros napolitanos. O *drama per musica* fazia parte da cultura “alta”, e deveria atender às exigências da elite aristocrática. A ópera dos teatros populares napolitanos deveria responder às vontades do público pagante, sendo que as transformações ocorridas em Nápoles contribuíram para encerrar o Barroco, dando lugar ao Estilo galante e, conseqüentemente, ao Classicismo (CAPONE, 2007, p. 14). No surgimento de mudanças estéticas revolucionárias é comum haver uma sistematização da linguagem para justificá-la ou para sedimentá-la, e perto do fim dos períodos é comum surgirem tratados como últimos estertores antes de as cortinas baixarem, como último suspiro de um padrão de gosto amado e acalentado. No início do século XVIII, enquanto a Alemanha estava vivendo o pôr do sol de seu apogeu barroco, e, por isso, precisava ainda sistematizar figuras retórico-musicais, a Itália estava renunciando uma nova era, com uma nova linguagem.

De qualquer modo os tratados de Kircher e Tesauro, mas, sobretudo, como mencionamos anteriormente, o repertório barroco italiano, contradizem peremptoriamente as afirmações de Bartel. Ambos os tratados enciclopédicos, *Musurgia universalis* e *Il canocchiale aristotélico*, ilustram a necessidade italiana da estruturação da linguagem a partir da retórica. Evidentemente, a Itália não era a Alemanha, mas era o centro cultural do mundo ocidental.

No século XVII e XVIII os compositores de toda a Europa viajavam para a Itália para estudar composição, apesar dos riscos envolvidos, e podemos citar vários alemães como H. Schutz (1618, 1628-29), Kaspar Föster (1633-6), Johann Caspar Kerll (c.1656), Christoph Bernhard (1657), Johann Krieger (1673-5) e Georg Händel (1706-10) que cruzaram os Alpes para se atualizarem em solo italiano (GARDINER, 2013, p. 115). Desse modo, os primeiros teóricos alemães que escreveram sobre retórica e música, como Bernhard, por exemplo, estavam discutindo sobre música italiana.

O ensino musical em Roma e Nápoles, durante o século XVIII, “possuía uma visão mais ontológica e menos compartimentada ou fragmentária do que era a Música” (PÁSCOA, 2016, p. 273). Os estudos feitos nos conservatórios italianos previam um domínio prévio, no qual a Filosofia Moral e a Retórica, como disciplinas separadas, eram desenvolvidas num conjunto de saberes de formação humanística. O conhecimento prévio de retórica e filosofia pode ser demonstrado pelos *zibaldoni*, que eram “cadernos de estudo em que constavam diversos exemplos práticos de lições e *partimento*<sup>31</sup> de variada complexidade” (PÁSCOA, 2016, p. 273).

Entretanto, outro fator pode confrontar mais precisamente as afirmações anteriormente expostas de Bartel. O primeiro é a imensa quantidade de obras teóricas italianas que se dispersaram por causa das graves crises econômicas ocorridas na Itália desde o Barroco, além da pilhagem de guerra promovida pelos diversos países europeus e pelos EUA. Muitas obras foram perdidas para sempre, mas outras estão disponíveis, como os tratados de Marcello (1707) e Tonelli (17??), que tratam minuciosamente de retórica e da *Teoria dos afetos*, e sua relação com a composição musical, que sequer são mencionadas por Bartel.

---

<sup>31</sup> Técnica avançada de improvisação contrapontística.

### 2.5.1 O fim da *Teoria dos afetos*?

A *Teoria dos afetos* foi alvo de constantes discussões na Itália e em toda Europa, durante o século XVII. e invadiu também o século XVIII. Como mencionamos, os teóricos alemães escreveram dezenas de tratados que elevaram a *Teoria dos afetos*, a retórica, ou seja, a *musica poetica*, à *máxima* potência, explorando cada minucioso detalhe, e se tornaram a referência científica para esse assunto, mas a análise de *Mondo, non più!* deitará por terra a visão de Bartel sobre a ausência de estruturação retórica na música na Itália.

*Muovere gli affetti* se tornou um tema obrigatório para a tratadística musical, e obras importantes foram publicadas em pleno século XVIII, como o *Conclave thesauri magnae artis musicale* (1719), em Praga, de Mauritius Vogt, e o *The Musical Grammarian*, escrito em 1728 por Roger North. Podemos afirmar que as discussões sobre a *Teoria dos afetos* nas artes e na música jamais tiveram um fim, apenas as bases estéticas mudaram, e ainda vemos comentários sobre esse tema em romances e textos do século XVIII, aparentemente inocentes.

No romance *Viaggio in Sicilia e a Malta*, 1770, de Patrick Brydone, o escritor reflete diversas vezes sobre a relação entre a poesia e a música e sobre a *Teoria dos afetos*. O escocês, grande admirador da ópera, relata seu maravilhamento ao ouvir dois cantores sicilianos, Pacherotti, jovem tenor, e a *prima donna* Gabrieli. Segundo Brydone, (1968, p. 258-260) Pacherotti é excepcional no *patético*, e quando esse cantor ao ouviu cantar Gabrieli “*scoppiò in lacrime e fuggì dietro le quinte*”<sup>32</sup>. Quando retornou ao palco o tenor cantou uma ária que comoveu todo o público e também à própria Gabrieli. Mas o aspecto mais interessante sobre as análises feitas por Brydone em seu romance diz respeito à influência do texto literário e da música e sua força para *muovere gli affetti*, e ele se mostra surpreso com o modo como os artistas conseguiam manter algum distanciamento diante da capacidade persuasiva das palavras. Ele afirma:

*Ciò que me sorprende, è che in questi pezzi così patetici la potenza della musica non travolga e confonda chi recita. Mi pare che quando si è padroni della língua e si lascia che la poesia, l'azione drammatica e la musica*

---

<sup>32</sup> “Desatou em lágrimas e fugiu para trás do palco”.

*esercitino in pieno la loro forza di persuasione sulla mente, l'effetto é potentissimo*<sup>33</sup> (BRYDONE, 1968, p. 260).

O erudito escocês se inseriu também no debate acalorado entre polifonia e monodia, que, conforme demonstramos acima, iniciou-se em fins do século XVI e se estendeu durante todos os séculos XVII e XVIII. Brydone descreve sua travessia do Mediterrâneo em um pequeno barco a remo, e, próximo à meia-noite, os marinheiros cantaram um *inno alla Vergine*, após um prolongado silêncio. O canto era simples, solene e melancólico, e as óperas e oratórios da época se transformavam em futilidades se comparados a esse canto. Para esse escritor, essas composições simples e solenemente patéticas provocavam um efeito muito superior às obras dos *più grandi maestri, assistiti dalle tanto decantate regole del contrappunto*<sup>34</sup> (BRYDONE, 1968, p. 142-143).

Apesar da *Teoria dos afetos* ter sido um conceito teórico e prático incontornável no Barroco, ela não foi uma unanimidade, e como não poderia deixar de ser, seu questionamento fez parte das contradições barrocas e do mundo caleidoscópico italiano.

Em 1706, Zaccharia Tevo, no tratado *Il Musico Testore*, ridiculariza a opinião de Vincenzo Galilei sobre a superioridade da música antiga greco-romana para mover os afetos, ideia presente no tratado *Dialogo della musica antica e della moderna*, de 1581. Segundo Tevo “curar as enfermidades, tornar castos, apaziguar a discórdias dos povos, fazer mansos os furiosos e os ébrios, e outras coisas semelhantes, são todos efeitos considerados para reduzir as coisas mencionadas cada qual à sua devida concordância” (TEVO, 1706, p. 15 *apud* TORSELLI, 1995, p. 47). O teórico italiano insite que não é um predicado da música fazer curas milagrosas e sim é próprio do “médico render paz aos humores, e no caso da música se pode cantar, tocar, tanto da moderna quanto da antiga, que nunca se poderá exigir da música tais efeitos” (TEVO, 1706, p. 15 *apud* TORSELLI, 1995, p. 47).

Esse poder mágico que teria a música, combatido por Tevo, reflete o neoplatonismo seiscentista, e foi defendido por Athanasius Kircher, explicando o grande apreço que poetas e compositores tinham pelo mito *Orfeo*, que com seu canto amansava as feras. Para Kircher:

---

<sup>33</sup> “O que me surpreende, é que esses trechos tão patéticos da potência da música não transtornem e confundam quem recita. Parece-me que quando se é senhor da língua e se deixa que a poesia, a ação dramática e a música exercitem a plenitude da sua força sobre a mente, o efeito é potentíssimo”.

<sup>34</sup> “Maiores maestros assistidos das tão louvadas regras de contraponto”.

Musurgia Retórica – Proêmio - Ainda que a retórica tenha grande poder para dobrar e conduzir os ânimos dos homens para qualquer direção, somente aquele que não leu os monumentos dos antigos escritores poderá ignorar, no entanto, que a música obtém maior efeito para comovê-los. Com efeito, lemos que, ouvida certa eficácia de uma melodia harmônica executada de diversos modos, [os ânimos] de furiosos tornam-se tranquilos; de libertinos, castos; de enfermidades gravíssimas são reconduzidos à completa saúde; enfim, os dominados pelo Demônio são libertados. Da retórica, em verdade, raramente ouvimos falar coisas semelhantes. Maior força, então, oculta-se sob a música do que na retórica, maior energia e eficácia em afetar a mente dos mortais de modo variado. Embora o motivo disso não seja abordado aqui, na Musurgia Fisiológica dele trataremos mais amplamente. Tendo já tratado até este ponto, de forma variada, sobre a Musurgia Poética, a contragosto do método, a ordem parecia pedir que, seguindo a Musurgia Retórica com um método em nada similar, ensinássemos com um motivo novo e também até então desejado por muitos, o que, confio, haverei de realizar, nesta parte, com a ajuda de um poder divino. E para que não nos delonguemos muito, nos encaminhemos direto ao assunto. (Tradução: Júlia Avellar)

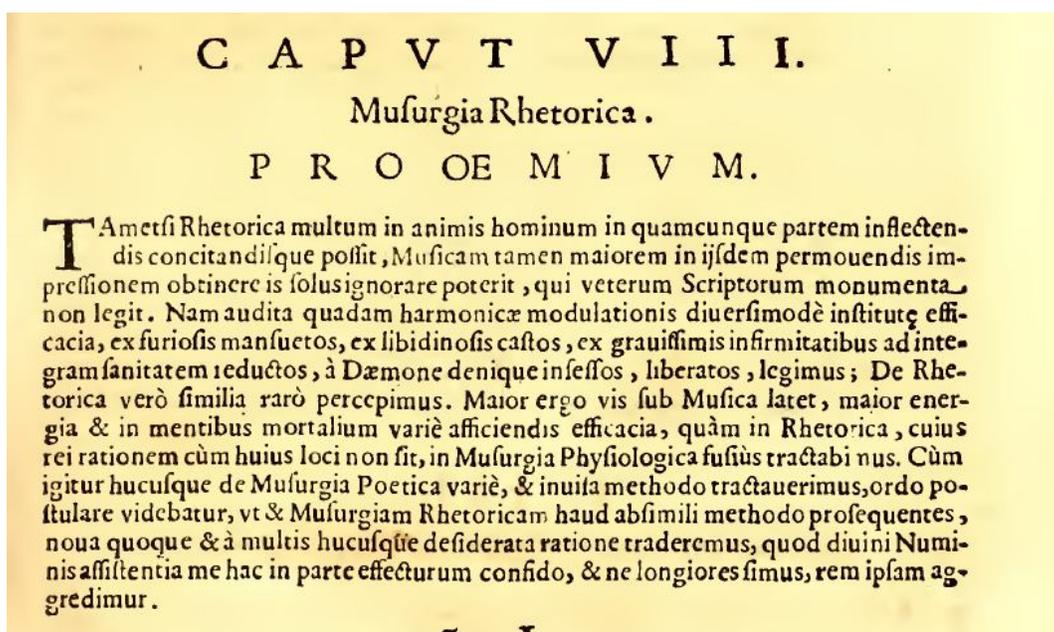


Fig.13. Kircher Capítulo VIII Introdução do *Musurgia Rethorica* p. 141.

Tevo afirma que a música pode *muovere i sensi*, mas insiste que a verdadeira função dela é ligada “à consonância e à dissonância, para cantando agradar ao ouvido” (TEVO, 1706, p. 15 *apud* TORSELLI, 1995, p. 47). Não foi, portanto, a opinião de Tevo que prevaleceu no Barroco, e o conceito de *Teoria dos afetos* se estendeu até o fim do século XVIII, sendo nesse momento substituída por outras teorias de fundo psicológico (CANO, 2000, p. 60). Outro fator que contribuiu para o fim da *Teoria dos afetos* foi a mudança da mentalidade e dos ideais da sociedade no final desse século. A revolução industrial (1760-1840) e principalmente a revolução francesa, deram vazão a uma

grande quantidade de medos, esperanças, e desejos que mostram a nova direção da cultura e do pensamento (HAYNES, 2007, p. 5).

Houve uma gradativa mudança nos conceitos e nas práticas musicais, que, após algumas décadas e duas ou três gerações, em meados do século XIX, consolidou-se como uma verdadeira ruptura com o passado. O surgimento de novos instrumentos apontava para algo muito maior, tudo estava mudando, a música se transformaria em uma arte “autônoma” em um meio “absoluto” (HAYNES, 2007, p. 5).

## 2.6 Ciência, literatura e música

O heliocentrismo proposto por Galileu teve também uma consequência avassaladora para o homem barroco, que, ao descobrir que não estava no centro do universo, teve uma profunda sensação de desorientação. Não era mais possível reproduzir a harmonia celeste na Terra a partir dos esforços humanos, ideia amplamente difundida na Renascença. Algumas obras como o *Adone*, de Giambatista Marino, publicada em 1623, ilustram essa nova condição humana de viver num universo que perdeu seu centro (BALDI et al., 2005, p. 13). Galileu afirmava que se deve “*acomodar la natura e il mondo ala peripatetica dottrina*”<sup>35</sup>; ou seja, deve-se adaptar a filosofia, através da experiência, ao que se revela do mundo e da natureza (SALINARI; RICCI, 1989, p. 689).

A superioridade da experiência sobre os preceitos históricos e a tradição, proposta por Galileu, tem uma interessante repercussão em Alessandro Scarlatti, pois, tanto em suas cartas como em seu tratado *Principj di musica*, o autor justifica suas escolhas harmônicas *perché fa ben sentir* (SCARLATTI, 1717, p. 9).

Na relação entre a literatura e a música, uma das principais reações a esse mundo novo foi o questionamento da polifonia, a *ars perfecta*, que, segundo Taruskin (2010, p. 4) seria “*that style which is chiefly concerned with the perfection of harmony*”<sup>36</sup>, e como o próprio nome diz, era a representação do gênero “alto”. A crise da “perfeição” acentua a preferência dos compositores e teóricos no final do século XVI pela monodia, que é o

---

<sup>35</sup> “acomodar a natureza e o mundo à doutrina peripatética”

<sup>36</sup> “Aquele estilo para o qual o mais importante é a perfeição da harmonia”.

canto solo, e que, segundo Baldi (2005, p. 33) seria “*Il presupposto del nuovo e più stretto rapporto che se instaura tra parola e musica*”<sup>37</sup>. Em vez de lidar prioritariamente com a “perfeição da harmonia”, os compositores buscavam uma música que “movesse os afetos” aplicando sistematicamente os modelos recebidos da retórica literária, transformando-os em retórica musical, sendo que a monodia, ou canto solo, era muito mais facilmente adaptável a esse propósito que a polifonia. Esse novo estilo, o monódico, como mencionamos acima, foi batizado por Cláudio Monteverdi (1567-1643) de *seconda pratica*, em oposição à *prima pratica*, que era a “*ars perfecta*” (BUKOFZER, 1947, p. 4; MAGNANI, 1989, p. 121; MONTEVERDI, 2011, p. 205).

A música receberia o impacto das novas descobertas científicas de diversas maneiras. A grande tecnologia aplicada à construção de instrumentos, possivelmente provocada pelo progresso científico-tecnológico, pode ter contribuído para o surgimento e desenvolvimento acelerado das grandes escolas de luteria, em vários países europeus nos séculos XVII e XVIII, como a família Stradivari, construtora de violinos e outros instrumentos de corda na Itália, da família Taskin, construtora de cravos na França, ou os Schnitger, organeiros alemães, dentre dezenas de outros exemplos de luterias consagradas.

Outra influência possível do novo pensamento científico pode ter sido a busca de novas formas musicais, sobretudo na música instrumental. A alta tecnologia aplicada à construção e à criação de novos instrumentos musicais possibilitou aos instrumentistas desenvolverem formas adaptadas às possibilidades desses instrumentos. A excelência tecnológica deu a oportunidade aos instrumentistas de almejar “cantar” como as melhores vozes, mas talvez a característica mais importante tenha sido o virtuosismo proporcionado pela alta tecnologia, que produziu instrumentos excepcionais. Bukofzer (1947, p. 371) ressalta que grandes compositores barrocos, como Händel, Bach, Rameau e Domenico Scarlatti, eram exímios virtuosos, sendo que o virtuosismo instrumental provocou uma importante mudança na música vocal do Barroco tardio, promovendo uma instrumentalização do idioma vocal (BUKOFZER, 1974, p. 239).

Talvez o aspecto mais relevante da então nascente música puramente instrumental tenha sido, obviamente, a ausência de texto, apesar de ser organizada a partir dos mesmos preceitos retóricos e da *Teoria dos afetos*, aplicados tanto à literatura como à música

---

<sup>37</sup> “O presuposto da nova e mais estreita relação entre palavra e música”.

vocal. A ausência de um texto literário foi um espaço para experimentação, e a música puramente instrumental poderia ao menos tentar escapar do preceito da “verdade fundamental, inalienável e perfeita” imposto pela Contrarreforma (BALDI et al., 2005, p. 19).

Entretanto, cremos que foi a nova abordagem questionadora e metódica de Galileu e de Descartes, para citarmos apenas dois pensadores entre vários, que gerou na teoria e na prática musical uma intensa aplicação de princípios científicos. Centenas de tratados foram publicados na Europa, nos quais nenhum aspecto foi negligenciado. A realização do baixo contínuo<sup>38</sup>, o estudo do canto, e a História da música, foram objetos de estudos científicos; entretanto, o tema predileto, sobretudo no início do Barroco, foi a relação entre poesia e música, alvo de acaloradas disputas, como vimos no início deste capítulo. Esses estudos revelam também a dicotomia do Barroco, e as abordagens “científicas” contraditórias mostram “*la natura antinomica della cultura setecentesca*”<sup>39</sup>, (BATTISTINI, 2000, p. 9), pois, segundo Basso (2004, p. 266),

*le teorie sulla musica, dunque, da un lato miravano a conferire un gran peso al valore dei simboli e al significato allegorico del discorso musicale (la dottrina degli affetti, appunto) e dall’altro lato esaltavano i procedimenti matematici, l’esprit de geometrie, innalzando la musica quase al livello di una pratica oculata e segreta, degna di iniziazione.*<sup>40</sup>

Ainda segundo Basso (2004, p. 266), se a música era considerada enigma, o modo mais natural de se manifestar em sua completude e essência é o cânone. Essa técnica polifônica seria uma representação das esferas platônica e divina, e que teve uma grande sistematização na Idade Média, atingiu seu máximo esplendor na Renascença e tem o seu oposto na música humana do Barroco, onde a prioridade dos compositores era de *muovere gli affetti*. O conflito entre essas duas ciências musicais reflete a contradição do século XVII, quando a polifonia estaria ligada ao passado, ao “*tempo della*

---

<sup>38</sup> “Baixo contínuo é uma linha de baixo que se desenvolve por toda uma composição, sobre a qual o intérprete improvisa um acompanhamento em acordes. Esses acordes são determinados pelo compositor, que coloca cifras e/ou acidentes acima ou abaixo da linha do baixo. Essas cifras e acidentes podem aparecer em abundância, com escassez, ou não aparecer completamente, o que não quer dizer que o intérprete não tenha que tocar as harmonias; significa que tem que verificá-las e então executá-las” (BESSA, 2006, p. 38).

<sup>39</sup> “a natureza contraditória da cultura setecentista”.

<sup>40</sup> “a teoria da música, então, de um lado, mirava conferir um grande peso ao valor dos símbolos e ao significado alegórico do discurso musical (a doutrina dos afetos), e, do outro lado, exaltava os procedimentos matemáticos, *l’esprit de géométrie*, alçando a música quase ao nível de uma prática oculata e secreta, digna de iniciação.”

*neoscolastica, del misticismo e di un rinnovato impulso della metafisica*” (BATTISTINI, 2000, p. 9), enquanto a música dos afetos faria parte da modernidade.

## **2.7 Alessandro Scarlatti : Vida e obra**

Pietro Gaspare Alessandro Scarlatti nasceu em dois de maio de 1660, em Palermo, na Sicília, e faleceu em Nápoles, em 24 de outubro de 1725. Em 1672 foi enviado a Roma com suas irmãs para se aperfeiçoar musicalmente. Em 1684 se transferiu para Nápoles para assumir o posto de Maestro di Capella della Reale di Napoli, a convite do então vice-rei dessa cidade, Gaspar de Haro y Guzmán, *Marchese del Carpio* (1629-1687). Scarlatti retornou a Roma onde, em 1703, tornou-se *vice-maestro di cappella* na igreja de Santa Maria Maggiore, graças à influência do cardeal Pietro Ottoboni (1667-1740), onde permaneceu até 1708, quando voltou para Nápoles em definitivo (PAGANO, 1972; 2015).

Esse compositor abordou em sua obra quase dois séculos de música. Sua escrita é composta de tradições contemporâneas ao compositor e outras longínquas, como a polifonia tradicional, a retórica barroca da imitação dos *affetti*, mas apenas uma tímida abertura em relação à estética do início do séc. XVIII; e escreveu *concerti grossi*, sonatas, concertos para instrumentos solistas, música de câmara, inúmeras tocatas para órgão e cravo solo, além de tratados teóricos e de baixo contínuo. Mas ele era particularmente dotado para a musica vocal, sacra ou profana, como testemunham suas numerosas missas, motetos, cantatas e 114 óperas (HERSANT; CARRÈRE, 1995, p.12; PAGANO, 1972).

### **2.7.1 A produção científica de Alessandro Scarlatti, as obras teóricas e pedagógicas**

Alessandro Scarlatti é um grande representante do paradoxo barroco, pois as técnicas polifônicas tiveram também importância crucial no estilo, e ele mesmo se refere ao *stile sodo alla Palestrina*, ou à *arte speculativa dell compore*, como sendo uma parte fundamental de sua linguagem (FABBRI,1960, p. 110). Apesar disso, como mencionamos anteriormente, o palermitano evidencia em seus tratados a superioridade dos sentidos e da experiência quando propõe uma solução nova a uma sequência harmônica, justificando sua escolha com a frase *perchè fa bel sentir*: porque faz bem ouvir.

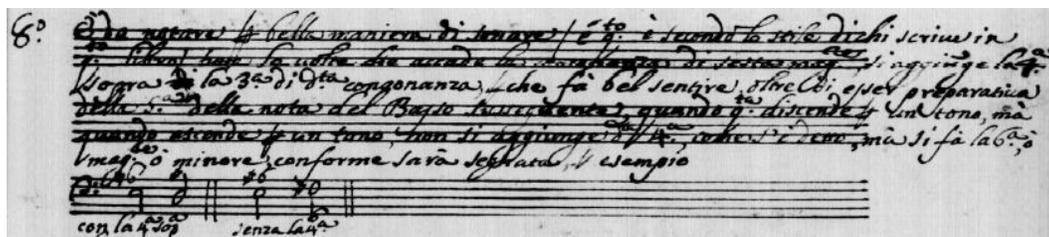


Fig.14. Manuscrito autógrafo, Ms Add 14244 Biblioteca do British Museum. Tratado de baixo contínuo *Regole per principiante* de 1715, de Alessandro Scarlatti.

Aos dezoito anos, em 1678, Scarlatti foi “descoberto” pela ex-rainha Cristina da Suécia (1626-1689), que, ao abdicar ao trono de seu país, por ter se convertido ao cristianismo, decidiu viver na Itália. Cristina foi o primeiro mecenas de Scarlatti, e abriu para ele as portas da sociedade de corte<sup>41</sup> e pode ter influenciado profundamente o contato do compositor com o mundo científico de seu tempo, já que foi discípula de Descartes. A possível presença de conceitos cartesianos, assimilados através do contato com Cristina, que ostentava um grande e variado interesse cultural e um autêntico gosto artístico, pode ser vista mesmo anos mais tarde, quando Scarlatti afirma em uma carta ao príncipe Ferdinando di Medici, datada de 1º de maio de 1706, que a música è *l'Arte del componimento musicale, come figlia della matematica*<sup>42</sup> (PAGANO, 2015, p. 38-39; FABBRI, 1961, p. 70).

Scarlatti escreveu tratados, sobretudo no início do século XVIII, dedicados à teoria e à didática do baixo contínuo, da composição, sendo que quatro são obras dedicadas à polifonia, às técnicas do contraponto, e obras teóricas com reflexões estéticas (ROSTIROLLA, 1972, p. 539-540). Os outros cinco manuscritos restantes são obras dedicadas a ensinar os fundamentos da composição. O baixo contínuo tinha um papel de iniciação, de aperfeiçoamento e de maestria. Esses tratados serviam também à aquisição de virtuosismo ao cravo, que era o instrumento ideal para acompanhar as cantatas e para executar os exercícios de composição, acompanhar os cantores, as vozes, e ainda exercitar-se na composição (CIOLFI, 2014, p. 243-245). Eram tratados dedicados à teoria e à didática:

<sup>41</sup> Norbert Elias (1980, p. 29) divide a sociedade de corte em aristocrática e eclesiástica.

<sup>42</sup> “É a arte da composição musical, como filha da matemática”.

GB-Lbl	Add. Ms. 14244	<i>Principj della musica</i>	[1715-1716]
GB-Lbl	Add. Ms. 31517	<i>Regole per principianti</i> [due versioni]	Sem data
I-MC	Ms. 126 D. 4	<i>Regole per principianti</i>	Sem data
I-MOe	Campori App. 2404-y.L	[ <i>Regole</i> ] <i>Per accompagnare il cembalo, ò pure Organo, ò altro strumento in consonanza</i>	[1730-1740]
US-NH	Misc. Ms. 164 (Ms. Higgs)	<i>Regole per principianti</i>	[1724 circa]

A produção teórica de Scarlatti está diretamente ligada ao momento histórico, pois, no início século XVIII, vários compositores sentiram a exigência de “*razionalizzare i metodi di insegnamento e di composizione per comunicare un pensiero musicale più moderno e attento alle nuove tendenze culturali*”<sup>43</sup> (CIOLFI, 2014, p. 246). Essas obras refletiam também uma exigência do esclarecimento da mensagem poética entre os séculos XVII e XVIII, ligados às teorias da Academia Arcádia (CIOLFI, 2014, p. 246).

A distinção entre teoria e prática não era tão rígida no Barroco, sendo que os limites entre compositor, teórico e intérprete não eram fortemente estabelecidos como em nosso tempo (GARDINER, 2013, p. 92), e esses tratados podem ser considerados como um método racional que começava a ser uma “*caratteristica imprescindibile della modernità*”<sup>44</sup> (CIOLFI, 2014, p. 246). A produção tratadística, musical e a participação de Alessandro Scarlatti na Arcádia como poeta e músico, mostram também como os compositores barrocos estavam muito distantes do “*romantic cliché of the composer as an isolated creative genius fighting his inner demons in a lonely attic*”<sup>45</sup> (GARDINER, 2013, p. 92).

A bibliografia consultada frequentemente não demonstra um aprofundamento sobre a atividade de Alessandro Scarlatti como professor. Shedlock (1904, p.163-164) afirma que Scarlatti foi professor, especificamente, de cravo, em três (dentre os quatro)

---

<sup>43</sup> “racionalizar os métodos de ensino e de composição para comunicar um pensamento musical mais moderno e atento às novas tendências culturais”.

<sup>44</sup> Característica imprescindível da modernidade.

<sup>45</sup> Cliché romântico do compositor como um gênio criativo isolado, lutando contra seus demônios interiores em um sótão solitário.

principais conservatórios de Nápoles: *Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana*, *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* e *Conservatorio di Santa Maria di Loreto*. Da repercussão da atividade didática de Alessandro Scarlatti, encontram-se referências a alguns dos seus mais destacados discípulos, como Francesco Mancini (1632-1737), Domenico Zipoli (1688-1726), Francesco Geminiani (1687-1762), Carlo Cotumacci (1709-1782), Johann Adolph Hasse (1699-1783) e, evidentemente, seu filho Domenico Scarlatti (1685-1757), entre outros (BURNEY, 1789, p. 726; SHEDLOCK, 1904, 1905; PAGANO, 2001).

A projeção dos Conservatórios napolitanos, que progressivamente se centraram na atividade e na formação musical e que foram emulados por várias instituições em toda a Europa e América, contribuiu para a consolidação dos modelos italianos na produção musical barroca, propiciadora de um grande fluxo e intercâmbio de partituras, músicos e estilo entre países (TRILHA; ROCHA, 2013, p. 124).

Duas das obras citadas acima mencionam a relação entre poesia e música. O primeiro manuscrito US-NH Misc.Ms.164, *Regole per principiante*, lida com esse assunto de modo tangencial, e o segundo o GB-Lbl Add. Ms. 14244, *Principi di musica*, contém uma cantata autógrafa, objeto de reflexão por parte de Scarlatti (CIOLFI, 2014, p. 246).

## 2.8 A cantata

Cantatas são imagens mentais<sup>46</sup> transformadas em poesia e música, apresentadas a um público que deveria decodificar essas imagens para se encontrar com os artistas no mundo das ideias, da agudeza (ou parnaso, arcádia). É uma forma poético-musical criada na Itália, sendo que a maioria das cantatas italianas desse período foi composta para uma voz com acompanhamento de baixo contínuo, e algumas previam duas ou três vozes. No final do século XVII e início do XVIII, instrumentos *obligatti* passaram a ser utilizados com a função de reforçar os *affetti* do texto poético. Os principais instrumentos usados foram violinos, mas também estavam presentes flautas e oboés, sendo que Scarlatti teve um papel importante no uso de instrumentos obrigados. Cremos que foi graças à sua requintada formação musical e poética que o compositor pôde criar

---

<sup>46</sup> Por imagem mental compreendemos a descrição de objetos ou conceitos que são bem representados pela figura retórica *Hypotyposis*.

novas formas musicais como o *recitativo accompagnato*, para suas cantatas e óperas, e também a sinfonia tripartida que abria as óperas, formas com forte conteúdo dramático (HERSANT e CARRÈRE, 1995, p. 25), (GIALDRONI 2010, p. 8).

A primeira obra em *stile moderno*, denominada cantata, foi *Cantade e Arie a voce sola*, de Alessandro Grandi, compositor veneziano, que circulava em cópias manuscritas desde 1620, mas só foi publicada em 1629 (BASSO, 2006, p. 296). Essa forma se tornou o gênero vocal mais importante no final do século XVII, depois da ópera e do oratório, sendo, no entanto, uma forma muito mais presente que as últimas no período Barroco (GIALDRONI, 2010, p. 8).

Canções monódicas acompanhadas por somente um instrumento remontam a meados do século XVI, sendo que o termo cantata aparece pela primeira vez na obra *Cantata pastorale fatta per Calen di Maggio in Siena*, composta para a celebração do casamento de Cesare d'Este e Virginia de' Medici, em 1586. Entretanto, apesar do nome, essa cantata era uma forma mais ampla e seu libreto era constituído de ações cênicas e coreográficas, com “*rime per musica pastorali e ninfali*”<sup>47</sup>, além de dois grandes madrigais, o que associou a cantata imediatamente à *favola pastoral* e ao *dramma per musica* (GIALDRONI 2010, p. 9). A conexão com o *stile moderno*, ou *stile concertato*, que queria dizer *canto a voce sola*, é um dos fatores que diferencia as cantatas do século XVII de suas homônimas do século XVI (BASSO, 2006, p. 296).

A cantata se desenvolveu, assim, em um momento de grande experimentação na poesia, capitaneada, como já mencionamos, por Marino e também por Gabriele Chiabrera (1552-1638), que proporcionaram uma nova concepção da *poesia per musica*, contemporaneamente às mudanças no padrão de gosto, que fizeram da monodia a técnica *avant-garde* de musicalização de um texto poético (MIOLI, 1988, p. 55). Os versos setenários e endecassílabos do madrigal renascentista sobreviveram durante todo o século XVII e chegaram ao século XVIII, transformando-se na base do madrigal acompanhado e dos recitativos. As *canzonettas* estróficas de Chiabrera forneceram poesia para as primeiras árias do século XVII, e abriram o caminho para a introdução de versos de vários tipos, como os quaternários, quinários e senários (GIALDRONI, 2010, p. 9). Além disso, a cantata possuía várias seções contrastantes, como o recitativo, o

---

<sup>47</sup> Rimas para música pastoral e para ninfas.

arioso e a ária, assim como movimentos de dança em forma de ária. Em fins do século XVII e início do seguinte, sua forma padrão continha duas ou mais árias, sendo que cada uma era precedida por um recitativo (GIALDRONI, 2010, p. 8). O recitativo era normalmente uma forma aberta, composto de *versi sciolti*. Nele, o poeta tinha mais liberdade na escrita e os versos predominantes eram os *settenari* e *endecasillabi*. Na ária, por sua vez, predominava o compositor, e a mesma era constituída de *versi lirici*, geralmente escritos em métrica poética simples (THEODOROPOULOS, 2012, p. 31).

O surgimento da cantata nos parece um prosseguimento natural ao desenvolvimento da monodia, e o grande apreço que possuiu junto aos compositores se deveu, sobretudo, à possibilidade de expressão e experimentação que proporcionava pelo seu aspecto de obra camerística, produzida por competentes artistas, destinada principalmente a um ambiente bastante selecionado de aristocratas cultivadores da arte musical e poética. A cantata “*conserva presso i numerosi autori che la coltivano tra Sei e Settecento, e fino al 1730 circa, quel carattere di espressione colta, rivolta a una società ristretta, socialmente elevata*”<sup>48</sup>(ZANETTI, 1978, p. 895). Ademais, era também muito importante na formação dos jovens compositores, como comprovam as inúmeras cópias feitas por Paolo Altieri das cantatas de Alessandro Scarlatti e de outros compositores que estiveram ativos em Nápoles, como foi possível verificar em inúmeros arquivos italianos e europeus nos quais pesquisamos em 2015 e 2016. Dentre estes, ressaltamos a Biblioteca Comunale di Noto, na Sicília, onde está o espólio de Altieri<sup>49</sup>.

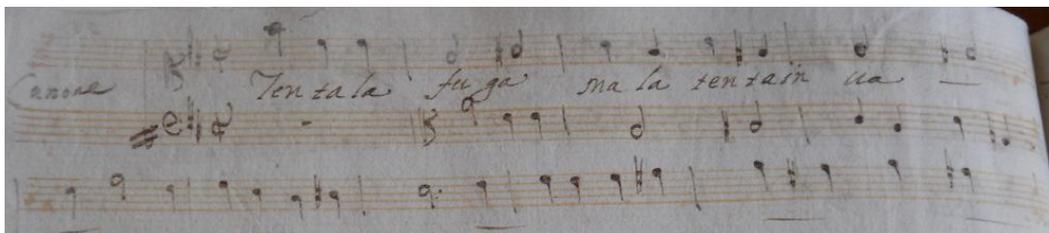


Fig.15. Detalhe da cantata *Tenta la fuga* copiada por Altieri.

Apesar do prestígio que a cantata teve junto aos compositores e poetas barrocos, Carolyn Gianturco (1986, p. 2) afirma que a cantata é o menos estudado dentre os

<sup>48</sup> “Conserva junto aos numerosos autores que a cultivaram nos séculos XVII e XVIII, até por volta de 1730, aquele caráter de expressão culta, direcionada a uma sociedade restrita, socialmente elevada”.

<sup>49</sup> Dentre os manuscritos de Altieri está a única versão da cantata em cânone, *Tenta la fuga ma la tenta invano*, e inclusive encontramos no precioso acervo desse compositor uma cantata inédita de Händel, *Quando ò mai tirano amore*.

gêneros italianos do século XVII, que incluem a sonata, a ópera, o oratório e o concerto. Ainda segundo ela, a quantidade de estudos dedicados à cantata não nos permite ter uma real compreensão do mais popular gênero do Barroco, sendo a principal razão a gigantesca quantidade de material existente, chegando às centenas de milhares de obras. A coleção Santini, na cidade de Münster, Alemanha, que visitamos em 2016, é um exemplo da imensa quantidade de cantatas compostas no Barroco. Somente esse arquivo contém aproximadamente 4500 manuscritos e cerca de 1100 cantatas impressas, segundo dados fornecidos por Harris (2005, p. 33-34).

Para Teresa Gialdroni: “*Uno dei problemi che impegnano maggiormente gli studiosi che si occupano di cantata da camera italiana è quello relativo al rapporto con il testo poetico, in particolare all’identificazione dell’autore*”<sup>50</sup> (GIALDRONI, 2010, p. 319). Ela enfatiza a maior facilidade em identificar os autores do século XVI e também do período metastasiano, um pouco posterior à morte de Scarlatti, em 1725. Gialdroni supõe ainda que o fato de muitos textos usados nas cantatas terem sido escritos por poetas diletantes e serem de qualidade muitas vezes “alternativa”, tenha desestimulado os estudiosos da cantata a tentarem identificar a “paternidade” da poesia (GIALDRONI, 2010, p. 319).

### 2.8.1 Os textos das cantatas barrocas

*Carrattere che, già ben delineato precedentemente, continua a concentrarsi attraverso la specifica ricerca linguística, anzitutto in senso armonico, e la concezione della vocalità come tramite per una irrinunciabile e raffinata pittura verbale*<sup>51</sup> (ZANETTI, 1978, p. 895).

O aspecto de *raffinata pittura verbale* foi o que mais nos chamou atenção quando, pela primeira vez, ouvimos as cantatas e duetos de Scarlatti, em 1998, na magistral gravação do grupo francês *Il Seminario Musicale*, dirigidos pelo excepcional contrateno Gerard Lesne<sup>52</sup>. Cada cor, cada luz e cada sombra de cada palavra, cada verso, ou cada

---

<sup>50</sup> “Um dos problemas que ocupam prioritariamente os estudiosos da cantata de câmara italiana é aquele correspondente à relação com o texto poético, em particular a identificação do autor”.

<sup>51</sup> “Caráter bem delineado anteriormente continua a se concentrar através da específica pesquisa linguística, antes de tudo no senso harmônico, e a concessão da vocalidade como meio para uma irrenunciável e refinada pintura verbal”.

<sup>52</sup> A cantata *Marc’Antonio e Cleopatra* pode ser ouvida no youtube no link <https://www.youtube.com/watch?v=HUYik21Kpck>, acesso em 26/11/2015.



apresentam textos humorísticos ou satíricos. Sua destinação *a voce sola*, em sua grande maioria, e sua ligação com a monodia fez da cantata uma forma perfeita para a aplicação da *Teoria dos afetos*. Gialdroni afirma em relação às cantatas que seus textos poéticos são geralmente monólogos líricos, sendo a expressão direta de um personagem conhecido ou não, “estruturado por um poeta e um compositor e apresentado por um cantor, sendo que diálogos em cantatas destinadas a duas ou mais vozes poderiam inevitavelmente conduzir a uma dramatização” (GIALDRONI 2010, p. 9-10).

Os textos líricos e dramáticos, somados à característica de *pittura sonora* do canto monódico, encontraram na cantata uma forma perfeita para a aplicação dos ideais da estética barroca, que buscava descobrir e desenvolver uma “*modalità espressiva di genuino e profondo valore psicologico, di rinnovata espansione lirica, d’impensata efficacia drammatica*”<sup>54</sup> (ZANETTI, 1978, p. 895). Tanto do ponto de vista da expansão lírica como da eficácia dramática, a cantata desempenhou o papel de guia da experiência sonora em todos os setores musicais – e podemos afirmar: também poéticos – gerando o tratamento formal, assim como linguístico, devido às possibilidades de experimentação e sua destinação a ambientes herméticos, muitas vezes livres das regras de mercado (ZANETTI, 1978, p. 895).

### 2.8.2 As cantatas de Alessandro Scarlatti

A cantata italiana foi cultivada em todas as cidades e cortes da península itálica e em praticamente todos os países europeus, principalmente nas cortes italianizadas ao norte dos Alpes, como as de Viena e Munique, (ZANETTI, 1978, p. 896), e chegou a Madri e Lisboa com a publicação, entre 1715 e 1726, das *Cantatas Humanas* de Té y Sagau. A cantata italiana também chegou ao Brasil, e temos, como exemplo, a obra *Egrégio, douto peregrino*, cantata para soprano e dois violinos, atribuída a Caetano Mello de Jesus.

Todos os compositores de alguma expressão se dedicaram a essa forma, sendo que os principais foram Carissimi, Alessandro Stradella, Benedetto Marcello e Alessandro

---

<sup>54</sup> “Modalidade expressiva de genuíno e profundo valor psicológico, renovada expansão lírica e impensada eficácia dramática”.

Scarlatti, que é considerado o maior compositor de cantatas da história da música (GROUT 2001, p.1; ZANETTI, 1978, p. 896).

A difusão e a importância das cantatas de Scarlatti podem ser medidas pelas três mil cópias manuscritas e pelo amplo espectro geográfico onde são encontradas. Podemos encontrar manuscritos de suas cantatas de Copenhague a Noto, na Sicília, de Kaliningrad, na Rússia, a Nova Iorque, de Viena a Madri, de Rostock, no norte da Alemanha, a Lisboa, de Berlim a Paris, de Bruxelas a Boston, de Münster a New Haven, de Londres a Washington (HANLEY, 1963, p.iii-iv). A maior parte de suas cantatas sobreviveu em manuscritos, e, de acordo com o catálogo de Hanley, seriam 61 manuscritos autógrafos. Além das três mil cópias feitas entre os séculos XVII e XVIII mencionadas acima, outras cópias têm sido encontradas em diversos arquivos europeus, inclusive algumas feitas no final do século XIX e início do XX. Hanley, que foi o grande catalogador das cantatas scarlatianas, não consultou os arquivos portugueses, onde encontramos duas cantatas provavelmente inéditas de Scarlatti. O grande número de cópias encontradas em tantos países e o longo espaço de tempo que separa as cópias mostram a importância de Alessandro Scarlatti, mesmo séculos após a sua morte (HANLEY, 1963, p. 2). O prestígio de Scarlatti pode ser medido pela crítica presente em diversos textos do século XVIII, como a *História da Música*, de Charles Burney, Segundo Burney (1789, p. 170):

*The cantatas of Scarlatti are much sought and admired by curious collectors. It must, however, be dissembled that this autor is not always free from affectation and pedantry. His modulation, in struggling at novelty, is sometimes crude and unnatural, and he more frequently tried to express the meaning of single words than the general sense and spirit of the whole poem he had set in Music<sup>55</sup> (BURNEY, 1789, p. 170).*

A crítica de Burney evidencia também o quanto o estilo de Scarlatti tinha envelhecido, e seu uso da retórica e da *Teoria dos afetos* já não era plenamente compreendido. Para Burney, uma música era considerada velha após vinte anos, e, seguramente, a mudança no padrão de gosto forjava e demandava novos conceitos de agudeza.

---

<sup>55</sup> “As cantatas de Scarlatti são muito procuradas e admiradas por colecionadores. Deve-se, entretanto, notar que esse compositor não está sempre livre de afetação e pedantismo. Suas modulações, contorcendo-se pela novidade, são às vezes cruas e artificiais, e ele tentou com maior frequência expressar mais o significado individual de cada palavras do que o sentido geral e o espírito do poema como um todo que ele musicou”.

No Capítulo III, veremos que Scarlatti não tentava expressar somente o significado de palavras individualmente, em detrimento do sentido geral e do espírito do poema, como afirma Burney. A análise da cantata *Mondo non più!* mostrou que Scarlatti buscava expressar exatamente o oposto do que afirma o compositor inglês, apresentando na *Inventio*, ou nas introduções de suas cantatas, todo o conteúdo retórico e as paixões do poema que musicava. Burney, que não era um homem agudo, segundo os princípios italianos do século XVII, pode não ter compreendido os refinados conceitos de metáfora e alegoria propostos por Scarlatti, que apresentaremos adiante. A excelência e a ousadia dos recitativos de Scarlatti também foram percebidas por seus contemporâneos e sucessores, pois para eles “*Scarlatti’s recitative is, in general, excellent; for in that, bold modulation is wanted. And he seems to have expressed the words with peculiar felicity*”<sup>56</sup> (BURNEY, 1789, p. 175).

O desejo scarlattiano de traduzir de maneira contundente uma poesia em música, também foi percebido por François Ragueneau no “*A Comparison between the ‘French’ and ‘Italian’ Music and Operas*”, que foi traduzido do francês por Ernest Galliard, em Londres, e impresso por William Lewis, em 1709. Segundo Ragueneau, (p. 16, nota 12, *apud* CIOLFI, 2014, p. 83), “*the recitative in Scarlatti’s cantatas, where he makes use of all sorts of dissonance to express the force of the words, and afterwards resolves ’em so well that indeed the most beautiful concords are hardly so sweet and harmonious as his discords*”<sup>57</sup>.

Grandes compositores como G. Verdi, no final do século XIX, mais de 150 anos após a morte de Scarlatti, ainda recomendavam o estudo de sua música vocal. Em uma carta a Arrigo Boito, Verdi incluiu Alessandro Scarlatti entre os maiores compositores dos séculos XVII e XVIII, mencionando que ele tem “*tesori anche di armonia*” e que “*non è inferiore a nessuno dei suaccennati Handel e Bach*”<sup>58</sup> (FABBRI, 1960, p. 111).

Scarlatti foi herdeiro da tradição romana de composição de cantatas, que por volta de 1670 incluía jovens compositores, como Alessandro Stradella, Bernardo Pasquini e Paolo Agostini, assim como compositores das gerações anteriores, como Cesti, Savioni,

<sup>56</sup> “O recitativo de Scarlatti é, em geral, excelente; no qual, ousadas modulações estão presentes. E ele parece expressar as palavras com peculiar felicidade”.

<sup>57</sup> “O recitativo nas cantatas de Scarlatti, onde ele faz uso de toda a sorte de dissonâncias para expressar a força das palavras, e logo em seguida as resolve tão bem, que de fato, as mais belas consonâncias dificilmente são mais bonitas que as dissonâncias”.

<sup>58</sup> “Tesouros mesmo de harmonia e não é inferior a nenhum de seus colegas Händel e Bach”.

Carissimi e Luigi Rossi. Vários elementos poético-musicais das cantatas anteriores a 1705 mostram como Scarlatti absorveu e se inseriu no contexto da cantata romana. Os refrãos<sup>59</sup> musicais refletiam os poéticos, e as estruturas composicionais continham basicamente recitativos, árias e ariosos. Essas formas poético-musicais não apresentavam, nesse momento, características que as diferenciavam claramente, como percebemos nas cantatas scarlatianas do segundo e terceiro períodos (HANLEY, 1980, p. 382).

Alessandro Scarlatti foi o último grande compositor de cantatas, e o ideal da música de câmara vocal morreu com ele (BOYD, 1986).

Scarlatti teve, do ponto de vista formal e estilístico, três períodos de produção de cantatas. No primeiro, que se estenderia até 1697, a forma e extensão são diretamente derivadas de texto literário escolhido pelo compositor, o que gerou uma grande variedade estrutural nas cantatas. Os segundo e terceiro períodos se caracterizam por um maior desejo de padronização formal, com emprego mais frequente da ária com *da capo* e alternância de *Recitativo e aria* (ZANETTI, 1978, p. 900).

Pode-se dividir o corpus cantatístico em quatro grandes grupos (ZANETTI, 1978, p. 897): O maior é composto de cerca de 600 cantatas para uma voz e baixo contínuo, geralmente soprano, às vezes contralto, ou baixo, e mais raramente, um tenor; o segundo é composto de cerca de 80 cantatas para uma voz, um ou mais instrumentos e contínuo; o terceiro tem cerca de 25 cantatas e é dedicado a duas vozes e contínuo; o quarto contém cinco cantatas para duas vozes, instrumentos e contínuo.

O primeiro período também apresenta uma ilimitada variedade de combinações musicais vinculadas ao início do Barroco, que refletiam as complicadas estruturas poéticas com seções em metros poéticos e rimas com diversos padrões, fruto de desgovernadas paixões contrastantes. Podemos perceber ainda as formas de composições de árias praticadas por Monteverdi e sua geração, como os padrões AAB, ABB', AB, e árias com ostinato, mas com uma aparição cada vez mais frequente da ária *da capo* ABA, e ABA' (HANLEY, 1980, p. 382).

---

<sup>59</sup> A forma refrões não é aceita pela norma culta. <http://educacao.uol.com.br/dicas-portugues/ult2781u578.jhtm>

No *primo soggiorno* napolitano de Scarlatti, a partir de 1684, podemos perceber uma mudança no estilo do compositor, que incluiu uma maior distinção entre recitativo e ária. Percebe-se um incremento do *stilo recitativo*, em oposição ao lirismo característico da ária. Houve também nos recitativos um maior uso de fórmulas harmônicas e melódicas, sobretudo nas cadências. Outro aspecto importante, do ponto de vista estilístico, foi o enriquecimento do vocabulário harmônico, com um uso expressivo da 7ª diminuta, uma intensificação no uso do contraponto e grande inventividade na instrumentação (PAGANO, 1980, p. 379).

Em uma carta escrita para Ferdinando di Medici, Scarlatti afirma que o contraponto era um aspecto fundamental em seu estilo, pois o “*stile sodo alla Palestrina*” era “*un purgatissimo compiacimento dell’arte speculativa del compore*” (FABBRI, 1960, p. 110). A intensa vinculação de Scarlatti à polifonia e ao contraponto e a complexidade de suas obras foram alvo de críticas por alguns de seus contemporâneos. Maria Zambeccari classifica como extremamente difícil a música da ópera *Teodosi*, composta por Scarlatti para o Teatro S. Batolomeu de Nápoles, em 1709. Para Zambeccari, a escrita contrapontística scarlatiana seria mais adequada para a música de câmara, pois dentre mil pessoas, apenas vinte seriam capazes de compreender e admirar o contraponto (PAGANO, 1980, p. 379). De fato, o contraponto é bastante utilizado por Scarlatti em suas cantatas, mesmo as escritas para soprano e baixo contínuo, como é o caso de *Mondo, non più!*. Entretanto, o que mais parece ter surpreendido seus pares e contemporâneos talvez tenha sido o intenso uso de cromatismo, inserido em harmonias complexas e muitas vezes imprevisivelmente ousadas, como observamos nas duas versões da cantata *Andate, o miei sospiri, al cuor d’Irene*. A ousadia harmônica e cromática fez com que Heinichen censurasse a “extravagante e irregular harmonia” de Scarlatti no tratado *Der General-Bass in der Composition* de 1728 (PAGANO, 1980, p. 382).

A nosso ver, o aspecto que parece mais importante no estilo scarlatiano, na composição de cantatas, é a radical vinculação entre a poesia e a música. Scarlatti usou todos os elementos musicais para evidenciar a retórica e os afetos dos textos que musicalizou. Quando discute a execução de sua música vocal com Ferdinando di Medici, o palermitano mostra que a clara compreensão e emissão da poesia estão acima de todos os outros aspectos, e que os andamentos devem servir a essa finalidade. Segundo o próprio Scarlatti, “onde indiquei *grave*, eu não entendo melancólico; *andante*, não mais

rápido que cantante; *alegro*, não precipitado; *alegríssimo*, não deve fazer sofrer o cantor, nem fazê-lo engolir as palavras” (HERSANT; CARRÈRE, 1995, p. 66-67).

Em outra carta ao príncipe, Scarlatti enfatiza a importância da *Teoria dos afetos* para a gênese de música vocal, e mostra que o intérprete e os compositores devem estar sensíveis ao afeto que ilustram:

Organizei o discurso com a transparência desejada, tendo procedido nessa composição [*Il Gran Tamerlano*] a uma mistura de princípios simples, que são o natural, o charme e a expressão aliados à paixão que faz exprimir os Personagens: concepção e condição essencial para emocionar e despertar o interesse do ouvinte sobre a variedade de sentimentos que desenvolvem os diversos acidentes da trama Dramática. Sua trama é tão fortemente combinada com tanto de Artifício Teatral, que é quase impossível, a somente a leitura, não sentir os movimentos das diversas paixões que ela contém. Eu asseguro minha fraqueza: em certos lugares, ao ajustar a música, eu chorei (SCARLATTI in HERSANT; CARRÈRE, 1995, p. 76).

O comportamento e a concepção artística de Scarlatti podem parecer, ao homem do século XXI, exagerado ou falso, mas devemos nos lembrar da considerável diferença entre a sociedade de corte e a nossa evidenciada por Hansen, onde a reação desse compositor faz parte de maneira aguda da “forma de falar e agir do cortesão” (HANSEN, 2000, p. 321).

A grande importância dada à compreensão do texto poético é fundamental para entender os procedimentos usados por Scarlatti ao compor cantatas, pois, como veremos no Capítulo III, nenhum detalhe deixou de ser explorado à máxima potência, sejam eles o ritmo, a sonoridade, a métrica, e a prosódia poéticas, que foram transformadas em ritmo, métrica, melodia e prosódia musicais. Os elementos musicais e poéticos foram combinados de maneira a servir à estrutura retórica e para evidenciar cada afeto de cada ária, mas também, o afeto geral de suas cantatas.

### 2.8.3 Os textos das cantatas de Scarlatti

Scarlatti usou textos dos membros da Academia Arcádia, ou, em muitos casos, escreveu ele mesmo seus próprios textos de cantatas. Teria escrito setecentas e oitenta e três cantatas, mas esse número não pode ser considerado definitivo, pois cantatas novas têm sido descobertas, e algumas lhe foram atribuídas equivocadamente (GIALDRONI, 2014, p. 119-135). Abordou uma temática ampla nos textos de suas cantatas, usando textos “altos” e “baixos”, contrariando a rigidez monotemática pastoril imposta pela

Academia Arcádia logo após sua fundação, em 1690. Uma grande parte das cantatas usou textos árcades pastorais, que tratam prioritariamente de amor, sendo em muitos casos um monólogo lírico, no qual o protagonista é um pastor ou uma ninfa. Temas heróicos também são abordados, assim como cômicos e devocionais, e ainda religiosos, como a cantata *Mondo, non più!*, considerada perdida e que reencontramos em Nápoles. Scarlatti tratou temas domésticos, como a cantata *La lezione di musica*, irônicos e científicos ligados ao contraponto, como a cantata *Tenta la fuga ma tenta in vanno*.

Henry (1963, p. 223) relaciona a classificação das tonalidades influenciada pela *Teoria dos afetos* feita pelos compositores e teóricos barrocos com a escolha tonal de Scarlatti para ressaltar as emoções do texto, pois esse compositor associa com muita coerência uma emoção, ou afeto, a uma tonalidade específica. Nas análises que fez de várias cantatas de Scarlatti, Henry (1963, p. 224) encontrou o seguinte uso das emoções: Lá maior – desejo, esperança, resignação, sacrifício; Lá menor – angústia, desespero, tristeza, opressão; Sí menor – medo; Si  $\flat$  maior – desejo, medo, ansiedade, esperança; Dó maior – alegria, simpatia, adoração, solidão, aflição; Dó menor – cinismo, medo, resignação, tristeza; Ré maior – Resignação, simpatia, desejo; Ré menor – desespero, exaltação, sacrifício, remorso, aflição, angústia, cinismo, medo, amor e esperança; Mí maior – exalatação; Mí menor – aflição, adoração, esperança; Fá maior – tirania, vaidade, incerteza, tristeza; Fá menor – resignação, simpatia, esperança; Sol maior – alegria, amor, exaltação; Sol menor – dúvida, resignação, aflição, maravilha, tristeza, dor; Mi  $\flat$  maior – desejo, redenção, desgraça; Fá  $\sharp$  maior – resignação, resolução; Lá  $\flat$  maior – racionalização. É evidente que não podemos esperar uma coerência moderna no uso dessas associações, principalmente porque a escolha da tonalidade não era o único critério para criar o *afeto* adequado de cada trecho. Scarlatti usava todos os elementos poéticos e musicais para essa finalidade, inclusive alterava a poesia, quando queria acentuar determinada emoção ou o elemento do discurso retórico.

Scarlatti utilizava recorrentemente, na composição dos recitativos, procedimentos musicais para enfatizar o texto literário, sendo que, onde existe uma articulação sintática do texto literário, o compositor cria uma articulação musical, separando essas frases literárias com uma cadência, que é seguida de um grande salto melódico na parte do baixo (CIOLFI, 2014, p. 254). Dessa maneira, Alessandro Scarlatti se insere na tradição de musicalização de um texto literário que remonta a Giovanni Del Lago, proponente,

no seu tratado *Breve introduzione di musica misurata* (1540), de que as cadências devem ser usadas de acordo com a segmentação do texto. Zarlino, também esclarece que é necessário “*che la segmentazione dela trama musicale debba assecondare – mediante pause e cadenze- la segmentazione sintatica*<sup>60</sup>” (apud CIOLFI, 2014, p. 254).

#### 2.8.4 A cantata e a sociedade barroca

O *dramma per musica*, ou seja, a ópera barroca do final do século XVII e de todo o século XVIII, não teve a mesma sorte da cantata no tocante à considerável liberdade de poetas e músicos para experimentar novas formas e novas linguagens. A ópera se subordinou às regras do mercado, estabelecidas pelo público pagante ou pela nobreza, que financiava os altíssimos custos de produção e execução (LISSA, 1980, p. 94; PAGANO, 1972, p. 37-42). Por causa de seus elevados custos, a ópera precisava de ricos financiadores que a usaram como propaganda, “servindo ao interesse de um grupo, de um partido político ou de uma particular classe social” (HAUSER, 2001, p. 17), o que dificultava as possibilidades das inovações poéticas e musicais que a cantata proporcionava. A ópera contemporânea, ao período áureo da cantata, era cheia de:

*fioriture e del vano virtuosismo, che coltiva il sistema di situazione sceniche convenzionale, che era il fronte dell'estetica cortigiana, che difende la vecchia funzione ed il vecchio carattere dell'opera di corte, la quale serve soltanto di superficiale intrattenimento, che é irrealistica, che trascura il ruolo del testo e dell'espressionne, dell contenuto e della verità*<sup>61</sup> (LISSA, 1980, p. 94).

Com sua formação básica mais simples, por outro lado, a cantata exigia poucos músicos para sua execução. Muitas vezes os próprios músicos, como Alessandro Scarlatti e Benedetto Marcello, escreviam a poesia para suas cantatas, ou reaproveitavam poesias que circulavam há muito tempo entre os compositores e que já tinham “perdido” a autoria. Entretanto, Talbot demonstra que a cantata não era esse paraíso de liberdade, e mesmo artistas amadores de família nobre, como Antonio Ottoboni, tinham que se submeter às exigências de instituições artísticas e sociais, como a Academia Arcádia.

---

<sup>60</sup> “Que a segmentação da trama musical deve favorecer – mediante pausas e cadências – a segmentação sintática”.

<sup>61</sup> “Floreios e do vão virtuosismo, que cultiva o sistema de situações cênicas convencionais, que era a fachada da estética cortesã, que defende a velha função e o velho caráter da ópera de corte, a qual serve, apenas, de entretenimento superficial, que é irrealista, que negligencia o papel do texto e da expressão, do conteúdo e da verdade”.

Ottoboni mostra sua indignação contra a poesia árcade em sua obra *Trattenimenti poetici*, na qual ridiculariza a mesmice dos textos impostos pela Arcádia (TALBOT-COLLINS, 1985, p. 384).

Como vimos no capítulo I, o conceito de *agudeza* era buscado como um sinal de superioridade próprio de homens cultos, e nessa sociedade altamente hierarquizada e opressora, a criatividade individual e a originalidade eram sinais de uma requintada distinção (BATTISTINI, 2000, p. 51). Um artista distinto era, segundo Tesouro (*apud* BALDI et al., 2005, p. 35), “superior à precariedade da língua”. Dessa maneira, pensamos que a cantata no seu auge, não pode ser explicada apenas por teorias literárias ou musicais. Somente a partir da leitura de livros como o *cannochiale aristotélico*, de Tesouro, obra de teoria e de crítica literária, mas que também mostra os ideais da sociedade barroca, é que podemos compreender o fenômeno da cantata. Ela foi forma e espaço social e intelectual privilegiado para fruição dos ideais dessa sociedade. Por esse motivo, concluímos que cantatas são imagens mentais transformadas em poesia e música, que representam e ilustram os ideais barrocos de agudeza, e eram apresentadas a um público que deveria ser capaz de decodificar essas imagens, se fosse também tão agudo para se encontrar com os artistas no mundo ideal dos homens distintos.

Nossa análise está em conformidade com os ideais da sociedade barroca percebidos por Hansen. Segundo esse importante estudioso do Barroco, a *agudeza* fazia parte das:

Doutrinas italianas e ibéricas da agudeza dos séculos XVII e XVIII que circularam nas colônias espanholas e portuguesas da América, principalmente por meio das ordens religiosas, como a Companhia de Jesus – e novamente lembro os tratados de Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino, Emanuele Tesouro, Baltasar Gracián, Francisco Leitão Ferreira – são uma interpretação neo-escolástica de Aristóteles e de autores latinos. Todas elas incluem-se na racionalidade de Corte das monarquias absolutistas e propõem a agudeza como a forma própria das maneiras de falar e agir do cortesão. Lembro, com isso, que a agudeza deve ser entendida como uma categoria histórica, ou seja, como um modo de pensar e uma forma poética específicos do Antigo Regime, não como a futilidade afetada e vazia de que ainda vão falando os nossos manuais de história literária caudatários do idealismo alemão (HANSEN, 2000, p. 321).

### **Orgulho e preconceito, o ódio contra a cantata**

*Il connubio delle due strutture [poesia e musica] nell'Età barocca, ha costituito un territorio di scoperte avventurose quanto entusiasmanti, nella molteplice varietà di forme (oratorio, cantata, serenata, dramma per musica, tragedie lyrique, opera, ecc), e nella stupenda sperimentazione* (PAGNINI, 1974, p. 7).

Marcello Pagnini (1974, p. 7) ressalta que a integração entre palavra e música é algo extremamente complexo do ponto de vista científico, e, como citamos anteriormente, o Barroco foi um território de descobertas aventurosas e entusiasmantes. A ousadia e a experimentação foram características intrínsecas no fazer artístico do homem barroco, como um reflexo da grande inquietação científica, das descobertas de novos continentes. Outros fatores para as “aventuras” barrocas foram o acúmulo de experiências artísticas do Renascimento e dos períodos anteriores.

Tentativas de integração entre palavra e música sempre existiram, e elas certamente eram mais simples em idiomas antigos como o grego arcaico, ou o chinês mandarim, nos quais o espectro melódico de cada palavra é muito mais amplo que nas línguas ocidentais como o italiano. O novo “classicismo” baseado na Grécia antiga, - principalmente o desejo da Camerata Bardi de recriar a tragédia grega - que emerge com grande força no Barroco, esteve na origem, ou melhor, influenciou decisivamente na priorização da monodia como o meio mais adequado para a fusão completa entre poesia e música, como observamos no início deste capítulo. A consequente fruição dos afetos de cada palavra representava o desejo de um retorno ao mundo ideal da tragédia grega, quando a integração entre palavra e melodia, poesia e música, era muito mais evidente, segundo os membros da Camerata Bardi e alguns de seus contemporâneos.

A tentativa de uma fusão perfeita, desejada e buscada frenética, científica e artisticamente no Barroco foi, nos séculos que se sucederam, alvo de desdém por parte dos críticos de arte e estudiosos, tanto da música como da literatura. Segundo Eduard Hanslick, crítico musical e literário, fervoroso defensor da música absoluta alemã, não é possível a integração entre palavra e música, e sim somente uma mistura entre as duas (*apud* PAGNINI, 1974, p. 8). Essa impossibilidade de fusão, além de outros fatores, justificaria, em todo o século XIX, a inferioridade da música vocal de câmara e do melodrama. Apesar de o conceito romântico ter muitos seguidores até nossos dias, Pagnini acredita na integração entre música e poesia baseada em dados concretos, corroborados pelos estudos de grandes filósofos estruturalistas como Lévi-Strauss e Nicolas Ruwet, que se dedicaram a esse assunto (PAGNINI, 1974, p. 8).

O conceito de De Sanctis (1934, p. 277) repetido à exaustão durante quase todo século XX, no qual a literatura barroca seria somente uma forma “cantável”, reflete um atraso e um conservadorismo ainda ligado ao Romantismo de Hanslick, mesmo apesar dos

estudos renovadores de Wölfflin, que ilustramos no Cap. I. Simona Morando evidencia a opinião de Ezio Raimondi na qual o conceito de modernidade musical do Barroco é discutido há muito tempo no mundo artístico e musical, assim como no científico, mas encontrou uma forte resistência no mundo literário, principalmente na literatura italiana. Possivelmente, por causa disso o Barroco literário italiano nunca conseguiu uma plena aceitação para ter acesso ao cânone que regula a tradição, nos seus aspectos negativos e positivos, mesmo em nível escolar. Morando ressalta que a não aceitação do Barroco e de sua *poesia per musica* talvez provenha da dificuldade de compreender a ligação estreita entre o nosso tempo barroco com as “causas profundas” da excentricidade seiscentista mencionadas por Andrea Battistini (MORANDO, 2009, p. 1). Esse “preconceito” pode ter contribuído para o pouco interesse no estudo da literatura barroca italiana, e só na aurora do século XXI vemos as universidades italianas criando espaço para um olhar científico sobre literatura barroca e sua relação com a música.

Seguindo os passos de Morando, que alerta sobre a precocidade da revalorização do Barroco pela música e pela ciência, cremos que o movimento *música antiga* trouxe à luz inúmeras obras vocais de indiscutível excelência artística baseadas nas obras de grandes poetas barrocos, e teve um papel decisivo na reavaliação da literatura desse período. Esse movimento, que surgiu de maneira sistemática no final do século XIX, capitaneado principalmente por Wanda Landowska, Arnold Dolmetsch e vários musicólogos, foi contemporâneo aos estudos de Wölfflin, e criou um cenário privilegiado: centenas de cantatas e *drammi per musica* foram apresentados regularmente durante o século XX.

Apesar do nome *música antiga*, esse movimento foi e é um fenômeno moderno, que nasceu da busca incessante da compreensão do Barroco de um ponto de vista científico, e que colocou em prática o conceito de modernidade proposto por Morando, para quem a modernidade apresenta:

*quelle cause profonde» dell'eccentricità secentesca che, come suggeriva Andrea Battistini, andrebbero davvero reperate, e che renderebbero del tutto evidenti aspetti fondativi della modernità. Se per modernità s'intende l'insieme delle acquisizioni della coscienza più ancora che della conoscenza, che sono frutto di una frattura, ma meglio – e più correttamente, per il nostro sistema assai conservativo – di una maturazione rispetto al passato e alla tradizione, e che porta elementi di novità per i tempi successivi, allora dobbiamo riconoscere che il Seicento pone al centro della sua estetica e della sua poetica temi che poi saranno fondamentali nel tempo moderno, inaugurandolo, quindi. E mi riferisco in particolare a quel Seicento aurorale, il primo tempo barocco, o – se si preferisce – quel prolungato autunno del*

*rinascimento, a cui Mazzacurati, per esempio, ascrive anche Marino, Tassoni e Chiabrera, accanto a Tasso*<sup>62</sup> (MORANDO, 2009, p. 1).

A reexposição de obras esquecidas pelo movimento *música antiga*, com sua consequente reavaliação, somada à “modernidade” do Barroco, além dos estudos de Wölfflin, Benjamin, dentre outros, pode ter motivado uma renovação do olhar dos literatos para a literatura em geral, e, sobretudo, para a relação entre poesia e música. Assim, com esse olhar científico e menos carregado de influências românticas, podemos compreender mais facilmente porque grandes poetas dos séculos XVII e XVIII, como Garavaglia, Crecimbeni, Stampiglia e Zeno, dentre muitos outros, se dedicaram intensamente à *poesia per musica*, fornecendo centenas de obras e participando de debates ideológicos sobre a relação entre poesia e música.

O preconceito em relação à *poesia per musica* não foi um privilégio dos literatos. O mundo musical acadêmico, dominado pelo ideal romântico alemão da música absoluta, que capitaneia algumas correntes da musicologia até hoje, via a *musica per poesia* como algo menor, e também ridicularizava a poesia das cantatas, mesmo diante do quase total desconhecimento do assunto, seja em seus aspectos sociais, musicais ou poéticos.

Um fator que colaborou decisivamente para o preconceito moderno contra a música baseada em um texto poético tem sua origem na busca de fins do século XVII, de novamente transformar música em ciência<sup>63</sup>, e teve como um de seus representantes René Descartes. O filósofo francês pensava que somente o aspecto abstrato da harmonia poderia ser racionalizado, enquanto a melodia seria a parte sensível da música, portanto, não racionalizável (FUBINI, 2002, p. 145). Gottfried Leibniz (1646-1716) desenvolve os preceitos de Descartes reconciliando os aspectos sensível e racional da música, e assim como outros filósofos de seu tempo, associa a harmonia musical à harmonia do

---

<sup>62</sup> “Aqueles causas profundas da excentricidade setecentesca que, como sugeriu Andrea Battistini, existiram realmente, e que tornaram evidentes aspectos fundadores da modernidade. Se por modernidade se entende a somatória das aquisições da *consciência* mais que do *conhecimento*, que são fruto de uma fratura, porém melhor – e mais corretamente, para o nosso sistema demasiado conservador – de uma maturação ligada ao passado e à tradição, e que carrega elementos de novidade para os momentos sucessivos, então devemos reconhecer que o Seiscentos coloca no centro de sua estética e da sua poética temas que depois serão fundamentais no tempo moderno, inaugurando-o, dessa maneira. E me refiro em particular, àquele Seiscentos auroral, o primeiro Barroco, ou, se se prefere – aquele prolongado outono renascentista, ao qual Mazzacurati, por exemplo, atribui até mesmo a Marino, Tassoni e Chiabrera, que se aproximam de Tasso”.

<sup>63</sup> A música como ciência foi uma temática abordada desde os gregos até o Barroco, com forte influxo na Idade Média.

universo, pois nessa arte se “*manifesta in modo diretto e privilegiato la natura e quindi l’armonia che regge tutto l’universo*”<sup>64</sup> (FUBINI, 2002, p. 146). Essa concepção da música colabora para o desenvolvimento da harmonia como uma nova ciência e tem seus fundamentos estabelecidos na vasta obra teórica de Rameau (1683-1764) sobre o assunto, chancelando a música instrumental pura, “*come atto di fede nell’autonomia, autosufficienza e validità del linguaggio dei suoni, che trova il suo coronamento nell’opera instrumentale di J .S. Bach*”<sup>65</sup> (FUBINI, 2002, p. 147). A autonomia da linguagem puramente musical encontrou um terreno fértil na Alemanha luterana, onde o pensamento musical de Leibniz “*viene a fondersi in un unico e organico progetto l’ideale della musica come atto di fede, come testimonianza divina e al tempo stesso come mezzo per muovere gli affetti e commuovere gli uditori*”<sup>66</sup> (FUBINI, 2002, p. 147).

Nesse momento começa a se estabelecer uma profunda cisão entre o mundo musical italiano, principalmente ligado ao *drama per musica*, e o mundo alemão, no qual prevalece, gradativamente, a música instrumental. A superioridade da música instrumental, sobretudo alemã, encarnada em Bach, Beethoven e Brahms, é difundida até nossos dias nos conservatórios e universidades de música, estimulada também pela separação no estudo e ensino das artes. Dessa maneira, a música vocal barroca é ainda hoje, em várias instituições brasileiras, considerada uma arte menor, para as quais a música é submissa a um texto. E, curiosamente, no meio literário, desde o Barroco, a cantata é um gênero menor porque é *poesia per musica*, como a definiu preconceituosamente De Sanctis.

---

<sup>64</sup> “Manifesta de modo direto e privilegiado a natureza e, desse modo, a harmonia que rege todo o universo”.

<sup>65</sup> “Como ato de fé na autonomia, autossuficiência e validade da linguagem dos sons, que encontra o seu coroamento na obra instrumental de J. S. Bach”.

<sup>66</sup> “Vem a se fundir em um único e orgânico projeto ideal da música como ato de fé, como testemunha divina e ao mesmo tempo, como meio para mover os afetos e comover o auditório”.

## Capítulo III

### Transformando literatura em música: a retórica e a *Teoria dos afetos* nas cantatas de Alessandro Scarlatti

#### 3.1 – A cantata perdida e reencontrada: *Mondo, non più!*, de Alessandro Scarlatti

Encontrar novas cantatas de Alessandro Scarlatti é algo bastante difícil, e somente entre 600 a 700 cantatas são hoje consideradas seguramente autênticas, de acordo com os catálogos publicados por Rostirolla (1972) e Boyd (1980). Teresa Gialdroni (2014) questiona a possibilidade de se criar um catálogo autêntico das cantatas de Scarlatti, pois inúmeras cantatas foram atribuídas a ele por causa de seu grande prestígio ainda em vida. Atribuir ou confirmar atribuições a Scarlatti é extremamente arriscado, e vários musicólogos com grande experiência e conhecimento do estilo scarlatiano, como Hanley e Dent, deixaram-se enganar por falsas atribuições (GIALDRONI, 2014, p. 123). Contudo, apesar da dificuldade mencionada por Gialdroni, esse não é o caso da cantata *Mondo non più!*, pois se trata de uma obra que existia no catálogo da *Biblioteca Dei Girolamini*, em Nápoles, o que não caracteriza uma atribuição feita *a posteriori* (HANLEY, 1963, p. 327). Reencontrar cantatas perdidas é algo ainda raro, sobretudo quando estão em arquivos de fácil acesso, como a *Biblioteca Nazionale di Napoli*, que está no centro da cidade italiana.

A cantata *Mondo, non più!* faz parte de um pequeno grupo de cantatas, denominado *Cantate spiritual*, de Alessandro Scarlatti, e era ainda considerada perdida no catálogo feito por Malcon Boyd para o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, e no catálogo de Alberto Basso. Essa obra também não aparece no catálogo feito por Rostirolla, em 1972, e não consta de importantíssimos sites dedicados à cantata italiana, como *Clori Archivio della cantata da camera*<sup>67</sup>, e o site inglês *The Italian cantata*<sup>68</sup>. Não consta, ainda, no catálogo feito por E. Dent, publicado em 1905, no célebre livro sobre Alessandro Scarlatti, e tanto Boyd como Sanderson, musicólogo do *The Italian Cantata*, limitam-se a mencioná-la como *lost cantata*, sem explicar se a obra teria sido

---

<sup>67</sup> <http://cantataitaliana.it/>

<sup>68</sup> <http://www.italiancantata.com/>

especificada por Dent ou Hanley, ou se existia alguma citação em algum documento histórico consultado.

Entretanto, como mencionamos, *Mondo, non più!*, para *canto e accompagnamento*, fazia parte do catálogo da *Biblioteca dei Filippini/Girolamini*, em Nápoles, conforme atesta a ficha catalográfica (Figura 17), mas esse manuscrito não pôde ser encontrado pelo bibliotecário para Hanley<sup>69</sup>. Por algum motivo, a partitura foi parar na *Biblioteca Lucchesi Palli*, que faz parte da *Biblioteca Nazionale di Napoli*, pela qual não foi incluída por Edwin Hanley na sua pesquisa sobre as cantatas de Scarlatti.

SCARLATTI Alessandro  
 Mondo non più. (Cantata spirituale per sopr. e  
 Bc., Si bem. magg.)  
 I-Nf: Partit. ms., c. (6), mm. 218 x 283.  
 Autogr.?

Fig. 17. Ficha catalográfica da *Biblioteca dei Filippini* do manuscrito original de *Mondo, non più!*<sup>70</sup>

A *Biblioteca dei Filippini/Girolamini*, em Nápoles, esteve fechada para pesquisas e consultas durante todo o ano de 2015, devido a um roubo de documentos por parte de um funcionário do alto escalão do governo italiano, o que nos impediu consultar o catálogo mencionado por Hanley. A subtração de documentos poderia ser uma explicação para a saída da cantata *Mondo, non più!* do acervo dessa biblioteca, assim como a cópia original de 1702 do moteto *Infirmata, vulnerata*, de Alessandro Scarlatti, ambos atualmente na *Biblioteca Nazionale di Napoli*.

Como nosso objetivo era compreender a relação entre o texto poético e a música nas cantatas de Scarlatti, buscávamos na *Biblioteca Nazionale di Napoli* artigos, livros, obras e cantatas publicadas que pudessem contextualizar a produção do autor, e, sobretudo, com relação à sociedade barroca. Dessa maneira, encontramos a cantata

<sup>69</sup> Ibid., 327.

<sup>70</sup> Disponível em <http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/msselenco.php>. Acessado em 25/10/2015.

*Amore e virtù*, editada em 1923, da qual só existem catalogados seis exemplares em bibliotecas europeias. Na segunda-feira, 13 de julho, ao tentarmos mapear todas as obras e textos de Scarlatti, principalmente manuscritos, vimos a seção geral de manuscritos e perguntamos à bibliotecária sobre os manuscritos musicais, que imaginávamos estariam somente nas instituições musicais, como o conservatório S. Pietro a Majela. Então fomos diretamente ao catálogo de manuscritos, e como nosso interesse se estende a toda a família Scarlatti, vimos uma obra de Domenico Scarlatti, o moteto *Antra vales*, que por sua particularidade e raridade, características presentes nas obras vocais do autor<sup>71</sup>, pensamos se tratasse de uma obra desconhecida. Depois verificamos que era uma obra já descoberta e devidamente estudada pelo importante musicólogo Dinko Fabris. Posteriormente, vimos que esse moteto se encontra disponível no site da *Biblioteca Nazionale di Napoli*. Ao lado das fichas de Domenico Scarlatti, como de costume, estavam as fichas de seu pai Alessandro Scarlatti, com quatro obras que estão guardadas em uma mesma caixa: o conhecido moteto *Infirmata Vulnerata*, copiado por Lorenzo Di Lorenzi, e publicado em Nápoles por Scarlatti em 1702<sup>72</sup> <sup>73</sup>, e em Amsterdam em 1707-1708, mas em versão manuscrita de 1702; o também conhecido moteto *In Hoc Mondo*; o *Salve Regina* para soprano e cordas em Dó menor; e a cantata *Mondo, non più!*.

### 3.2 – A fonte

O manuscrito se encontra atualmente na *Biblioteca Nazionale* de Nápoles, na seção *Lucchesi Palli*, seção de manuscritos, com a cota *Napoli, Biblioteca Nazionale, Sezione*

---

<sup>71</sup> Nossa análise das cantatas de Domenico Scarlatti mostrou que o estilo característico das sonatas para cravo estão presentes em várias de suas obras vocais.

<sup>72</sup> *Mottetti sacri* de Scarlatti, impresso em Nápoles em 1702 e preservado no *Archivio Capitolare della Cattedrale di Aosta*, Itália (DELLA LIBERA, 2006, p. 25).

<sup>73</sup> Della Libera menciona apenas um manuscrito do moteto *Infirmata Vulnerata, Infirmata vulnerata. Mottetto a voce sola di contralto. 1702*; Napoli, Archivio dei Gerolamini (Filippini), cópia di Lorenzo Di Lorenzi già nel Conservatorio di S. Maria di Loreto; cfr. *Catalogo generale delle opere musicali teoriche e pratiche* [...]. *Città di Napoli. Archivio dell'Oratorio dei Filippini*, a cura di Salvatore Di Giacomo. Parma, Tip. Fressching, 1918, p. 87. Entretanto a cópia feita por Lorenzo di Lorenzi presente nessa caixa não foi mencionada por Della Libera. CANTO / CONCERTI SACRI, / Motetti a una, due, tre e quattro Voci con Violini e Salve Regina

a / quattro Voci e Violini / DEL / Sig: SCARLATI [sic] / OPERA SECONDA / stemma tipografico / A AMSTERDAM / Aux Depens d'ESTIENNE ROGER, Marchand Libraire, chez / qui l'on trouve un assortiment general de toute sorte de Musique, / & dont on vend chez lui le Catalogue

*Lucchesi Palli, K VI 27(3)*, sendo parte do *Fondo Salvatore di Giacomo*<sup>74</sup>, e tem a constituição seguinte: Códice medindo 30 X 23 cm. Enc. inteira de papelão 8 fls. num. / Ex libris: “Biblioteca *Lucchesi Palli* ”.

Di Giacomo (12 março de 1860 – 5 abril de 1934), poeta, dramaturgo e ensaísta napolitano, foi bibliotecário do oratório *dei Filippini*. A partir de 1893, recebeu também o encargo de bibliotecário junto à *Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella*, da Biblioteca Universitária, e da *Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III*. Em 1902, é nomeado diretor da *Sezione autonoma Lucchesi-Palli* da *Biblioteca Nazionale*, sendo de 1925 até 1932, bibliotecário chefe<sup>75</sup>.

A biblioteca *Lucchesi Palli*<sup>76</sup> foi criada em 1888 quando o Conde Febo Edoardo Lucchesi Palli, *Principi di Campofranco* doou sua rica biblioteca dramática, conjuntamente com o arquivo musical, ao Estado italiano. A biblioteca *Lucchesi Palli* era constituída de cerca 30.000 volumes entre libretos de ópera, dramas, comédias e jornais, além de partituras e autógrafos. Segundo a bibliotecária, o manuscrito de *Mondo, non più!* fazia parte dessa antiga biblioteca, e conserva ainda as iniciais LP em várias páginas, assim como o carimbo do antigo fundo *Lucchesi Palli*, (conforme Fig.18). Como a mulher do Conde era cantora de ópera, é possível que todos os manuscritos musicais fossem para uso dela.

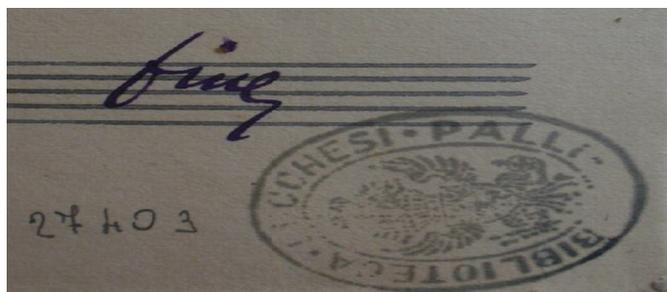


Fig.18. Detalhe do carimbo da biblioteca Lucchesi Palli.

<sup>74</sup> Segundo nos alertou o presidente da IMS, Dinko Fabris, quando de nossa comunicação sobre esse manuscrito no I congresso da ABMUS, e do IV congresso da SIMIBA, realizados em Belo Horizonte entre 18 e 21 de outubro de 2016.

<sup>75</sup> Disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/Salvatore\\_Di\\_Giacomo](https://it.wikipedia.org/wiki/Salvatore_Di_Giacomo). Acessado em 25/10/2016.

<sup>76</sup> Biblioteca Lucchesi Palli <http://www.bnnonline.it/index.php?it/122/biblioteca-lucchesi-palli&pag=1>. Acessado em 28 de agosto de 2015.

Entretanto, após o alerta do Prof. Dinko Fabris, concluímos que é mais provável que Salvatore di Giacomo, que foi bibliotecário dos *Fillippini*, tenha trazido o manuscrito de *Mondo non più!* para a *Lucchesi Palli* quando era diretor da seção.

O manuscrito de *Mondo, non più!* tem capa, 8 *folios*, contracapa, com 11 páginas escritas, sendo que no *folio* 2r, vemos o poema de *Mondo non più!* copiado de forma clara e precisa (ver Ex. 2, f. 3v), e no *folio* 3 começa a música da cantata. A contracapa está em branco, e a primeira página (ver Fig. 21) contém apenas o nome de Scarlatti, da cantata e do *Oratorio dei Filipini*. O manuscrito contém somente essa cantata, contrariando a tradição italiana, na qual várias cantatas de um mesmo compositor, ou de diversos compositores, eram copiadas e reunidas em um volume, o qual tinha, normalmente, formato oblongo com cerca de 10 x 27 cm (JEANNERET, 2009, p. 396). O formato dessa cantata é vertical, encapada com um papel de cerca de 1,5 cm de largura, e decorada com bolinhas pretas, em nada se assemelhando aos manuscritos italianos dos séculos XVII e XVIII, que eram encadernados em couro. A caixa que guarda o manuscrito, por sua vez, parece ser feita com o mesmo papel da partitura e é decorada com flor-de-lis.

A cópia de *Mondo non più!* foi feita pelo mesmo copista moderno do moteto *Infirmata Vulnerata*. Entretanto, desse moteto sobreviveram as partes do *violino primo*, de 1702, feitas em um papel muito mais denso e mais claro que o das cópias do *violino secondo*, *organo e canto*. Tanto a caligrafia da parte de órgão (contínuo) e canto (ver Fig. 21), como o papel e tinta utilizados para a cópia moderna do moteto *Infirmata Vulnerata* se assemelham às da cópia da cantata *Mondo non più!*, e esse fato comprova a existência da fonte anterior dessa cantata, à qual o copista moderno teve acesso. Percebemos também a mesma caligrafia, tanto na cópia do moteto *In hoc mondo inconstante* (fig.19). *In hoc mondo* foi transcrita para soprano por Francesco Pagliano em 1892, e é provável que ele tenha feito também a cópia de *Mondo non più!*, pois, ao que parece, tinha amplo acesso à *Biblioteca dei Fillipini*.

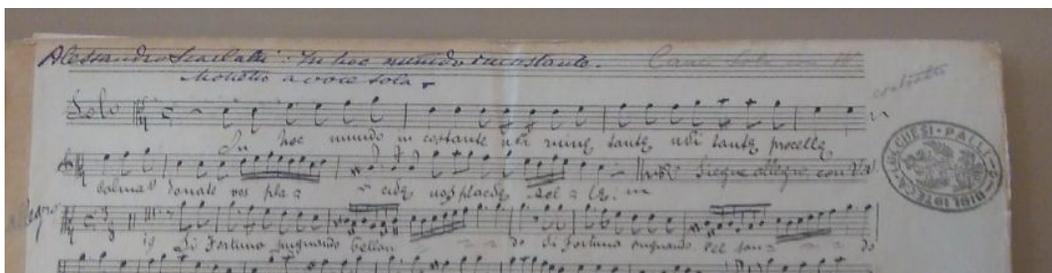


Fig.19. Detalhe da parte de contralto de *In hoc mundo inconstante*.

SCARLATTI Alessandro

*Infirmata, vulnerata*. Motetto ~~para~~ para pel SS. Sacramento.

Cantata per voce sola di contralto con acc. di 2 VV.  
Org. e Cb. Musica del sig. Alessandro Scarlatti (1702)  
Ricavata dalle parti e trasportata per voce di soprano da Francesco Pagliano. (La min.).

I-Nf: Partit. ms. del 1892, c. (10), mm. 240 x 330.  
partit. mss., c. (16), mm. 333 x 240 del sec. XIX.

Fig.20.Ficha catalográfica do moteto *Infirmata vulnerata* transcrito por Pagliano.

A presença do texto da cantata na antepágina sugere que esse manuscrito pode ter sido preparado para ou por um cantor, e como podemos ver (Fig. 23), foi feita no *Oratorio dei Filippini*, onde Scarlatti trabalhou a partir de 1703, no seu segundo período romano, que durou até 1708 (THEODOROPOULOU, 2012, p. 1). Podemos supor que *Mondo, non più!* foi composta em Roma, e trazida para Nápoles pelo próprio Scarlatti, sendo então copiada nessa cidade, mas a forma e os elementos estilísticos, como veremos abaixo, assemelham-se às cantatas anteriores a 1700.

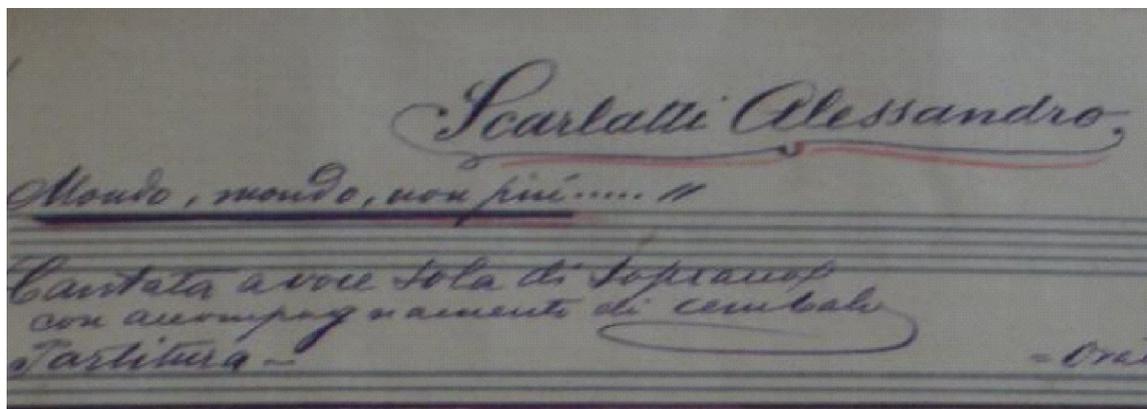


Fig. 21. Contracapa de *Mondo non più!* com o nome de Scarlatti.

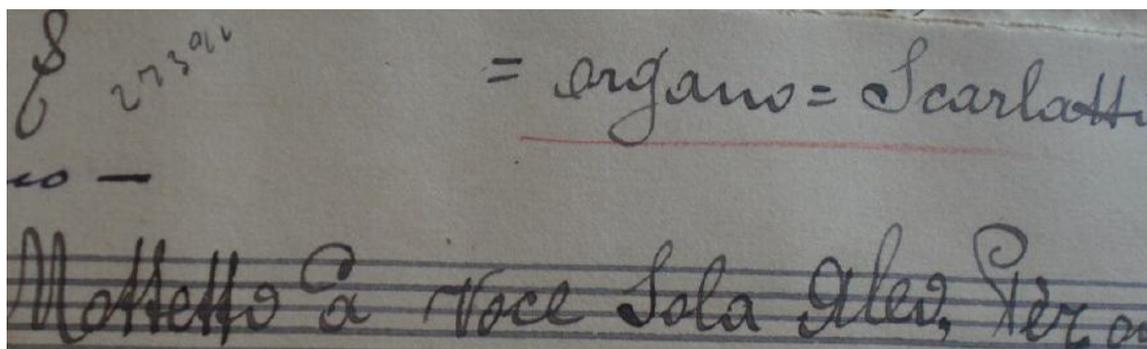


Fig.22. caligrafia do moteto *Infirmata vulnerata*.

Fig.23 Página inicial de *Mondo non più*.

### 3.3 – A forma

De acordo com a forma, a cantata *Mondo, non più!* Se estrutura da seguinte maneira:

1. Ária *mondo, non più!*, com *da capo* em Sib maior C, 25 compassos, provavelmente Allegro<sup>77</sup>;
2. Ária *Quelle piaghe ch'in lui scintillan*, em Sol menor C, 36 compassos, provavelmente Andante;
3. Ária *Se tue barbare procelle*, em Sol menor C, 29 compassos, provavelmente presto;
4. Recitativo *Così mentre fuggia*, com início em Mib maior e final em sol menor, 17 compassos;
5. Ária em Dó menor *Tu ch'imperi*, C 3/8 109 compassos;
6. Ária em Fá maior *Tu dunque O Signore*; C 30 compassos;
7. *Da capo Mondo, non più!*.

A cantata *Mondo, non più!* com suas cinco árias, mais a repetição da ária inicial e um recitativo, é consideravelmente grande, se comparada às cantatas de Scarlatti para soprano e contínuo. Sua forma é bastante flexível e foi estruturada a partir do texto literário, assim como na cantata *Lucretia*<sup>78</sup>. *Mondo, non più!* se insere na tendência scarlatiana, em seu primeiro período compositivo, de usar formas mais longas, indefinidas e dispersas, nas quais as cantatas poderiam conter seis, sete ou oito partes, e não apresentavam a forma RARA, característica prevalecente nas cantatas do segundo e terceiro período criativos (HENRY, 1963, p.189-190; ZANETTI, 1978, p. 900). A estrutura da cantata *Mondo, non più!*, associada à sua origem comum ao moteto

---

<sup>77</sup> Ária *da capo*: forma vocal surgida no final do século XVII. Consiste em uma parte A, seguida de uma parte B, onde normalmente são usadas tonalidades se afetos contrastantes em relação à parte A. No final da parte B o compositor escrevia *da capo*, que indicava o retorno à parte A, e nesse momento os intérpretes deveriam improvisar mostrando virtuosismo e agudeza.

<sup>78</sup> Cantata composta, em 16 de setembro de 1688, de acordo com Boyd (1980, p. 392).

*Infirmita, vulnerata*, além do estilo, que discutiremos adiante, podem situá-la no primeiro período de composição de cantatas de Scarlatti em uma data anterior a 1697.

Apesar da liberdade formal derivada da poesia, podemos notar uma estruturação refletida, onde cada ária prepara harmonicamente a seguinte, em ciclos de quintas<sup>79</sup> a partir da 2ª ária em Sol menor, chegando a Fá maior, abrindo passagem para um *da capo*, retornando a Si  $\flat$  maior, que é previsto no final da última ária, fato inusitado para uma cantata de fins do século XVIII.

### 3.4 – Alessandro Scarlatti e a poesia da cantata *Mondo, non più*

Conhecíamos anteriormente as publicações do moteto *Infirmita Vulnerata*, e imaginávamos que a cantata *Mondo, non più!* também fosse conhecida e talvez publicada. Como a poesia está copiada na contracapa, foi possível notar rapidamente a particularidade do tratamento do texto poético por parte de Alessandro Scarlatti. A excessiva repetição de *non più* (sete vezes) nos chamou a atenção, pois esse não é um procedimento muito comum entre os compositores barrocos, sobretudo, no início de uma cantata. O texto dessa cantata foi retirado da obra *Poesie Sacre, Morali, e Spitali*, publicada em Veneza, em 1686, por Petrucci, bispo de Iesi (fig.25).

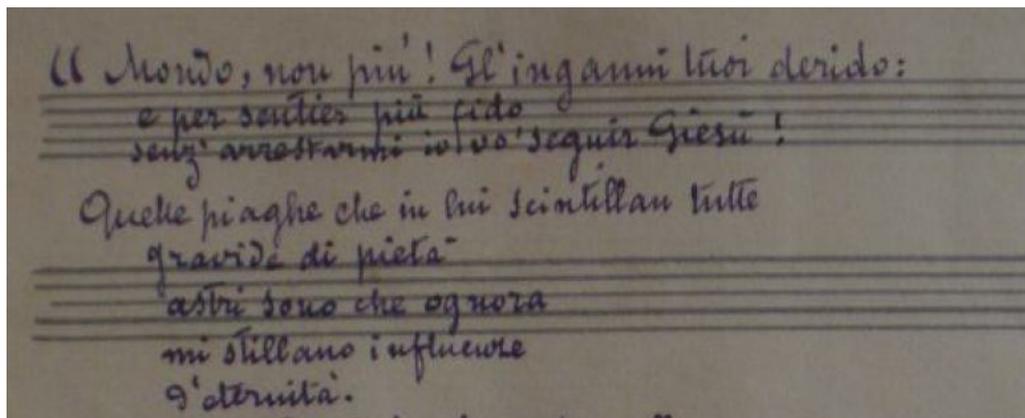


Fig.24. Detalhe da poesia de *Mondo, non più!*

<sup>79</sup> Existem vinte e quatro tonalidades, ou tons, musicais, sendo 12 maiores e 12 menores. A partir da tonalidade de Dó maior, que é considerada o centro do sistema, temos a sequência em quintas com sustenidos que vão de Sol maior até Do# maior, e de bemóis que vão de Fá maior até Do bemol maior. A cada tonalidade maior existe uma correspondente menor.



Fig.25 Capa da publicação de Petrucci

O poema da cantata *Mondo, non più!* tem sete estrofes *estíquicas ou livres* (a oitava é a repetição da 1ª), ou seja, possui estrofação irregular, sendo que três têm quatro versos (2ª, 3ª, e 7ª); uma, três (6ª); duas, cinco (1ª e 8ª); uma, oito (4ª); mais uma, nove (5ª). São estrofes heterométricas ou compostas, pois os versos têm o metro irregular, se alternando entre senários, setenários, decassílabos e endecassílabos, não se inserindo na versificação e na métrica italiana do final do século XVIII, quando os recitativos das cantatas eram compostos em versos endecassílabos ou setenários, e as árias de *versi lirici* (fig.26).

*Fuga dal Mondo, e conversione a Dio.*

**M**ondo, non più, non più.  
 Gl'inganni tuoi derido:  
 E per sentier più fido  
 Senz'arrestarmi io vo' seguir GIESV.  
 Mondo, non più, non più.  
 Quelle Piaghe, ch' in lui scintillano  
 Tutte graude di pietà,  
 Astri sono, ch'ogn' hor mi stillano  
 Influenze d' eternità.  
 Le tue barbate procelle  
 Non faran, ch' io resti absorto.  
 Quelle Piaghe a me son Stelle,  
 Quelle Piaghe a me son Porto.  
 Così, mentre fuggia  
 Dal tempestoso pelago profondo  
 De l' esecrato Mondo,  
 Esultando cantò l' Anima mia.  
 Anzi non fazia ancota, i sacri detti  
 Drizzando al suo Tesoro,  
 Così sù l' Arpa d' oro  
 Del lieto cor fe' risonar gli affetti.  
 Tu, ch' imperi o sommo Rè  
 Soura trono fiammeggiante,  
 Prendi in dono la mia fè  
 Viva, candida, e costante.  
 Questa ogn' hor mi legghi a te,  
 E'l suo nodo sia sì forte,  
 Che non mai si possa sciogliere.  
 E pria l' alma al mio sen togliere,  
 Che la fede, ozi la morte.  
 Tu dunque o Signore,  
 De l' arso mio petto  
 Mirando l' affetto;

Gra.

*Parte Sesta.*

343

Gradisci del core  
 I voti  
 Diuoti,  
 Ch' aspiran lassù.  
 Mondo, non più, non più.  
 Gl'inganni tuoi derido:  
 E per sentier più fido  
 Senz'arrestarmi io vo' seguir GIESV  
 Mondo, non più, non più.

Fig.26. Iesi. Poesia da cantata *Mondo non più!*

Com relação às rimas, os versos são *polirrimos*, apresentando as estrofes 1, 4 e 8 em rimas opostas; e em rimas *intreciatte* ou cruzadas as estrofes 2, 3 e 5. Os versos se

alternam em *versi piani*, como em *Gl'inganni tuoi derido*, ou em *E per sentier più fido*; e *versi tronchi*, como em *Mondo, non più, non più*, e em *Senz' arrestarmi io vo' seguir GIESÙ*.

A ousadia e a liberdade de Scarlatti no tratamento do texto poético podem ser observadas logo no início, quando a palavra *Mondo* é repetida (Fig. 27). Essa repetição não consta da poesia original de Petrucci, e, em seguida, a negação *non più*, como mencionamos acima, é repetida sete vezes por Scarlatti, sendo que Petrucci a faz somente uma vez. Não satisfeito, o compositor, repete a frase inicial *mondo non più*.

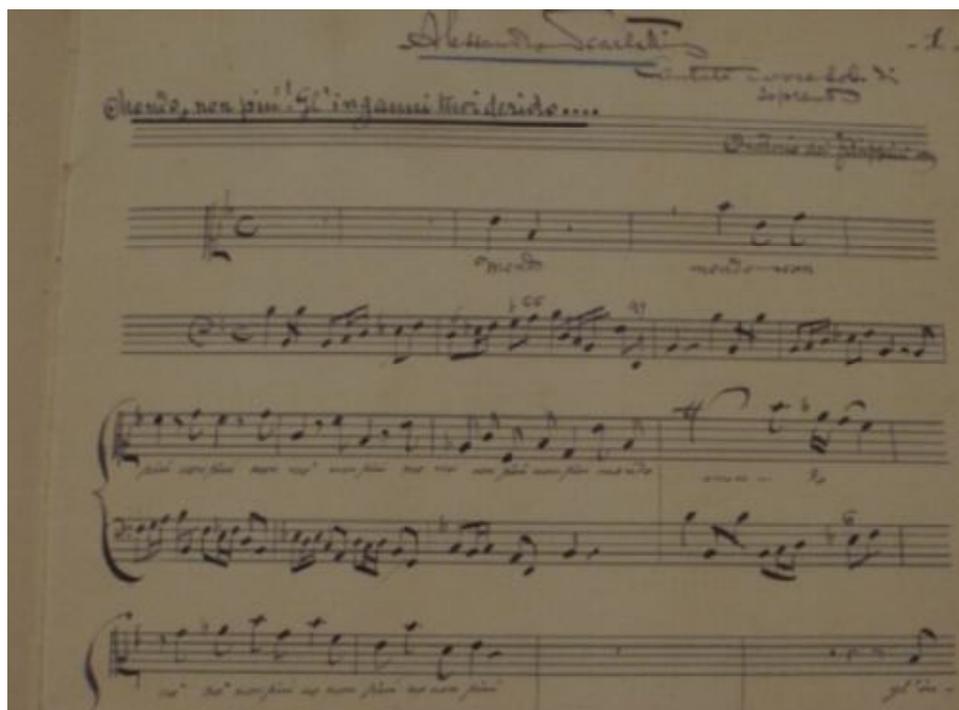


Fig.27. Repetição da frase *mondo non più*.

Raramente um compositor contemporâneo a Alessandro Scarlatti usou o texto poético com tanta liberdade e ousadia como ele o fazia. Como homem *agudo*, usava o princípio de *emulação*, pois, “basicamente, a emulação visa a produzir, por outros modos e por outros meios, um prazer semelhante ou superior ao da obra imitada” (HANSEN, 2000, p. 326). Podemos comprovar a ousadia de Scarlatti em relação às poesias musicadas, se compararmos os procedimentos composicionais utilizados por outros compositores. Temos, como exemplo, a cantata *A voi che l'accendeste*, que foi musicada por compositores que tinham se tornado referência no Barroco na composição de cantatas,

como Perti, Bononcini, Giovanni del Violone e Mangiarotti<sup>80</sup>; ademais de *Andante o miei pensieri al cor di Irene*, proposto por Scarlatti a Gasparini como exame de entrada na *Academia Arcadia*, na cantata *Lucretia*, também musicada por Marcello; ou ainda, a cantata *Ebra d'amor fuggia*, por sua vez musicada por Mancini. A comparação das cantatas demonstra como Scarlatti tinha se tornado um mestre a ser emulado, e seria natural esperar que suas cantatas servissem de modelo para seus contemporâneos e sucessores, pois ele foi “*il grandissimo protagonista della cantata da camera tra Sei e Settecento, come di tutti genere vocali*” e suas cantatas “*traggono alimenti immancabili e copiosi insegnamenti*”<sup>81</sup> (ZANETTI, 1978, p. 896). Entretanto, a bibliografia sobre Scarlatti e sua música vocal não menciona em nenhum momento a importância e o legado do autor como poeta no cenário da música escrita a partir de textos poéticos<sup>82</sup>.

### 3.5 – Análise retórica da cantata *Mondo non più!* - O sistema retórico-musical

A obra vocal de Scarlatti, principalmente suas cantatas, comprova que houve um uso intenso da *Teoria dos afetos* com vistas a *muovere gli affetti*. A cantata *Mondo, non più!* mostra como Scarlatti usou tanto a música como a poesia para atingir seus objetivos expressivos, aplicando o conceito de retórica aristotélica: “faculdade de considerar em cada argumento os meios disponíveis de persuasão” (ARISTÓTELES, Rét. I, 2, 1355 b 27-29). Na cantata *Mondo, non più!*, o compositor usa todos os meios disponíveis de persuasão como recomendado por Aristóteles, sendo que, em uma complexa e refinada combinação dos meios expressivos entre a poesia e a música, cria novas figuras retóricas poético-musicais. Além disso, como afirmamos acima, Scarlatti usou todos os elementos, sintáticos e prosódicos do poema para transformá-lo em música.

Entretanto, uma análise retórica de uma obra musical precisa levar em consideração as diferenças entre a linguagem literária e a musical. Qualquer tentativa de análise rígida

---

<sup>80</sup> O manuscrito Dl-Mus.1-I-2,2 contém 5 versões diferentes da cantata escrita por Paglia, e composta por Perti, Bononcini, Giovanni del Violone e Mangiarotti, sendo a de Scarlatti a última. Esse é um manuscrito extremamente precioso por reunir em uma única fonte várias versões da mesma poesia. Existem ainda duas outras versões de *a voi*, uma de Filippo Colinelli, e outra de Carlo Pollaroli (HALTON, 2013, p. 387).

<sup>81</sup> O grandíssimo protagonista da cantata de câmara entre os séculos XVII e XVIII, como de todos os gêneros vocais e suas cantatas, trouxe uma fonte inesgotável e copiosos ensinamentos.

<sup>82</sup> Scarlatti foi aceito na Academia Arcádia como músico e *professore anche di poesia* (DELLA SETA, 1982, p. 127).

do discurso musical pode se revelar improdutiva e obstruir a compreensão de aspectos importantes. Como veremos a seguir, muitas vezes as seções da estrutura retórica se sobrepõem, ou não estão presentes. O que está sempre presente é a *Elocutio*, representado pelas figuras retóricas, sejam musicais, sejam literárias. Reduzir as análises de obras italianas somente à *Elocutio* nos faria perder seções importantíssimas, como a *Confutatio* e a *Peroratio*, o que eliminaria a *agudeza*, a ambiguidade, os conflitos, a racionalidade, a *meraviglia*, eliminaria também as paixões e, por fim, o próprio Barroco.

### **Ária *Mondo, non più!***

Mondo, non più, non più!  
 Gl'inganni tuoi derido  
 E per sentier più fido  
 Senz' arrestarmi io vo' seguir GIESÙ<sup>83</sup>

#### **Seção A**

Os processos composicionais de Scarlatti ao musicalizar um poema abrangem diversos níveis, a saber: a métrica, o ritmo poético e a prosódia que foram transformados em ritmos, métrica e intervalos musicais, usados meticulosamente para evidenciar a retórica e os *affetti* de cada frase, ou palavra. O ritmo datílico do poema de *Mondo, non più!* deu origem ao compasso 4/4 dessa ária, reforçado pelas subdivisões binárias dessa fórmula de compasso. O acento métrico da poesia sempre corresponde a um acento métrico musical, quando as sílabas fortes se encontram em tempos fortes do compasso (Fig. 27). Os acentos semânticos também são tratados de maneira sistemática. Cada acento tônico coincide com tempos fortes, sendo que os átonos com os fracos, exceto quando a expressão dos afetos exige o contrário. A prosódia não escapa do rigor composicional de Scarlatti. Cada intervalo musical é usado afetivamente e ilustra a prosódia italiana, transformando em sons musicais o som mais agudo de *mon* e o mais grave de *do* onde a sílaba *mon* da palavra *mondo* é um Si  $\flat$  3, nota que fica uma quarta acima do Fá 3, que corresponde à sílaba *do*.

---

<sup>83</sup> "Mundo, não mais, não mais  
 De teus enganões desdenho  
 E para um caminho mais seguro  
 Sem me deter eu vou seguir JESUS".



Fig.28. Pés poéticos transformados em “pés harmônicos” (Kircher, 1650, V. VIII, p. 32)



Fig.29. Kircher p. 33. Pés musicais.

### *Inventio*

Uma análise retórica de uma obra musical precisa levar em consideração as diferenças entre a linguagem literária e a musical, pois, segundo Clerc (2000, p. 8) costuma-se estruturar uma análise retórica de forma didática e:

*Pour des raisons pédagogiques, les trois premiers chapitres (Inventio, dispositio et elaboratio) sont souvent présentés l'un après l'autre. La réalité pratique est différente. Souvent, l'idée fondamentale du discours, de l'oeuvre, de la pièce, porte en soi tout le reste. Un thème musical donné contient certains développements possibles et en exclut d'autres<sup>84</sup>.*

A ideia fundamental de um discurso é expressa pela *Inventio*, que é o passo inicial para a elaboração do discurso, que proporciona argumentos, informações e ideias, sendo, em

<sup>84</sup> “Por razões pedagógicas, os três primeiros capítulos (*Inventio, dispositio e elaboratio*) são frequentemente apresentados um após o outro. A realidade prática é diferente. Normalmente a ideia fundamental do discurso, da obra, da peça, comporta em si todo o resto. Um tema musical dado contém certos desenvolvimentos possíveis e exclui outros”.

si, a estratégia para o desenvolvimento. Essa seção do sistema retórico contém fundamentalmente o *Locus descriptiones*, no qual são expostos os princípios fundamentais e se analisam a origem e o funcionamento de cada afeto, para ser representado musicalmente (CANO, (2000, p. 71).

A transposição do conceito retórico *Inventio* para a música pode ser ilustrada pela obra *Inventionen und Sinfonien* de J. S. Bach. Essa obra, composta para instrumentos de teclado, era destinada a seus filhos e discípulos para a formação em composição e execução. Cada *Inventio* é expressa por um motivo, ou frase musical, que contém o caráter da tonalidade e o caráter geral da obra, sendo explorado contrapontisticamente pelo compositor alemão em várias tonalidades.

Ao compararmos o uso da *Inventio* na obra de Bach citada acima com os procedimentos retórico-musicais apresentados nas cantatas de Alessandro Scarlatti, podemos compreender a *Inventio* como o motivo, ou frase musical, que comporta o caráter retórico básico de uma frase poética, ou de um texto. Nossa constatação encontra eco no preclaro texto sobre retórica de Le Clerc, que expande nossa ideia para a interpretação musical. Segundo Clerc (2000, p. 9):

*Ce terme ne désigne pas une forme musicale, mais le premier chapitre de la rhétorique. La confusion provient de pièces telles les Inventiones musicales de Clément Janequin, les 10 Inventioni a violino solo de Fr. A. Bonporti et surtout les 15 Inventiones de J.S. Bach. Celles-ci nous apprennent à acquérir "un jeu cantabile et en outre un fort avant-goût de la composition", c'est-à-dire, à bien exécuter un discours bien conçu. Le terme Inventio semble ici contenir en lui l'acte musical tout entier, de sa conception à son exécution*<sup>85</sup>.

A *Inventio* de Scarlatti, com seus dois compassos e as várias figuras retórico-musicais, é consideravelmente maior e mais complexa que as usadas por Bach na sua obra didática. A cantata *Mondo, non più!* não era destinada a artistas em início de carreira, mas sim a pessoas com uma grande bagagem cultural. Com a adequação da *Inventio* às necessidades expressivas ou didáticas, Scarlatti e Bach mostram que eram homens agudos, pois, para os preceptistas dos séculos XVII e XVIII, a agudeza “que resulta da comparação de conceitos é a mais perfeita, encontrando-se na base mesma da *Inventio*

---

<sup>85</sup> “Esse termo não designa uma forma musical, mas o primeiro capítulo da Retórica. A confusão provém das peças *Inventiones musicales* de Clément Janequin, das *10 Inventioni a violino solo* de Fr. A. Bonporti e, sobretudo, das *15 Inventiones* de J.S. Bach. As quais nos ensinam a adquirir “uma maneira de tocar e em outra forma uma primeira impressão da composição, quer dizer, a executar bem um discurso bem concebido. O termo *Inventio* parece conter em si mesmo nesse caso, o ato musical na sua completude, de sua concepção à sua execução”.

retórica. Ela é “raio e luz gerados pelo entendimento do autor discreto” (HANSEN, 2000, p. 318). Enquanto Bach cria uma *Inventio* clara e direta de pequenas dimensões, Scarlatti usa contrapontisticamente o baixo contínuo e o soprano, que se complementam, opõem-se ou alternam-se, criando, em cada um, diversas figuras retóricas, que, somadas, se transformam em uma figura maior e mais importante. Tanto Scarlatti quanto Bach souberam dimensionar o tamanho e adequação da *Inventio*, que criaram como homens discretos que eram. O primeiro demonstra o “raio” gerado pela compreensão do poema e das regras do decoro da sociedade para a qual compôs a cantata, e o segundo, com sua obra, era uma “luz” para seus discípulos iniciantes. Ambos usaram de maneira adequada os objetos representados e a maneira de representá-los, com o senso de medida de todas as coisas, característico dos homens agudos e discretos.

Se aplicarmos o sistema de retórica clássica, ao analisarmos essa cantata, poderemos compreender as prioridades de Scarlatti ao transformar um texto literário em texto musical.

Segundo Cano (2000, p. 73), o primeiro passo para a elaboração de um discurso é a obtenção dos argumentos, da ideia, que serão empregados formando uma concepção geral desse discurso ou obra. “A *Inventio* é o mecanismo por meio do qual se realiza esse processo”. No caso da cantata *Mondo, non più!*, e de qualquer outra música que se baseie em um texto, temos que procurar a *Inventio* na poesia ou texto literário que lhe deu origem. “A *Inventio* se apoia em uma imagem, a memória, e a memória é um grande arquivo onde cada pensamento ocupa um lugar determinado, o *locus*” (CANO, 2000, p. 74). Então, para extrairmos o argumento do texto, temos que levar esse texto ao *locus* apropriado e fazer a pergunta correspondente a cada *locus*.

Esse sistema de operação da *Inventio*, denominado tópica, foi dividido em sete *loci*, e se aplicarmos a pergunta de cada *locus* ao texto da cantata *Mondo, non più!*, poderemos ter uma maior compreensão do processo composicional utilizado por Scarlatti para transformar um texto literário em música.

Nota-se a aplicação do sistema de operação da *Inventio*, tópica, tanto para o texto como um todo, quanto para cada seção individualmente. Neste caso, se aplicamos alguns dos tópicos da *Inventio* ao texto completo, teremos as seguintes respostas:

*Locus a persona: Quis? Quem? Um cristão ou o próprio Scarlatti.*

*Locus a re: Quid? O Que? Desejo forte de deixar este mundo.*

*Locus a modo: Quo modo? De que modo? Alegre, depressa e de modo determinado.*

A partir dessas respostas, podemos tentar compreender os procedimentos musicais usados por Scarlatti, analisando-os também a partir da *Teoria das paixões da alma*, de Descartes.

### **Das paixões da alma**

*Mondo, non più!* faz parte da seção de cantatas denominada por Petrucci como *Fuga del mondo, e conversione a Dio*, o que nos remete às paixões *desejo, esperança*, definidas por Descartes, sendo que a análise retórico-musical do poema apresenta a paixão *alegria* gerada pela possibilidade de subida ao Céu, mas mostra também a dor ocasionada pelo processo.

Descartes definiu as paixões em percepções, emoções e sentimentos, mas Hutcheson (1728, p. 251, *apud* Henry, 1963, p. 164) as hierarquizou em paixão, emoção e sentimento, e assim podemos estruturar *afetivamente* uma cantata, na qual a paixão predomina em todo o poema, a emoção representa a ideia principal de um verso, ou de uma divisão maior do texto, e o sentimento deriva de uma sentença ou frase de um determinado verso (HENRY, 1963, p. 164).

De acordo com Descartes (1973, p. 254,) a *alegria* é uma das seis paixões primitivas e é definida como sendo:

Uma agradável emoção da alma, na qual consiste o gozo que ela frui do bem. A consideração do bem presente excita em nós a alegria, sendo que o pulso é igual ou mais rápido que de ordinário, mas não é tão forte como no amor; e que sente um calor agradável que não fica apenas no peito, mas se espalha por todas as partes externas do corpo, com o sangue que flui para lá com abundância (DESCARTES, 1973, pp. 252-266).

A *coragem e determinação*, por sua vez, são definidas como: “decisão na escolha dos meios ou na execução, e certo calor ou agitação que dispõe a alma a se entregar poderosamente à execução das coisas que ela quer fazer” (DESCARTES, 1973, p. 253, 293).

A breve introdução instrumental (*Exordium*), de apenas dois compassos (Fig. 20), contém praticamente todas as paixões acima citadas, sendo que as figuras retórico-musicais exercem, na introdução, o papel do texto, servindo para estabelecer os *affetti* da cantata como um todo. Esse procedimento está de acordo com os tratados retóricos publicados por Mattheson, pois, segundo esse tratadista, o tema, ou o sujeito inicial de uma ária, deve apresentar um resumo de todo o conteúdo retórico-afetivo previsto no texto (BUKOFZER, 1947, p. 359). Para evidenciar a determinação, ou coragem, de quem quer deixar este mundo, apesar do sofrimento causado pelo processo, *Mondo, non più!*, Scarlatti inicia a introdução (1-2 compassos) do baixo contínuo com um *Saltus duriusculus*, em 8ª, Si ♭ 2-Si ♭ 1, retornando imediatamente ao Si ♭ 2. O *Saltus duriusculus*, que, de acordo com Bernhard (c.1660), são saltos melódicos superiores a uma 6ª, e, como o próprio nome diz, é usado para representar afetos dolorosos ou infelizes, assim como lamentações (CANO, 2000, p. 166).

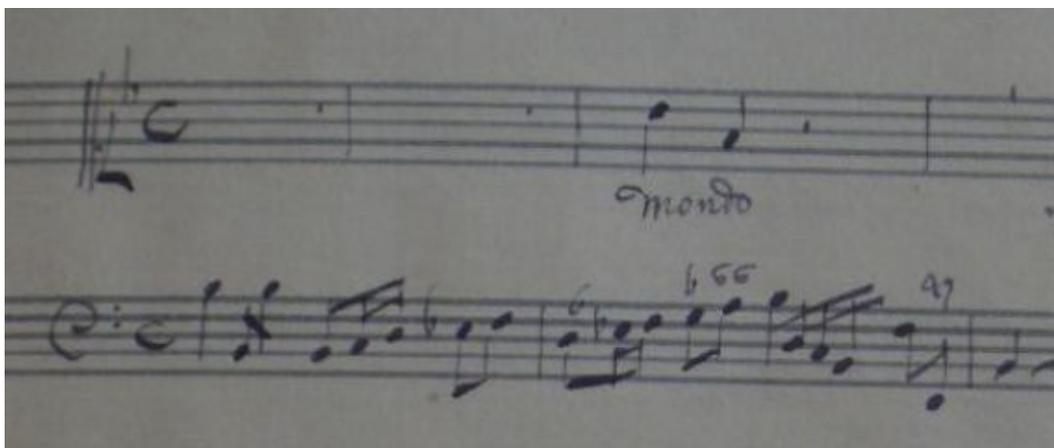


Figura 30. Detalhe do *Exordium* na voz do baixo contínuo.

Para ilustrar a *paixão* ou *afeto alegria* Scarlatti apresenta, após o *saltus duriusculus*, uma *figura corta*<sup>86</sup> (Fig. 31) que representa afetos agitados ou alegres (BARTEL, 1997, p. 234). Essa figura que se origina no ritmo datílico do poema é transformada no ritmo musical colcheia-duas semicolcheias, e predomina nessa voz em toda a ária. A justaposição da *figura corta* ao *saltus duriusculus* tem considerável importância em relação à retórica, pois traz um novo elemento emotivo, criando uma terceira figura retórico-musical, o *oximoron*, que, por sua vez, é uma figura semântica resultante da

<sup>86</sup> A *Primavera*, primeiro concerto das *Quatro Estações*, de Antonio Vivaldi, é um excelente exemplo do caráter alegre da *figura corta*.

relação sintática de dois antônimos (BERISTÁIN, 1995, p. 373), que transforma completamente o significado da introdução que analisaremos adiante.

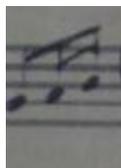


Fig.31.

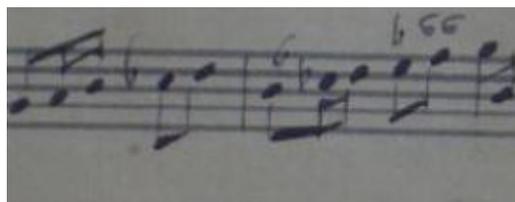


Fig.32.

Entretanto, a *figura corta* é seguida e intercalada com duas colcheias, que interrompem o fluxo, elemento que pode representar as hesitações e dificuldades na caminhada para deixar este mundo<sup>87</sup>.

Para representar a ascensão ao Céu, que é o objetivo principal, vemos um *ascensus* ou *anabasis* (fig. 32) do Si  $\flat$  2 ao Si  $\flat$  3, seguido de rápido *descensus* ou *catabasis*, que pode representar a frase *Gl'inganni tuoi derido*.

A tonalidade de Si  $\flat$  maior da introdução e da ária *Mondo, non più!* representa afetos contraditórios nas classificações feitas por Charpentier, Mattheson e Rameau. Para o primeiro, Si  $\flat$  maior é *magnificente, jovial*; para Mattheson representa *diversão, alarde*; e para Rameau significa *tormenta, raiva*. Por mais incongruente que possa parecer o uso de Si  $\flat$  maior na seção A, se comparado à classificação feita pelos autores acima, todos os *affetti* descritos estão ilustrados na introdução e na primeira ária. Para descrevê-los, Scarlatti criou uma *Inventio* que contempla tanto o aspecto magnificente, jovial, de diversão e alarde, como de tormenta e raiva. Esses afetos podem ser encontrados no texto da cantata como um todo, e, assim, a introdução cumpre seu papel de preparar o ouvinte para o que virá a seguir (CANO, 2000, p. 67). Henry comparou a classificação das tonalidades feitas por Mattheson, Rameau e Charpentier com o uso das tonalidades nas cantatas de Scarlatti influenciadas pela *Teoria dos afetos*. Nesse estudo, Henry constatou em várias cantatas de Scarlatti que Si  $\flat$  maior representava os afetos, desejo, medo, ansiedade, esperança, assim como em *Mondo, non più!*. As análises de Henry mostram como a escolha tonal de Scarlatti visa a ressaltar as emoções do texto. É provável que a teoria das paixões da alma cartesiana tenha influenciado intensamente o

<sup>87</sup> Esse procedimento também será usado por Scarlatti na cantata *Marc'Antonio e Cleopatra* para ilustrar a hesitação do primeiro em deixar sua amada.

*modus operandi* scarlatiano, pois o compositor associa com muita coerência uma emoção, ou afeto, a uma tonalidade específica (HENRY, 1963, p. 223).

### ***Dispositio***

*Dispositio* é a disposição ou desenvolvimento do assunto, sendo o momento em que as ideias e argumentos descobertos na *Inventio* são distribuídos de acordo com suas características para resultarem mais eficazes e oportunos (CANO, 2000, p. 82; BARTEL, 1997, p. 67).

Para desenvolver os vários aspectos retóricos e afetivos da *Inventio*, Scarlatti seccionou a primeira estrofe do poema em duas partes: a primeira parte, *Mondo, non più!*, tem um verso somente, que corresponde à figura retórica *exclamatio*; a segunda compreende os versos *Gl'inganni tuoi derido, E per sentier più fido, Senz' arrestarmi io vo' seguir GIESÙ*, que correspondem à figura *climax*, ou *gradatio*.

O palermitano usou também essa divisão para acentuar a forma de ária *da capo*, ou seja, ABA', de *Mondo, non più!*. A seção A ilustra o afeto de “mundo não mais” e a seção B, o afeto “de seus enganos desdenho”, e, dessa forma, usa os argumentos da *Inventio* de maneira extremamente “eficaz e oportuna”.

A seção A, compassos 1-12, não apresenta modulação, fato que pode demonstrar a resolução incontestável de deixar este mundo, representada pelo *magnificente, jovial* Si  $\flat$  maior, enquanto a seção B, compassos 13-26, que começa com o segundo verso, *Gl'inganni tuoi derido*, “dos seus enganos desdenho”, gravita em torno de Sol menor, e tem modulações para Fá maior, Sol menor, Dó menor, retornando a Si  $\flat$  maior para o *da capo* (c. 27-38), sendo que essa instabilidade tonal representa os enganos deste mundo. A instabilidade tonal da seção B dessa ária contrasta com a firmeza tonal de A.

### ***Exordium***

Assim como nas demais cantatas para soprano e baixo contínuo de Scarlatti, *Mondo non più!* se inicia com uma introdução no contínuo. Além de definir o caráter da *Inventio* contendo em si um resumo retórico-afetivo de toda a ária, tal como prescrito por Mattheson e Clerc, e os compassos iniciais do contínuo (1-2), cumprem também a

função retórica de *Exordium* (Fig.30), que é o momento em que se faz a introdução ao discurso, e que se prepara o ouvinte para o tema que se deve abordar (CANO, 2000, p. 82). Mais que preparar o ouvinte, a introdução parece ser destinada a criar uma expectativa, que, com seu pequeno tamanho e sua ambiguidade, não dá pistas da eloquente afirmação que se segue, mas antecipa seu afeto<sup>88</sup>. Esse procedimento se insere na vontade barroca de surpreender, chocar, para causar *meraviglia*, cujo meio para se alcançar, conforme vimos no Capítulo I, é a surpresa contínua.

O *Exordium* é a seção retórica em que o orador requer um discreto, sutil e eficaz manejo dos afetos dos ouvintes, e recorre a um *ethos* ou afetos moderados (SALINAS, *apud* CANO, 2000, p. 83). Entretanto, o *Exordium* de *Mondo non più!* exemplifica como o caráter de Alessandro Scarlatti se manifesta em sua obra, pois, em vez do afeto moderado, como propõe Salinas, ele apresenta de modo condensado e retumbante todos os afetos da cantata!

Apesar de refletir seu próprio caráter, o *Exordium* composto por Scarlatti está em perfeita sintonia com os tratados barrocos sobre retórica musical, pois “*Mattheson, recommande d’exposer dans l’exorde d’un discours toute la matière dont on va traiter, de préparer l’auditeur ‘au but et à l’intention que l’on vise’*”<sup>89</sup> (CLERC, 2000, p. 2).

### ***Narratio***

Essa é a seção retórica na qual se apresentam os fatos, informa-se aos juízes o estado das causas de que se trata, por meio de uma narrativa clara e objetiva (CANO, 2000, p. 83). Segundo Tesouro (1670, p. 217) *Exclamatio*, ou *exclamatione*, é uma figura patética derivada da *ammirazione* ou *admiratio*, uma reflexão sobre a novidade ou grandeza de um objeto. Quintiliano, por sua vez, descreve *Exclamatio* como uma figura retórica da fala, usada musicalmente em associação a uma exclamação na poesia. Para Susenbrotus, essa figura retórica expressa a indignação ou angústia de uma pessoa (BARTEL, 1997, p. 265-267). Raramente vimos uma *Narratio* tão clara e tão objetiva como em *Mondo, non più!*. Mais que narrar o conteúdo do poema, Scarlatti explicita

---

<sup>88</sup> Segundo Bukofzer (1947, p. 389) é extremamente importante enfatizar que as figuras retórico-musicais são propositalmente ambíguas, e só podem ter um significado definitivo dentro de um contexto musical, ou associadas a um texto ou título.

<sup>89</sup> “*Matheson recomenda expor na Exordium de um discurso todo o material do qual se vai tratar, preparar a audiência ‘com a intenção a que visamos’*” (CLERC, 2000, p. 2).

determinadamente seu desejo de abandonar este mundo, e, para tanto, desenvolve o *Exordium* acrescentando ao *saltus duriusculus* a figura retórica *exclamatio*.

A sobreposição da *exclamatio* sobre o *saltus duriusculus*, ocorrido na palavra *Mondo*, ilustra perfeitamente a descrição dessa figura feita por Susenbrotus, representando a indignação ou angústia de quem não está satisfeito com este mundo. O *saltus duriusculus* pode representar tanto a dor causada pelo processo, como os sofrimentos de se estar neste mundo (fig. 33).

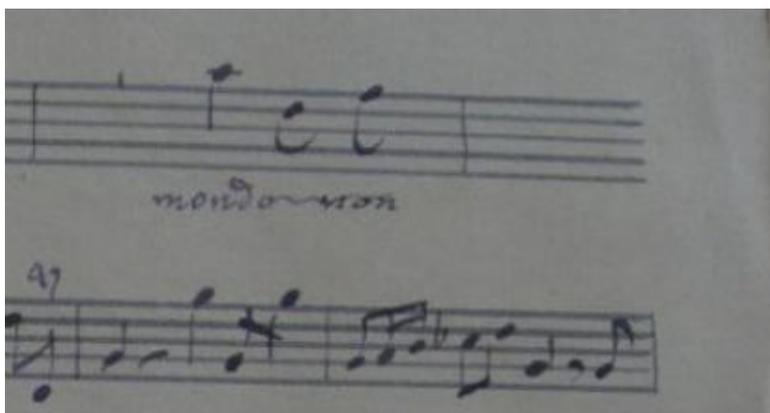


Fig.33. Sobreposição do *exclamatio* sobre o *saltus duriusculus* na palavra *mondo*.

Apesar da figura retórico-musical criada por Scarlatti com a *exclamatio* conter as características mencionadas por Quintiliano e Susenbrotus, cremos que a definição proposta por Tesauro é a que melhor explica a complexa associação entre o *saltus duriusculus* e a *exclamatio*. Essa combinação contempla a grandiosidade e dramaticidade da subida ao Céu. Desse modo, Scarlatti demonstra com escolhas previamente muito bem pensadas ser um homem decoroso, adequando perfeitamente o objeto à sua representação.

Para corroborar a grandeza proposta por Tesauro, a paixão *alegria*, representada pela *figura corta*, é sobreposta a essas duas figuras retóricas anteriores, formando um *oximoron*, fato que representa, como mencionamos, a ânsia, a agitação e a determinação. *Oximoron* ou *antithesis*, tanto na retórica literária, como na musical, é a figura que expressa ideias opostas. Quintiliano (*apud* BARTEL, 1997, p. 198), afirma que a *antitheton* pode ocorrer de várias maneiras, sendo que o contraste pode se dar entre duas, um par de palavras, ou entre duas sentenças inteiras. Para Tesauro (1670, p.

129), ela nasce da contrariedade dos “pequenos membros” se opondo diretamente palavra a palavra, membro a membro, ou ainda ideia contra ideia.

Na música, uma *Antithesi* pode ser representada por afetos contrários, ou por contrastes na harmonia, ou no uso do material temático na música vocal, ou puramente instrumental. O contraste pode aparecer simultaneamente como no caso da frase *a* dessa ária, ou sucessivamente como no caso do *Exordium* ou introdução do contínuo (BARTEL, 1997, p. 197).

Para Tavares (1974, p. 170), o ritmo poético é o elemento existencial, emotivo ou de interioridade. Ratner (1980, p. 68), que está de acordo com Tavares, elucida que o ritmo no século XVIII contribui para a expressão com os padrões típicos de dança, e com as escolhas métricas e de tempo. A métrica musical dividida em *arsis* e *tesis*, contribui para organizar o discurso retórico na música com a regularidade ou irregularidade dos tempos, dos compassos ou das frases.

A grande variedade de ritmos escolhidos por Scarlatti demonstra claramente esse aspecto existencial. Os ritmos, isoladamente, da *figura corta*, do *saltus duriusculus*, e da *exclamatio* ilustram, cada um por si só, um determinado afeto, e a justaposição dessas figuras retórico-musicais cria uma metáfora que podemos interpretar como a redenção pela morte; por isso a alegria, a agitação e a ansiedade de descer aos infernos.

Não satisfeito sobre esse complexo *oximoron*, Scarlatti acrescenta a linha melódica do soprano, que, por sua vez, é uma grande *repetitio*, composta de uma *catabasis* e um *suspiratio*. A frase *a* do soprano (c.2) se inicia com uma *exclamatio*, que é amplificado na frase *a'*. A *repetitio* é criada a partir da veemente repetição da frase *non più*, entre os compassos 4 e 7, a partir de saltos melódicos de 5ª em *catabasis*, sendo que as mínimas são intercaladas por *suspiros*, em colcheias, perfazendo um arco melódico de 11ª (fig. 34).



*contrario discesa, o Declinazione, le Note si fanno ascendere, e discendere di grado*". E ainda. A *catabasis* deve ser usada: 9 *Se figurano Altezza Verbi Grazia monte, o Cielo si vale degli Acuti, se al contrario profondità, come Abisso, Inferno, de' Graui, i quali ancora s'addattano alle Parole d'Orrore, o Gramaglia.* (TONELLI, f.71r).<sup>91</sup>

O *Suspiratio*, por sua vez, se usa quando: 6 *Se spiegano desistenza, pensieri, o sospiri, s' introducano le Pause*<sup>92</sup> (TONELLI, f 70v.). O aspecto existencial do ritmo é também uma característica importante do *suspiratio*, pois, as semínimas seguidas de pausas, como propostas por Scarlatti, causam certa imprevisibilidade, e, portanto, insegurança, ansiedade. Essa intrincada combinação de figuras retóricas poético-musicais pode representar o duro caminho de Cristo, com seus suspiros e dores, descendo aos infernos.

Sobre essas figuras retóricas é acrescentada uma progressão harmônica em sétimas, que não estão presentes nas cifras, mas devem ser acrescentadas pelo cravista<sup>93</sup>, (SCARLATTI, 1715, p.7r 43v-46)<sup>94</sup>. Essa progressão em sétimas "*Si tollera ma, hà da usar di raro, bisogno e sotto parole Aspre, Tutte due in scrittura sono Cattive*"<sup>95</sup> (MARCELLO, 1707, f. 67, 2).

A progressão em sétimas<sup>96</sup> cria grande instabilidade, proporcionando ao ouvinte um caminho harmônico imprevisível, no qual o compositor pode modular para diversas tonalidades. Nesse caso, essa progressão acentua a penosa e suspirosa descida do soprano. A longa *catabasis* na linha vocal descendente do Fá 4 ao Dó 3, associada às harmonias dissonantes, ao *suspiratio*, e também à *figura corta* no baixo, assim como a progressão em sétimas mostra a habilidade de Scarlatti em combinar várias figuras retóricas para criar uma imagem aguda.

---

<sup>91</sup> "Se significam subida, crescimento, ou ao contrário descida, ou declive, as notas se fazem subir ou descer de tom. Se representam altura, por exemplo, monte, ou Céu se vale do agudo, se ao contrário profundidade, como abismo, inferno, de graves, os quais ainda se adaptam às palavras horror ou luto".

<sup>92</sup> "Se explicam desistência, pensamentos, ou suspiros, se introduzem as pausas".

<sup>93</sup> Segundo Ciolfi (2014, p. 245), o cravo é o instrumento mais adequado para realizar o contínuo nas cantatas.

<sup>94</sup> *Principj di musica regola 9 Da notarsi che silil.te.*

<sup>95</sup> "Tolera-se, mas deve-se usar raramente, necessariamente sobre palavras ásperas, todas as duas em escritura são ruins".

<sup>96</sup> Progressões ou marchas harmônicas são fórmulas de harmonia que se repetem com um padrão pré-estabelecido pela tradição ou pelo próprio compositor.

A excessiva repetição da semifrase *non più*, sete vezes somente na frase a<sup>97</sup> (Fig. 3), além da inserção da expressão *non no*, que não existe no texto original, e ainda da reiteração de *mondo, mondo*, que aparece sempre repetido, pode sugerir um Scarlatti muito convicto de sua fé, ou; extremamente irritado com alguma questão particular ou profissional. A insistência, veemência, ou melhor, esse excesso das repetições de *Mondo, non più!* presentes no início de uma cantata é um procedimento raríssimo. Repetir frases ou motivos musicais é algo frequente, representando muitas vezes afetos violentos, e são classificados como a figura retórica *Repetitio*. Esse procedimento é reservado na obra de Scarlatti para momentos de ódio extremo, ilustrado pela ária *Ingoiatelo laceratelo*, da cantata *Ebra d'amor fuggia* ou *Arianna*, quando a personagem mitológica está transtornada por ter sido abandonada por Teseu (fig.37) e expressa seu ódio e raiva a partir de varias *repetitio*.



Fig.37. Arianna, ária Ingoiatelo, laceratelo.

Entretanto, a eloquência de Scarlatti, mais que estar ligada a alguma questão pessoal, ou a uma fé verdadeira, pode, com seu virtuosismo retórico, representar algo mais que sua fé; pode representar suas ambições artísticas e seu completo domínio das técnicas retórico-musicais, que demonstram a que ponto poderia chegar o conceito de *agudeza* na relação entre poesia e música.

A análise da Seção A mostra uma aplicação contundente dos conceitos cartesianos presentes no tratado *As paixões da alma*. As escolhas rítmicas da frase inicial do baixo contínuo, que constituem a *figura corta*, normalmente associada a um pulso rápido, representam, como mencionamos acima, a paixão, ou emoção *alegria*. A *exclamatio*,

<sup>97</sup> A excepcionalidade desse procedimento pode ser comprovada pela comparação com as cantatas de Alessandro Scarlatti contidas no Beinicke Rare Book and Manuscript Library, Osborn Music MS2 que contém 30 cantatas autógrafas que pertenceu a Charles Burney (THEODOROPOULOS, 2012, V. III). A única ária dessa importante coleção que contém uma repetição semelhante a *Mondo, non più* é *Misera Clori* da cantata *Fileno ove t'en vai?*, na qual Scarlatti apresenta a frase *Misera Clori* cinco vezes. O procedimento usual desse compositor é repetir duas ou três **vezes** a primeira palavra ou frase e continuar **com** o restante da poesia.

constituído pelos amplos intervalos do soprano, e a *figura corta*, com sua “agitação do sangue que flui com abundância” ilustram a *coragem* e a *determinação* em deixar o mundo, apesar da dor e sofrimento do processo de descida aos infernos, ilustrado pelo *saltus duriusculus* e pelo *suspiratio*.

## Seção B

### *Confutatio*

Essa seção se inicia com a frase *Gl'inganni tuoi*, e corresponde à *Confutatio* ou *Argumentatio*, que é a parte do discurso retórico em que acontece a defesa da tese, com a apresentação dos argumentos que confirmam o ponto de vista, e que devem ser refutados com outros que o contradigam (CANO, 2000, p. 83). A seção B pode ser vista como um amplo *oximorom*, ou uma grande antítese à seção A. Os versos do poema são musicalizados a partir de contrastes na harmonia com suas várias modulações, ou no uso do material temático caracterizado por frases anacrústicas em oposição às téticas da seção A.

A *Confutatio* criada por Scarlatti é caracterizado por uma grande instabilidade tonal, e mais uma vez todos os elementos musicais são usados para ressaltar e ilustrar a poesia, sendo que a primeira frase, *b*, se inicia em anacruse<sup>98</sup> correspondendo à prosódia de *Gl'inganni* (c.12). A primeira cadência em Fá maior (c.13) é feita a partir do acorde de sétima do 2º grau dessa tonalidade, que se transforma na inversão da dominante de Fá e não tem a força de uma cadência de dominante e tônica<sup>99</sup>.

A prosódia nos engana, porque Scarlatti não faz coincidir os *ictus*, ou acentos métricos do poema com os tempos fortes, ou acentos métricos dos compassos. A alteração da prosódia natural do italiano é um efeito retórico para exacerbar os *enganos*. O acento prosódico dos 2º e 3º versos *piani, de-RI-do* e *FI-do* não correspondem a um acento métrico musical, pois, as sílabas tônicas *RI* e *FI*, caem no 4º tempo dos c. 13 e 15, e não nos 1º e 3º tempos, respectivamente forte e *mezzo forte*. Para reforçar essa violação prosódica, Scarlatti sobrepõe à sílaba átona *do* de *derido* e de *fido*, a frase tética inicial

<sup>98</sup> *Anacruse* é a nota ou grupo de notas que antecede o primeiro tempo forte de um compasso.

<sup>99</sup> Dominante e tônica. A escala musical é hierarquizada onde o primeiro grau que dá nome à escala, ou tonalidade é chamada de tônica, o quarto subdominante e o quinto dominante. Então na tonalidade de Dó maior, temos fá como subdominante e sol com dominante.

do baixo contínuo, o que faz com que essas sílabas átonas sejam sequer ouvidas pela audiência (ver fig.38).

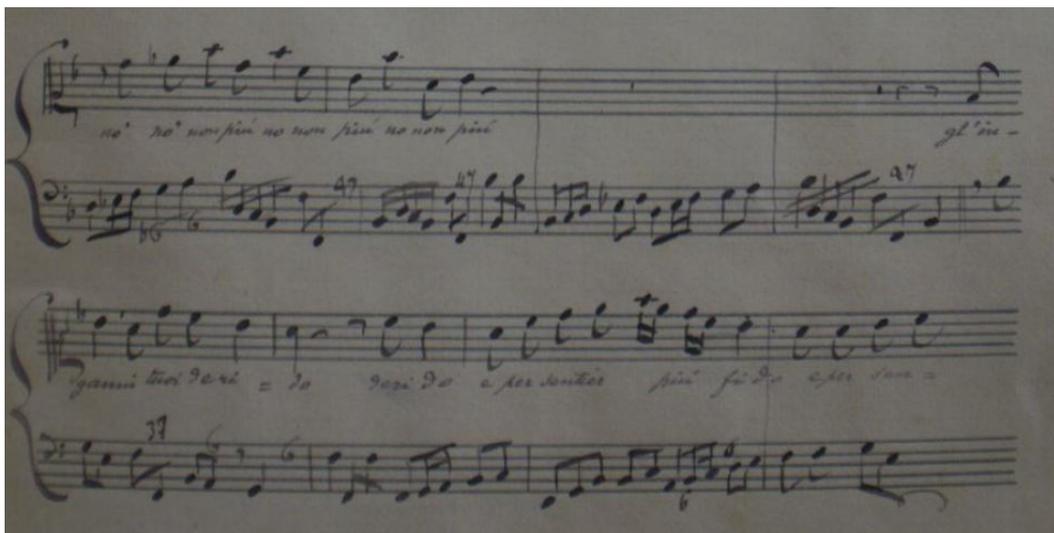


Fig. 38. Detalhe do verso *Gl'inganni tuoi derido*.

Scarlatti escolheu a tonalidade de Sol menor para essa seção, classificada como “severa” por Charpentier, como graciosa e complacente por Mattheson, e, ainda, como tenra e doce por Rameau (CANO, 2000, p. 67). As várias modulações<sup>100</sup> têm a intenção de acentuar *Gl'inganni*, e a escolha dessa tonalidade pode se originar na associação com o caráter complacente proposto por Mathesonn, pois um dos sinônimos dessa palavra é satisfação. Dessa maneira, o fiel demonstra regozijo, satisfação em driblar os enganos deste mundo.

A retórica estruturou também a subdivisão dessa seção em duas partes, sendo que a primeira contém os dois primeiros versos, *Gl'inganni tuoi derido*, e *E per sentier più fido*, que fazem a *gradatio*, ou o crescendo para o clímax, que ocorre no verso *Senz' arrestarmi io vo' seguir GIESÙ*.

Na primeira parte da seção B (c.13-17), a partir do compasso 14, há uma referência à introdução do contínuo, que foi ampliada de dois para três compassos, e conduz à dominante de Sol menor, preparando o clímax que se inicia no compasso 17. Nesse compasso, a palavra *arrestarmi*, que significa parar, é musicalizada com a repetição da nota Ré 4, e a expressão *Io vo seguir Giesù* (c.18), ao contrário, prevê um movimento

<sup>100</sup> Modulação é o momento quando se muda de uma tonalidade para outra.

melódico, formando um intervalo de 5ª, que somado ao ritmo de colcheia e duas semicolcheias, uma imitação do baixo, sugere alguém seguindo Jesus.

A segunda parte da seção B (c.18) é estruturada a partir da frase musical criada com o verso *Io vo seguir GIESÙ*, sobreposta à frase do contínuo, que foi ampliada e ligeiramente alterada. Essa frase é repetida três vezes em Sol menor, Sol como dominante de Dó menor, e em Dó menor, formando uma *anaphora*, ou *repetitio*, usada para atingir o *climax* com o acúmulo das repetições.

A numerologia é outro aspecto importante do imaginário barroco explorado por Scarlatti na seção B. As frases dessa seção, exceto a primeira, têm três compassos, e, a partir do compasso 18, são repetidas três vezes. Três é o número correspondente à Trindade (BARTEL, 1997, p. 15), e assim temos também, numerologicamente, a representação da subida ao Céu, pois o sofrimento de Cristo teve como resultado o reencontro com Deus e o Espírito Santo. A associação do número 3 com a Trindade está ilustrada no *Musurgia universalis*, de Athanasius Kircher (Fig. 39), e essa pintura pode explicar também outro curioso aspecto numerológico dessa seção.

O triângulo no alto da pintura simboliza a Trindade e mostra a influência na obra de Kircher de um conceito medieval de origem pitagórica, no qual a música é um reflexo da matemática e da proporção inerente à criação, como um dogma, e não somente um símbolo (DEVLIN, 2002). Logo abaixo, vemos nove coros de anjos cantando um moteto a quatro vozes, perfazendo 13, e cantam o texto *Sanctus, Sanctus, Sanctus*. Esse é o número de compassos da seção B, que também começa no compasso 13, e pode ser dividida em um compasso com material musical no contínuo que não tinha aparecido antes, e que não é repetido, compasso esse seguido da frase de introdução do contínuo ampliada que é repetida quatro vezes, formando 12 compassos. Scarlatti reproduz a concepção pitagórica em uma carta ao príncipe Ferdinando de Medici, de 8 de abril de 1706, quando afirma que a “arte musical é filha da matemática” (HERSANT; CARRÈRE, 1995, p. 73).



Fig. 39. Capa do primeiro volume do *Musurgia Universalis* publicado por Baronius de Roma a partir de um desenho de John Paul Schor<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> Disponível em <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/nov2002.html>. Acesso em 11/11/2016.

### Seção A', *Confirmatio* e *Peroratio*

O *da capo*, ou, literalmente, da cabeça, ou do começo, é previsto no compasso 26. A repetição da seção A corresponde à *Confirmatio* e também à *Peroratio*. *Confirmatio* é o momento em que o orador reapresenta sua tese original, procurando intensificar as paixões da audiência (CANO, 2000, p. 84). O *da capo* era tradicionalmente reservado à demonstração de virtuosismo por parte dos intérpretes, sobretudo do cantor. Entretanto, no caso de uma cantata de Scarlatti, esse virtuosismo não deve ser somente mecânico, técnico, mas principalmente estético, momento no qual se deve intensificar o *pathos* dessa ária, enfatizando o aspecto retórico. Corresponde também à *Peroratio*, pois, de acordo com Cano (2000, p. 84), esse é o momento correspondente ao resumo e à ênfase do discurso preparando a conclusão, sendo que em alguns casos se conclui apresentando os mesmos elementos do início do discurso. Alessandro Scarlatti nos apresenta na última ária dessa cantata *Si dunque O Signore* um precioso *da capo* ornamentado de maneira aguda e decorosa.

Após a conclusão de nossa análise da ária *Mondo, non più!*, deparamo-nos com uma análise de uma cantata de Benedetto Marcello, feita por J. Mattheson, que prevê praticamente a mesma estrutura que propusemos: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Digressio*, *Confutatio* e *Confirmatio* (CLERC, 2000, p. 16,52-55; LENNEBURG, 1958, p. 195-200). Apesar da análise precisa feita por Mattheson, Clerc chama a atenção para as diferenças entre o discurso retórico musical e o literário:

*N'est-ce pas un peu forcer la réalité et vouloir entrer dans un cadre officiel qui ne tient pas compte de la reprise du discours? Jamais en tout cas un discours littéraire n'a répété textuellement, même avec des fleurs ornementatives, une ou plusieurs parties déjà entendues (CLERC, 2000, p. 16)<sup>102</sup>.*

Essas diferenças refletem a assimilação da retórica pela música e sua conseqüente adaptação a essa linguagem, mas mostra, principalmente, os ajustes retóricos necessários às novas formas como a ária *da capo*.

---

<sup>102</sup> “Não é um pouco forçar a realidade e desejar entrar em um cânone que ignora a retomada do discurso? Jamais, em todo caso, um discurso literário repetiu textualmente, mesmo com todos os floreios ornamentais, uma ou várias partes já escutadas”.

### ***Elocutio***

*Elocutio* é o momento do discurso retórico no qual as ideias escolhidas na *Inventio* e dispostas na *Dispositio* são verbalizadas. Essa seção é dividida em: *Electio*, quando as expressões linguísticas e palavras são escolhidas para cada pensamento; e *Compositio*, quando as quatro *virtutes elocutionis* organizam o material linguístico selecionado. As virtudes são: *Puritas*, *Perpicuitas*, *Decoratio* e *Aptio*, e os compositores elegeram a *Decoratio* ou *ornatus* para o qual criaram as figuras retórico-musicais (CANO, 2000, p. 92-94).

Desse modo, conforme afirmamos acima, na estrutura retórico-musical, eventualmente as seções se sobrepõem, e percebemos a presença do *Decoratio* em toda uma obra musical, atestando a análise de Clerc, de que a distribuição das seções retóricas tem função apenas pedagógica. Então, a *Elocutio* está presente e engloba todas as seções analisadas acima.

### ***Ária Quelle piaghe che in lui scintillan***

Quelle piague, ch'in lui Scintillano  
Tutte gravide di pietà,  
Astri sono, ch'ogn' hor mi stillano  
Influenze d'eternità<sup>103</sup>

Antíteses e oxímoros estruturam retóricamente a segunda estrofe da poesia da cantata, que corresponde à segunda ária da cantata, *Quelle piaghe che in lui scintillan* (fig.40). Assim como a primeira estrofe, as antíteses conduzem a um clímax na palavra eternidade. As chagas (*piague*) brilham e são astros que conduzem à eternidade. A escolha da tonalidade de Sol menor se adequa à *Teoria dos afetos* italiana para expressar as “feridas” de Cristo, pois o:

*Modo d'esprimere (sic) gl'Affetti Essendo le Parole di triplice natura cioè Allegre, meste, ed indifferenti; La Cantilena delle allegre deuesi [-f.70v-] fondare in Tuono di terza maggiore e per darvi maggiore vivezza, potrassi (sic) trasportare in Lettere, che importano li diesis per natura incitatiui, e vivaci, col mezzo d'Andamenti spiritosi, e giulivi. Per le meste all'opposto si*

---

<sup>103</sup> Aquelas chagas que nele cintilam  
Todas plenas de piedade,  
Astros são, que honra me gotejam  
Influência de Eternidade.

*preuale del Tuono di terza minore, e de Bemolli naturalmente depressi, e languidi, con Andamenti consimili (TONELLI, f 70v)<sup>104</sup>.*

Os bemóis (Sol menor tem dois na armadura de clave<sup>105</sup>, mais os ocasionais que surgem) eram usados para demonstrar tristeza, desespero, fraqueza, todos esses sentimentos “femininos”, de acordo com a teoria de gênero barroca. Segundo Forment, vários bemóis representariam sentimentos menos nobres, mais patéticos, por causa de uma associação semântica. Nas línguas latinas e românicas, *mollis*, ou *bemolle*, gerou conceitos como *mollitia*, *mollesse* ou *mollezza*, sendo por isso associado ao “sexo frágil” (FORMENT, 2006, p. 117). Bononcini, por exemplo, em seu tratado *Musico pratico* (1688), menciona que “*B molle*” foi assim denominado porque faz a “melodia fraca, triste e lânguida” (BONONCINI 1688, p. 35).

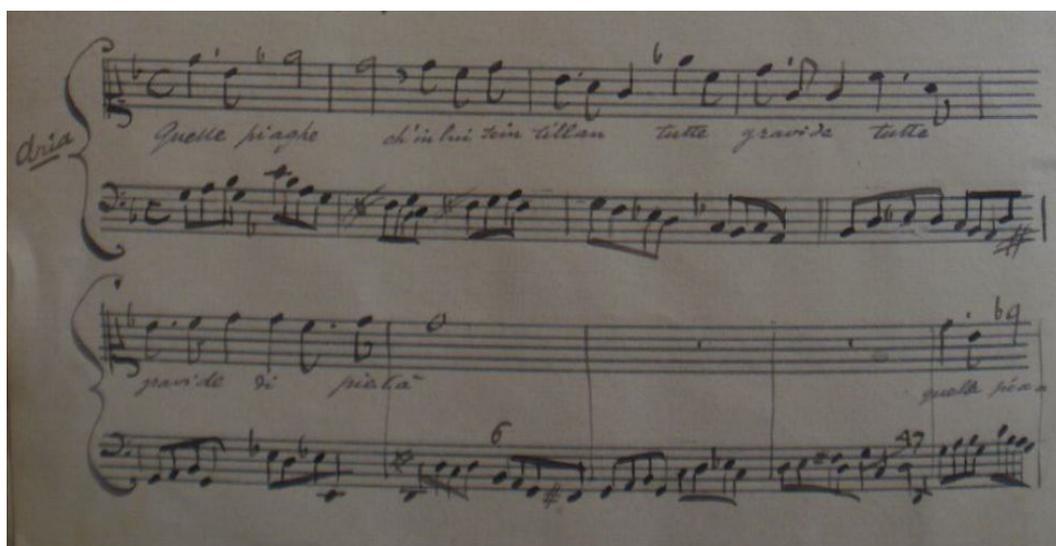


Fig.40. Início da ária *Quelle piaghe che in lui scintillan*.

Apesar de conter bemóis, a paixão evidenciada nessa ária não nos parece ser tristeza, nem desespero, mas sim a esperança. Descartes (1973, p. 291) classifica a esperança como uma “disposição da alma para se persuadir de que advirá o que se deseja, a qual é causada por um movimento dos espíritos, pelo da alegria e do desejo misturados”. Quando “*l’espérance est extreme, ele change de nature et se nome sécurité ou*

<sup>104</sup> “Modo de exprimir os Afetos, sendo a palavra de tríplice natureza, ou seja, Alegre, triste e indiferente; O canto do Alegro sustentidos [-f.70v-] fundada em tom de terça maior e para dar-lhe maior vivacidade, poderá ser transportada em letras [textos], que apresentem o sustenido pela sua natureza incitante e vivaz por meio de andamentos espirituosos, e alegre. Para o triste, ao contrário, prevalece o tom de terça menor, e de bemóis naturalmente depressivos e lânguidos, com andamentos similares”.

<sup>105</sup> Símbolos # sustentidos ou *b* bemóis colocados no início de uma obra, ou trecho musical que determinam a tonalidade.

*assurance*”<sup>106</sup> (DESCARTES 1932, p. 106), e como estamos tratando de uma cantata espiritual, podemos traduzir segurança e certeza como fé, e os bemóis podem estar associados a outras características femininas da palavra esperança.

A esperança pode explicar a tonalidade de Sol menor usada por Scarlatti nessa ária, pois, como vimos na *Confutatio* da ária *Mondo, non più!*, Mattheson a definiu como graciosa e complacente. A bela linha melódica do soprano que caracteriza essa ária exemplifica a graciosidade e a satisfação do fiel propostas por essa estrofe, e ilustram ainda a ternura e doçura que, segundo Rameau, também são características de Sol menor.

Na primeira análise que fizemos de *Quelle piaghe*, estranhamos a ausência de dissonâncias que ressaltassem as chagas de Cristo. Somente após confrontarmos musicalmente nossa análise com os conceitos de paixão cartesianos fomos capazes de perceber que Scarlatti escolheu algo muito maior que a dor das chagas para representar musicalmente, escolheu a esperança, a fé na ressurreição. A única dissonância clara aparece sobre a palavra *pietà*, que não está cifrada, o que poderia sugerir que o cravista devesse acrescentá-la de acordo com a prática italiana de execução de baixo contínuo, e *acciaccature* deveriam ser inseridas em movimentos lentos (SCARLATTI, 1999, p. 9; GASPARINI, 1712, p. 44-69). Entretanto, acrescentar *acciaccature* ao executar árias lentas fazia parte da tradição italiana de fins do século XVII e início do XVIII, e no caso dessa ária, acrescentar *acciaccature* pode representar o prazer da alma em passar pelos mesmos sofrimentos pelos quais Jesus passou.

### ***Inventio***

A figura retórico-musical escolhida, *repetitio* ou *anaphora*, refere-se à constância e à paciência da fé, e a *eternità*, última palavra desse verso, foi escolhida como *Inventio*.

### ***Dispositio***

Para dispor a *eternità* a figura retórico-musical eleita foi a *anaphora*, usada por Scarlatti para exprimir a força da fé, e não para externar uma paixão violenta. O baixo contínuo de *Quelle piague* é um perfeito exemplo para exprimir a força dessa fé, e apresenta um desenho musical composto de colcheias ininterruptas do baixo contínuo, que preenchem

---

<sup>106</sup> “[quando] A esperança é extrema, ela muda de natureza e se chama segurança ou confiança”.

os trinta e seis compassos da ária. O soprano também apresenta um padrão rítmico que é repetido regularmente, assim como sua primeira frase, que também é repetida, o que provoca uma sensação de monotonia ou de infinito, e a combinação dessas duas *anaphorae* se transforma na estrutura da textura musical da ária, confirmando a concepção de Kircher.

### ***Exordium***

A estrutura retórica dessa ária não nos parece tão clara quanto da ária *Mondo, non più!*, e, por isso, corremos o risco de sermos arbitrários em nossa análise. De qualquer modo, cremos que a primeira frase (c.1-9) corresponde ao *Exordium*, pois faz a introdução ao discurso, preparando o ouvinte para a *eternidade*. Esse *Exordium* se insere no conceito de Salinas, no qual o orador requer um discreto, sutil e eficaz manejo dos afetos dos ouvintes e recorre, de fato, a um *ethos* ou afetos moderados, com sua melodia lenta e doce (fig. 40).

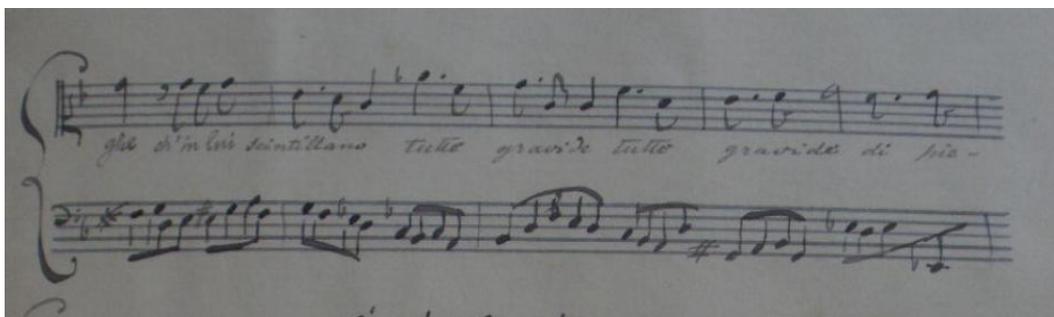
Ele apresenta também “*la matière dont on va traiter, de préparer l’auditeur ‘au but et à l’intention que l’on vise’*”<sup>107</sup>, conforme prevê Mattheson (CLERC, 2000, p. 2), já que estão presentes as colcheias ininterruptas e a melodia do soprano, que contém nos seis compassos iniciais o padrão rítmico-melódico, fator retórico-afetivo estruturante de toda a ária.

### ***Narratio***

Depois de introduzido o discurso, a repetição da primeira frase serve para narrar os acontecimentos (c.9-14) e os sentimentos em relação às chagas de Cristo.

---

<sup>107</sup> A matéria da qual se vai tratar, para preparar o ouvinte para a finalidade e a intenção que se visa.

Fig.41.detalhe do *Narratio*.

### ***Confutatio***

No terceiro tempo do compasso 14, identificamos uma modulação para Dó menor, que sugere uma confrontação tonal das duas primeiras seções, em Sol menor, favorecendo a classificação dessa parte como *Confutatio* (c.14-22). O terceiro verso, *Astri sono, ch'ogn' hor mi stillano*, reforça essa possibilidade, uma vez que é um *oximoron* em relação ao segundo verso, evidenciando que as chagas são astros celestes que honram o fiel e que o conduzirão à eternidade.

### ***Confirmatio***

Como essa não é uma ária *da capo*, a *Confirmatio* (c.24-36) se aproxima da sua seção congênera do discurso retórico literário, pois não temos uma repetição integral de uma seção A. A frase da *Confutatio* é repetida integralmente, mas não em Dó menor, e sim em Sol menor, e sua associação ao verso *Influenze d'eternità* reafirma a importância e a função das chagas de Cristo como meio para atingir a eternidade.

As semelhanças das frases do contínuo e do soprano podem sugerir um *da capo* extremamente sofisticado, em que, em um primeiro momento, temos a sensação de uma repetição idêntica. Essa sensação é dissipada após uma análise minuciosa, que mostra as sutis e refinadas diferenças que, seguramente, podem enganar um ouvinte sem *agudeza*.

### ***Le tue barbare procelle***

Le tue barbare procelle  
Non faran, ch'io resti absorto

Quelle piague a me son Stelle,  
 Quelle piague a me son Porto.<sup>108</sup>

### *Inventio*

Na ária *Le tue barbare procelle* (fig.42), a *Inventio* escolhida descreve a oposição entre as palavras *procelle*, *resti* e *absorto*. Assim como a segunda estrofe, esta apresenta a figura retórica literária *gradatio*, que vai atingir um clímax. Para conduzir o crescendo, ou gradação, Scarlatti cria uma representação visual que conduz ao clímax no último verso, ilustrando musicalmente *tempestades*, *descanso* e *absorto*.

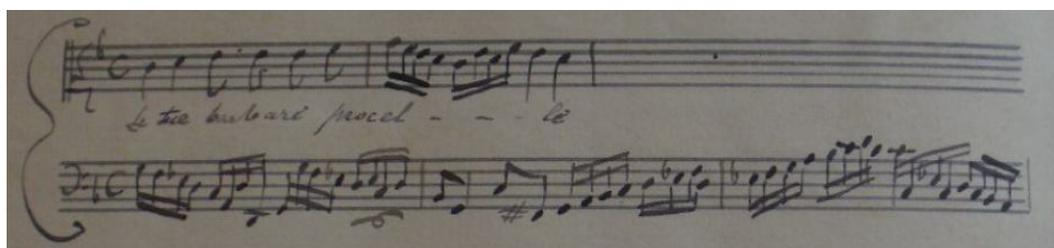


Fig.42. Detalhe de *le tue barbare procelle*

A presença de metáforas na poesia é outra característica comum entre a segunda e a terceira ária. Não obstante, não vemos as metáforas complexas e sofisticadas como as mencionadas por Tesouro, nem as agudas citadas por Hansen. Provavelmente, a funcionalidade exortativa do poema refreou o poeta na construção de metáforas mais complexas. De qualquer forma, mesmo não sendo sofisticadas, essas metáforas cumprem a função de descrever o afeto provocado na alma pelas tempestades, *procelle*, e pelas *piague*, chagas de Cristo. Essa descrição é um exemplo da figura retórica *hypotyposis*, que segundo Clerc (2000, p. 56) **deve** “*peint les choses d’une manière si vive et énergique...*”<sup>109</sup>. Scarlatti representa literária e musicalmente as tempestades e chagas para serem sentidas e para que estejam diante dos nossos olhos.

Para Cívra (2009, p. 149), a *hypotyposis* “é certamente a figura retórica mais importante e mais comum no período Barroco”, e podemos compreendê-la como uma regra, uma inspiração para a *musica poetica*, que servia para exprimir toda uma gama infinita de

<sup>108</sup> “As tuas bárbaras tempestades  
 Não farão, que eu reste absorto  
 Aquelas chagas para mim são estrelas,  
 Aquelas chagas para mi são Porto”.

<sup>109</sup> “Pinta as coisas de uma maneira assim tão viva e enérgica”.

afetos. A *hypotyposis* é a abordagem perfeita do processo composicional que encontra nessa figura sua essência e sua razão primeira de ser, fornecendo a um texto poético uma presença vital e visual. Ela é a principal virtude do poeta, e também é a maneira do compositor, do músico, de transformar sua arte em uma “pintura verbal”, “sendo uma característica iluminante, decisiva e apaixonante na musicalização de um texto poético” (CIVRA, 2009, p. 149).

Podemos inferir que Scarlatti uniu várias metáforas para conceber a *Inventio* dessa ária. A linha melódica do baixo contínuo, com sua linha descendente em *messanza*, é uma metáfora da crucificação, que é complementada pelo soprano, também apresentando uma *messanza*, mas com os vários *ascensus e descensus* transforma-se em uma metáfora da morte e ressurreição. O soprano, que com as colcheias sob *resti*, e uma pausa logo após *absorto*, é, por sua vez, metáfora do cristão que não deve parar e se distrair em seus objetivos.

### ***Dispositio***

O processo de transformar a *hypotyposis* em música gera muitas vezes outras figuras retóricas, como é o caso da *Inventio* dessa ária. Para colocar diante de nossos olhos os sofrimentos e as chagas de Cristo, Scarlatti abusa da figura retórico-musical *messanza*. A *messanza* representa a cruz, pois *x*, a última letra da palavra latina *crux*, ilustra visualmente o desenho musical de notas que se cruzam (fig.43), sendo amplamente usada no Barroco em associação à crucificação de Cristo, ou a sofrimentos extremos (BESSA; RAJÃO, 2013, p. 83).



Fig.43. Exemplo de *messanza* no baixo e no soprano.

Tanto a linha do contínuo como a melodia do soprano são concebidas usando a *messanza*, sendo um exemplo da transposição da metáfora para a música. A associação do desenho musical em *x* mostra como um elemento visual carregado de conceitos simbólicos e emocionais migra para outra arte e precisa ser decodificado.

*Procelle*, que significa tempestades, é ilustrada, segundo a prática de fins de 1600 e início de 1700, com uma torrente de semicolcheias. Escalas rápidas em semicolcheias eram usadas no Barroco para a representação das forças da natureza, como tempestades, terremotos, pois, de acordo com Tonelli, [-f.71r-],<sup>110</sup> para representarmos *cose inanimate, come Fulmini, Lampi, Tuoni, Tempeste, Mare agitato, e simili*, que *dimostrano Gagliardia, e Robustezza, s'introducono Andamenti forti, e strepitosi*.<sup>110</sup> Apresentadas no contínuo, as tempestades são interrompidas somente nas cadências, geralmente próximas à palavra *resti* (Fig. 44). Essa última palavra, por sua vez, é sempre representada por colcheias em clara oposição ao grupo agitado de semicolcheias de *procelle*. O uso das semicolcheias cria uma grande aceleração em relação à ária *Quelle piague*, que também tinha um baixo contínuo em *moto perpetuo*, mas muito mais lento em colcheias.

A surpresa causada pela aceleração no contínuo de *Le tue barbare procelle*, associada aos ritmos velozes na melodia do soprano e às interrupções em colcheias de *resti*, são aspectos composicionais para a consecução da *hypotyposis*, que com sua vivacidade traz à mente outro patamar sensorial, que com seu andamento rápido ilustra perfeitamente alguém com urgência e determinado em seus objetivos.

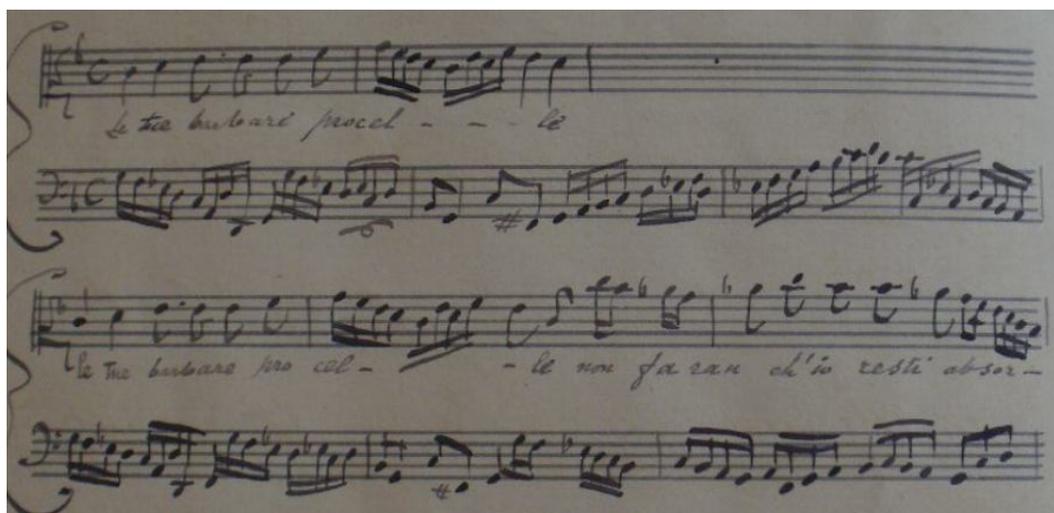


Fig.44. Detalhe das colcheias sob a palavra *resti*.

*Absorto*, que significa esquecido, ausente, distante, alienado, mas também distraído e pensativo, recebe como ritmo uma colcheia pontuada e semicolcheia, que representa a

<sup>110</sup> “Coisas inanimadas, como relâmpago, clarão, trovões, tempestades, mar agitado e semelhantes, que demonstram galhardia, robusteza, introduzem-se andamentos fortes e strepitosos”.

hesitação, seguidas de um ou dois grupos de semicolcheias. Esse ritmo sofre algumas alterações ao longo da ária, mas normalmente é concluído com uma ou duas semínimas, possivelmente para reforçar os sinônimos de *absorto*: distraído e pensativo.

### ***Exordium***

Scarlatti inicia *Le tue barbare procelle* usando apenas o primeiro verso, e para representar o período aberto desse verso, a poesia é transformada em uma semifrase no soprano de dois compassos, que corresponde à primeira metade da frase *a* (c.1-2), com uma cadência suspensiva à dominante. Essa frase será apresentada em sua forma completa somente nos compassos 4-6, com uma cadência perfeita em Sol menor.

### ***Narratio***

A partir do compasso 3 observamos a descrição do conteúdo emocional da ária, e Scarlatti apresenta a conclusão da frase *a*, proposta no *Exordium*, agora apresentada com seus dois períodos, com todos os elementos retórico-afetivos mencionados acima. Mais uma vez percebemos a grande inventividade do compositor ao combinar música e poesia, construindo a frase *a* com a união dos dois primeiros versos. O primeiro período musical (c.1-2, 1ª semifrase *a*) corresponde ao primeiro verso *Le tue barbare procelle*, e se inicia na tônica, passando à dominante e retornando à tônica de Sol menor. O segundo período (c.5-7, 2ª semifrase de *a*), por sua vez, usa o segundo verso *Non faran, ch'io resti absorto*, conduzindo uma modulação de Sol menor à Si  $\flat$  maior, concluindo a frase e também a *Narratio*.

### ***Confutatio***

A frase *a* (c. 4-7) tem sua conclusão em Si  $\flat$  maior, e Scarlatti usa o segundo verso na sua maneira habitualmente ousada para desenvolver o segundo período da primeira frase do soprano. Esse verso é usado também para confrontar musicalmente a narração, com as modulações para Si  $\flat$  Maior e Dó menor, em oposição ao verso relativamente

estável em Sol menor, *Le tue barbare procelle*. Após a cadência em Si  $\flat$  Maior (c.7-8) existe uma pausa de dois tempos no soprano, que ilustra o significado esquecido, ausente de *absorto*. Logo a seguir, o verso *non faran ch'io resti* é repetido duas vezes com o mesmo material musical do segundo período da frase *a*, conduzindo uma modulação a Dó menor. Ambas as repetições são pontuadas na palavra *absorto* com uma cadência de engano ao acorde de 6º grau, Lá  $\flat$  maior, que é uma metáfora aos sinônimos de *absorto*: distante, alienado, e distraído. Somente no compasso 13, após uma pausa de três tempos na melodia do soprano, existe uma cadência conclusiva em Dó menor.

A repetição do verso *no faran ch'io resti* cria a figura retórica literária *anadiplosis*, que é a repetição da última palavra, pensamento, ou período (QUINTILIANO; SUSENBROTUS; LAUSBERG *apud* CIVRA, 2009, p. 113). Entretanto, para Kircher (1650, V.8, p. 144), essa é a figura retórico musical *anaphora* ou *repetitio*. Os autores citados por Civra não especificam qual a função afetiva da *anadiplosis*. A frase criada por Scarlatti contempla tanto a definição de Kircher como dos outros autores, mas do ponto de vista da *Teoria dos afetos*, aproxima-se mais de Kircher, pois com a combinação das repetições de poesia e música, nesse verso, Scarlatti enfatiza a determinação e a força, repetindo de modo diferente a mesma coisa.

### ***Confirmatio***

Nos compassos 13-31, frase *b*, predominam os dois últimos versos, que são repetidos alternadamente, assim como fragmentos desses versos, que também são repetidos como ênfase retórica. O compasso 13 se inicia com o verso *Quelle piague a me son stelle*, e Scarlatti repete a frase *b*, *a me son stelle* no compasso 15, criando mais uma *anadiplosis*. *Stelle* é representada na melodia do soprano por um fragmento de escala ascendente em semínimas, que se inicia na nota Ré, e forma uma 5ª ascendente. Esse *ascensus* sobre *Stelle* é uma *alegoria* sobre a posição elevada das estrelas, e para criar essa imagem Scarlatti conclui a frase *b* com duas notas longas sobre *stelle*, duas mínimas (quatro tempos) sobre o Fá 4, para com a duração e o registro agudo dessa nota ressaltar a altura e a importância das estrelas. Sol 4 é cantado algumas vezes antes, e, apesar de não ser a nota mais aguda da ária, somos sensorialmente enganados, já que a

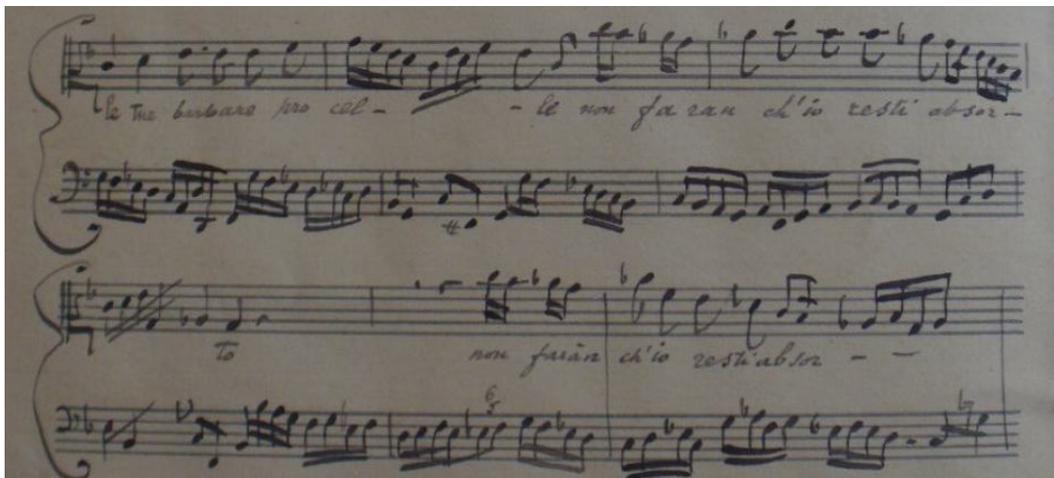
duração da nota Fá, associada à sua posição na seção áurea, conduzem-nos a uma ilusão auditiva.

A palavra *porto*, que conclui a ária, é ilustrada com as notas mais longas de toda a ária, 10, 7 e meio, e 4 tempos, respectivamente. Em *Se tue barbare procelle*, Scarlatti trata o texto poético com a mesma liberdade da primeira ária, *Mondo non più!*, na qual as repetições e as alterações na ordem da poesia servem para atingir seus objetivos de mover os afetos.

### ***Peroratio***

A análise de *Se tue barbare procelle* se mostrou muito mais complexa que a análise das árias anteriores, e por um momento temos a sensação de estarmos criando uma estrutura retórica bastante arbitrária. Entretanto, as análises retóricas de obras musicais propostas por célebres especialistas em retórica musical presentes nos textos de Cano e Clerc apresentam muitas divergências entre si. Como não se trata de uma ciência exata, percebemos que as análises podem ser consideravelmente diferentes de autor para autor.

Nesse contexto, a repetição, a partir do compasso 20 dos últimos versos *Quelle piague a me son Stelle*, *Quelle piague a me son Porto*, pode ser classificada como o início da *peroratio*. Entre os compassos 13 e 20 temos esses mesmos versos apresentados em Si  $\flat$  maior, e de 20 ao final da ária em Sol menor. Julgamos que o retorno à tonalidade inicial da ária seja uma explicação possível para a *peroratio*, pois, a mesma poesia é submetida a um mesmo material musical, mas na tonalidade original dessa ária.

Fig.45. detalhe da *Peroratio*.

### Recitativo *Così mentre fuggia*

Così mentre fuggia  
 Dal tempestoso pelago profondo  
 De l'esecrato mondo  
 Esultando cantò l'Anima mia  
 Anzi non fazia ancora, I sacri detti  
 Drizzando al Suo Tesoro  
 Così su l'Arpa d'oro  
 Del lieto cor fe'risonar gli affetti<sup>111</sup>

O recitativo *Così mentre fuggia* (fig. 46) é muito mais simples que os recitativos das cantatas profanas de Scarlatti, e nele não estão presentes as complexas e ousadas modulações tão caras ao palermitano. O recitativo do moteto *Infirmata Vulnerata* também é consideravelmente mais simples harmonicamente, se comparado aos recitativos das cantatas profanas. É possível que, ao musicar textos sacros, Scarlatti evitasse modulações e harmonias muito complexas, pois o público de uma obra sacra certamente não seria o seletto, refinado e *agudo* grupo de nobres, poetas e artistas da Academia Arcádia. Entretanto, esse recitativo é rico em figuras retóricas, e, se analisado como um todo, percebemos a figura *conglobação*, que, segundo Santos (1954, p. 47),

<sup>111</sup> "Desse modo, enquanto fugi  
 Do tempestuoso pélagos profundo  
 Do execrado mundo  
 Exultando cantou minha a alma  
 Antes não fazia ainda, Os sacros ditos  
 Direcionando ao Seu Tesouro  
 Dessa maneira sobre a Harpa d'ouro  
 Do feliz coração fez ressoar os afetos".

consiste em uma enumeração rápida das consequências de um fato ou das partes de um objeto.

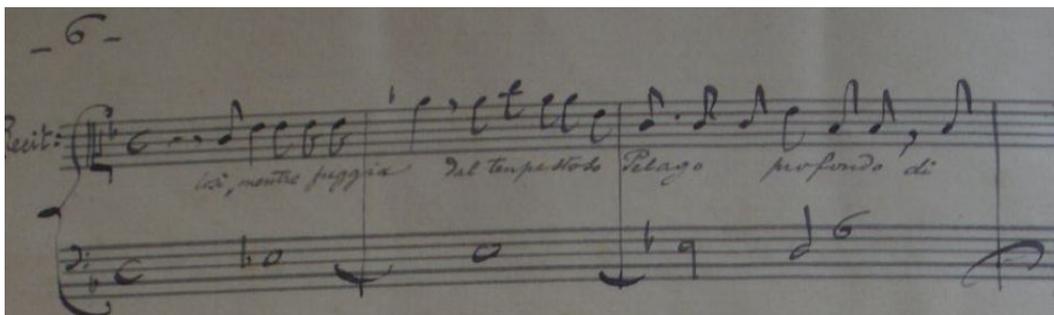


Fig. 46. Recitativo *Così mentre fuggia*.

Scarlatti trata o primeiro verso, *Così mentre fuggia*, como uma *exclamação*, e também uma *suspensão*, usando um inciso que perfaz uma 6ª menor, considerada um *saltus duriusculus*. A *suspensão* tem por objetivo manter a expectativa do auditório (SANTOS, 1954, p. 51). Como temos a absoluta certeza que Scarlatti tinha um conhecimento de retórica que excede o nosso, em todos os sentidos, adotaremos o *exclamatio* como figura retórica, porque ela serve para enunciar o discurso criando expectativa com sua semifrase suspensiva (c.1-2).

Os versos seguintes, *Dal tempestoso pelago profundo* e *De l'esecrato mondo*, podem ser classificados com *imprecação*, que é a figura usada para amaldiçoar, ditada pela raiva. Esse tempestuoso mar profundo está diretamente ligado às *procelle* ou tempestades, da ária anterior, e enfatiza a necessidade premente de deixar esse *esecrato mondo*.

Apesar de podermos seccionar o recitativo *Così mentre fuggia* em diversas figuras retóricas, o que mais chama a atenção é a antítese entre os três primeiros e os quatro últimos versos, formando um *oximoron* ou *antithesis*. Para a consecução dessa divisão, Scarlatti opôs momentos recitados em colcheias a ariosos melismáticos em semicolcheias, que ocorrem sempre sobre a palavra *Cantò* (c. 5).

### ***Inventio***

A *Inventio* escolhida procura descrever o desprezo pelo mundo criando a *hypotyposis*, ou alegoria da morte e ressurreição, com o amplo uso de *ascensus* e *descensus*. Desprezo

é a inclinação da alma para considerar a baixeza ou a pequenez daquilo que despreza (DESCARTES, 1973, p. 285).

A tonalidade principal desse recitativo é MI  $\flat$  maior, e foi usada por Scarlatti em outras cantatas para representar a redenção (HENRY, 1963, p. 224). A escolha dessa tonalidade se justifica porque a redenção é o ato capaz de salvar alguém em situação perigosa ou aflitiva (HOLANDA, 1988, p. 556).

### ***Dispositio***

Para ilustrar esse desprezo Scarlatti construiu as frases do soprano a partir de *ascensus e descensus*, formando longos arcos melódicos, que se transformam em uma evidente *hypotyposis*.

### ***Exordium***

Desta feita, o *Exordium* é muito claro (c.1-2) (Fig. 46), constituindo-se da semifrase suspensiva inicial em *ascensus*, sendo também uma *exclamatio*, para introduzir o discurso, criando, com a frase suspensiva, uma considerável expectativa. A pausa que se segue a *fuggia*, contribui decisivamente para criar um suspense, porque não sabemos de onde, ou para onde, a alma fugiu. Somente na *Narratio* é que a semifrase musical, ou período poético, será concluída.

### ***Narratio***

Os versos *Dal tempestoso pelago profondo* (c. 2-3) e *De l'esecrato mondo* – que está copiado de maneira enganosa na partitura (c.4) (*di questo infido mondo*) – descrevem o motivo pelo qual se deve fugir deste execrado mundo, representado pelo longo *descensus* no soprano. Esse *descensus* iniciado no Sol 4 e concluído no Fá 3, que forma um intervalo de 9ª maior, e representa a morte, também pode ser interpretado como uma metáfora a este mundo baixo, execrável. A morte e a ressurreição! É possível fugir do *tempestoso pelago profondo*, o que fará a alma cantar.

### ***Confutatio***

Para evidenciar os *oximoron* ou *antithesis* desse verso, Scarlatti propôs uma interessante estrutura retórica que consiste na alternância entre *Narratio* e *Confutatio*. A *Confutatio* (c. 5-8) opõe o recitado dos versos da *Narratio* ao *arioso* do verso *Esultando cantò*

*l'Anima mia*, com um vocalize que preenche os quatro compassos e representa a palavra *Cantò*.

### ***Narratio***

Novamente presenciamos uma *Narratio* (c.9-15) (fig.47), que descreve como as Sagradas Escrituras conduzem ao Céu. Para representar os versos *Anzi non fazia ancora, I sacri detti e Drizzando al Suo Tesoro* (antes não fazia ainda, as palavras sagradas, endereçando ao Seu Tesouro), Scarlatti propõe um amplo *ascensus* (c.9-13) no soprano, que se inicia em um Ré 3 na sílaba *zi* de *Anzi* e termina no Fá 4, na sílaba *Zando* de *Drizzando*, perfazendo uma 10<sup>a</sup>. Ao *ascensus* segue-se um *descensus* (c. 13-15), perfazendo uma 8<sup>a</sup> diminuta, intervalo bastante dissonante, que ressalta a palavra *risonar*, ressoar. Esse *descensus*, que compreende os versos *Così su l'Arpa d'oro e Del lieto cor fe'risonar*, parece querer ilustrar o aspecto humano, terreno da arpa de ouro e o coração feliz que a faz retumbar.

Concomitantemente, observamos a presença das figuras *gradatio*, *suspiratio* e também a *messanza*, na elaboração do *ascensus* assim como do *descensus*, que atuam como uma *hypotyposis* musical para descrever o processo gradativo de subir ao Céu, com seus suspiros e dores causados pela morte e ressurreição na cruz.

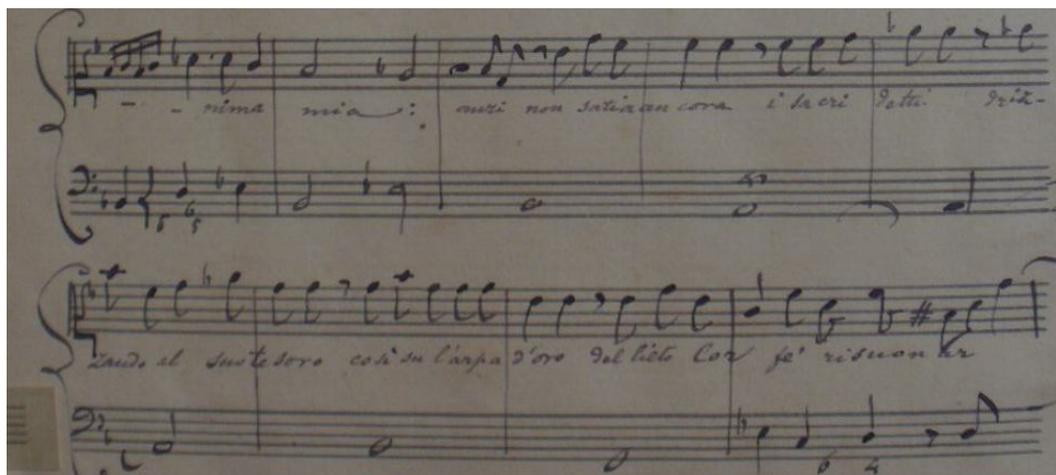


Fig.47. Detalhe dos versos *Così su l'Arpa d'oro e Del lieto cor fe'risonar*.

### ***Confutatio***

A última parte desse recitativo se dedica ao fragmento do verso *risonar gli affetti* (c.16-18), e contrapõe novamente um melisma ao estilo recitativo da *Narratio*. Esse melisma no soprano ilustra a palavra ressoar, e com seu desenho melódico de uma *messanza*, mostra que mesmo crucificada, a alma pressente o prazer da salvação. Essa sofisticada associação da palavra ressoar com uma *messanza* vocal produz outra figura, o *oximoron*, que nos faz lembrar a ária *kommt süßes Kreuz*, da Paixão Segundo São Mateus, de Bach, na qual a alma se regozija por ter que passar pela doce cruz. A *Confutatio* é imitada em seguida pelo contínuo que conclui cadencialmente esse recitativo em Sol menor (fig.48), e pode ser visto como uma brevíssima *Confirmatio*.

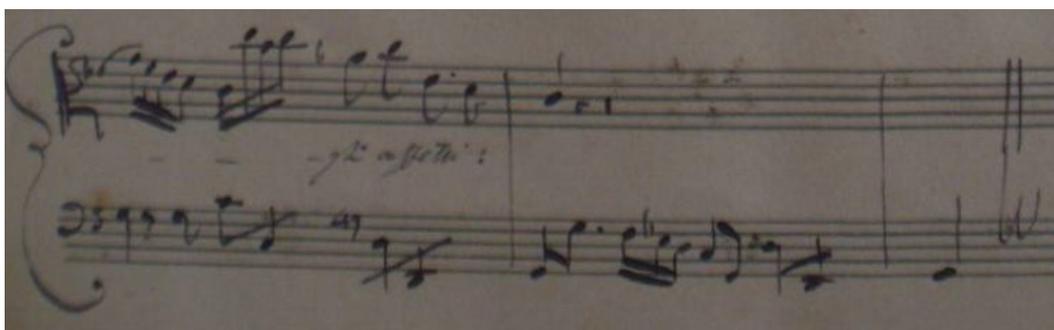


Fig.48. Compassos finais do recitativo com exemplo de *oximoron*.

### ***Tu ch'imperi o Sommo Re***

Tu, ch'imperi O Sommo Re  
 Sovra trono fiammeggiante  
 Prendi in dono la mia Fè  
 Viva, Candida, e costante.  
 Questa ogn'hor mi legghi a Te  
 E'l suo nodo Sia si forte  
 Che non mai si possa sciogliere.  
 E pria l'alma al mio sen togliere,  
 Che la Fede, osi la morte.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Tu, que imperas Ó Sumo Rei  
 Sobre trono flamejante  
 Prenda em dom a minha Fé  
 Viva, Cândida, e constante.  
 Que esta honra me ligue a Ti  
 E o seu nó Seja tão forte  
 Que não se possa nunca desatar.  
 E antes a minha alma ao meu seio abandonar,  
 Que a Fé, ouse a morte.

### *Inventio*

*Tu ch'imperi o Sommo Re* (fig.51) é a maior ária da cantata *Mondo, non più!* e exemplifica a contaminação da música sacra por elementos profanos. A *Inventio* dessa ária toma como ideia principal o primeiro verso dessa estrofe “Tu que imperas, ó Sumo Rei”, sendo que Scarlatti cria uma alegoria com várias metáforas e mostra como a sociedade de corte o influenciou na proposição de uma sofisticada *hypotyposis*, que representa o soberano que governa o universo como em uma dança.

Essa ária é a única da cantata que possui compasso ternário, fórmula de compasso considerada, então, perfeita, representada por um círculo, que, por sua vez, era a representação da perfeição de Deus (DONINGTON, 1963, p. 339). O motivo inicial comporta a ideia de Deus que governa tudo com seu caráter imperativo. A célula inicial é um *saltus duriusculus*, que forma uma oitava Dó 2 a Dó 3. O número 1 representa Deus Pai, e com a proporção acústica 1:2, temos também o Filho representado pelo número 2. A oitava também contém numericamente a Trindade na somatória de 1 mais 2, que é igual a 3, e que representa o Espírito Santo (Fig. 51), e se transforma em uma metáfora da alma que deseja ascender à Deus. A repetição da nota Dó 3, logo após a oitava, forma a figura retórico-musical *repetitio*, e serve para exprimir a força de Deus. A potência divina é reforçada pelo *descensus* em terça maior nas notas Si – Sol, pois Deus governa de cima para baixo. A pausa que se segue cria um silêncio que torna mais claro o acento do 1º tempo do compasso, sendo também uma forma de deixar incontestada a força divina.

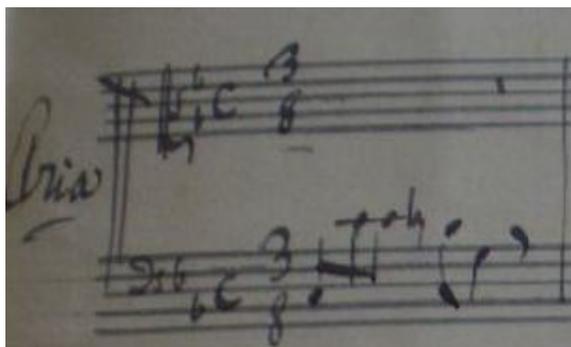


Fig.50. Motivo inicial da ária *Tu ch'imperi o Sommo Re*

### *Dispositio*

Essa ária tem uma dupla indicação de compasso C (4/4), e 3/8, sendo que 3 representa o Espírito Santo, assim como a Trindade (BARTEL, 1997, p. 15), e, de acordo com Chung (2007, p. 4), a giga tem uma métrica dupla (alternância entre 3/8 e 6/8), e tanto a fórmula de compasso quanto os elementos musicais dessa ária caracterizam uma giga. A presença de uma giga em uma cantata sacra pode ser explicada porque a Trindade representa movimento, e explica em parte a importância que a dança tinha para a sociedade barroca. As lições de dança e etiqueta começavam na mais tenra infância, e o responsável por elas era o mestre de retórica e de dança (HILTON, 1981, p. 3). As danças estavam presentes em obras sacras desde o início do Barroco, como por exemplo, na *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, oratório apresentado em 1600 por Emilio Cavaleri, que reflete a tendência neoplatônica, no início do Barroco, de ver uma representação da perfeição do movimento das esferas na harmonia do movimento do corpo humano quando dança. Os colégios jesuítas eram grandes centros de ensino de dança masculina. Esse é outro aspecto que explica a presença de danças em obras sacras (SUTTON, 2002, p. 879-890).

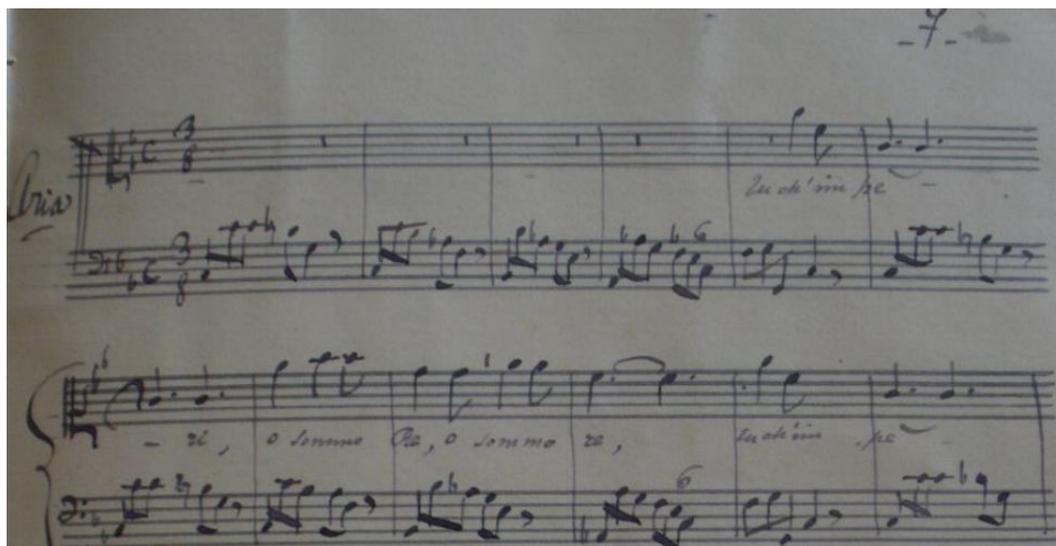


Fig.51. Ária *Tu ch'imperi o Sommo Re*

Também podemos compreender a importância da dança a partir da imensa quantidade de suítes e coleções de danças publicadas na Itália nos séculos XVI ao XVIII, nas quais a tradicional diferença entre as *Sonatas da Chiesa* e *da Camera* não era rigorosamente respeitada. As sonatas da *Chiesa*, como o próprio nome diz, eram destinadas à igreja, e se esperava que as danças estivessem presentes somente na segunda, nas sonatas dedicadas à câmara, ou quarto (SUTTON, 2002, p. 879-890). Árias em forma de dança

estão presentes também em grandes obras sacras, como as várias árias das *Paixões*, de J. S. Bach.

Entretanto, a alegoria de um soberano que impera sobre o mundo dançando pode ser uma alusão a Versalhes, que foi a maior e a mais importante sociedade de corte contemporânea a Scarlatti, e um modelo para todas as cortes européias nos séculos XVII e XVIII (ELIAS, 1980, p. 24). Luís XIV era um grande dançarino e se apresentava nos balés diante da aristocracia vestido de Apolo, e, por isso, ficou conhecido como *Le Roi Soleil*, o rei Sol, que era a encarnação de Deus na Terra.

Scarlatti conhecia bem o estilo francês, e, como homem que trabalhava para a aristocracia, deveria conhecer também vários aspectos culturais e estilísticos franceses, como atestam suas constantes menções *alla francese*, presentes na cantata *A voi che l'accendeste* e em algumas tocatas<sup>113</sup>. Pavanello (1999, p. 62) comprova a familiaridade de Alessandro Scarlatti com o estilo francês a partir do manuscrito 3975, intitulado *Cantate, Arie & c, di diversi Autori*, que faz parte da Coleção Santini, pertencente à Biblioteca Diocesana de Münster, Alemanha. Esse manuscrito contém algumas cantatas e sonatas de Scarlatti, juntamente com várias *Ouvertures* de Lully, copiadas logo após as obras de Scarlatti, e comprovam a recepção da música francesa na Itália. Esse documento de origem romana foi provavelmente copiado por Carlo Antonio Ferri, o copista pessoal de Scarlatti.

### ***Exordium***

Assim como na primeira ária, o *Exordium* é inteiramente dedicado ao baixo contínuo, constituindo-se da elaboração do motivo apresentado no compasso 1. A partir do compasso 2, presenciamos um desenho melódico descendente, ao qual o cravista deve acrescentar uma marcha harmônica em quartas ascendentes, com a função de dominante-tônica, ou seja, 5º grau para 1º, o que representaria a união do Pai com o filho, Jesus (Fig. 51) (BARTEL, 1997, p. 15). O número 5 pode ao mesmo tempo representar o Espírito Santo, pois uma 5ª é a terceira nota da série harmônica, com a humanidade como suas cinco “pontas”. A humanidade, por sua vez, está representada

---

<sup>113</sup> A expressão *alla francese* se encontra presente em muitas coleções de música instrumental impressas na Itália, na segunda metade do século XVII, no título ou no texto musical para caracterizar peças de dança (PAVANELLO, 1999, p. 61).

pela obrigação de fazer o caminho descendente, assim como o Cristo, para chegar ao Pai, o número um, ou a tônica de Dó menor.

### *Narratio*

A melodia do soprano se inicia no compasso 5 e forma um intervalo melódico de 6ª descendente com a semifrase *Tu ch'imperi*, e ilustra o soberano que governa de cima para baixo. O *Exordium* é repetido três vezes consecutivamente no contínuo, se transformando em uma *hypotyposis* da Trindade, formando também a figura *Hyperbole*, que tanto para a literatura como para a música significa exagero (CANO, 2000, p. 156). Esse exagero se transforma em uma alegoria à imutabilidade, constância e potência de Deus. Sobre esse *repetitio*, Scarlatti sobrepõe o fragmento do primeiro verso *O Sommo Re*, que é construído com um intervalo de 2ª maior, sendo a nota mais aguda sempre reservada para *Sommo* (c.12-28).

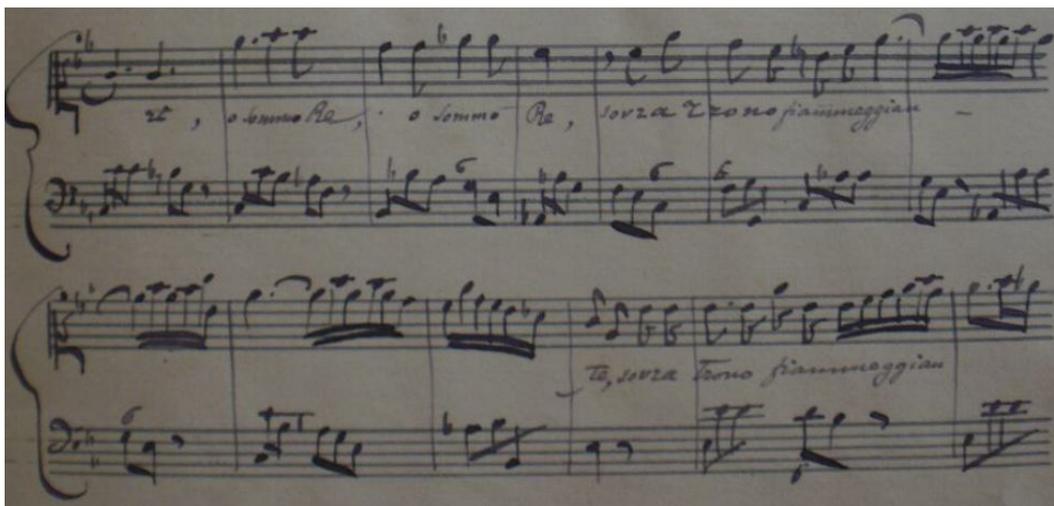


Fig.52. *Narratio* da ária *Tu ch'imperi*.

A nova frase do soprano, ansiosa, sequer espera o final da frase do contínuo e se inicia abruptamente no compasso 27, para anunciar o verso *Sovra trono fiammeggiante*. Esse procedimento tem como objetivo chamar abruptamente a atenção da audiência, e se transforma em uma *hypotyposis* teatral correspondente a um gesto inesperado de um ator que rouba a atenção do público, sendo um belo exemplo da *meraviglia* em música. A palavra *Fiammeggiante* (fig. 53), assim como *Costante* é sempre representada por um longo vocalize (c.29-32) que inclui trinados e escalas em semicolcheias (fig.52). Os

trinados e escalas rápidas são abundantes em toda ária, e, conforme mencionamos acima, eram uma representação das forças da natureza, que ilustra, por associação, o poder divino, e exemplifica também os versos *Prende in dono la mia fê e viva, candida, costante*. Podemos inferir que *Fiammeggiante*, com seu desenho melódico em forma de trinado, seja uma metáfora, ou *hypotyposis* de uma chama que tremula. Enquanto o soprano se ocupa em *fiammeggiar*, o baixo contínuo conduz uma modulação do escuro Dó menor para o claro Mi  $\flat$  maior, que também contribui para mostrar o brilho dessa chama. O verso *Sovra trono fiammeggiante* é repetido mais uma vez em Mi  $\flat$  maior, mas desta vez o melisma de *fiammeggiante* é construído com fragmentos de escala.

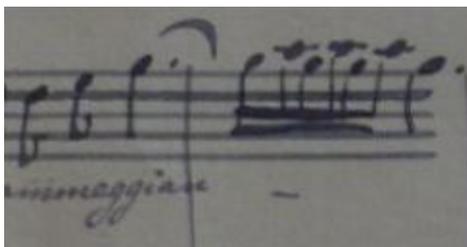


Fig.53. Ilustração de *fiammeggiante*

### ***Propositio***

A tese proposta nessa ária diz respeito à alma que se submete de maneira viva, cândida e constante, ao soberano que governa o universo. Para tanto, o baixo contínuo repete obsessivamente uma *anabasis* (c. 38-40), com um ritmo que convida a alma a dançar a giga, uma metáfora do sobreano que impera de cima para baixo.

O soprano, por sua vez, tem a frase construída a partir da repetição quase mecânica, das notas Dó e Lá bemol sobre o verso *Prendi in dono la mia Fe*, que ilustram tanto a constância, como a submissão ao soberano. As palavras *viva* e *candida* (c. 40-43) são representadas por um pequeno melisma em *catabasis*, que se inicia no Fá 4 e termina no Fá 3, formando uma oitava e sugerindo um alinhamento perfeito com Deus. Sob esse melisma, o contínuo realiza uma longa *catabasis* em semicolcheias, que forma uma 11ª e reforça as características humanas de *viva* e *candida*.

### ***Confutatio***

A ausência da *Confutatio* nessa ária mostra como os dogmas cristãos e os ideais da sociedade barroca manifestados no *decoro* codificam o uso da retórica, exemplificando que a submissão e a redenção são pressupostos incontestáveis para a condição humana.

### ***Confirmatio***

A constância parece ser o comportamento mais importante para se atingir o Céu, porque é uma paixão tratada de modo especial. O soprano (c.44-47) apresenta um melisma maior e mais complexo que o escolhido para as palavras *viva* e *cândida* em Fá menor, em oposição à tonalidade de Lá bemol da *propositio*. O contínuo complementa o soprano se incumbindo de três grupos em *anabasis*, seguidos de uma longa *catabasis*, podendo representar duas alegorias diferentes. A primeira, e mais óbvia, é a redenção, para a qual é necessário ter constância e suportar as dores do processo. A segunda está ligada ao virtuosismo do baixo contínuo, que com seus saltos e escalas rápidas só pode ser atingido por um trabalho constante e dedicado. Esse virtuosismo poderia fazer parte das agudezas artificiosas, que são fruto, segundo Tesouro e os outros preceptistas barrocos, do domínio da Retórica e da *agudeza* a partir do esforço da faculdade intelectual, do furor e do exercício, que produz maravilha (HANSEN, 2000, p.317).

### ***Peroratio***

Após o furor do baixo contínuo chegamos à reafirmação da tese proposta (c.48-62), e, para tal, Scarlatti reproduz o material poético-musical exposto na *Confirmatio*. Inicialmente, com um retorno à tonalidade original da ária em Dó menor, esse material é expandido com várias modulações passageiras, contínuo e soprano se alternando na demonstração de virtuosismo. Tanto o melisma como as escalas do baixo contínuo são ampliados como demonstração da maravilha que pode resultar da constância, o que parece sobremaneira agradar a Scarlatti, pois ele mutila a poesia eliminando os quatro últimos versos, que se iniciam em *Questa ogn'hor mi legghi a Te*, que não são musicados.

### ***Tu dunque O Signore***

Tu dunque O Signore,  
 Del' arso mio petto,  
 Mirando l' affetto,  
 Gradisci del core,  
 I voti,  
 Divoti  
 Ch' aspiran lassù.<sup>114</sup>

### ***Inventio***

A última ária da cantata, *Tu dunque O Signore* (fig.53), pode ser considerada um forte ralentando para o grande *da capo* à primeira ária *Mondo, non più!*.

*Tu dunque* em Fá maior não tem o ímpeto da ária anterior, iniciando-se em colcheias. Entretanto, contém, ainda no primeiro compasso, o ritmo da *figura corta*, em fragmentos de escala em semicolcheias.

Fá maior teve classificações afetivas contraditórias, e seria adequada para expressar fúria e cólera, de acordo com Charpentier; generosidade, resignação e amor, segundo Mattheson; e, para Rameau, tormento e raiva. Ao criar essa ária, Scarlatti seguramente não pensou em fúria e raiva, mas em amor.

Curiosamente, na análise de cantatas feita por Henry (1693, p. 224), essa tonalidade aparece associada à incerteza, vaidade, tirania e tristeza. A incongruência no uso das tonalidades pode estar relacionada a alguns aspectos da sociedade barroca, como a ambiguidade. Entretanto, Clerc (2000, p. 12) afirma que a escolha da tonalidade é, em si mesma, uma forma de persuasão por causa de sua natureza própria, a maneira de ser de cada uma.

No caso de *Tu dunque*, temos que levar em consideração que essa ária está inserida em um contexto retórico e musical mais amplo, e que deve atender a esse dois senhores. Scarlatti estabeleceu um ciclo tonal muito claro, que evidencia a estrutura da cantata como um todo. As tonalidades são criteriosamente escolhidas de acordo com o discurso retórico. A *Inventio* mais ampla de *Mondo, non più!* propõe um caminho tonal de Si  $\flat$

---

<sup>114</sup> Tu então Ó Senhor,  
 Do ardor de meu peito,  
 Mirando o afeto,  
 Do agardecido coração,  
 Os votos,  
 Devotos  
 Que aspiram ao alto.

Maior, Sol menor, Mi  $\flat$  maior, Dó menor, Fá maior e um *Da capo* em Si  $\flat$  maior. Dessa maneira, o discurso retórico de um grande *descensus* impôs um ciclo tonal em *catabasis*, que se relaciona com a descida aos infernos, e Fá maior é a preparação para o grande *ascensus*, ou a redenção em Si  $\flat$  maior. De qualquer modo, essa tonalidade está relacionada com as paixões presentes nessa ária, que são a satisfação e o desejo.

A satisfação é a mais doce das paixões, fruto do bem que foi feito por nós, e está relacionada com os versos *Del'arso mio petto*, *Mirando l'affetto*, *Gradisci del core*. O desejo, por sua vez, relaciona-se com os versos *I voti divoti*, *Ch'aspiran lassù*.

A *Inventio* é apresentada mais uma vez no contínuo solo, sendo composta de uma 8ª ascendente, um *saltus duriusculus*, seguida de uma 4ª ascendente, uma *exclamatio*, às quais se seguem uma 5ª descendente, uma *catabasis*, preenchida por dois grupos de *figurae cortae*, normalmente seguida de outra 8ª ascendente. As quatro notas iniciais formam uma *messanza*, que é uma metáfora da crucificação.

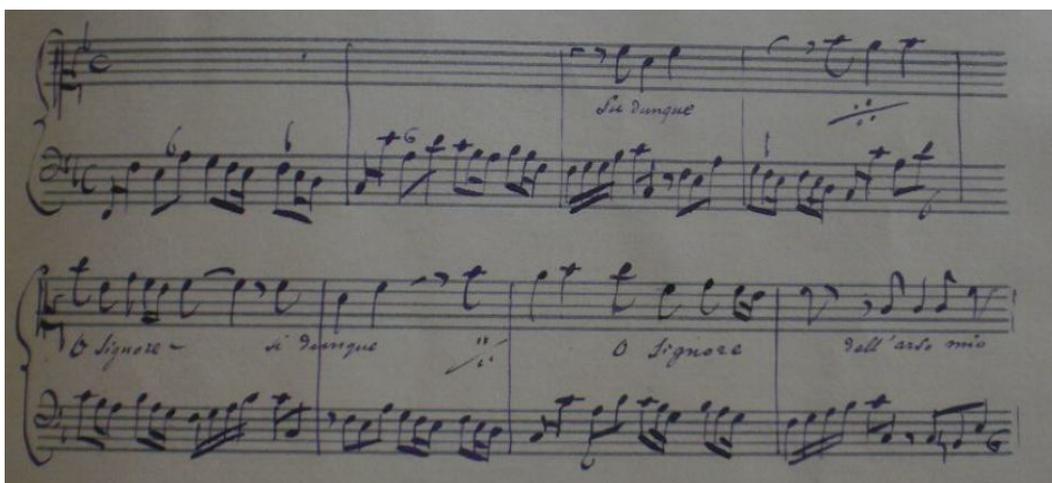


Fig.53. Compassos iniciais de *Tu dunque O Signore*.

Mais uma vez Scarlatti nos propõe uma *Inventio* bastante complexa, na qual a 8ª ascendente representa a união com Deus e ilustra o verso *Tu dunque O Signore*. A 4ª é uma exclamação do prazer dessa união, e representa os versos *Del'arso mio petto*, *Mirando l'affetto*, *Gradisci del core*. A 5ª descendente nos relembra a descida aos infernos, a partir da *messanza*, que é recompensada pela alegria do resultado, e da *figura corta*, que ilustra os versos *I voti*, *Divoti*. A nova 8ª se relaciona com o último verso *Ch'aspiran lassù*, que representa a subida ao Céu.

### ***Dispositio***

A *Inventio* é repetida incessantemente durante toda a ária em um ostinato no contínuo, e se constitui em uma *Hypotyposis* do prazer obtido e da eternidade da alma, que dançou freneticamente em êxtase em união com Deus. Após uma atividade física intensa é normal a alteração da respiração, sendo que a necessidade de respirar é mostrada pela ambiguidade do tratamento da *Inventio* por Scarlatti, que, no decorrer da ária, apresenta-a precedida de uma pausa que está implícita na 8ª inicial.

A interpretação de uma 8ª na música barroca requer algumas vezes um silêncio entre as duas notas, porque é uma 8ª e considerada um intervalo muito grande, um *saltus duriusculus*. A 8ª que finaliza a *Inventio* é normalmente seguida de uma mudança de registro no contínuo, o que exige uma nova atitude corporal e também um silêncio. O *suspiratio* é confirmado com a frase inicial acéfala no soprano, que se sobrepõe à *Inventio*, ilustrando o fiel, o qual, após muito dançar, suspira. O soprano, que está em silêncio desde os três últimos compassos da ária *Tu ch'imperi*, é uma alegoria de quem está cansado e precisa de ar, sendo que suas frases mantêm o *suspiratio* em toda a ária.

### **Seção A**

*Tu dunque O Signore* é uma ária *da capo* e, assim como na ária *Mondo, non più!*, a retórica foi usada para enfatizar essa forma, na qual o *Exordium* e a *Narratio* fazem parte da seção A, a *Confutatio* compreende a seção B, e a *Confirmatio* e a *Peroratio*, a seção A'.

### ***Exordium***

O *Exordium* apresenta a *Inventio* no contínuo, repetida duas vezes (c.1-3), e que, após ser proposta no compasso 1, é rerepresentada uma 5ª acima, na dominante de Fá maior, iniciando-se com a nota Dó, formando uma 8ª. O número 5 representa a humanidade com seus cinco sentidos e cinco pontas (braços, pernas e cabeça) (BARTEL, 1997, p. 15), que só encontra a plenitude quando associada à Trindade. Dessa forma, o *Exordium*

pode representar o anseio da humanidade em se tornar *una* com Deus. Após o esforço, após a determinação e o sofrimento evidenciado nas árias anteriores e no recitativo, a humanidade vai finalmente atingir a sonhada plenitude representada pela soma da 5ª mais a 8ª, satisfazendo o desejo de subida ao Céu.

### ***Narratio***

O soprano não aguarda a conclusão da frase do contínuo e impõe ao *Exordium* o primeiro verso *Tu dunque O Signore*, com seus suspiros (c. 3), apresentando uma semifrase em suspensão, como em *Le tue barbare procelle*. Apenas nos compassos 4-5, a frase do soprano é apresentada na sua totalidade, e pode ser dividida em duas partes, sendo que o motivo rítmico-melódico em *suspiratio* (Dó-Lá-Dó) exposto no compasso 3 é repetido uma 4ª acima (FÁ-MI-FÁ), que o caracteriza como uma *palillogia*. Essa figura retórica tanto literária, como musical, muito cara a Scarlatti no tratamento da poesia, consiste na repetição de uma palavra ou de uma frase, mas na retórica musical essa repetição deve dar-se em alturas diferentes (CIVRA, 2009, p. 156). A *palillogia* é construída com o fragmento *Tu dunque*, que não está repetido no poema, e sugere com a *repetitio* a admiração da alma pelo Senhor.

A *messanza*, figura importante para a construção da frase do soprano, é imediata e integralmente repetida na mesma altura (c. 6-7), para enfatizar o verso *Tu dunque O Signore*, sobreposto à *Inventio* inicial, que continua sendo repetida a cada compasso no contínuo. Scarlatti nos mostra na *Inventio* que interpreta esse verso como uma *exclamatio* (4ª ascendente), no qual, em uma belíssima *hypotyposis*, sugere um diálogo de Cristo, ou da alma, que se dirigem diretamente a Deus, após ter entrado em perfeita sintonia com ele (8ª), obtido com a redenção (5ª descendente em *figura corta*, seguida da 8ª).

### ***Propositio***

A *Propositio* nos apresenta a tese fundamental dessa ária usando os versos *Del'arso mio petto*, e *Mirando l'affetto*, mostrando que a união com Deus faz “arder o peito”,

tornando os sentimentos plenos e prazerosos, “que miram o afeto”, obtido na ária anterior com a poderosa giga.

Essa seção tem seu início com uma exclamação no soprano (c.8) com uma 4ª ascendente sobre *Del' arso mio*, verso que exemplifica o prazer da união com Deus. Com a 5ª descendente sobre *petto*, Scarlatti nos relembra a descida aos infernos, e também a condição humana da palavra *petto*. A condição humana é recompensada pela alegria do resultado, por isso a *figura corta*, que está onipresente no contínuo. Apesar de ser em Dó maior (c.8), a frase do soprano não apresenta uma cadência clara nessa tonalidade, nem qualquer cadência. A figura *circulatio* é a principal característica na linha melódica do soprano nos compassos 8-13, e é uma bela metáfora para a onipresença divina, que circula por todo o universo, sem se fixar em parte alguma. No momento em que deveríamos ter uma cadência, concluindo a primeira frase do soprano (c.11), temos uma pausa no baixo, o que reforça a falta de direcionamento, de fixação em algum porto.

### *Confutatio*

A frase circular do soprano nos conduz à *Confutatio* (c.13-22) (fig.54), e propõe um comportamento bastante diverso do contínuo. As pausas insinuadas, e eventualmente surgidas nas seções anteriores, agora são a célula rítmico-melódica principal, consistindo na junção das figuras retóricas *messanza* e *suspiratio*.

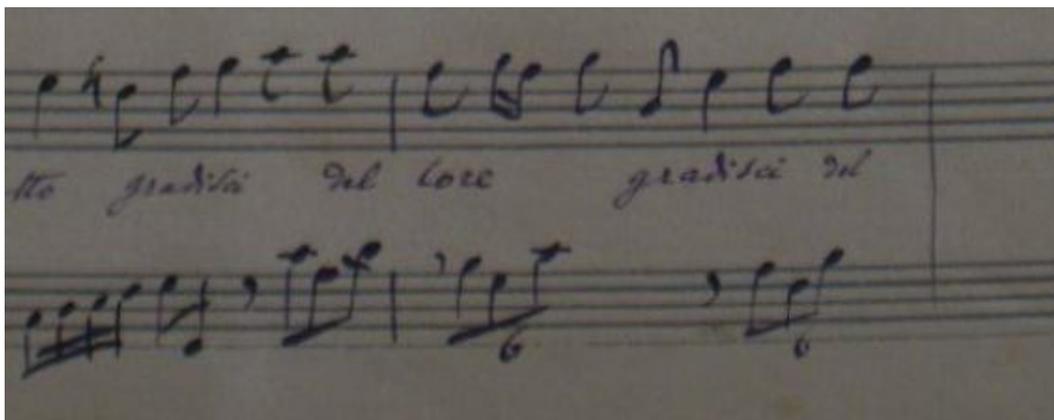


Fig.54. Detalhe da frase circular do Soprano para o verso *Gradisci del core* e do *suspiratio* no contínuo.

A *messanza* e a *suspiratio* formam um *oximoron* em relação ao verso *Gradisci del core*, e explica que a origem desse prazer no coração vem da crucificação. A nova frase do

soprano que usa o verso acima também se inicia com uma *exclamatio* em *Gradisci*, que significa prazer, no sentido de agradecido. Assim como as frases anteriores, a frase musical de *Gradisci* foi construída em *circulatio*, sendo que essa figura retórico-musical predomina no soprano até o final dessa ária.

Após uma breve modulação a Fá maior, a frase do soprano sobre os versos *I voti divoti Ch'aspiran lassù* (c.15-18) prepara uma modulação a Ré menor em que vemos a única cadência contundente dessa ária até então. Ré menor é descrita como *grave* e *devota*, sendo usada por Scarlatti em suas cantatas para representar exaltação, elevação ou engrandecimento, e se adéqua perfeitamente aos versos que ilustra (CLERC, 2000, p. 46; HENRY, 1963, p. 223)

O verso *Ch'aspiran lassù* está em uma região mais aguda que as frases imediatamente anteriores. O registro agudo predomina nessa ária, e se constitui em uma alegoria de quem aspira ao alto, *Ch'aspiran lassù*.

Em uma lenta modulação de Ré menor a Fá maior, que conduz à seção A' (c.19-22), Scarlatti repete sistematicamente cada verso duas vezes, a partir de *Gradisci del core*. As novas frases do soprano em *circulatio* são delicadas variações das melodias anteriores apresentadas sobre os mesmos versos.

### ***Confirmatio* Seção A'**

A repetição sistemática dos versos *Gradisci del core*, *I voti divoti* e *Ch'aspiran lassù*, assim como as frases anteriores compostas em *circulatio*, é feita em um registro mais grave que as anteriores. Essa *repetitio*, tanto das frases poéticas como das frases musicais, prepara a *gradatio*, enfatizando ao mesmo tempo o prazer e a determinação da alma. A única exceção poética é encontrada no verso *Ch'aspiran lassù*, que não é repetido inicialmente, senão no final da *confirmatio*, atingindo o clímax com uma frase em *ascensus* na nota Fá (c.26), sendo que a “alma” permanece no agudo, em uma alegoria à sua permanência no Céu.

Esse sofisticado tratamento do texto poético é sobreposto ao contínuo, que retoma o ostinato do início da ária. Entretanto, era de se esperar que a seção A' fosse o momento para o soprano apresentar sua ornamentação sobre a seção A, como aconteceu na

primeira ária. Em vez disso, o próprio Scarlatti apresenta suas complexas ornamentações. Seções *Da capo* ornamentadas pelos próprios compositores são um fato raro na história das cantatas, e essa ornamentação pode servir de um precioso modelo para futuros intérpretes das cantatas desse compositor.

### ***Peroratio***

A *Peroratio* se inicia no compasso 28, e o baixo contínuo, que começou sozinho essa ária, encerra solitariamente essa seção com seu ostinato habitual, que o conduz à região grave após um longo *descensus*, criando com as notas que descem uma *alegoria* oposta à da alma, que está em outra esfera.

### **Considerações finais**

A análise retórica e afetiva de *Mondo, non più!* explicitou o motivo pelo qual as cantatas de Scarlatti se tornaram um modelo ideal na relação entre a poesia e a música, sendo uma pedra de toque para os compositores no século XVIII, e evidencia como o compositor usou os elementos da linguagem poética, assim como a fonética, o ritmo e a prosódia, para transformá-los em música e compor as melodias das árias e dos recitativos de suas cantatas.

O *modus operandi* scarlatiano se contrapõe de maneira contundente ao preconceito classicista que condena o Barroco a partir da extravagância e irregularidade, e se torna uma *hypotyposis* da

extraordinária variedade de abordagens severas e sábias, configurando-se em um empenho constante na realização de arquiteturas sonoras simétricas e regulares, fruto do cálculo e do artifício, produto de um método de trabalho e de um sistema composicional substancialmente equilibrado e conceitualmente rigoroso (BASSO, 2006, p. 261).

Essa variedade de abordagens severas e sábias se materializa no contraponto tão caro a Scarlatti, e se mostrou decisivo para a gênese da estrutura retórica. A independência da voz do soprano e do baixo contínuo é testemunha de como o cálculo e o artifício

fomentaram a criação de figuras retórico-musicais individualizadas, que, somadas, ou sobrepostas, construíram a estrutura retórica, criando metáforas e alegorias, inserindo-se em um sistema composicional conceitualmente rigoroso e substancialmente equilibrado no seu exagero, na sua extravagância, no seu “expressionismo”.

A estrutura retórica encontrada mostrou que tanto a retórica de origem literária, como a musical, e também a *Teoria dos afetos* foram ferramentas imprescindíveis para a gênese e para a estruturação do discurso poético-musical, e justificam as contundentes orientações de Alessandro Scarlatti para a interpretação de sua obra, como demonstrado por meio da correspondência entre ele e o príncipe Ferdinando di Medici. Somente uma perfeita compreensão e emissão da poesia por parte do intérprete possibilitará à audiência a sensibilidade com as sofisticadas metáforas e alegorias. Seguramente, um público que não é “agudo” não terá condições de traduzir as inúmeras metáforas e alegorias presentes nessa cantata. Entretanto, a transmissão adequada do discurso retórico-afetivo scarlatiano para os cantores e instrumentistas deveria ser capaz de ajudá-los a realizar tal processo de decodificação retórica, dando a chance à audiência de absorver intuitivamente o conteúdo de uma cantata e ter seus afetos movidos. Nesse panorama a adequação de todos os elementos das expressões poéticas e musicais deve concorrer para “não fazer sofrer o cantor, nem fazê-lo engolir as palavras”, conforme exige Scarlatti (HERSANT; CARRÈRE, 1995, p. 66-67).

A análise de *Mondo, non più!* desmentiu completamente a concepção de Bartel, na qual não houve estruturação retórica por parte dos compositores barrocos italianos. O estudo sobre a estrutura retórica em uma cantata feita por Mattheson também contribuiu para demolir essa falsa concepção sobre a música italiana, pois o teórico alemão usa uma cantata de Benedetto Marcello, emulador e grande admirador de Scarlatti, para consumir suas análises.

No afã de conseguir uma fusão perfeita entre literatura e música Alessandro Scarlatti criou uma terceira arte, que não é somente poesia ou música, mas a retomada de conceitos da *seconda prattica* monteverdiana e também dos postulados de Marino que mencionamos nos capítulos I e II, que era mover os afetos. O uso que Scarlatti faz da retórica, da *Teoria dos afetos* e das técnicas musicais para transformar um texto poético em obra musical o aproxima de Monteverdi e seus discípulos como Schütz, já que, de acordo com Gardiner (2013, p. 117), tanto o primeiro, como o segundo, não procuravam

apenas descrever pictoricamente um texto, preenchendo os espaços com figuras retóricas adequadas, mas estavam criando um sedutor psicodrama. Scarlatti usou seu expressivo vocabulário retórico-musical para expressar a variedade de paixões, sentimentos e emoções dos poemas que musicou, criando obras dramáticas que elevassem à máxima potência os afetos de sua audiência.

Em sua vasta experiência de analisar retoricamente obras de Monteverdi, Schültz, mas, principalmente, Bach, Gardiner chega a uma importante conclusão sobre os procedimentos retóricos do último, afirmando: “Bach nos alerta que a música pode fazer muito mais que simplesmente espelhar as palavras do começo ao fim. Ele mostra que ela pode prender nossa atenção e nos cativar através de metáforas que nos atingem como um relâmpago” (GARDINER, 2013, p. 133).

A análise de cantatas de Alessandro Scarlatti evidenciou também procedimentos retórico-musicais muito similares aos usados por Bach. Tanto um como o outro fizeram uma fusão refinada e aguda de poesia e música, usadas contrapontísticamente, a partir de metáforas, *hypotyposis*, *pathopoeia*, e toda uma miríade de figuras, conceitos retóricos, ideais sociais, religiosos e místicos, para criar uma *raffinata pittura verbale*, dessa maneira atingindo seus contemporâneos (e quem se dispuser, nos dias atuais) como um raio.

A cantata, uma forma aberta, foi, mais que todos os outros gêneros vocais, um espaço ideal para o desenvolvimento e refinamento dos “*concerti seicenteschi de armonia*”, conforme foi notado por Zanetti (1978). Foi também responsável por uma renovada expansão lírica e de uma grande eficácia dramática. *Mondo, non più!* ilustra perfeitamente a expressividade genuína e profunda percebida por Zanetti, e revela ser verdadeira a afirmação de Alessandro Scarlatti, quando menciona que organizou o discurso com transparência, e para isso aliou o charme e a expressão à paixão como “concepção e condição essencial para emocionar e despertar o interesse do ouvinte sobre a variedade de sentimentos que desenvolvem os diversos acidentes da trama dramática” (SCARLATTI, 1995, p. 76).

A trama retórico-afetiva dessa cantata “é tão fortemente combinada com Artifício Teatral” que, ao lê-la, é impossível “não sentir os movimentos das diversas paixões”, e somos nós, a audiência, que devemos sucumbir à “fraqueza” revelada por Scarlatti. Não

apenas em certos lugares, mais em muitos, ao ouvirmos essa cantata, ou outra tão eloquente quanto, podemos chorar.

Para se sensibilizar é importante, ou melhor, fundamental, compreender a maneira como Scarlatti manipulou as técnicas retóricas a partir de análises minuciosas de poesia e música, a fim de possibilitar uma compreensão e uma fruição mínima de suas cantatas. O homem moderno não foi formado dentro da sociedade de corte, não tem automatizado o conceito de *agudeza*, e tem regras de decoro e manifestação dos afetos com outros valores muito diferentes do homem barroco; em suma, o homem moderno não tem a maneira aguda da “forma de falar e agir do cortesão”.

Nesse panorama a estrutura retórica era condição *sine qua non* para a criação de uma obra artística, ou qualquer manifestação da sociedade de corte, mas, mesmo diante de sua extremada importância, Alessandro Scarlatti nos ensina que a retórica é uma ferramenta que deve ser uma *hypotyposis*; que a retórica deve *mostrar* diante de nossos olhos os afetos, as paixões de cada frase, cada *Inventio*, cada motivo musical ou cada verso. A retórica serve para evidenciar a *Teoria dos afetos*, sendo que esse conúbio deveria ser mais estudado, e, sobretudo, aplicado pelos intérpretes, pois o panorama atual é tão grave com relação à fruição das cantatas, que em inúmeras gravações e/ou concertos ao vivo não se compreende claramente sequer a língua na qual os cantores cantam<sup>115</sup>. Esse fato mostra um grande atraso na aplicação dos centenários estudos feitos por Arnold Dolmetsch (1858-1940), Wanda Landowska (1879-1959) e principalmente Albert Schweitzer (1875-1965), que analisaram minuciosamente como a *Teoria dos afetos* opera na obra de Bach<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Para citar apenas dois exemplos negativos, nos reportamos à gravação de 1972, feita por Janet Baker, juntamente com a English Chamber Orchestra, dirigida por Raymond Leppard, 1972, na qual mal se consegue compreender o italiano. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=RXMsw9HLG4k> > Acesso em 03/01/2017.

Há outra gravação bem mais recente feita pela soprano argentina Adriana Fernández (2012) com o grupo italiano Concerto de' Cavalieri, dirigido por Marcello di Lisa. A cantora não evidencia de modo contundente a grande diferença de paixões nessa cantata, na qual a dramaticidade é um elemento fundamental para a fruição e compreensão da obra.

Disponível em < <http://imslp.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=777748-2> > Acesso em 03/01/2017.

<sup>116</sup> Nosso estudo de retórica e música se iniciou no curso sobre a simbologia do Barroco, ministrado entre 1995-1997 pela professora Elisa Freixo, na Escola de Música da UFMG. Esses estudos culminaram no projeto de iniciação científica (1996-1998) com bolsa do Cnpq, coordenado por Freixo e pelo professor Oilliam Lanna.

As portas abertas por Benjamin, Wölfflin e os outros teóricos que revalorizaram o Barroco, repercutiram bastante cedo na musicologia, contrariamente à prática musical que se debate ainda em alguns setores, contra a obviedade de uma interpretação retórico-afetiva da música desse período. Esse caminho pode ser demonstrado pela conclamação a uma interpretação afetiva da música barroca feita por Jules Écorcheville, em 1909, na qual o importante musicólogo francês critica a maneira moderna de interpretar a música barroca. Segundo ele, deveríamos:

render à música antiga a livre fantasia e a emoção expressiva que fez no passado seu atrativo... A época na qual floriu o recitativo da ópera e o *Bel canto* dos virtuosos não pode conhecer a tirania morosa da uniformidade [moderna]. Ela buscava, ao contrário, e por mil maneiras, evitar esse defeito no qual incorremos tão facilmente (ALEXANDRE, 1993, p. XIII).

*Mondo, non più!* confirma a proposição de Benjamin na qual só é possível compreender a relação entre a poesia e a música no Barroco a partir de uma discussão histórico-filosófica que aborde o problema da linguagem, da música e da escrita (BENJAMIN, 2011, p. 230).

Talvez somente com grande distanciamento e a abordagem histórica moderna seja possível compreender as cantatas de Scarlatti<sup>117</sup>. A partir de uma abordagem minuciosa da retórica e da *Teoria dos afetos*, e com a compreensão do conceito de agudeza e dos valores da sociedade barroca, tanto o estudioso como o intérprete podem esclarecer à audiência diversos aspectos poéticos e musicais, e **podem** criar uma oratória, ou um discurso retórico que mova os afetos. Não cremos ser possível, ou necessário, conhecer por completo todas as motivações filosóficas, estéticas, pessoais, ou sociais que influenciaram Alessandro Scarlatti na gênese de suas cantatas. Entretanto, uma abordagem das cantatas limitada aos aspectos musicais, sem um denso conhecimento de retórica e da *Teoria dos afetos*, além de uma mínima compreensão da sociedade barroca, seria, além de improdutiva, inútil!

---

<sup>117</sup> Em diversas discussões em Nápoles (2015) e em Belo Horizonte (2016), o musicólogo Dinko Fabris disse que não somos capazes de compreender a grandeza das cantatas de Scarlatti aplicando à obra do palermitano o conceito de Hauser, que no prefácio do livro *A teoria da arte* reflete sobre os limites da sociologia da arte e afirma que “as obras de arte possuem alturas inacessíveis” (HAUSER, 2001, p. 15).

## Referências

ALEXANDRE, Ivan. *Guide de la Musique Ancienne et Baroque*. Dictionnaire à l'usage des discophiles. Éditions Robert Laffont: Paris, 1993.

ANTOLINI, Bianca Maria. *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*. Presentazione. ISMEZ: Roma, 2009.

ARDISSIMO, Erminia. Fenomenologia do maravilhoso na literatura italiana. Revista *Per Musi*: Belo Horizonte, n.24, 2011, p.21-29.

ARDISSIMO, Erminia. Maravilha e conhecimento de Tasso a Vico. Revista *Per Musi*: Belo Horizonte, n.24, 2011, p.7-20.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas Manuel Alexandre JÚNIOR, Paulo Farmhouse ALBERTO e Abel do Nascimento PENA. Lisboa: INCM, 1998.

BALDI, Guido et al. *Dal testo alla storia dalla storia all testo: volume c dal barocco all'illuminismo*. 2. ed. Torino: Paravia, 2005.

BATTISTINI, Andrea. *IL BAROCCO: CULTURA, MITI, IMAGINI*. Salerno Editrice: Roma, 2000.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. Musical-Rhetorical Figure in German Baroque Music . University of Nebraska Press: Lincoln and London 1997.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Tradução de Maria Costa. Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro, 1986.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 7 ed. Editorial Porrúa: Cidade do México, 1995.

BESSA, Robson; RAJÃO, Raoni. *A retórica dos afetos: uma análise lítero-musical da cantata Arianna de Alessandro Scarlatti*. Comunicação de artigo apresentada na IV Semana de Música Antiga da UFMG em 26/10/2013. Belo Horizonte, 2013.

BESSA COSTA, Robson. *O baixo contínuo no Officio de Defuntos de Lobo de Mesquita*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

BESSA, Robson; ROCHA, Edite. A música para cravo e órgão de Alessandro Scarlatti em Portugal e no Brasil: o manuscrito de Coimbra P-Cug MM60. In: ROCHA, Edite (Org.). *O Cravo na Atualidade: ensino, repertórios e práticas*. Belo Horizonte: Selo Minas de Som. - Escola de Música da UFMG, 2016, pp. 39-56.

BOYD, Malcolm. 'Cantata: §1, 6. Alessandro **Scarlatti**', in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v.3. Macmillan London, 1980.

BRYDONE, Patrick. *Viaggio in Sicilia e a Malta 1770*. Tradução Flavia Marengo e Maria Eugenia Zuppelli. Longanesi e Cia: Milano, 1968.

BUELOW, George. Rhetoric and Music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan: London, 2001.

BURNEY, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 v. Charles Burney editor: Londres, 1789.

BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. W.W. Norton: New York, 1947.

CANO, Ruben. *Música y Retórica en el Barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2000.

CAPONE, Stefano. *Il drama sregolato: La poesia da teatro nei libretti e nei testi di teoria e critica della letteratura della prima metà del Settecento (1696-1755)*. Edizione del Rosone: Foggia, 2007.

CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Corteggiano*. Fabbri Editori: Milano, 2001.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. Perspectiva: São Paulo, 2004.

CIOLFI, Simone: *L'espressione degli 'affetti' nei recitativi delle cantate di Alessandro Scarlatti*. Nuovi elementi per una teoria del recitativo. DEVOZIONE e PASSIONE, Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita. Atti del Convegno

Internazionale di Studi, a cura di Nicolò Maccavino. Rubbertino Editore: Reggio Calabria 2013.

CIOLFI, Simone. *Formule e improvvisazione nei recitativi delle Cantate di Alessandro Scarlatti*, in *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, ed. by Rudolf RASCH. Brepols Publishers: Turnhout 2011, pp. 83-97.

CIVRA, Ferruccio. *Musica poética: Retorica e musica nel período della reforma*. Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca: 2009.

CLERC, Pierre-Alain. *Discurs sur la rhetorique musicale et plus particulierement la rhetorique alleman de entre 1600 et 1750*. Paris, 2000.

COSTANTINI, Danilo; MAGAUDDA, Ausilia. *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della Gazzetta (1675-1768)*. ISMEZ: Roma, 2009.

CRESCIMBENI, Giovan Mario. *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690*, Bulmer and Co. Editor, Londres: 1803.

CROCE, Giulio. *Il Lamento di tutte le arti del mondo e di tutte le città e terre d'Italia, per le poche faccende che si fanno alla giornata, non correndo quattrini*. Bertoldo & Co, Il sito dedicato a Giulio Cesare Croce 1550-1609: Bologna, 2009. Disponível em < <http://www.giuliocesarecroce.it/trascrizioni.html> > Acesso em 17/11/2014.

DELLA LIBERA, Luca. *Nuovi documenti biografici su Alessandro Scarlatti e la sua famiglia*. Acta musicologica volume LXXXIII, International Musicological Society. Bärenreiter: Kassel, 2011.

DELLA LIBERA, Luca. *I Concerti sacri di Alessandro Scarlatti. Osservazioni sullo stile e nuovi documenti sulla cronologia*. *Recercare*, v. XVIII, Lucca: LIM Editrice srl, 2006.

DEMETRIO. *Sobre el estilo*. Tradução, introdução e notas José López. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

DENT, Edward. *Alessandro Scarlatti: his life and works*. Londres: Edward Arnold Publishers Ltd, 1905.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. 2 volumes. Milano: Edizione "A. Barion" Casa Per Edizione Popolari. 1934.

DESCARTES, René. *Abrégé de la musique*. Oeuvres de Descartes, ed. Victor Cousin. Paris: F. G. Levrault, 1824.

DESCARTES, René. *Teoria das paixões da alma*. São Paulo: Ed. Abril S.A. Cultural e Industrial, 1973.

DESCARTES, René. *Les passions de l'ame*. Paris : René Hilsun Éditeur, 1932.

DONINGTON, Robert. *A performer's guide to baroque music*. London: Faber and Faber, 1963.

- ELIAS, Norbert. *La società di Corte*. Milano: Società Editrice Il Mulino, 1980.
- FABBRI, Mario. *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*. Firenze: L. S. Olschki, 1960.
- FORMENT, Bruno. *La terra, il cielo e l'inferno: the representation and reception of greco-roman mythology in opera seria*. 2007. 471 f. Tese. Gent : Universiteit Gent, 2007. Disponível em <<https://biblio.ugent.be/publication/470855>> Acesso em 30 mar. 2014.
- FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70 Lda, 1993.
- FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2002.
- FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2001.
- GARAVAGLIA, Andrea. *La rappresentazione del potere nella cantata italiana del Seicento, in Libidine dei potenti e angoscia dei vinti*. Drammaturgia della crisi alla fine del Rinascimento. Atti del convegno (Roma, 5-8 ottobre 2006), a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio. Roma: Torre d'Orfeo, 2007, pp. 369-404.
- GARDINER, John. *Bach: Music in the castle of heaven*. New York: Vintage Books, 2013.
- GIALDRONI, Teresa . *Un catalogo 'autentico' delle cantate di Alessandro Scarlatti. è possibile? Devozione e Passione, Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Rubbertino Editore, 2013.
- GIALDRONI, Teresa M. *Bella città della real sirena Ch'ami teatro e scena: Silvio Stampiglia e la cantata, in Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria: Laruffa, 2010, pp. 319-388.
- GIANTURCO, Carolyn. *General Introduction*. In *The Italian Cantata in the Seventeenth Century: Facsimiles of manuscripts and prints of works by leading composers including an edition of the poetic texts*. New York & London: General editor Carolin Gianturco. Garland Publishing, Inc, 1986.
- GILYTE, Ernesta; MONTESANO, Azzurra; MACCAVINO, Nicolò. *I madrigali di Alessandro Scarlatti*. Devozione e Passione, Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Rubbertino Editore, 2013.
- GROUT, Donald. *Alessandro Scarlatti an introduction to his operas*. Los Angeles, London: University of California, Berkeley, 1979.
- GROUT, Donald. *Alessandro Scarlatti*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Historia da musica ocidental*. 6. ed. Lisboa: Gradiva Publicações, S.a., 2014.

HALWBACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HANLEY, Edwin. *Alessandro Scarlatti Cantate da Camera : A bibliographical study*. New Haven: Yale University, 1963.

HANLEY, Edwin. 'Cantata: §1,10. Alessandro Scarlatti', in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 3. London: Macmillan, 1980.

HANSEN, João Adolfo. Retorica da agudeza. *Letras Clássicas*, n. 4, São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, 2000 p. 317-342.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HARRIS, Kimberly. *Poetry and patronage: Alessandro Scarlatti and the Academia Degli Arcadia, and the developing of the conversazione cantata in Rome 1700-1710*. Tese. Chicago : Department of Phylosophy. The Of North Texas, 2005.

HAUSER, Arnold. *Le teorie dell'arte: tendenze e metodi della critica moderna*. Trad. Giuseppe Simone. Torino: Giulio Einaudi editore, 2001.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAUSER, Arnold. *Storia sociale dell'arte*. Trad. Anna Bovero. Torino: Giulio Einaudi editore, 1956.

HAYNES, Bruce. *The end of early music. A period performer's History of music for the twenty-first century*. New York: OXFORD University Press, 2007.

HERSANT, Patrick , CARRÈRE, Xavier. *'Mon respectueux, mon profond silence parle pour moi'*. Correspondance d'Alessandro Scarlatti et de Ferdinand de Médicis. Toulouse : Éditions Ombres, 1995.

HENRY, Oscar. *The Doctrine of Affections in Selected Solo Cantatas of Alessandro Scarlatti*. 1963. 423 f. Tese – Curso de Música, Ohio: Universidade do Estado de Ohio, 1963.

HOLANDA, Aurelio Buarque de (Ed.). *Novo dicionário aurélio básico da língua portuguesa: folha aurelio*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1988.

JEANNERET, Christine. *Armoniose penne: per uno studio filologico sulle opere di copisti di cantate romane (1640-1680)* in Francesco Buti tra roma e parigi: Diplomazia, Poesia, e Teatro. Atti del convegno internazionale di studi Parma. A cura di Francesco Luisi Torre d'Orfeo. Roma: Torre d'Orfeo Editrice, 2009.

LISSA, Zofia. *Sul carattere di classe delle composizioni musicali*. In *La sociologia della musica*. Torino: Edizioni di Torino, 1980.

LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas op. 33 de Joseph Haydn*. Tese – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2005.

MARAVALL, José. *A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*. Tradução de Silvania Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1989.

MARCELLO, Benedetto. *Delle Consonanze Armoniche*. Editor: Massimo Redaelli Source: Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, MS It.IV,197 (=9767), <1>-127 (1707)

MARCELLO, Benedetto. *Il Teatro ala Moda, ossia metodo sicuro e facile per bem compore, & esquire L'Opere italiane in Musica all'uso moderno*. Veneza: Borgui di Belisania editor, 1720.

MEYLAN, Raymond. *Alessandro Scarlatt: Arianna Kantate für Sopran, Zwei Violinen und Basso Cotínuo*. Frankfurt: C.F.Peters, 1970.

MIOLI, Piero. *A voce sola: studi sulla cantata italiana del XVII secolo*, V. I, Archivum Musicum Collana di studi D. Firenze: S.P.E.S, 1988.

MONFERRINI, Sergio. *Carlo IV Borromeo Arese, Alessandro Scarlatti e la Cappella Reale di Napoli*. Devozione e Passione, Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di Nicolò Maccavino. Reggio Calabria: Rubbertino Editore, 2013.

MONTEVERDI, Claudio. *Cartas de Claudio Monteverdi*. Tradução e notas e apresentação de Ligiana Costa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MORANDO, Simona. *Modernità e affetti nel Seicento letterario*. XII congresso nazionale dell'adi Roma. Editores Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam Redazione elettronica Emilio Bartoli. Sapienza Università di Roma Facoltà di Lettere e Filosofia | Facoltà di Scienze Umanistiche, 2008.

MORELLI, Arnaldo. *Spaces for Musical Performance in Seventeenth-Century Roman Residences*. In: HOWARD, Deborah; MORETTI, Laura (Ed.). *The music room in early modern France and Italy: Sound, space and object*. New York: Oxford University Press, 2012. Cap. 18. p. 309-320.

NETO, Diósnio. M. *Em vão guardam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical sobre o período colonial brasileiro*. Tese de Livre-docência. São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2011.

PAGANO, Roberto, BIANCHI, Lino. *Alessandro Scarlatti*. Torino: Edizione Rai radiotelevisione italiana, 1972.

PAGANO, Roberto. *Alessandro e Domenico Scarlatti: due vita in una*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2015.

PAGNINI, Marcello. *Lingua e musica : Un'interpretazione nuova e illuminante del rapporto tra sistema musicale e sistema letterario da un punto di vista linguistico, letterario e musicologico*. Bologna : Il Mulino, 1974.

PALISCA, Claude. *Baroque music*. 3. ed. New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1991.

PÁSCOA, Márcio. *Retórica em teoria e prática no ambiente musical luso-brasileiro entre o século XVIII tardio e o início do século XIX*. Atas do Congresso Internacional "Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido". Lisboa: Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, CESEM, FCSH-UNL Laboratório de Musicologia FFCLRP/USP Editora, 2016.

PAVANELLO, Agnese. *Corelli tra Scarlatti e Lully: una nuova fonte della sonata WoO 2*. Acta Musicologica, V. 71, n. 1. Basel: International Musicological Society, 1999, pp. 61-75. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/932904> > Acesso 25-05-2015

PLACE, Adélaïde de. *Alessandro et Domenico Scarlatti*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2003.

RATNER, Leonard. *Classic music: expression, form, and style*. New York: Macmillan publishers, 1980.

ROSAND, Ellen. *Lamento*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan, 2001.

ROSTIROLLA, Giancarlo. *Catalogo generale delle opere di Alessandro Scarlatti*, in *Alessandro Scarlatti*, de Pagano, Roberto e Lino Bianchi.. Turin: Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1972, pp. 317-593.

SALINARI, C.; RICCI, C.. *Storia della letteratura italiana con antologia scrittori e dei critici: dal cinquecento al settecento*. Roma-bari: Editori Laterza, 1989.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Curso de oratória e retórica*. São Paulo: Editora e Livraria Logos, 1954.

SCARLATTI, Alessandro: *Lezioni, Toccate D'Intavolatura per Sonare il Cembalo*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1999.

SCARLATTI, Alessandro. *Quella pace gradita*. Londres: Rosalind Halton Editora. Tje Scarlatti Project, Cantata Edition, 2002.

SETA, Fabrizio Della. *La musica in Arcadia al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*. Atti del terzo congresso internazionale, Fusignano, Firenze: Olschki, 1982, pp. 123-148.

SUTTON, Julia; HARRIS-WARRICK. *Dance*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan, 2001.

TALBOT, Michael, COLLINS Timms. *Handel e gli Scarlatti a Roma: Atti del convegno internazionale di studi*. Roma: Ziino A. Pirrotta N., 1985.

TARUSKIN, Richard. *Oxford History of Western Music: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2010.

TASSO, Torquato. *Gerusalemme Liberata*. A cura di Lanfranco Caretti. Bari: Editora Laterza: 1969.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1974.

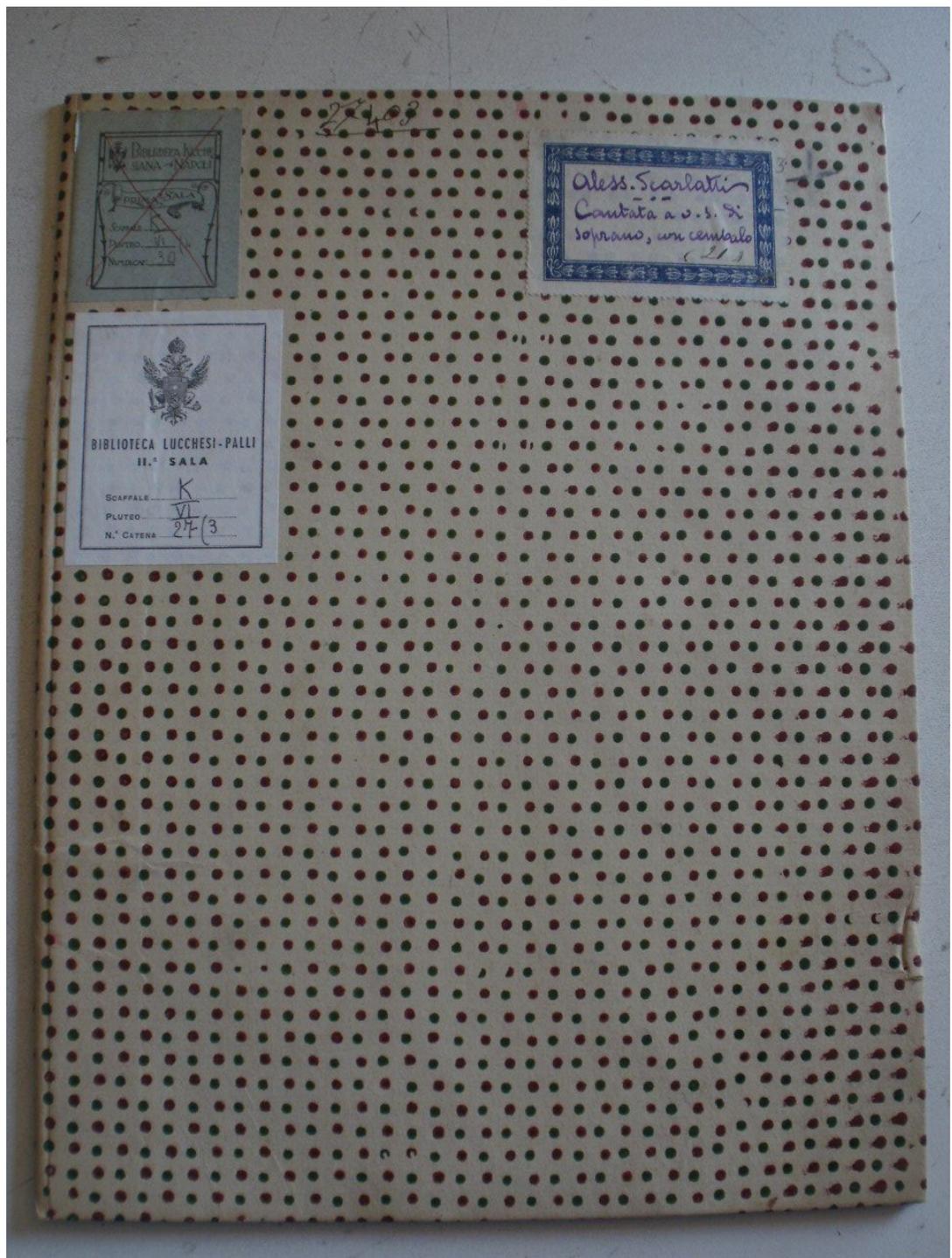
THEODOROPOLOU, Marina. *Alessandro Scarlatti - Soprano cantatas Edition, commentary and recorded performances of the autograph cantatas in Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Osborn Music MS 2 Volume I of III* York, 2012. 65f. Tese. Department of music. York: The University of York, 2012.

TESAURO, Emanuelle. *Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele*. Torino: Bartolomeu Zavatta editor, 1670.

TONELLI, Antonio. *Teorica Musicale ordinata alla moderna pratica divisa in due parti, Parte Seconda (17??)* Editor: Massimo Redaelli Source: Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS L. 54, f. 39v-72r *Manuscripts of Italian Music Theory in Translation (MIMTT)* Centre for the History of Music Theory and Literature of Indiana University.

TORSELLI, Elisabetta. *Dalla "Musurgia Universalis" al "Musico Testore"*. Le Parole Della Musica Olschinski. A cura Maria Teresa Muraro. Firenze : Leo S. Olschki Editore, 1994-2000.

VIDALI, Carole. *Alessandro and Domenico Scarlatti: a guide to research*. New York and London: Garland Publishing, 1993.

**ANEXO: MANUSCRITO DA CANTATA *Mondo, non piú!***

*17112*

*Scarlatti Alessandro*

*= Mondo, mondo, non più... //*

*Cantata a voce sola di soprano  
con accompagnamento di cembalo  
e archi.* - *tr. di G. P.*



« Mondo, non più! Gli inganni tuoi derido:

e per senties più cito  
sentì avvostarmi volu' seguir Giesù!

Quelle piaghe che in lui scintillan tutte  
gravide di pietà

asbrì sono che ognora  
mi stillano i rinfuore  
d'eternità.

Se tue barbare procelle

una farau ch'io resti astorto

quelle piaghe a me son stello,

quelle piaghe a me son porto! »

Così, mentre fuggia

dal tempestoso petto profondo

di quest'infido mondo

esultando e auto l'anima mia.

Auti, non saltò ancora,

facris d'otto d'izzando al suo tesoro

con, sull'arpa d'oro,

del lieto cor fe' risuonar gli affetti:

» Tu che impresi, o Sommo Re,

sopra trono fiammeggiante,

preudi in donb la mia fe',

viva, candida, costan te.

Su, dunque, o Signore,

dell'arto mio posto

miraudo l'affetto,

gradisci del core

i voti divoti.

ch'aspiran lassù! »

Alessandro Scarlatti

- 1 -

Mondo, non piu' gl'inganni tuoi derido....

Cantata vocale di Soprano

Intorno del Giappone

Musical staff with vocal line and lyrics "Mondo mondo non". The staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Musical staff with bass line. The notes are G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Musical staff with vocal line and lyrics "piu' non piu' non piu' no non piu' non piu' mondo". The staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Musical staff with vocal line and lyrics "no' no' non piu' no non piu' no non piu'". The staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Musical staff with vocal line and lyrics "ganni tuoi de' ri = do' de' de' a per sentar piu' fide' e per dar =". The staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Empty musical staff.

- 2 -

Dieu plus fidèle aux esclaves je te sù.

aux esclaves je te sù.

je te sù

Mondo  
Dal Lago

*Aria*  
Quelle piange d'in lui tain t'ellon telle grande telle

grande et piata

quelle pi

37 38

gli di in lui scintillano tutte gravide tutte gravide di pio-  
 tà a Stri sono a Stri sono ch'ognor mi stillano mi stillano influ-  
 onze 9' eternità influenze d'eternità  
 tà A Stri sono ch'ognor mi stillano mi stillano  
 influenza 9' eternità influenza d'eternità

Ta *2. Alornila*  
 Le tue barbarie procel - - - le  
 Le tue barbarie pro cel - - - le non faran ch'io resti ab-ser-  
 To non faran ch'io resti ab-ser-  
 To ch'io resti ab-ser-

*To* *quarto*

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten systems of staves. The notation includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are in Italian and appear to be a religious or devotional piece.

Lyrics (Italian):

piaghe a me son state a me son dat  
le quelle  
risorta me son  
por - - - to  
quelle piaghe a me son  
stella  
quelle piaghe a  
me son por  
- - - to quelle piaghe a me son  
por = = to

- 6 -

Recit: *l'è, mentre fuggia dal tempesto del lago profondo di*

*quest'infido mondo, esultan - do cantò - la -*

*- nima mia: anzi non satia an cora i sacri detti di -*

*zando al suo tesoro co' su l'arpa d'oro del lieto lor fe' risuonar*

*- gli affetti:*

- 7 -

*Andante*

Lu chi'm se -

- ti, o sommo Pa, o sommo ze, lu chi'm se -

ze, o sommo Pa, o sommo Pa, sovra l'ono fiammaggian -

te, sovra l'ono fiammaggian

te, supra di in donola mia / in donola mia

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano and voice piece. The page is numbered 167 in the top right corner. The notation is arranged in five systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written in Italian and are interspersed between the musical staves. The lyrics include: "viva can - ta - ta e costan -", "te secun - do in don la mia", "fe' in don la mia fe' viva Can - ta - ta Can -", "Costan -", and "te e costan -". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various ornaments. The handwriting is in dark ink on aged paper. The page is bound on the right side, and the next page is partially visible on the right edge.

The musical score is written in a single system with a treble and bass clef. The lyrics are written in Italian and are placed below the notes. The handwriting is in dark ink on aged paper.

The lyrics are:

*Si dunque*  
*O Signore - si dunque O Signore dell'arso mio*  
*petto mi saudo l'afetto dell' arso mio petto*  
*mirando l'afetto graditi nel core graditi nel*

The image shows a page of handwritten musical notation for voice and piano. The score is written in a cursive hand and consists of five systems of staves. Each system has a vocal line on top and a piano accompaniment line on the bottom. The lyrics are in Italian and describe a heart's desire for heaven. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece concludes with a double bar line, the instruction 'Mondo da capo', and the word 'fine' written in a decorative script.

coro i voti di voti ch'aspirà la su la su i voti di  
voti ch'aspirà la su gra di su del core gra di su del core i  
voti di voti di voti ch'aspirà la su gra di su del core i  
voti di voti ch'aspirà la su la su la su ch'aspirà la  
su!  
Mondo da capo  
fine

24403



