

Madrigali Guerrieri et Amorosi: o livro oxímoro de Claudio Monteverdi

Maya Suemi Lemos

E, ao fim, vemos que há tal familiaridade entre um ser e seu contrário, que eles se convêm um ao outro mais do que o semelhante ao semelhante.

Giordano Bruno, *Spaccio de la Bestia Trionfante*¹

“São os contrários que comovem fortemente nossa alma”, afirma o compositor Claudio Monteverdi, prefaciando a sua coletânea de madrigais intitulada *Madrigali Guerrieri et Amorosi*.² Impressa em 1638, esta obra de maturidade conclui um ciclo de oito livros de madrigais e encerra, com um punhado de obras primas, a produção de música profana do genial compositor. A convicção quanto à potência patética do contraste entre as paixões, expressa por Monteverdi, se confirma já no próprio título da obra – *Madrigais Guerreiros e Amorosos* – e, de fato, parece nesta determinar tanto a maneira como é manipulada a matéria musical, quanto a escolha poética e a organização do volume. Verdadeiro livro oxímoro, o oitavo livro de madrigais se configura como a concretização, em música, de uma *poética dos contrários*, consoante com as mutações que, entre o *cinquecento* e o *seicento*, afetam o campo das ideias e das mentalidades. Procuramos retrazar, a partir de indícios presentes no corpo mesmo da coletânea de Monteverdi, alguns dos principais marcos da genealogia desta poética dos contrários, que se conforma como um dos pilares da estética maneirista e barroca, e da qual o oitavo livro parece ser, no campo da música, uma realização emblemática.

Livro oxímoro

Quase vinte anos separam a edição dos *Madrigali Guerrieri et Amorosì* da publicação anterior organizada por Monteverdi. Não se sabe a que se deve o longo silêncio editorial do compositor, se ao acúmulo de suas obrigações³ ou se ao ritmo natural de gestação de uma obra complexa, em que estão implicadas muitas das reflexões estéticas feitas pelo compositor. Verdade é que, independentemente de seu motivo, este lapso considerável de tempo parece ter permitido a Monteverdi sistematizar e traduzir musicalmente preocupações que ele não se furtou a expor – fato excepcional em sua trajetória – num longo prefácio explicativo que nos indica, de imediato, a envergadura da nova empreitada.

Nele, o compositor narra o seu empenho em explorar musicalmente certa energia que emana da oposição das paixões contrárias: no seu entender, aquilo que provoca a comoção não é a expressão das paixões simplesmente, mas sim o contraste entre estas. Assim, de maneira a poder explorar este potencial patético, ele afirma ser necessário encontrar maneira musical de expressar um *affetto* (sentimento ou paixão) até então, segundo ele, jamais expresso em música: o afeto guerreiro. No seu entender, a coleção das paixões humanas redundava em três principais tipos: a temperança, paixão mediana, e duas paixões extremas e opostas – a humildade ou súplica e a cólera, sendo esta última o *affetto* guerreiro por excelência. A elas corresponderiam três gêneros, respectivamente: temperado, mole e agitado. Uma vez lograda a transposição musical da cólera ou paixão guerreira (*in proelium voces atque accentus* – “brados e acentos guerreiros”), correspondente ao estilo agitado (*concitato*), poderia-se obter finalmente, em música, o contraste máximo entre os gêneros/afetos extremos: o gênero *mole* (humildade/súplica) e o gênero *agitado* (cólera):

Tendo eu considerado que os nossos afetos, ou sentimentos, são principalmente três, ou seja, a cólera, a temperança e a humildade ou súplica, como bem afirmam os melhores filósofos, ou melhor, que a natureza mesma de nossa voz pode ser elevada, baixa ou mediana, assim como a arte musical o faz ver claramente pelos termos *animado*, *mole* e *temperado*; e tendo encontrado na obra dos compositores do passado exemplos do *mole* e do *temperado*, mas nunca do gênero *animado*, gênero

no entanto descrito por Platão no terceiro livro da sua Retórica⁴ com estas palavras: *Suscipe harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium voces atque accentus*⁵, e sabendo que os contrários são de natureza a comover grandemente nossa alma, finalidade que deve perseguir a boa música, como afirma Boécio, quando diz: *Musicam nobis esse conjunctam, mores, vel honestare, vel evertere*⁶ por todas estas razões, me dediquei à encontrá-lo, não sem trabalho e dificuldades.⁷

Tal polarização entre os gêneros/afetos, é preciso notar, aparece nas palavras de Monteverdi não apenas como uma necessidade estética, para ele evidente e inquestionável, mas também como a própria finalidade ética da música. Pois a comoção – mobilização dos sentimentos no homem – operaria uma certa catarse de virtude anagógica: a boa música “eleva”, afirma Monteverdi no trecho acima, parafraseando a citação de Boécio.

Assim, é explorando aquilo que seria, aliás justamente, o *ethos* dos modos rítmicos antigos, que Monteverdi estima poder obter a modalidade musical do afeto guerreiro, o *stilo concitato*:

Por isto me pus a procurá-lo [o gênero *concitato*], não sem muita aplicação e fadiga; e, observando que o ritmo pirríquio, ritmo rápido, era empregado, segundo afirmam os melhores filósofos, nas danças guerreiras e agitadas, enquanto o espondeu, ritmo lento, era reservado para as opostas, comecei a refletir na semibreve, sobre a qual propus que, percutida uma vez apenas, ela marcasse o ritmo espondeu; e, dividida em seguida em dezesseis semicolcheias tocadas consecutivamente, acompanhadas de palavras de cólera e indignação, ouvi, neste breve exemplo, uma semelhança com o afeto que procurava, muito embora as palavras não pudessem acompanhar, metricamente, a rapidez do instrumento.⁸

E ele coloca à prova sua descoberta, se aventurando a transpôr em música um trecho do épico *A Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso, que parece, a seus olhos, oferecer um modelo poético do contraste de paixões, coincidente com as suas buscas:

E, para disto ter prova melhor, tomei o divino Tasso, por ser poeta que exprime com toda propriedade e naturalidade em seu discurso aqueles afetos que busca

descrever, e encontrei a descrição que ele faz do combate de Tancredo e Clorinda, de maneira que eu tivesse, para pôr em canto, dois afetos contrários: isto é, a guerra, a oração e morte.⁹

A escolha feita por Monteverdi é significativa. De fato, a poética do “divino” Tasso, o grande de sua época, é fortemente marcada pela exploração da potência patética das oposições de afetos e de ideias, traduzida, inclusive, num uso frequente de figuras de oposição, tais como antíteses, oxímoros, quiasmas e paradoxos. A convergência entre os dois autores e entre suas respectivas obras, no entanto, vai além da busca da expressão dos contrários. Pois o épico de Tasso e o oitavo livro de Monteverdi coincidem também naquilo que eles representam: eles são o terreno de experimentação estética utilizado pelos dois autores, ambos engajados, cada um no seu campo, respectivamente poético e musical, numa tentativa de renovação da linguagem.¹⁰ E, de fato, de um autor ao outro, da obra de um à obra do outro, parece se desenhar um percurso que, sempre visando a problemática dos contrários, conduz de uma estética tardo-renascentista alicerçada no conceito de harmonização dos contrários, a *concordia discors*, à afirmação maneirista (e posterior confirmação, no barroco) de uma *poética dos contrários*, baseada na virtude persuasiva do *pathos* que emana das oposições.¹¹

Certo é que Monteverdi parece ter tido total sucesso em sua empreitada. Ao menos, é o que querem fazer crer as linhas que antecedem, no oitavo livro, a partitura do *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, uma das obras-primas da coletânea, representativa das intenções estético/musicais do compositor: o *Combattimento* teria sido encenado doze anos antes de sua edição impressa, “no palácio do ilustríssimo e excellentíssimo senhor Girolamo Mozenigo”, “como passatempo noturno, na presença de toda a nobreza”. A plateia teria sido “tomada de compaixão”, a ponto de “derramar lágrimas”, e aplaudido, “pois tratava-se de canto de gênero nunca visto nem ouvido”.¹² A escrita musical do *Combattimento*, com efeito, explora de maneira extraordinária o contraste entre passagens lentas e por *b mollis* e passagens agitadas (*stilo concitato*) e por *b durus*,¹³ o que imprime à obra um caráter fortemente dramático.¹⁴ Monteverdi emprega reiteradas vezes a sua nova “in-

venção” – as semibreves divididas em “dezesseis semicolcheias tocadas consecutivamente, acompanhadas de palavras de cólera e indignação”¹⁵ – mas explora também outros efeitos rítmicos que mimetizam o trote e a cavalgada dos cavalos, assim como inúmeros efeitos com as cordas – pizzicatos, golpes de arco enérgicos alternados com pausas expressivas – que imitam com extraordinária vivacidade a ferocidade do combate, os sons metálicos e rudes dos golpes entre as pesadas espadas, armaduras e escudos. À violência expressa nestas linhas musicais se alterna a suavidade e ternura dos momentos de recolhimento dos combatentes, numa engenhosa trama de elementos contrastantes.

Outras peças do oitavo livro são igualmente notáveis pela forte oposição de gêneros musicais. Mas as oposições não concernem, nesta coletânea, a matéria musical somente. Elas se estendem, na realidade, à estrutura mesmo da obra, que parece incorporar, em sua forma bipartida, o princípio de oposição de contrários. Monteverdi adota um plano simétrico onde o livro é constituído de duas seções que se espelham, cada uma delas contendo, respectivamente, madrigais com temática guerreira e madrigais de tema amoroso.

<i>Madrigali guerrieri et amorosi</i>	
[madrigais guerreiros]	[madrigais amorosos]
1. <i>Altri canti d'Amor</i>	10. <i>Altri Canti di Marte</i>
2. <i>Or ch'el ciel e la terra e'l vento tace</i>	11. <i>Vago augelletto, che cantando vai</i>
3. <i>Gira il nemico insidioso</i>	12. <i>Mentre vaga Angioletta</i>
4. <i>Se vittorie sì belle</i>	13. <i>Ardo e scoprire, abi lasso, io non ardisco</i>
5. <i>Armato il cor d'adamantina fede</i>	14. <i>O sia tranquillo il mar</i>
6. <i>Ogni amante è guerrier</i>	15. <i>Ninfa che scalza il piede</i>
7. <i>Ardo, avvampo, mi struggo</i>	16. <i>Dolcissimo uscignolo</i>
8. <i>Combattimento di Tancredi e Clorinda</i>	17. <i>Chi vol haver felice e lieto il core</i>
9. Ballo: Volgendo il ciel	18. <i>Lamento della ninfa</i>
	19. <i>Perchè t'en fuggi, o Fillide</i>
	20. <i>Non partir, ritrossetta</i>
	21. <i>Su su, su pastorelli vezzosi</i>
	22. Ballo delle Ingrate

Sem deixar dúvida quanto à firmeza do propósito de espelhamento, cada uma das duas seções se inicia com um soneto posto em música, que cumpre uma função de prólogo, onde é enunciada a temática da seção. Ao soneto de Giambattista Marino,¹⁶ *Altri canti di Marte*, que introduz a seção *amorosa*, Monteverdi opõe um soneto de teor oposto e simétrico, de autor desconhecido, que abre a seção *guerriera*. “Que outros cantam de Marte e de seus exércitos os assaltos de bravura e as honrosas ações [...]. Eu canto, Amor, desta tua guerreira, as ofensas mortais por ela suportadas [...]”, declara Marino, o qual responde em imitação o autor desconhecido: “Que outros cantem do Amor, delicado arqueiro, os doces galanteios e os beijos suspirosos [...]. De Marte eu canto, furioso e firme, os duros embates, as batalhas temerárias [...]”.

<p><i>Altri canti d'Amor, tenero arciero, i dolci vezzi, e i sospirati baci; narri gli sdegni e le bramate paci quand'unisce due alme un sol pensiero.</i></p> <p><i>Di Marte io canto, furibondo e fiero, i duri incontri, e le battaglie audaci; strider le spade, e bombeggiar le faci, fo nel mio canto bellicoso e fiero.</i></p> <p><i>Tu cui tessuta han di cesareo alloro la corona immortal Marte e Bellona, gradisci il verde ancor novo lavoro, che mentre guerre canta e guerre sona, oh gran Fernando, l'orgoglioso choro, del tuo sommo valor canta e ragiona.</i></p>	<p><i>Altri canti di Marte, e di sua schiera gli arditi assalti, e l'honorate imprese, le sanguigne vittorie, e le contese, i trionfi di morte horrida, e fera.</i></p> <p><i>Io canto, Amor, da questa tua guerriera quant'hebbi a sostener mortali offese, com'un guardo mi vinse, un crin mi prese: historia miserabile, ma vera.</i></p> <p><i>Due begli occhi fur l'armi, onde trafitta giacque, e di sangue invece amaro pianto sparse lunga stagion l'anima afflitta.</i></p> <p><i>Tu, per lo cui valor la palma, e'l vanto hebbe di me la mia nemica invitta, se desti morte al cor, dà vita al canto.</i></p> <p>Giambattista Marino</p>
--	--

A simetria das duas seções opostas é confirmada ainda pelos dois *balli* – balés de caráter cênico – que, igualmente espelhados, concluem as duas seções, ambos sobre texto de Ottavio Rinuccini:¹⁷ *Volgendo il ciel* e *Ballo delle Ingrate*.

Várias das peças que compõe o volume, assim como o *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, são anteriores à época de sua edição. É o caso do dueto virtuosístico *Mentre Vaga Angioletta*, ou do *Ballo delle Ingrate*, representado em 1608, e de outras tantas, sobretudo da seção *amorosa*.

A anterioridade destas peças não contradiz, no entanto, a coerência da estrutura do livro. Muito pelo contrário, ela evidencia o propósito do compositor de arranjar peças heteróclitas segundo a lógica da contraposição de afetos opostos, não se furtando, para isto, a compor novas peças que preencham as lacunas de seu plano simétrica e logicamente ordenado. Do ponto de vista estilístico, é bem verdade, as peças são muitas vezes heterogêneas, em virtude, inclusive, desta disparidade da época de composição – as preocupações estéticas do autor certamente variaram neste lapso de tempo de ao menos trinta anos que separam as datas prováveis de composição. No entanto, a própria dessemelhança deixa manifesta a natureza da motivação de Monteverdi à época da edição do oitavo livro: as peças compostas provavelmente em data próxima são as que mais obedecem a uma poética baseada na força expressiva dos contrários: alternância súbita, numa mesma peça, entre estilos composicionais contrastantes, seleção poética que privilegia textos onde já há forte presença de figuras de oposição – oxímoros, antíteses e paradoxos.

Não é surpresa encontrarmos, iniciando a coletânea (excetuada a peça-prólogo *Altri canti d'Amor*), um soneto de Francesco Petrarca,¹⁸ *Or ch'el ciel e la terra e'l vento tace*. O tema do soneto – a descrição do estado de “guerra amorosa” do poeta – traduz perfeita e convenientemente a temática geral da coletânea. Mas também do ponto de vista estilístico a escolha é compreensível. No soneto encontramos abundantes e sucessivas figuras de oposição: a justaposição de *ciel e terra*, *ferre e augelli*, céu e mar (*il carro stellato, il mar*); a culminância da figura acumulativa que aproxima dramaticamente os verbos *ardo e piango*; o oxímoro *dolce pena*; a dupla antítese *guerra/pace e ira/duol*; a série de paradoxos nos dois tercetos (*sol d'una chiara fonte viva move'l dolce e l'amaro; una man sola mi risana e punge; mille volte il dí moro e mille nasco*):

1 *Or che'l ciel e la terra e'l vento tace,
e le fere e gli augelli il sonno affrena,
notte il carro stellato in giro mena
e nel suo letto il mar senz'onda giace;*

5 *veggio, penso, ardo, piango; e chi mi sface*
sempre m'è inanzi per mia dolce pena:
guerra è'l mio stato, d'ira et di duol piena;
et sol di lei pensando ò qualche pace.

9 *Così sol d'una chiara fonte viva*
move'l dolce e l'amaro ond'io mi pasco;
una man sola mi risana e punge.

12 *Et perché'l mio martir non giunga a riva,*
mille volte il di moro e mille nasco;
tanto da la salute mia son lunge.

Guerra è'l mio stato, declara Petrarca no soneto. E Monteverdi, de maneira a levar a cabo a expressão musical do duelo interior das paixões inconciliáveis, contrapõe de maneira enfática texturas musicais contrastantes ao extremo. À homofonia estrita, de caráter declamatório onde as seis vozes evoluem em valores lentos sempre no registro médio-grave, denotando a natureza estática e noturna descrita no primeiro quarteto do soneto, interrompida pelas inflexões exclamatórias dramáticas (*veggio, penso, ardo, piango*), se opõe frontalmente uma escrita musical agitada, polifônica, fugada, em notas curtas e pontuadas e melodias ascendentes, que, reforçadas pelos violinos, mimetizam as cavalgadas e assaltos guerreiros (*guerra è il mio stato d'ira et di duol piena*). Esta escrita não é outra senão o mesmo estilo *concitato* descrito por Monteverdi no prefácio ao volume e posto em prática pela primeira vez no *Combattimento*.

Estes poucos aspectos e exemplos bastam para entender que a oposição dos afetos e ideias permeia todo o oitavo livro, da sua microestrutura à sua macroestrutura, da sua linguagem poética à sua linguagem musical. Verdadeiro livro oxímoro, ele aproxima e condensa, no seu interior, a expressão dos opostos e constitui, no nosso entender, uma materialização notável de uma poética dos contrários, transposta voluntária e laboriosamente em música pelo genial compositor cremonense.¹⁹

Os contrários e suas figurações

Mas a coletânea dos *Madrigali Guerrieri et Amorososi* nos dá mais indícios. Ela nos revela, sobretudo por meio de sua seleção poética, aquilo que seria uma arqueologia da poética dos contrários, que, finalmente, nos permite compreender melhor o contexto da elaboração do oitavo livro, e avançar hipóteses quanto ao sentido desta coletânea dentro da extensa obra musical de Monteverdi.

Vimos a perfeita conveniência do tema do soneto de Petrarca, escolhido por Monteverdi como peça que sucede o prólogo, assim como a conformidade entre a escrita do poeta – apoiada na força das oposições e nos contrastes – e o propósito musical de Monteverdi. No entanto, mais do que o tema ou a *cópia* de contrários expressos no soneto petrarqueano, o que parece dar lógica à escolha poética de Monteverdi é o *ethos* mesmo de Petrarca, poeta por excelência do conflito das paixões, da oposição trágica entre as aspirações humanas. Nele, o conflito entre o humanista das obras latinas e moralistas, imbuído de doutrina cristã e aspirante à transcendência, e o poeta que, arrebatado pela violência da paixão amorosa, não logra se subtrair à imanência, se traduz numa poesia de função anagógica onde o amor profano e o amor sagrado se confundem, e onde as contradições internas não cessam de aflorar, numa poética fortemente marcada pela expressão da força dos contrários. O desejo ardente, a aspiração ao amor inatingível não podem se coroar senão com o fracasso e são sublimados numa melancolia compensatória: “*me invado de um prazer amargo com estas lágrimas e este sofrimento. Me desfaria delas com grande pesar*”, confessa o poeta, em seu diálogo *Secretum*.²⁰

Esta ideia de uma *dolendi voluptas*, espécie de prazer que se experimenta no sofrimento, se revela um tema central na poética de Petrarca,²¹ ao ponto de se tornar uma marca distintiva. Constatação da inseparabilidade entre as paixões opostas, e que aparece, em forma invertida, no oxímoro *dolce pena* do soneto posto em música no oitavo livro,²² ela ressoa em outras tantos versos – *or ride, or piange, or teme, or s’assecura*²³ – e faz ecoar o *dolent gaudentque* de Virgílio, expressão seminal da força incontornável dos contrários. O trecho virgiliano em questão, do sexto

livro da *Eneida*, sustenta que, subjacente à figuração dos contrários, está a natureza contraditória do homem, sua qualidade intrínseca: “As almas, sementes de vida de origem divina” – revela solenemente Anquises a Enéas, denotando uma metafísica platônica nutrida de estoicismo – “são dotadas de uma energia ígnea” (*Igneus est ollis uigor et caelestis origo seminibus*); uma vez que pese sobre elas, no entanto, a matéria impura, destinada à morte (*quantum non noxia corpora tardant terrenique habitant artus moribundaque membra*), “sem distinguir a luz”, e “enclausuradas em suas trevas e seu cárcere cego” elas são tomadas pelas paixões múltiplas e contraditórias: o temor e o desejo, o sofrimento e o prazer: *Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras / dispiciunt clausae tenebris et carcere caeco*.²⁴

A alma ígnea, tendente à elevação e à perfeição, e o corpo, invólucro opaco, denso e tenebroso, propenso à corrupção, não se conciliam numa unidade composta, mas se associam tensa e tragicamente, sob o signo de uma ambivalência nunca atenuada, que se traduz em paixões e pulsões contrárias. O litígio entre as suas partes constituintes é a condição ontológica do homem, noção sobre a qual parece, de fato, se enraizar a genealogia da poética dos contrários, da matriz poética arquetípica de Virgílio até as suas figurações seiscentistas, passando pelo modelo maior petrarqueano: *Guerra è il mio stato*, proclamará de fato, como vimos, o poeta aretino, expondo seu embate interior.²⁵

Esta noção da natureza contraditória do homem configura um *topos* recorrente no ambiente cultural de Monteverdi, e tem em seu contemporâneo Giordano Bruno (1548 - 1600) uma figura emblemática e um de seus mais enfáticos teóricos. A ontologia do homem contraditório deriva, no pensamento de Bruno, da noção mais ampla de uma contradição inscrita no âmago de todas as coisas (e que aflora, sintomaticamente, na poética que a exprime), herdada, segundo o próprio Bruno, do “filósofo que se rendeu à razão da coincidência dos contrários”,²⁶ Nicolau de Cusa. Da *coincidentia oppositorum* formulada por este, Bruno estende um princípio de contrariedade que afeta todas as coisas e se configura como uma força motriz necessária: “o princípio, o meio e o fim, o nascimento, o crescimento e a perfeição de tudo o que vemos vêm dos contrários, pelos contrários, nos contrários e con-

trariamente; e onde há contrariedade há ação e reação, há movimento, há multiplicidade, há ordem, há gradação, há sucessão, há mudança”.²⁷

Os contrastes inevitáveis que afetam o homem compósito são tema privilegiado em seu *De gl' heroici furori*, tratado de filosofia moral que, aliás, se configura como um verdadeiro manifesto da poética maneirista. Nele, os princípios são, curiosamente, enunciados sob a forma de sonetos, comentados e explicados por meio de diálogos. O soneto que inicia o diálogo segundo, cujo tema central é a noção dos contrários, não é outra coisa senão uma cascata inesgotável de oposições, que ocupa inteiramente os dois quartetos: “Minhas esperanças são de gelo, e de fogo meus desejos”, “ao mesmo tempo tremo e gelo, ardo e flambo”, “estou mudo e preencho o céu de gritos ardentes”, “meu coração cintila e meus olhos destilam água”, “vivo e morro”, “rio e lamento”, “vivas são as águas e não morre o incêndio, pois tenho nos olhos Tétis, no coração Vulcão”. Novas oposições se sucedem nos versos seguintes, dos tercetos, mas deixam emergir, agora nítida, a preocupação e a perspectiva anagógica do poema – e do tratado como um todo, aliás: “amo o outro, odeio a mim mesmo”, “se me faço asa, ele se converte em rocha”, “se retorno ao chão, ele se alça ao céu” “não cesso de persegui-lo, e ele de fugir”, “se o chamo, ele não responde”, “quanto mais o procuro, mais ele se esconde”. Como em Petrarca, o amor – expresso, aqui também, em sua ambiguidade sagrado/profano – é sempre condenado ao fracasso. Se esquivando sucessivamente, o divino, objeto do amor heroico, se oculta.

1 *Io che porto d'amor l'alto vessillo,
Gelate hó spene e gli desir cuocenti:
A' un tempo triemo, agghiaccio, ardo e sfavillo,
Son muto, et colmo il ciel de strida ardenti,*

5 *Dal cor scintill', e da gl' occhi acqua stillo;
Et vivo et muoio et fô ris' et lamenti :
Son vive l'acqui, et l'incendio non more,
Ch'à gl' occhi hó Tèthi, et hó Vulcan al core.*

9 *Altr' amo, odio me stesso,
Ma s'io m'impium', altri si cangia in sasso;
Poggi' altr' al ciel, s'io mi ripogno al basso;*

12 *Sempr' altri fugge, s'io seguir non cesso;
S'io chiamo, non risponde:
Et quant'io cerco più, più mi s'asconde.*²⁸

O hemistíquio “rio e lamento” (v. 6) evoca aqui, mais uma vez, o *dolent gaudentque* de Virgílio,²⁹ aliás citado textualmente pouco em seguida, no mesmo diálogo,³⁰ como que relembrando o pesar do corpo sobre a alma, *origo* dos afetos contrastantes. Giordano Bruno, sob a máscara de Tansillo, comenta o soneto: “Nada é puro e simples”, “todas as coisas são feitas de contrários”.³¹ Premissa da qual ele infere uma verdadeira psicologia dos contrários:

Desta composição que reside no âmago das coisas, resulta que os afetos que a elas nos ligam não nos conduzem jamais a um prazer que não seja mesclado de amargor; digo, ainda, que se não houvesse amargor nas coisas, não existiria o prazer; o cansaço faz com que tenhamos prazer no repouso; a separação é a razão pela qual temos prazer na união.³²

Psicologia maneirista por excelência,³³ prefigurada pela *dolendi voluptas* de Petrarca, mas uma psicologia, sobretudo, onde os contrários são um motor – a instabilidade entre os afetos é promessa de movimento³⁴ – cuja dinâmica tem uma importância fundamental: não há prazer sem deslocamento entre os polos contrários das sensações e dos afetos:

Vemos que todo prazer consiste em nada mais do que um certo trânsito, caminho e movimento. É esperado que o estado de fome seja incômodo e triste, e que o da saciedade seja desagradável e pesado; no entanto o movimento entre um e outro dá prazer. O estado de ardor venéreo atormenta, e a libido saciada entristece, o trânsito de um estado a outro, no entanto, satisfaz. Em nada do presente se encontra prazer, se no passado não houve o desgosto. O esforço não apraz no início, mas após o repouso; e no início não apraz o repouso, mas após o esforço.³⁵

A teoria do *nolano*, de um *moto* entre os afetos contrários que condiciona o prazer, ou, mais radicalmente ainda, que *é* o próprio prazer, não é semelhante à ideia, explicitada à guisa de teoria por Monteverdi no prefácio-manifesto do oitavo livro? A ideia de uma energia que emana dos contrários, cuja virtude motriz (*gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro*) se assimila à qualidade/finalidade ao mesmo tempo estética e ética da música (*fine del movere che deve avere la bona musica*)? É de fato esta potência motriz dos contrastes que Monteverdi busca, declaradamente, encarnar em sua música, por meio de suas pesquisas rítmicas descritas no prefácio, mas também, e sobretudo, bem mais a montante, por um processo paulatino de renovação da linguagem musical – a afirmação da chamada *seconda prattica* – já em curso na música de suas coletâneas anteriores, no qual as regras de consonância são dobradas à necessidade de uma expressão mais enérgica dos afetos, sem a que a oposição dos contrários não poderia aflorar em toda a sua contundência.³⁶

Nesta perspectiva, o prefácio de Monteverdi, declaração de suas intenções musicais, se revela um verdadeiro manifesto, que justifica não só a natureza do oitavo livro, mas também, implicitamente e a posteriori, a *seconda prattica*, em vista de seu desdobramento natural: a possibilidade de uma poética musical dos contrários, em consonância com a estética literária já em vigor.

O teor da carta que ele endereça a Alessandro Striggio em 7 de maio de 1627, confirma esta convicção estética que já parece então o animar. A respeito da escolha de uma cantora para protagonizar a ópera *Finta pazza Licori*, que ele contava então compor sobre libreto de Giulio Strozzi, ele recomenda que a parte da personagem principal, Licori, “por ser muito *vária*”, ou seja, contrastada, não seja executada por uma cantora que não saiba “se fazer tanto homem quanto mulher, com gestos vivos e paixões distintas (*separate passioni*)”. A expressão musical, segundo o compositor, deverá acompanhar cada inflexão de um texto poético cuja característica mais marcante parece ser justamente o *moto* reiterado entre os contrários: “A imitação deverá se apoiar no sentido da palavra, e não no sentido do verso inteiro”, afirma ele; “assim, quando ela falará de guerra, deverá imitar a guerra, quando ela falará de paz, a

paz, quando ela falará de morte, a morte, e assim por diante”.³⁷ Ou seja, o bom canto é aquele que *move al riso et alla compassione*, que é capaz de bascular de um caráter a seu oposto *in brevissimo spatio*.³⁸ É aquele que aproxima os contrários em seus limites, de maneira a exacerbar a tensão da oposição.

O oitavo livro e seu caráter de manifesto estético indica tratar-se aí de um momento crucial de transição. Pois, logicamente, um manifesto não é justificável senão em virtude das tensões que emanam de um processo de mutação. De fato, o ideal estético que regia então a teoria musical,³⁹ em contradição com a nova prática musical (*seconda prattica*), repousava ainda sobre o princípio neoplatônico de uma harmonia totalizante, capaz de unificar e solidarizar os múltiplos e contrários, sobre a noção metafísica de uma unidade suprema, instância superior que agrega e encadeia a multiplicidade do mundo manifesto (formas, elementos, seres, objetos, afetos, ações). O contraponto polifônico renascentista, que as novas práticas trataram de suplantar, teria sido assim, idealmente, em sua perfeição harmônica, o espelho desta harmonia totalizante.

Esta noção arcaica de uma concórdia entre elementos discordantes havia permeado também a poética quinhentista, desdobrada, igualmente, em princípio estético no campo literário. Torquato Tasso, em seus tratados de poética,⁴⁰ escritos nas últimas décadas do século, evocara a metafísica da *concordia discors*, rebatendo-a automaticamente sobre a função poética:

Assim como nesta maravilhosa obra de arte de Deus, que chamamos Mundo, vemos o céu coberto ou decorado por uma tal variedade de estrelas; e depois, descendo pouco a pouco, o ar, o mar, cheios de pássaros e peixes; a terra abrindo uma tal variedade de animais tanto ferozes quanto domésticos, e sobre a qual abundam os riachos, fontes, lagos, pradarias, campos, florestas, montanhas; com, aqui e lá, frutos e flores, geleiras e neve, moradias e plantações, solidões e desertos, e, **com isto tudo, o mundo é um, guardando em seu seio tantas coisas diversas, una sua forma e sua essência, uno o nó que une e conjuga todas as suas partes numa discordante concórdia**, [...] estimo que o poeta excelente (que não chamamos divino por outra razão senão porque, semelhante em suas obras ao artista supremo, ele participa de sua divindade) deve ser capaz

de compor um poema no qual, como num mundo resumido, leiamos aqui os preparativos militares, lá os combates em mar e em terra, cidades tomadas, duelos, torneios, acolá as descrições da fome e da sede, as tempestades, os incêndios, os prodígios; que encontremos nele as assembléias celestes e infernais, que se assista às rebeliões, à disputas, às errâncias, às aventuras, à encantamentos, aos atos de crueldade, de audácia, de cortesia, de generosidade; à histórias de amor felizes ou infelizes, alegres ou lamentáveis, **mas que, no entanto, o poema seja um apenas, contendo tal variedade de assuntos; que seja uma sua forma e sua fábula**, e que todas estas coisas sejam compostas de maneira que estejam ligadas umas às outras pela necessidade ou pela verossimilhança, ao ponto de que, se um só elemento fosse retirado ou deslocado, tudo estaria arruinado.⁴¹

Se vemos emergir, no trecho acima, em meio à multiplicidade enumerada abundantemente, os pares de contrários (“*assembléias celestes e infernais*”; “*histórias de amor felizes ou infelizes, alegres ou lamentáveis*”, etc.), eles aparecem, no entanto, como partes solidarizadas pela perfeição da unidade divina, apaziguadora das diferenças e dos contrários, e que deve, necessariamente, se reproduzir na poética. Ora, em sua prática poética Tasso aponta para novas frentes: sua poesia é marcada pela força penetrante dos *concetti*, pela *acutezza* de metáforas, numa aspiração estética que não visa mais tanto uma harmonização da multiplicidade, mas sim, cada vez mais, uma polarização dos contrários. Assim, o descompasso entre uma teoria de sabor ainda tardo-renascentista e uma *praxis* já afinada com uma nova estética parece afetar igualmente a poética de Tasso, ela também francamente transicional.

Mas a teoria não tardará a bascular, acompanhando o movimento das mentalidades e as mutações estéticas dele decorrentes: a noção de concórdia aparece na teoria de Giordano Bruno (contemporânea, aliás, da teoria poética de Tasso), mas já numa inversão de foco significativa: Bruno dirá que, na verdade, “a concórdia não se realiza senão lá onde há oposição”:

Assim, me parece que, visto que a justiça não se produz senão lá onde há erro, que a concórdia não se efetua senão lá onde há oposição. O esférico não se atém ao esférico, pois os dois se tocam num ponto, mas o côncavo se encaixa no

convexo; e, moralmente, o soberbo não pode se ajustar ao soberbo, o pobre ao pobre, o mesquinho ao mesquinho; mas o primeiro se compraz com o humilde, o segundo com o rico, e este com o magnífico.⁴²

Ou seja, da oposição anulada pelo princípio da concórdia, passa-se à oposição tomada como condição necessária à concórdia. Este deslocamento, sutil mas ao mesmo tempo radical, denuncia uma transformação igualmente radical nas mentalidades⁴³ e aponta para um prazer estético de nova ordem, condicionado não mais à harmonia entre as partes discordantes, mas ao movimento gerado pelo desacordo, pela desproporção dos contrários: um *prazer do desprazer*.⁴⁴ Não é o que confirma o testemunho de Monteverdi no oitavo livro? A plateia que, *mossa dal'affetto di compassione*, aplaude às lágrimas, segundo o relato de Monteverdi, ao fim da primeira representação do *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, é tomada pelo prazer catártico do desprazer: prazer-oxímoro, prazer *pelo* oxímoro.

De fato, tanto Bruno no âmbito da filosofia moral e da poética, quanto em Monteverdi, no campo musical, enxergam, no sentido inverso da temperança, uma tensão entre os contrários levada ao seu paroxismo. É bem verdade que, para Giordano Bruno, a perfeição permanece associada à unidade, do que decorre a superioridade ética do meio termo entre os afetos extremos. Se este meio termo, ponto onde a contrariedade seria abolida⁴⁵, permanece ainda como ideal de virtude, ele se revela, no entanto, inatingível. O sábio será, então, a defeito de poder atingi-lo, aquele que aceita a realidade dos opostos, a sua báscula incessante e inevitável entre os extremos que acabam – e este é o ponto crucial – por se tocar em seus limites: *il fine d'un contrario é principio de l'altro, et l'estremo de l'uno é cominciamento de l'altro*,⁴⁶ intui Bruno, o pensador do universo infinito. O meio-termo, *locus* da temperança, se abisma irreparavelmente num limite estreitado... Ao infinito.

Não é também o que faz Monteverdi, nas pesquisas musicais que ele próprio narra? Toda a sua empresa é escrupulosamente descrita no prefácio-manifesto, que deixa claro os esforços de renovação estética do compositor, em busca de uma radicalização expressiva dos contrastes patético/musicais, que passa, como em Bruno, pela anulação do

meio-termo entre eles, pelo estreitamento extremo de suas fronteiras. Reduzindo toda a coleção de sentimentos humanos a três categorias ou gêneros básicos (gênero *agitado*, *temperado* ou *mole*), ele suprime de seu campo de preocupação o gênero temperado, se ocupando única e voluntariamente dos afetos extremos, de cuja polarização radical depende, segundo ele próprio, o sucesso estético da música.

Cólera/guerra	Temperança	Humildade/súplica /oração
gênero <i>concitato</i>	gênero <i>temperato</i>	gênero <i>molle</i>

Assim é que, não encontrando na música de seus predecessores expressão conveniente dos afetos *agitados*, ele empreende suas buscas, sobretudo rítmicas. Delas resultarão, como vimos, o *stilo concitato*, ao qual Monteverdi parece, de fato, atribuir muita importância, procurando garantir para si o mérito da descoberta:

Me pareceu por bem fazer saber que foi minha esta invenção, assim como o primeiro exemplo deste gênero, tão necessário à arte musical, gênero sem o qual esta arte estava, pode-se dizer com razão, imperfeita, não dispondo senão dos dois gêneros mole e temperado.⁴⁷

Se aos nossos olhos tal conquista parece ter infinitamente menos relevo do que o leque de possibilidades expressivas aberto por ele com a flexibilização das regras contrapontísticas então estabelecidas (que pode ser somada ao desenvolvimento considerável da ópera e ao enriquecimento do instrumental orquestral, ambos também impulsionados por ele), ela parece ser, aos olhos dele próprio, o corolário de toda a evolução musical materializada em sua obra. A capacidade de exprimir os afetos em sua mais radical oposição, agora finalmente viabilizada por sua última descoberta, seria a pedra de toque da boa música.

Assim, o livro dos *Madrigali Guerrieri et Amorosi*, testamento musical do *divino* Monteverdi e ponto culminante da evolução de sua linguagem musical, parece nos permitir pensar que a instauração de uma *poética musical dos contrários*, coerente com a mutação radical no siste-

ma filosófico e moral que se opera entre o *cinquecento* e o *seicento*, e que traz consigo uma mutação estética igualmente radical, não foi apenas viabilizada pela *seconda prattica*, mas pode ter constituído, em última análise, a própria razão de ser desta.

Notas

¹ BRUNO, Giordano. *L'Expulsion de la bête triomphante (Spaccio de la Bestia Trionfante, 1584)*. Paris: Les Belles Lettres, 1999, I, p. 56. "(...) *ed in fine veggiamo tanta familiarità di un contrario con l'altro, che uno più conviene con l'altro, che il simile con il simile.*" (nossa tradução)

² MONTEVERDI, Claudio (Cremona 1567 - Veneza 1643). MADRIGALI / GVERRIERI, ET AMOROSI / Con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno / per brevi Episodij frà i canti senza gesto. / LIBRO OTTAVO / DI CLAUDIO MONTEVERDE / Maestro di Capella della Serenissima Republica di Venetia. / DEDICATI / Alla Sacra Cesarea Maestà / DELL'IMPERATOR / FERDINANDO III / CON PRIVILEGIO / ____ / IN VENETIA / Apresso Alessandro Vincenti MDCXXXVIII.

³ Como Mestre de Capela da Basílica de San Marco, na República de Veneza, mas também em virtude de seu empenho em atender às numerosas encomendas que lhe eram feitas então pela aristocracia veneziana e pela corte dos Gonzaga de Mântua.

⁴ Lapso de Monteverdi, que se refere aqui à *Repubblica*. Cf. NAVARRE, Jean-Philippe. *Claudio Monteverdi – Correspondances, préfaces, épîtres dédicatoires*. Tradução para o francês Annonciade Russo, introdução e notas Jean-Philippe Navarre. Sprimont: Pierre Mardaga Editeur, 2001, pp. 268-269. (Ars Musices Iuxta Consignationes Variorum Scriptorum).

⁵ Platão, *Repubblica*, 399a: "Tome a harmonia que imite melhor os gritos e os acentos daquele que vai ao combate". Cf. NAVARRE, Jean-Philippe, *op. cit.*, pp. 268-269.

⁶ Boécio, *De Institutione Musica*, título do prólogo (*Proemium. Musica naturaliter nobis esse coniunctam et mores vel honestare vel evertere*). "A música está ligada naturalmente a nós, e nos eleva ou perverte". Cf. NAVARRE, Jean-Philippe, *op. cit.*, pp. 268-269.

⁷ MONTEVERDI, Claudio, prefácio aos *Madrigali Guerrieri et Amorosi*, *op. cit.* p. 268: "*Haveudo io considerato le nostre passioni, od' affettioni, del animo, essere tre le principale, cioè, Ira, Temperanza, & Humilità o supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi, alta, bassa & mezzana: & come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato, ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, mà ben si del molle & temperato; genere però descritto da Platone nel terzo de Rethorica con queste parole: (Suscipe harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium voces atque accentus:) & sapendo che gli contrarj sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona musica, come afferma Boetio, dicendo: (Musicam nobis esse conjunctam, mores, vel honestare, vel evertere:) perciò mi posi con non poco moi studio, & fatica, per ritrovarlo (...)*" (nossa tradução)

⁸ Idem: "(...) *perciò mi posi con non poco mio studio, & fatica per ritrovarlo, & considerato nel tempo pircchio che e tempo veloce, nel quale tutti gli migliori Filosofi affermano in questo essere*

stato usato le saltatione, belliche, concitate, & nel tempo spondeo tempo tardo le contrarie, cominciai dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa vna volta dal sono, preposi che fosse un toco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta in sedeci semicrome, & ripercosse ad vna per vna, con agiontione di oratione contenente ira, & sdegno, vdiij, in questo poco esempio la similitudine del affetto che ricercavo, benche l'oratione non seguitasse co piedi la velocità del Istromento (...).” (nossa tradução)

⁹ Idem: “(...) & per venire a maggior prova, diedi di pigli al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà e naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere, e ritrovai la descrizione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto : guerra cioè, preghiera e morte.” (nossa tradução)

¹⁰ Ver a este respeito, de nossa autoria: Da poética e dos contrários: releituras no *Combattimento di Tancredi et Clorinda de Tasso/Monteveddi*. *Debates*: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música, CLA/UNIRIO, Rio de Janeiro, n° 11, pP. 8-28, 2008.

¹¹ *Idem*.

¹² MONTEVERDI, Claudio, *op. cit.*, parte do baixo-contínuo: “In tal maniera (già dodeci Anni) fu rapresentato nel Palazzo dell’Illustrissimo & Eccellentissimo Signor Girolamo Mozzenigo, mio particular Signore. Con ogni compitezza per essere Cavaliere di bonissimo & delicato gusto; In tempo però di Carnevale per passatempo di veglia; Alla presenza di tutta la Nobiltà, la quale restò mossa dall’affetto di compassione in maniera che quasi fu per gettar lacrime; & ne diede applauso per essere statto canto di genere non più visto nè udito.” (nossa tradução).

¹³ Não existe ainda, na teoria musical da época, a noção tonal de escala *menor* ou *maior*, mas sim um sistema de tetracordes transponíveis, “por bemol” ou “por bequadro” (*mollis* ou *durus*, respectivamente), vinculado à prática da *solmização*.

¹⁴ Ver ainda, no nosso artigo supracitado, a conformação do *Combattimento*, por Monteverdi, como peça de natureza trágica, em acordo com a concepção de tragédia segundo a *Poética* de Aristotéles.

¹⁵ Cf. nota 8.

¹⁶ Giambattista Marino (1569 – 1625).

¹⁷ Ottavio Rinuccini (1562 – 1621).

¹⁸ Francesco Petrarca (1304 – 1374).

¹⁹ A noção de livro oxímoro, assim como da força dos contrários tomada como o recurso poético por excelência fica ainda mais evidenciada pela análise da totalidade dos textos que constituem a coletânea, que não podemos expor aqui, por necessidade de concisão. Pois se verifica que, na seção “guerreira”, o combate não é senão metáfora das vicissitudes do amor (seja ele terreno ou heróico, ou seja, sagrado). E, inversamente, na seção “amorosa”, o infortúnio e as reviravoltas das empresas amorosas identifica-as a um combate constante, frequentemente fadado ao insucesso. Assim, a interpretação geral da coletânea poderia ser resumida num duplo oxímoro cruzado (figura de linguagem emblemática, diga-se de passagem, da estética maneirista e barroca, identificada, pela crítica da arte à figura *serpentinata*, onipresente na pintura maneirista): guerra amorosa – amor guerreiro. O que parece indicar que a noção dos contrários parece ter então, mais do que um *significado* propriamente, uma *função* estética, em razão de sua potência patética. É, aliás, o que parece confirmar o prefácio de Monteverdi.

²⁰ PETRARCA, Franceso. *Mon Secret (Secretum)*. Trad. do latim François Dupuigrenet Desroussilles. Paris: Rivages poche, 1991, p. 100 (Petite Bibliothèque). (nossa tradução)

²¹ CARRAUD, Christophe, comentários e notas em: PETRARCA, Francesco, *Les Remèdes aux deux fortunes (De remediis utriusque fortune)*. Grenoble: Jérôme Millon, 2002, p. 591.

²² Cf. transcrição do soneto, *supra*, verso 6.

²³ PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Utilizamos aqui a edição comentada por Giosuè Carducci: *Le rime di Francesco Petrarca di su gli originali, commentate da Giosue Carducci e Severino Ferrari* (1ª edição em 1899). Florença: G. C. Sansoni Editore, 1928, p. 204-205 (Biblioteca Scolastica di Classici Italiani). Canzone 129: “Ora ri, ora chora, ora teme, ora se assicura” (nossa tradução).

²⁴ VIRGILIO. *Eneida*. Paris: Les Belles Lettres, 1967, T. I, VI, 733-734, p. 191. “Daí decorre que as almas temem, desejam, se afligem e se alegram, sem distinguir a luz, enclausuradas em suas trevas e seu cárcere cego.” (nossa tradução)

²⁵ Cf. transcrição do soneto, *supra*, verso 7. A *Eneida* de Virgílio, aliás, parece ser mais de uma vez evocada no soneto de Petrarca: vide a metáfora de sabor todo virgiliano do primeiro quarteiro – *Notte il carro stellato in giro mena / e nel suo letto il mar senz'onda giace*”.

²⁶ BRUNO, Giordano. *L'Expulsion de la bête triomphante (Spaccio de la Bestia Trionfante, 1584)*, Paris: Les Belles Lettres, 1999, I, p. 58. “(...) *quel filosofo che è divenuto alla ragione della coincidenza de contrarii*.” (nossa tradução)

²⁷ *Ibid.*: “*Quello che da ciò voglio inferire, è che il principio, il mezzo ed il fine, il nascimento, l'aumento e la perfezione di quanto veggiamo, è da contrarii, per contrarii, ne' contrarii, a contrarii: e dove è la contrarietà, è la azione e reazione, è il moto, è la diversità, è la moltitudine, è l'ordine, son gli gradi, è la successione, è la vicissitudine*.” (nossa tradução)

²⁸ BRUNO, Giordano. *Des Fureurs Héroïques (De gl' heroici furori, 1585)*. Paris: Les Belles Lettres, 1954, I, *Dialogo secondo*, p. 158.

²⁹ MICHEL, Paul- Henri, em sua introdução crítica a: BRUNO, Giordano, *Des Fureurs Héroïques (De gl' heroici furori, 1585)*, *op. cit.*, p. 48.

³⁰ Bruno cita integralmente o trecho de Virgílio transcrito *supra*, nota 24. BRUNO, Giordano. *Des Fureurs Héroïques (De gl' heroici furori, 1585)*, *op. cit.*, p. 161.

³¹ BRUNO, Giordano. *Des Fureurs Héroïques (De gl' heroici furori, 1585)*, *op. cit.*, p. 159. (nossa tradução).

³² *Ibid.*

³³ VENET, Gisèle. Giordano Bruno et Robert Burton : deux styles littéraires pour une épistémè baroque. *Etudes Epistémè*, s. I., nº 9, p. 16, 2006.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ BRUNO, Giordano. *L'Expulsion de la bête triomphante (Spaccio de la Bestia Trionfante, 1584)*, *op. cit.*, p. 54. “*Ogni delectazione non veggiamo consistere in altro, che in certo transitio, camino e moto. Atteso che fastidioso e triste è il stato de la fame; dispiacevole e grave è il stato della sazieta: ma quello che ne delecta, è il moto da l'uno a l'altro. Il stato del venereo ardore ne tormenta, il stato dell'isfogata libidine ne contrista; ma quel che ne appaga, è il transitio da l'uno stato a l'altro. In nullo esser presente si trova piacere, se il passato non n'è venuto in fastidio. La fatica non piace, se non in principio, dopo il riposo; e se non in principio, dopo la fatica, nel riposo non è delectazione*.” (nossa tradução)

³⁶ A renovação da linguagem musical para a qual Monteverdi contribui notavelmente com sua música lhe custa uma controvérsia árdua, da qual é notório o ataque a ele endereçado pelo teórico Giovanni Maria Artusi em seu *L'Artusi ovvero Delle imperfezioni della musica moderna* (1600 – 1603).

³⁷ Carta a Alessandro Striggio. NAVARRE, Jean-Philippe (org.). *Claudio Monteverdi – Correspondances, préfaces, épîtres dédicatoires, op. cit.*, pp. 165-167.

³⁸ Idem.

³⁹ Por essência tributária ainda da sistematização teórica feita por Gioseffo Zarlino (1517 – 1590).

⁴⁰ TASSO, Torquato. *Discorsi dell' arte poetica e Discorsi del poema eroico*. Edição moderna in: MAZZALI, Ettore (org.). *Torquato Tasso – Prose*. Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, s.d. (*La Letteratura italiana – storia e testi*, v. 22).

⁴¹ TASSO, Torquato Tasso. *Discorsi dell' arte poetica, op. cit.*, II, pp. 111-112. A existência desta unidade agregadora cauciona, para Tasso, a pertinência do critério de unidade poética aristotélica, defendido por ele com convicção em seus tratados. Ver, a este respeito, de nossa autoria: “Da poética e dos contrários: releituras no *Combattimento di Tancredi et Clorinda* de Tasso/Monteverdi”, *op. cit.*, pp. 8-28.

⁴² BRUNO, Giordano. *L'Expulsion de la bête triomphante (Spaccio de la Bestia Trionfante, 1584)*, *op. cit.*, p. 54. “*Così mi par vedere, perché la giustizia non ha l'atto se non dove è l'errore, la concordia non s'effettua se non dove è la contrarietà; il sferico non posa nel sferico, perché si toccano in punto, ma il concavo si quieta nel convesso; e moralmente il superbo non può convenire col superbo, il povero col povero, l'avaro con l'avaro; ma si compiace l'uno nell'umile, l'altro nel ricco, questo col splendido*” (nossa tradução). O leitor não se surpreenderá, evidentemente, com o trânsito natural e despreocupado entre categorias distintas, sejam elas físicas, metafísicas ou morais, que se verifica nos textos aqui apresentados, lembrando-se de que as fronteiras entre elas se evanescem necessariamente, numa episteme pré-cartesiana onde a metáfora e a analogia valem como demonstração, e em que tudo no universo se encadeia por simpatia, correspondência e similitude.

⁴³ Aqui, neste momento de inflexão, o processo até então paulatino de mutação do conceito de *paixão* parece tomar um impulso considerável: as paixões e suas oposições, desde sempre consideradas como inimigas da razão, identificadas como marca de nossa finitude, passam aqui a constituir uma *necessidade* não mais recusada. O processo culminará, no século seguinte, numa inversão completa, da qual o *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau, de 1755, é uma amostra fulgurante: “*Quoi qu'en disent les moralistes, l'entendement humain doit beaucoup aux passions, qui, d'un commun aveu, lui doivent beaucoup aussi: c'est par leur activité que notre raison se perfectionne; nous ne cherchons à connaître que parce que nous désirons de jouir; et il n'est pas possible de concevoir pourquoi celui qui n'aurait ni désirs ni craintes se donnerait la peine de raisonner*” (grifo nosso). Eis aqui nada mais e nada menos do que o **temor** e o **desejo** (*metuunt cupiuntque*) virgiliano, paixões tomadas como provas por excelência do enclausuramento do homem, cego num mundo de trevas, convertidas agora em estímulo ao conhecimento, em motor da razão.

⁴⁴ VENET, Gisèle, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵ BRUNO, Giordano. *Des Fureurs Héroïques (De gl' heroici furori, 1585)*, *op. cit.*, I, *Dialogo secondo*, p. 163.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ MONTEVERDI, Claudio, prefácio aos *Madrigali Guerrieri et Amorosì*, *op. cit.*, pp. 268-269.

Resumo

A coletânea musical *Madrigali Guerrieri et Amorosí*, obra de maturidade do mais influente e revolucionário compositor do *seicento*, Claudio Monteverdi, se configura como materialização musical de uma *poética dos contrários* emblemática da estética literária maneirista e barroca. Indícios presentes na coletânea nos permitem identificar alguns dos principais marcos da genealogia desta poética dos contrários, assim como avançar hipóteses quanto ao sentido desta coletânea dentro da extensa obra musical de Monteverdi.

Palavras-chave

Música; poética; contrários.

Recebido para publicação em
abril de 2011

Abstract

The musical collection known as *Madrigali Guerrieri et Amorosí*, a mature work of Claudio Monteverdi, the most influential and revolutionary composer of the *seicento*, represents a musical realization of a poetics of opposites which is emblematic of the Baroque and mannerist literary aesthetics. Indications present in the collection allow us to identify some of the principal landmarks of the genealogy of this poetics of opposites, as well as to present hypotheses about the meaning of this collection within the context of the extensive musical oeuvre of Monteverdi.

Keywords

Music; poetics; opposites.

Aceito em

agosto de 2011