UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

VICENTE CASANOVA DE ALMEIDA

**Monteverdi e o *Stile Concitato*: uma poética guerreira no
Oitavo Livro de Madrigais de 1638**

São Paulo
2014

VICENTE CASANOVA DE ALMEIDA

Monteverdi e o Stile Concitato: uma poética guerreira no Oitavo Livro de
Madrigais de 1638

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de
Mestre em Música.

Área de concentração:
Musicologia Histórica

Orientador(a):
Prof. Dra. Monica Isabel Lucas

[Versão corrigida, disponível na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes, ECA, e na
Biblioteca Digital de Teses e Dissertações, BDTD da USP)

São Paulo
2014

Nome: ALMEIDA, Vicente Casanova de.

Título: Monteverdi e o Stile Concitato: uma poética guerreira no Oitavo Livro de Madrigais de 1638

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.Dr: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*À memória de Ênio Casanova, iniciador
de uma senda musical.*

AGRADECIMENTOS

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento inicial desta pesquisa.

À FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela continuidade do apoio no financiamento deste trabalho.

À USP, Universidade de São Paulo, solícita em todos os aspectos científicos e burocráticos que envolvem a pesquisa. Também pelo seu vasto acervo científico e excelência no ensino de pós-graduação.

À orientação da Prof.Dra. Monica Isabel Lucas, Prof.Dr. Paulo Mugayar Khül e Prof.Dr. Marcello Stasi.

Ao apoio essencial da família e amigos.

“...tu irás observar e perceber que há um maravilhoso poder no canto de um exaltado espírito vibrante se tiveres em consideração Pitágoras e Platão que afirmam que os céus são, na verdade, um grande espírito que tudo ordena com seus movimentos e tons”. Marsilio Ficino (1433-1499) – De Vita Triplici.

ALMEIDA, V.C. **Monteverdi e o Stile Concitato: uma poética guerreira no Oitavo Livro de Madrigais de 1638**. 2014. 192f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma investigação acerca do Oitavo Livro de Madrigais de 1638, de Claudio Monteverdi (1567-1643), obra oferecida à Sacra e Cesárea Majestade Imperador Ferdinando III, ascensionado ao trono máximo do Ocidente em 1637. São delineados o contexto histórico que envolve a obra bem como questões relativas à publicação e dedicatória da coleção de madrigais. É apresentada também uma análise de seu prefácio segundo preceptivas retóricas do gênero demonstrativo ou epidíctico que revelam chaves discursivas e importantes e *tópoi* que são substanciais para o entendimento da questão ética e patética em música. Tais questões incidem diretamente nas diretrizes performáticas previstas por Monteverdi para realização do *stile concitato*, procedimento musical encontrado nos *Madrigali Guerrieri*. Também é realizada uma exegese do textos poéticos dos madrigais onde é revelada a figuração do Eros guerreiro e militante contemplado nas elegias de Propércio e Ovídio bem como nos livros de emblemas amatórios do XVI XVII. Por último, procura-se demonstrar que o *stile concitato* e seus procedimentos peculiares são dispositivos de ornato dos afetos sugeridos pelos textos dos madrigais, manejados habilmente na música do compositor.

Palavras-chave: Monteverdi. Oitavo Livro de Madrigais. Stile Concitato.

ALMEIDA, V.C. **Monteverdi and the Stile Concitato: a warrior poetics in the Eight Book of Madrigals of 1638**. 2014. 192f. Thesis (MA) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ABSTRACT

The present work is an investigation about Claudio Monteverdi's (1567-1643) Eight Book of Madrigals of 1638, offered to the Sacre and Cesarean Majesty of the Emperor Ferdinand III, ascended to the Occident high throne in the year 1637. We trace the work historical context and the questions about its publication and dedicatory. We present an analysis of its preface according to the rethoric prescriptions of the demonstrative or epideictic genre which reveals significant discursive keys and tópoi to the comprehension of the ethical and pathological matter in music. These questions directly affect Monteverdi's performatic guidelines in his stile concitato, a musical procedure found inside the Madrigali Guerrieri. We also do an exegesis of the poetic texts of the madrigals where is revealed the warrior and militant Eros figuration conceived in Propertius and Ovid's elegies as well as in the amatory emblem books of XVI and XVII centuries. Finally, we intend to demonstrate that the stile concitato and its procedures are embellishment devices of the affects of the poetic texts in the madrigals, artfully managed in the composer music.

Keywords: Monteverdi. Eight Book of Madrigals. Stile Concitato.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O OITAVO LIVRO DE MADRIGAIS DE 1638	13
1.1 A OBRA DADOS HISTÓRICOS SOBRE A COMPOSIÇÃO, DEDICATÓRIA E CONTEÚDO POÉTICO MUSICAL	13
2 O PREFÁCIO DE 1638	22
2.1 ORGANIZAÇÃO RETÓRICA DO DISCURSO PREFACIAL	24
2.2 ÉTHOS, PÁTHOS E A TRIPARTIÇÃO EM GÊNEROS “CONCITATO, “MOLLE ET TEMPERATTO	38
2.3 PÍRRICO E ESPONDAICO NAS DIRETIVAS PERFORMÁTICAS	59
2.4 LÓGOS E MÉLOS NO DISCURSO MUSICAL	64
3 O EROS MILITANTE E GUERREIRO	70
3.1 NA EMBLEMÁTICA OU LIVROS DE IMPRESE DOS SÉCULOS XVII E XVIII	70
3.2 NAS ESCOLHAS POÉTICAS DE MONTEVERDI EM 1638	84
3.2.1 Breve consideração sobre as fontes textuais	84
3.2.2 Madrigali Guerrieri	86
4 AB OCULOS PONERE: EVIDENCIAÇÃO DOS PROCEDIMENTOS MUSICAIS NA PARTITURA	105
4.1 EVIDENCIAÇÃO DOS PROCEDIMENTOS MUSICAIS NOS MADRIGALI GUERRIERI	106
4.1.1 Altri Canti d'Amor	106
4.1.2 Hor ch'el ciel e la terra	110
4.1.3 Gira il nemico, insidioso amore	113
4.1.4 Se vittorie sì belle	115
4.1.5 Armato il cor d'adamantina fede	116
4.1.6 Ogni amante è guerrier	117
4.1.7 Ardo, avvampo, mi struggo	118
4.1.8 Combattimento di Tancredi i Clorinda	120
4.1.9 Ballo: Movete al mio bel suon	122
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	133
ANEXOS	135
FIGURA 1 Alciato. <i>Emblemi</i> Emblema 106	136
FIGURA 2 Ayres. <i>Emblemata Amatoria</i> . Emblema 33	137
FIGURA 3 Alciato. <i>Emblemi</i> . Emblema 107	138
FIGURA 4 Alciato. <i>Emblemi</i> . Emblema 108	139
FIGURA 5 Vaenius. <i>Amorum. Emblemata</i> . Emblema 25	140
FIGURA 6 Ayres. <i>Emblemata Amatoria</i> . Emblema 22	141
FIGURA 7 Vaenius. <i>Amorum Emblemata</i> . Emblema 44	142

FIGURA 8	Vaenius. <i>Amorum Emblemata</i> . Emblema 46.....	143
FIGURA 9	Vaenius. <i>Amorum Emblemata</i> . Emblema 47.....	144
FIGURA 10	Vaenius. <i>Amorum Emblemata</i> . Emblema 48.....	145
FIGURA 11	Vaenius. <i>Amorum Emblemata</i> . Emblema 53.....	146
FIGURA 12	Vaenius. <i>Amorum Emblemata</i> . Emblema 58.....	147
FIGURA 13	Vaenius. <i>Amorum Emblemata</i> . Emblema 68.....	148
FIGURA 14	Vaenius. <i>Amorum Emblemata</i> . Emblema 73.....	149
FIGURA 15	<i>Thronus Cupidinis</i> . Frontispício.....	150
FIGURA 16	<i>Thronus Cupidinis</i> . Emblema 1.....	151
FIGURA 17	<i>Thronus Cupidinis</i> . Emblema 3.....	152
FIGURA 18	<i>Thronus Cupidinis</i> . Emblema 5.....	153
FIGURA 19	Bocchi. <i>Symbolicarum Quaestionum</i>	154
FIGURA 20	Alciato. <i>Emblemi</i> . Primeira versão, 1531.....	155
FIGURA 21	Alciato. <i>Emblemi</i> . Versão francesa, 1534.....	156
FIGURA 22	Alciato. <i>Emblemi</i> . Versão francesa, 1584.....	157
FIGURA 23	Altri Canti d'Amor. <i>Sinfonia</i> . c.1-8.....	158
FIGURA 24	Altri Canti d'Amor. c.48-59.....	159
FIGURA 25	Altri Canti d'Amor. c.106-12.....	160
FIGURA 26	Altri Canti d'Amor. c.136-9.....	161
FIGURA 27	Altri Canti d'Amor. c. 190-3.....	162
FIGURA 28	Altri Canti d'Amor. c. 206-18.....	163
FIGURA 29	Hor ch'el ciel e la terra. c. 1-11.....	165
FIGURA 30	Hor ch'el ciel e la terra. c. 24-9.....	166
FIGURA 31	Hor ch'el ciel e la terra. c. 49-51.....	167
FIGURA 32	Hor ch'el ciel e la terra. c. 56-8.....	168
FIGURA 33	Hor ch'el ciel e la terra. c. 59-63.....	169
FIGURA 34	Hor ch'el ciel e la terra. c. 4-10.....	170
FIGURA 35	Hor ch'el ciel e la terra. c. 28-31.....	171
FIGURA 36	Gira il nemico, insidioso Amore. c. 17.....	172
FIGURA 37	Gira il nemico, insidioso Amore. c. 18-29.....	173
FIGURA 38	Gira il nemico, insidioso Amore. c. 10-5.....	174
FIGURA 39	Gira il nemico, insidioso Amore. c. 31-7.....	175
FIGURA 40	Se vittorie sì belle. c. 68-71.....	176
FIGURA 41	Se vittorie sì belle. c. 82-3.....	177
FIGURA 42	Armato il cor. c. 20-2.....	178
FIGURA 43	Armato il cor. c. 39-44.....	179
FIGURA 44	Ogni amante è guerrier. c. 1-11.....	180
FIGURA 45	Ogni amante è guerrier. c. 16-26.....	181
FIGURA 46	Ogni amante è guerrier. c. 163-8.....	182
FIGURA 47	Ardo avampo. c. 22-8. c. 22-8.....	183
FIGURA 48	Ardo avvampo. c.49-54.....	184
FIGURA 49	Ardo avvampo. c. 85-90.....	185
FIGURA 50	Ardo avvampo. c.140-5.....	186
FIGURA 51	Combattimento. Trotto del cavallo. c. 18-20/28-30/33-7.....	187
FIGURA 52	Combattimento. c. 70-2.....	188
FIGURA 53	Combattimento. c. 439-445.....	189
FIGURA 54	Ballo: Movete al mio bel suon. Prima pars. c. 53-8.....	190
FIGURA 55	Ballo: Movete al mio bel suon. Prima pars. c. 153-6.....	191
FIGURA 56	Ballo: Movete al mio bel suon. Seconda pars. c. 62-6.....	192

INTRODUÇÃO

Esta investigação objetiva um aprofundamento científico aos tópicos substanciais envolvidos no Oitavo Livro de Madrigais de Claudio Monteverdi (1567-1643) procurando, primeiramente, delinear o contexto histórico e as questões de publicação da coleção de madrigais, dedicatória e conteúdo poético musical. Após uma incursão histórica, realizaremos o estudo da organização retórica prefacial, onde será possível observar o substrato referencial utilizado na publicação e estabelecer uma investigação das *argumentorum sedes*, como *tópoi* achados no *endóxon* de autoridades antigas convidadas a dialogar no discurso do proêmio. Deste modo, evidenciaremos que a reflexão prefacial estrutura-se retoricamente e organiza-se de forma basilar cumprindo com diretrizes do gênero *epidíctico*, cuja matéria é a censura e o elogio. As tópicas que, num primeiro contato, permaneciam veladas, irão ser evidenciadas mostrando que as categorias tripartidas do plano ético e patético em música mencionadas pelo compositor encontram substrato na tradição das harmônicas antigas também referidas nos variados tratados vindos à luz no XVI e XVII. Também aprofundaremos a questão chave da *seconda prattica*, reiterada no prefácio de Monteverdi em suas diretivas performáticas, a predominância do texto e dos afetos sobre os procedimentos musicais, recuperando os argumentos basilares dos embates entre antigos e modernos do início do XVII e a declaração de seu irmão, Giulio Cesare, em defesa da excelência do compositor em seu campo. Também iremos demonstrar que o *stile concitato* proposto por Monteverdi está enraizado exatamente sobre a demanda da *seconda prattica* em mobilizar os afetos, fato pelo qual as paixões exaltadas e guerreiras são habilmente ornadas pelo compositor através deste dispositivo musical. Com o propósito de adentrarmos também no plano das escolhas poéticas do compositor, realizaremos um estudo da figura reincidente do Eros guerreiro e militante nos madrigais, já estabelecido na mitologia, na filosofia e nas genealogias divinas antigas. Sua figura também foi contemplada no XVI e XVII através de emblemas amatórios em diversas coleções europeias que disponibilizaremos em nosso estudo. Através de uma exegese realizada no plano textual dos madrigais a figura do Eros militante e guerreiro será delineada e a organização dos *Madrigali Guerrieri* poderá ser

compreendida através desta tópica. Enfim, a partitura irá mostrar que o *stile concitato* é um procedimento musical decoroso à mobilização de afetos exaltados e guerreiros e que adequa-se à ocasião de coroação e homenagem ao Rei guerreiro Ferdinando III.

1.0 OITAVO LIVRO DE MADRIGAIS DE 1638

1.1.A OBRA: DADOS HISTÓRICOS SOBRE A COMPOSIÇÃO, DEDICATÓRIA E CONTEÚDO POÉTICO-MUSICAL

A produção madrigalista monteverdiana está dividida em três períodos distintos, cada um com características específicas e nem sempre com linhas demarcatórias evidentes. Entretanto, os períodos contemplados na divisão da produção monteverdiana de madrigais guiam-se pelas publicações que marcam mudanças no estilo das composições, como é o caso dos momentos pré e pós embates da *seconda prattica*.

O primeiro período composicional é o da juventude, onde o compositor permanecia ainda sob tutela de seu mestre Marc'Antonio Ingegneri, em Cremona. O *Primo Libro de Madrigali* é publicado em 1587 e menciona no frontispício: “[...] di Claudio Monteverde, cremonese discepolo del sig. Marc'Antonio Ingegneri [...]” (MONTEVERDI, 2011, p.3). Semelhante menção é reiterada no *Secondo Libro* de 1590 e ambos são publicados pelo editor Angelo Gardano.

No ano de 1590 Monteverdi entra em serviço da família Gonzaga e da corte de Mântua. O *Terzo* (1592), *Quarto* (1603) e *Quinto Libro de Madrigali* (1605) pertencem a este período. Transparece nestas publicações o importante embate entre “antigos e modernos” e a querela de Monteverdi com Artusi sobre as inadequações da música da *seconda prattica* às prescrições do contraponto codificado por Zarlino. Todos os livros desta fase são publicados por Ricciardo Amadino. O Quinto Libro, por sua vez, apresenta a indicação do uso de “[...] clavicembalo, chitarrone od altro simile istromento” (MONTEVERDI, 2011, p.3) para realização do contínuo.

Do *Sesto* ao *Nono Libro de Madrigali* todas as publicações pertencem à fase veneziana do compositor. Ela tem início quando Monteverdi ascende em 1613 ao posto de Mestre de Capela da Basílica de São Marcos, o mais alto e mais almejado de toda a Europa no período. Todas estas últimas coleções de madrigais preveem o uso de baixo contínuo na constituição de suas partes. Os editores e impressores

diferem nesta fase. O *Sesto Libro* (1614), por exemplo, é ainda impresso por Ricciardo Amadino. Já o *Settimo*, intitulado *Concerto* (1632), é publicado por Bartholomeo Magni. Os dois últimos, a saber, o *Ottavo* (1638) e *Nono Libro de Madrigali* (1651 – publicado postumamente) são publicações de Alessandro Vicenti.

Agora iremos tratar dos dados históricos acerca do *Ottavo Libro de Madrigali* de 1638. Serão contempladas questões que envolvem a dedicatória de Monteverdi à Ferdinando III, imperador do Sacro Império Romano Germânico, e também questões relativas às escolhas poéticas do compositor, dentre outros pontos essenciais que dizem respeito à obra.

O Oitavo Livro de Madrigais, publicado em 1638, a princípio, seria dedicado à Majestade do Imperador Ferdinando II, o qual desposou Eleonora Gonzaga em 1622, em segundas núpcias. No entanto o imperador veio a falecer antes da devida publicação e apresentação do engenhoso livro de madrigais. A casa de Habsburgo, lembra Geoffrey Chew (1993), comissionou todo o processo de produção e publicação do Oitavo Livro de Madrigais e a data de publicação apontada por Chew e confirmada por Fabbri é a de primeiro de setembro de 1638, informação retirada do próprio texto dedicatório destinado ao patronato imperial.

Chew (1993, p.154) mostra uma visão geral cronológica sobre o período circundante à publicação do Oitavo Livro de Madrigais, disponibilizada abaixo para efeito de nos situarmos sobre as questões aqui referidas:

1600	G.M. Artusi, <i>L'Artusi</i> (Veneza: Vicenti)
1607	Monteverdi, <i>Scherzi Musicali</i> (com a <i>Dichiaratione</i> de G.C. Monteverdi)
1607	Monteverdi, <i>L'Orfeo</i>
1618-48	Guerra dos Trinta Anos
1634	Batalha de Nördlingen
1635	Paz de Praga
1636	Encontro eleitoral em Regensburg
	(22 de dezembro: Ferdinando Ernesto eleito Rei dos Romanos)
1637	Fevereiro: Ferdinando II morre
1638	Publicação do Oitavo Livro de Madrigais
	(1 de Setembro: data da dedicatória de Monteverdi)

O fato do óbito de Ferdinando II, lembra-nos Fabbri (2006), não restringiu os esforços do compositor em publicar seu mais novo trabalho. O autor lembra-nos que:

“A partir do momento da morte de Ferdinando II em 1636 – a qual forçou Monteverdi a alterar a dedicatória – considera-se que a coleção deveria estar totalmente pronta para impressão e publicação por volta daquele mesmo ano: não obstante, a coleção de madrigais contém uma boa soma de músicas de publicações mais antigas, incluindo o madrigal “*Armato il cor d'adamantina fede*” (pela primeira vez publicado no livro *Scherzi Musicali*, em 1632), o *Combattimento di Tancredi i Clorinda*, escrito em 1624, e também o *Ballo delle Ingrate*, que remonta ao ano de 1608.” (FABBRI, 2006, p.238, tradução nossa)

Fabbri erroneamente refere-se à data de morte de Ferdinando II como sendo o ano de 1636, porém Chew esclarece que a data correta é fevereiro de 1637, como aponta de fato a historiografia. Fabbri, por sua vez, indica um outro problema encontrado quando observamos a datação do Oitavo Livro de Madrigais: a questão referente ao *Combattimento di Tancredi i Clorinda*, a música teatral de câmara com texto de Torquato Tasso sobre o épico de mesmo nome do século XVI. Ele lembra que a data referida por Monteverdi no argumento prefacial não é condizente com a datação expressa no frontispício do *Combattimento*, tal como foi impresso anteriormente, na década de 1620. A datação de Monteverdi indica o ano de 1624 que refere-se à apresentação realizada no *Palazzo Mocenigo*, primeira audição pública da obra. Fabbri lembra que na parte superior da edição do *Combattimento* a data mostra o ano de 1626, permanecendo o impasse relativo ao a esta obra.

Vale lembrar também que o Oitavo Livro de Madrigais não obteve outras reimpressões após a data oficial de publicação, o ano de 1638, não sendo corrigido e reeditado nos períodos seguintes à morte do compositor. O editor da transcrição moderna sobre a qual iremos basear esta investigação, Andrea Bornstein (2011), utilizou a cópia conservada no *Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna* para tal empreendimento, cujo frontispício do original transcrevemos abaixo a título de observação de algumas informações pertinentes para este estudo:

“BASSO CONTINUO. | MADRIGALI | GUERRIERI ET AMOROSI | com
alcuni opuscoli in genere rappresentativo che faranno| pre brevi Episodi 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 | [freggio] | IN VENETIA | apresso Alessandro Vicenti . M D C XXXVIII.” (MONTEVERDI, 2011, p.4)

Em seguida ao frontispício da obra, temos o texto dedicatório onde observamos a justificativa verossímil de Monteverdi acerca da própria intenção dedicatória para a devida impressão e publicação dos madrigais. Abaixo, transcrevemos um trecho onde Monteverdi justifica sua ousadia em fazer publicar sua nova obra:

“Apresento aos pés de Vossa Majestade, como ao Nume tutelar da Virtude, estas minhas composições Musicais. FERDINANDO, o grande genitor de Vossa Majestade, dignando-se por sua inata bondade permitir de agradá-lo e honrá-lo com esta obra, concedeu-me quase um oficial passaporte para confiá-la à impressão. E aqui audaciosamente eu publico-as, consagrando-as ao reverendíssimo nome de Vossa Majestade, herdeiro não menos dos Reinos e do Império do que do valor e benignidade de vosso genitor. [...]” (MONTEVERDI, 2011, p.4, tradução nossa)

Monteverdi, neste texto dedicatório e encomiástico, lembra à Ferdinando III que seu pai, Ferdinando II, deixou a *autorização oficial* ou *direito de impressão e publicação* da obra. Indica também que “audaciosamente” publica suas músicas, evocando na forma laudatória os atributos de seu antigo patrono máximo, Ferdinando II, responsável por dar o passe oficial à publicação dos madrigais.

Os adjetivos elencados pelo compositor, utilizados na chave discursiva da *laus* (louvor, elogio), também reaparecem dispostos dentre o próprio conteúdo textual dos madrigais. Ainda sob o prisma analítico de Fabbri devemos observar que já no madrigal de abertura da coleção o compositor reverencia Ferdinando III como rei *guerreiro*, cujos lauréis de César e a coroa imortal de *Marte* e *Bellona* (em alusão aos deuses romanos da guerra) repousam sobre o espírito do novo dirigente do Sacro Império.

O discurso guerreiro de Monteverdi serve tanto ao louvor empreendido ao imperador quanto consubstancia o teor guerreiro dos próprios madrigais, que será estudado mais tarde através do *tópos* da *militia amoris* elegíaca no contexto das peripécias guerreiras do Eros militante e do *amans pugnator* (o amante guerreiro). O primeiro madrigal da série de *Madrigali Guerrieri*, o *Altri Canti d'Amor* já estampa o teor guerreiro laudatório, porém ainda não apresenta a figura do Eros militante, que virá mais tarde. Seu conteúdo textual retoma a adjetivação encomiástica, expressa

primeiramente na dedicatória e atualizada no contexto do próprio madrigal. Segundo o observamos no texto, um orgulhoso coro canta e glorifica o sumo valor do novo protetor do Ocidente:

“De Marte eu canto, furioso e orgulhoso os duros conflitos e as batalhas audazes, o estridir das espadas e o faiscar das lanças no meu belicoso e soberbo canto. Tu, para quem Marte e Bellona teceram com lauréis cesáreos a coroa imortal, aceita esta nova e verde obra, pois enquanto guerras canta e guerras toca, ó grande Fernando, o orgulhoso coro, do teu sumo valor canta e glorifica.” (MONTEVERDI 2011, p.6-31, tradução nossa)

O canto inicial é de Marte, ígneo e furioso como o dos guerreiros, porém guarda os caminhos que mais tarde, no decorrer do livro, revelarão que a verdadeira guerra monteverdiana é amorosa, revelada através de tópicas antigas basilares para o entendimento da obra como um todo. Um outro local no livro onde encontramos a *laus* é o texto de Rinuccini, no madrigal *Ogni amante è guerrier*, cujo discurso é parafraseado da nona elegia da obra *Amores* pertencente poeta romano Ovídio.

Monteverdi, pela exigência do decoro de ocasião, opta por alterar o nome original que aparece no texto de Rinuccini - o de Henrique IV, rei da França (destinatário original do poeta) pelo nome do novo imperador do Ocidente. Fabbri, acerca da questão, esclarece-nos:

“[O madrigal] 'Altri Canti d'Amor, tenero arciero' alude em geral a um 'gran Fernando' [grande imperador Fernando], enquanto que o próprio imperador Ferdinando III – 'sempre invito' [sempre invicto] e 're novo del romano impero' [novo rei do império romano] – recebe específica menção no madrigal 'Ogni amante è guerrier', nel suo gran regno' (especialmente na segunda parte, 'lo che nel otio naqqui e d'otio vissi...') e no *ballo* 'Volgendo il ciel per immortal sentiero', ambos textos de Rinuccini compostos no início do século dezessete e dedicados ao rei francês, Henrique IV, o qual foi propriamente adaptado [por Monteverdi] ao novo destinatário.” (FABBRI, 2006, p.238, tradução nossa)

Sobre o aspecto guerreiro presente já no subtítulo do livro – *Madrigali Guerrieri* – Fabbri atenta para os esforços do compositor em “achar” (no sentido latino de *inventio*, ou, seja, “encontrar”) os argumentos, procedimentos e justificativas que findam por coadunar-se no *stile concitato*, conjunto de artifícios musicais decorosos para louvar Ferdinando III, e para cantar a guerra amorosa.

Toda argumentação acerca do assunto é desenvolvida por Monteverdi no famoso prefácio à obra, considerado por alguns musicólogos como “evidência

psicológica” ou evidência do “estado de espírito” de um compositor já totalmente inserido dentro de uma “nova estética” que pela cronologia seria consequência natural do contexto e tempo do compositor. Em contrapartida a este argumento, optamos como proposta analítica partir de uma instrumentalização retórica, capaz de revelar o acesso às *argumentorum sedes* (as sedes de argumentos) agenciadas para construção objetiva da obra, desmistificando questões que ainda permaneciam obscuras em torno deste objeto de estudo.

Uma estrutura retórica poderá ser vista tanto na organização do discurso do prefácio quanto na estruturação geral do livro, além de manifestar-se no princípio norteador das escolhas poéticas de Monteverdi, o acesso às tópicas elegíacas disponíveis em livros de emblemas amatórios e também na produção poética pertencente ao período. A construção musical dos madrigais, como veremos adiante, também é sustentada em preceptivas retóricas que erigem-se sobre o *movere gli affetti*, ou seja, sobre a manipulação dos afetos e sua mobilização através da música.

Sobre o recurso técnico musical proposto por Monteverdi – o *stile concitato* – Fabbri (2006) lembra que esta engenhosa indústria composicional monteverdiana foi louvada por compositores *oltremontani* na forma de emulação deste artifício estilístico em suas próprias obras. Este fato é usado no prefácio para composição do *éthos* do compositor no momento do louvor à sua pessoa e obra. Dentro desta chave laudatória, o texto prefacial indica que Monteverdi foi “o primeiro” a descobrir um gênero *guerreiro* (ou *concitato*) pois observou que a música que o precedeu situou-se apenas dentre o gênero *molle* e *temperato*, ignorando o *concitato*. Deste modo, justifica-se seu empenho, zelo e não pouca fadiga, como indica o prefácio, na busca pelo *páthos* concitado, a exaltação guerreira que é retomada através do argumento de Platão na República.

Fabbri elenca alguns autores e documentos sobre os quais verificamos o alcance e prestígio do engenhoso *stile concitato* monteverdiano. O pesquisador lembra que:

“[...] a significância de sua invenção teórica e prática foi rapidamente reconhecida pelos músicos contemporâneos (não obstante os problemas de circulação acerca da música impressa [...]), recebendo uma imediata e larga difusão – também em termos geográficos – a qual bem revela a fama e a estima internacional usufruída pelo septuagenário compositor.” (FABBRI,

2006, p.241, tradução nossa)

Nosso interlocutor revela uma carta de 1639 de Andre Maugars¹, violista e letrado francês, na qual o compositor é reverenciado como o “grande Monteverdi” e também como “um dos principais compositores do mundo”. Cito Maugars através de Fabbri:

“Encontrava-me disposto a acabar por aqui, porém, verifiquei um erro que minha memória estava prestes a me fazer cometer, esquecendo que o grande Monteverde [Monteverdi], *maestro* compositor da Igreja de São Marcos, descobriu uma assombrosa e maravilhosa maneira de composição, conveniente tanto para instrumentos quanto para vozes, o que faz com que eu o considere um dos principais compositores do mundo; Enviá-lo-ei alguns de seus mais recentes trabalhos quando, se for do agrado de Deus, eu passar por Veneza.” (MAUGARS, apud FABBRI, 2006, p.241, tradução nossa)

Johann Albert Ban², assim como Maugars, reverencia o engenhoso dispositivo técnico de Monteverdi no seu *Zang-Bloemzel*, de 1642, lembrando das questões intrínsecas concernentes ao *stile concitato*, principalmente nos termos dos perfis rítmicos e do *move-re gli affetti*:

“Contudo, dentre tantos outros, tenho em grande estima principalmente o Senhor Claudio Monteverde [Monteverdi], Pomponio Menna [Nenna] e o Príncipe de Venosa [Don Carlo Gesualdo]; nos seus trabalhos tenho encontrado elementos os quais correspondem particularmente àqueles anteriormente por mim ilustrados. E no último ano, 1641, tive a oportunidade de ler o prefácio do Senhor Monteverdi, no qual ele observa e descreve as diferenças de velocidade e proporções, ilustrando a metrificação da música vocal Grega, ou seja, o metro espondeu, o qual tem duas sílabas longas, e o metro pírrico, que detém sílabas curtas. Ele toma o primeiro (que é apropriado para palavras temperadas e majestosas) a partir da mensuração inteira, chamada semibreve; e no segundo, que é o pírrico, empreende dezesseis semicolcheias delineando a linha vocal, o qual se adapta convenientemente à expressão de matérias agitadas. De acordo com sua opinião sobre estas questões, através de procedimentos semelhantes, os antigos conheciam a maneira adequada para expressar as mais variadas situações.” (BAN, apud FABBRI, 2006, p.242, tradução nossa)

Heinrich Schütz, da mesma forma, prestou reverência ao compositor emulando dois madrigais dos *Scherzi Musicali*, de 1632, no *Symphoniarum Sacrum secunda pars*, impresso em Dresden em 1647. Um deles é o madrigal republicado

1 MAUGARS, Andre. *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome le premier octobre 1639*. In: THOINAN, Ernst. Andre Maugars – célèbre jouer de viole. Ed. Baron, 1965.

2 BAN, Johann Albert. *Zangh-Bloemzel*. In: Vogel E., 'Claudio Monteverdi: Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner im Druck erschienenen Werke', Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, iii (1887), 315—450.

por Monteverdi no Oitavo Livro de 1638, o *Armato il cor, d'adamantina fede*, com texto de Rinuccini. O outro madrigal é o famoso *Zefiro torna*, também emulado por Schütz, ambos no moteto *Es steh Gott auf*.

Barbara Strozzi, segundo Fabbri (2006), também coloca-se como seguidora de Monteverdi, mesmo que indiretamente, quando da composição de suas *Cantate, ariette e duetti*, de 1651, coleção também dedicada ao imperador Ferdinando III. O *stile concitato* é usado (pelo menos no baixo contínuo) para a linha “tremò Parigi e torbidossi Senna” (Paris sacudiu, o Senna áspero floresceu) no lamento *Su'l Rodano severo* (FABBRI, 2006, p.242, tradução nossa).

Outro fato importante revelado por Fabbri (2006) é que cronologicamente Monteverdi e seu Oitavo Livro de Madrigais situavam-se já num período de total eclipse da prática madrigalista. A partir do momento em que o gosto modificou-se na primeira metade do século XVII, a preferência alterou-se para a música de câmara, com poucas vozes e preferencialmente *concertata*, além de árias e canções acompanhadas de baixo contínuo. O musicólogo também aponta para o crescente interesse pela música no formato voz acompanhada de guitarra barroca, alaúde, ou instrumentos similares:

“[...] é bastante significativo que perto do início da década de 1640 Monteverdi tenha publicado a sua maior e mais exigente coleção de madrigais, enquanto que há mais de vinte anos o gênero já havia caído num irreversível declínio, suplantado por árias e canzonettas; isto parece um claro sinal da intangível confiança do compositor em sua proeminência no campo da música secular.” (FABBRI, 2006, p.245, tradução nossa)

Dentro deste contexto, Fabbri ainda revela outras circunstâncias envolvidas no período da produção composicional monteverdiana, especialmente no que se refere à demanda de publicações musicais da época circundante ao Oitavo Livro:

“Enquanto o sistema de impressão e publicação veneziano estava em profunda recessão, e enquanto a popularidade das antologias de canções solo crescia – ainda mais com o sistema de tablaturas da guitarra espanhola – Monteverdi reafirmava-se e, de forma criativa, atualizava os ideais da tradição polifônica (e também no que concerne às escolhas poéticas – como testemunha a presença do poeta Petrarca), embora assim o fizesse de forma diferenciada em relação ao século dezesseis; e na maior parte das vezes, não somente nos madrigais a duas ou três vozes (como o Sétimo Livro de Madrigais) empreendia essa atualização, porém também assim fazia em obras de maior tamanho e fôlego vocal, sem contar aquelas em *stile concertato*.” (FABBRI, 2006, p.245, tradução nossa)

A inventividade monteverdiana e a capacidade para renovar seu vocabulário estilístico nos seus procedimentos composicionais fica evidente sob o ponto de vista da variedade de estilos e técnicas usadas no Oitavo Livro de Madrigais (FABBRI, 2006, p.245, tradução nossa). Monteverdi com frequência era louvado, como mostra o discurso poético de Bellerofonte Castaldi, onde este sublinhava a grande variedade estilística e eloquência do discurso musical monteverdiano, especialmente no que se refere ao objetivo substancial de mobilização de afetos. Em um soneto, Castaldi dirige um encômio às qualidades do compositor, afirmando: “Nas invenções é ousado e prático, nobre, vário e belo, sempre verde se mostra e ninguém iguala-se a ele sob o Sol” (CASTALDI, apud FABBRI, 2006, p.246, tradução nossa).

Seu empenho compositivo encontrou, mais uma vez, sedimento poético em grandes figuras recorrentes na sua produção musical. No Oitavo Livro de Madrigais estão elencados os principais poetas que nortearam sua vasta produção. Figuram lado a lado Petrarca, Strozzi, Guarini, Rinuccini, Tasso, e dentro do estilo do século XVII, o próprio Giambattista Marino e o conde Fulvio Testi.

É importante ressaltar que a *prima pars* do Oitavo Livro de Madrigais, os *Madrigali Guerrieri*, não recebem tal nomenclatura ao acaso. Na observação do conteúdo poético, relevaremos que Monteverdi aponta para o tópicos elegíacas onde figuram essencialmente os epítetos do Eros militante e guerreiro encontrado em genealogias divinas e nos discursos elegíacos romanos. Estas tópicas são amplamente conhecidas e frequentadas no século XVI e XVII, e são encontradas com frequência na poesia e música do período, fato que exorta-nos à observação de uma outra fonte imprescindível ao nosso estudo: os livros de emblemas (*imprese*, ou *emblemata amatoria*) que carregam imagens jungidas a epigramas e sonetos de amor. Estes, por sua vez, mostram referências aos nomes de Propércio, Tibulo, Ovídio, Sêneca, dentre outros, onde o argumento guerreiro é preponderante e onde o ator principal é o Eros (Cupido, *puer*, ou Amor) militante.

2. O PREFÁCIO DE 1638

Objetiva-se neste capítulo a elucidação de questões importantes sobre a organização retórica do discurso prefacial de Monteverdi ao Oitavo Livro de Madrigais. Faremos uma investigação sobre o elenco de autoridades antigas e as *argumentorum sedes* frequentadas para composição discursiva, além do esclarecimento de questões envolvidas nas diretivas performáticas do *stile concitato*. Também serão estudadas as questões pertinentes aos apontamentos de Monteverdi que fazem referência à principal tópica da *seconda prattica*: o governo do *lógos* sobre o *mélos*, ou seja, a proeminência do texto e dos afetos por ele sugeridos sobre a música. Abaixo, portanto, disponibilizamos a tradução do prefácio de Monteverdi à coleção de madrigais de 1638:

“Tenho considerado as principais paixões ou afetos de nosso ânimo como sendo três, a saber, a ira, a moderação e a humildade ou súplica; deste modo os melhores filósofos declaram, e a própria natureza na nossa voz assim indica, tendo os registros grave, médio e agudo. A arte da música aponta claramente para estes três termos “agitado”, “mole” e “temperado”. Em todos os exemplos de compositores precedentes eu encontrei apenas exemplos do “mole” ou do “temperado” na suas músicas, mas nunca do “agitado”, um gênero já descrito por Platão no terceiro livro de sua *Retórica* [sic] nestas palavras: “Tome aquela harmonia que deve convenientemente imitar as pronúncias e os acentos de um bravo homem que está engajado numa guerra”. E, deste modo, estando eu consciente que são os contrários que com grandeza movem nossa alma, e que este é o propósito que toda boa música deveria possuir – como Boécio afirma, dizendo: A Música está ligada a nós, e tanto enobrece como corrompe o caráter – tenho me aplicado com não pouca diligência e fadiga para redescobrir este gênero. Após refletir que no metro pírrico o tempo é rápido e, de acordo com os melhores filósofos, usava saltos agitados e marciais, e que no espondáico o tempo é lento e oposto àquele, comecei, portanto, a considerar a *semibreve* [figura da semibreve], que soada uma vez, propus que correspondesse a um golpe da mensuração espondáica; quando esta foi dividida entre dezesseis *semicrome* [figura da semicolcheia], rebatidas uma após a outra e combinadas com palavras que expressam ira e desdém, reconheci assim, nesta breve amostra, uma semelhança com o afeto que procurei, embora as palavras não sigam na sua própria mensuração a rapidez do instrumento. Para obter uma melhor prova, tomei o divino Tasso, como o poeta que expressa com grande propriedade e naturalidade as qualidades que ele deseja descrever, e selecionei sua descrição do combate de Tancredo e Clorinda, que me deu duas paixões contrárias para colocar em música, guerra – ou seja, súplica, e morte. No ano de 1624 esta obra foi ouvida pelos melhores cidadãos da nobre cidade de Veneza em um nobre salão de meu patrão e especial protetor, o Senhor Girolamo Mocenigo, um proeminente cavaleiro e um dentre os comandantes da Sereníssima República; ela foi escutada e louvada com muito aplauso e prazer. Depois do aparente sucesso da minha tentativa de descrever a ira, procedi com

grande zelo em uma profunda investigação e compus outros trabalhos desta mesma estirpe, tanto eclesiásticos como de performance de câmara. Além disso, este gênero encontrou tal honra entre outros compositores que eles não apenas o elogiaram verbalmente, mas, para meu prazer e honra, eles também demonstraram seus elogios escrevendo obras em imitação à minha. Por esta razão, cogitei que seria melhor tornar conhecido o fato de que a investigação e o primeiro ensaio neste gênero, tão necessário à arte da música, veio de mim. Isso pode ser dito com razão, pois até o presente a música tem sido imperfeita, possuindo apenas dois *genera* - “mole” e “temperado”. Aos músicos, de início, especialmente entre aqueles que eram chamados a tocar o baixo contínuo, pareceu mais ridículo do que louvável martelar numa mesma corda dezesseis tempos no mesmo *tactus*, então eles reduziram esta multiplicidade de golpes a uma batida apenas por *tactus*, onde veio a soar o espondáico ao invés do pé pírrico, destruindo a semelhança com a fala agitada. Tome conhecimento, portanto, que o baixo contínuo deve ser tocado, juntamente com as partes de acompanhamento, na forma e na maneira em que este gênero foi escrito. De forma similar, tu encontrarás todas outras direções necessárias para a performance das outras composições que encontram-se em gêneros distintos [é o caso dos Madrigali Amorosi]. Para as variadas maneiras de execução debes tomar conhecimento, sobretudo, de três coisas: texto, harmonia e ritmo. Minha descoberta desse gênero guerreiro me deu ocasião para escrever alguns madrigais que intitulei *guerrieri*. Assim, entendendo que a música executada diante de grandes príncipes nas suas cortes para agradar seus delicados gostos constitui-se de três tipos, de acordo com determinado método de execução - música teatral, música de câmara e música de dança – assim também nomeei as obras do meu presente trabalho com os títulos *guerriera*, *amorosa* e *rappresentativa*. Sei que esta obra será imperfeita, pois detenho ainda pouca habilidade particularmente no gênero guerreiro, porque ele é novo e *omne principium est debile* [todo começo é débil, fraco]. Eu, portanto, rogo ao meu benevolente leitor, o qual irá esperar de minha instruída pena uma grande perfeição no dito gênero, aceitar minha boa intenção, porque *invenis facile est adere* [é fácil aderir às invenções]. Adeus.” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18)

O estudo apresentado a seguir pretende descortinar o fundo retórico da organização discursiva de Monteverdi no prefácio e propor uma abordagem realista deste objeto para um entendimento amplo e verossímil de sua constituição, pois no plano da partitura o conhecimento sobre as questões levantadas no prefácio será de grande valia no entendimento de seus procedimentos musicais. Ressaltamos que, para as citações de autoridades antigas que seguirão, além das referências específicas de autor, obra e página utilizadas por nós, o leitor encontrará a referência universal que permitirá o acesso ao trecho citado em qualquer edição que possuir para consulta.

2.1. ORGANIZAÇÃO RETÓRICA DO DISCURSO PREFACIAL

Buscamos, para iniciarmos esta incursão investigativa, as prescrições retóricas válidas e observadas no período de ação de nosso compositor, procurando não ignorar o *revixit* das artes retóricas e a vasta difusão dos contributos de Cícero e Quintilianus, e do anônimo *ad Herenium*, autores que circularam pelo século XVI e XVII, período no qual situa-se a obra monteverdiana.

As evidências aqui levantadas atestam que o discurso prefacial do Oitavo Livro de Madrigais é orientado retoricamente. Seu conteúdo interno revela chaves discursivas do gênero retórico *epidíctico*, do qual Monteverdi em nenhum momento pareceu afastar-se. O prefácio evidencia também outras chaves discursivas que fornecem o cimento para a estrutura do edifício prefacial pelo agenciamento de *tópoi* ou *loci* – lugares-comuns, de onde o caráter probatório e todas justificativas utilizadas direcionam-se à verossimilhança como instrumento da persuasão.

O plano narrativo revela ainda o agenciamento de autoridades antigas que concorrem para o encarecimento da causa defendida pelo compositor: seu próprio labor e artificioso engenho compositivo, já louvado muito antes da publicação do Oitavo Livro de Madrigais pelo público cortesão italiano e *oltremontani*.

O *éthos* de Monteverdi é construído retoricamente através do elogio ao seu engenhoso e verde fruto: o *stile concitato*. Este procedimento técnico está, por sua vez, situado como lugar-comum nos argumentos de autoridades antigas concernentes à questão ética e patética nos discursos de finais do século XVI e meados do XVII, em autores como Girolamo Mei (1572, *Discorso sopra la musica antica et moderna*) e Giovanni Battista Doni (1634, *Tratatto de Generi e Modi della Musica*; 1635, *Compendio del tratatto*), os quais apresentam um discurso muito semelhante ao usado no prefácio do compositor.

Principiamos, portanto, pelo estudo do primeiro parágrafo prefacial. Logo de início Monteverdi contempla os *tópoi* ou *loci*, de onde retira toda a argumentação probatória e as justificativas composicionais. Hansen (2012) lembra que os *tópoi* ou *loci* são coleções de *endóxas* (argumentos válidos e aceitos) como opiniões das melhores autoridades. Deste modo, o autor do prefácio cumpre com as prescrições retóricas para a composição discursiva que sugerem a eleição dos argumentos mais

favoráveis à causa a ser exposta e defendida, através do processo que o orador empreende na busca das camadas de fundamento discursivo. Estas camadas são provas *técnicas* ou *artísticas* (do grego *písteis technoi*) - conforme o argumento retórico aristotélico - nas quais o engenho do orador faz-se necessário para cumprir com um de seus deveres, como diz Cícero (II, 27, 115): “[...] *provar* que a causa defendida é verdadeira” (CÍCERO, 2002 p.254, tradução nossa, grifo nosso). Sobre a distinção entre as provas dependentes ou não da *ars* (arte como *tekhné*), Hansen (2012) sentencia, apoiando-se no argumento das retóricas antigas:

“A persuasão (*písteis*) pode ser 'atécnica', ou seja, fora da arte [...] ou 'entécnica', ou seja, dentro da arte, usando os lugares [lugares-comuns, *tópoi* ou *loci*]. [...] A persuasão 'entécnica' é inventada (*heurein*) e é ela que usa os lugares. Retoricamente, pressupõe-se que só podemos convencer alguém a respeito de alguma coisa que ele já conhece ou sabe.” (HANSEN, 2012, p.165)

Os *tópoi* ou *loci*, como coleções de *endóxas*, são partilhados por muitos, e são, evidentemente, objetos utilizados na condução da persuasão no discurso. Conforme Cícero (2002), os outros dois deveres do orador, prescritos nas doutrinas retóricas, são o de obter a simpatia do ouvinte ou destinatário do discurso e, finalmente, levá-lo à mudança de estado de ânimo conforme a causa assim o exigir, através de dispositivos específicos. Deste modo nomeia também Quintiliano, na *Institutio Oratoria* (I, III, Cap.V, 2), afirmando: “O orador deve atender estes três ofícios: ensinar, mover e deleitar.” (QUINTILIANO, 1996, p.338-9, tradução nossa).

Lembra-nos também Cícero no *De Oratore* (II, 116-117) a tarefa do orador referente ao elenco de argumentos probatórios que podem ser duplamente qualificados:

“Na fase probatória, por sua vez, se apresenta ao orador uma dupla tarefa: a primeira afeta àquelas coisas que não dependem do talento do orador [*písteis átechnoi*; *probationes extra artem*], pois, por serem objetivas, se tratam de um modo regulamentado, como documentos, declarações de testemunhas, pactos, acordos, interrogatórios, leis, consulta ao Senado, jurisprudência, decretos, informes de juristas e coisas semelhantes, as quais não são produzidas pelo orador, pois ao orador estas coisas se apresentam da própria causa; a segunda tarefa é a que se situa em sua totalidade na análise e argumentação do próprio orador [*písteis technoi*]: e assim como na primeira tarefa há de se pensar como tratar o que se argui, nesta última, por sua vez, há de se pensar em como encontrar argumentos novos.” (CÍCERO, 2002, p.254-5, tradução nossa)

Ao principiar suas sentenças, Monteverdi demonstra situar-se exatamente diante dos argumentos probatórios favoráveis à sua causa - os quais mencionamos acima através de Cícero – obtendo-os necessariamente como *písteis technoi*, ou *provas artísticas* (ou seja, recorrendo aos *tópoi* ou *loci*, coleções de argumentos partilhados dentre as maiores autoridades)

Usando o termo “fontes”, Cícero (*De Oratore*, II, 34, 147), sobre a necessidade de se recorrer a estes recursos, lembra:

“Deve-se dirigir o espírito a essas *fontes* e a isto que repetidamente venho chamando de “lugares” [*tópoi* ou *loci*], de onde trazemos qualquer recurso para todos tipos de discursos; e tudo se reduz (seja isso próprio de uma arte, de um espírito atento ou do costume) a conhecer a zona em que te dispões a caçar e seguir a pista do que tu buscas; uma vez que tenhas delimitado com tua reflexão todo este lugar, com a única condição de ele estar situado na prática real, nada te escapará e tudo que de verdade exista avançará à frente e cairá em tuas mãos.” (CÍCERO, 2002, p.268-9, tradução nossa, grifo nosso)

Vejamos, a seguir, a maneira pela qual Monteverdi procede rigorosamente dentro destas prescrições. Citamos seu primeiro parágrafo prefacial:

“Tenho considerado as principais paixões ou afetos de nosso ânimo como sendo três, a saber, a *ira*, a *moderação* e a *humildade ou súplica*; deste modo os *melhores filósofos* declaram, e a própria *natureza da nossa voz* assim indica, tendo os registros *grave*, *médio* e *agudo*. A arte da música aponta claramente para estes três termos *agitado*”, *mole (brando)* e *temperado*”. (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI 1973, p.416 tradução nossa, grifo nosso)

A “reflexão” indicada (destacada por nós também na menção anterior de Cícero) não é o produto, evidentemente, de uma divagação aleatória, mas sim da busca *objetiva* de sedes argumentativas para composição do discurso. Vale dizer: de um labor próprio do orador diante da necessidade probatória e de encarecimento de sua própria causa, na defesa da mesma (no caso, como dissemos, o próprio *stile concitato*).

O prefácio da coleção de madrigais de Monteverdi circunscreve a argumentação sempre na forma tripartida, direcionando-a particularmente ao plano *patético* (os *páthe* ou paixões, afetos). Demonstraremos, no próximo capítulo, a raiz oculta neste recorrente argumento ternário de seu prefácio, buscando primeiramente a chave ética (os caracteres morais) encontrada nas sentenças das autoridades

antigas frequentadas pelos interlocutores cujos argumentos constituem as tópicas aqui agenciadas. Em seguida, veremos como a questão do patético em música é manipulada por interlocutores cronologicamente pertencentes ao seu período de produção musical.

Como dispositivo discursivo do gênero epidíctico, na continuidade narrativa do prefácio, o texto apresenta “os melhores filósofos” como as autoridades detentoras da opinião válida e aceita (ou *endóxa*) onde estão o fundamento da reflexão indicada, e as figuras de Platão e Boécio evocadas. De fato, estes argumentos são encaixados na engrenagem da máquina discursiva conforme a necessidade probatória assim exija. Podemos notar, sobretudo, que o elenco ternário de Monteverdi direciona-se particularmente às questões referentes às qualidades da voz. O fato é bastante significativo, pois um outro importante *tópos* está sendo frequentado como argumento probatório: os elementos e qualidades da voz *diastemática*, tema recorrente nas harmônicas gregas e nos discursos sobre música do XVI e XVII.

Sobre a concitação anímica, objeto primordial da reflexão indicada no prefácio, observamos a correspondência com o *tópos* antevisto, evidentemente, na forma tripartida que a própria arte musical aponta, como é indicado nas sentenças iniciais. No âmbito de tal arte, Monteverdi classifica as três instâncias pertencentes à tópica ética e patética como três distintos gêneros: *genere concitato*, *molle et temperato*, ou seja, agitado ou concitado, mole ou brando e, por último, temperado. O argumento é idêntico ao encontrado em Mei no *Discorso* de 1572, e em Doni no *Compendio* de 1635.

O discurso fornece claramente a certeza de que Monteverdi situa-se dentro das preceptivas do gênero *demonstrativo* ou *epidíctico*, especificamente na chave da *laus* - ou seja, do *elogio* ou *louvor*, no caso, ao seu próprio labor compositivo. Aristóteles sustenta-nos a observação em um trecho de sua *Retórica* (1367b, 25-30), lembrando: “O elogio é um discurso que mostra em todo seu esplendor a grandeza da *virtude*. Convém, pois, mostrar que os atos são deveras produzidos pela virtude” (ARISTÓTELES, 1966, p.75-6, grifo nosso). O *éthos* do compositor, portanto, é composto exatamente dentro destas prescrições, de maneira *virtuosa*, pois o texto apresenta-se no âmbito de um discurso epidíctico, e procura, como também lembra-

nos Cícero (2002), pela eloquência discursiva, que é o objetivo último.

Cícero (*De Oratore*, II, 43, 182), por exemplo, corrobora a lei retórica evocada por Aristóteles, lembrando que:

“[...] para ganhar [a benevolência e simpatia do público ou juiz] resulta ser muito efetivo realçar o caráter, os princípios, os feitos e os modos de vida daqueles que promovem a causa e dos que são defendidos [pelo orador]; e, de igual modo, vituperar os adversários, e dispor favoravelmente ao máximo possível o ânimo do auditório, não somente ao orador, mas principalmente a quem [ou à causa que] o orador defende.” (CÍCERO, 2002, p.283, tradução nossa)

Quintiliano, na *Institutio Oratoria* (I, III, Cap. IV, 5), também sentencia sobre o gênero *demonstrativo* ou *epidíctico*, lembrando que este constitui-se basicamente de “[...] discursos de *louvor* ou *censura*.” (QUINTILIANO, 1996, p.332-3, tradução nossa). Também apresenta a origem grega do referido gênero, dizendo:

“Há, pois, como mencionei, um gênero cujo conteúdo é o *elogio* e o *vitupério*, porém, pela melhor de suas partes se chama *laudatório*; outros chamam o mesmo de *demonstrativo*: Ambos nomes provém, segundo se crê, da língua grega, pois o denominam *epidiktikón* ou *enkomiastikón*.” (QUINTILIANO, 1996, p.334, tradução nossa, grifo nosso)

A matéria de *encômio* ou *elogio*, no caso do prefácio de Monteverdi, é, como demonstram as evidências, a *virtude* de sua própria aplicação na observação das obras de compositores precedentes que, segundo ele, não possuíam o engenho necessário à escrita musical do gênero *concitato*, na chave patética da ira, da agitação ou da concitação guerreira, fato que confere a credibilidade necessária à sua causa, lembrando da necessidade probatória em questão. Confirmando a nossa observação até aqui empreendida, a argumentação do compositor é trabalhada nas duas chaves do discurso epidíctico ou encomiástico, primeiro *louvando* seu próprio labor, empenho e capacidade, depois *vituperando* a pouca diligência daqueles que o precederam no campo da arte musical, os compositores do passado, promovendo assim a dignificação de sua imagem:

“Em todos os exemplos de compositores precedentes eu encontrei apenas exemplos do [gênero] “mole” ou do “temperado” na suas músicas, mas nunca do “agitado”, um gênero já descrito por Platão no terceiro livro de sua *Retórica* [sic] nestas palavras: “Tome aquela harmonia que deve convenientemente imitar as pronunciações e os acentos de um bravo homem que está engajado numa guerra” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI, 1973, p.416, tradução nossa)

Concluiríamos erroneamente que Monteverdi empreendeu, de fato, um levantamento de obras de compositores precedentes na busca de algum vestígio tangível de um conjectural *genere concitato*, não obtendo eficácia em seu intento, caso não estivéssemos munidos do conhecimento das prescrições retóricas do gênero demonstrativo, ou epidíctico. Porém, de posse do instrumental retórico, conseguimos revelar que seu argumento, evidentemente, cumpre com a adequação ao gênero retórico epidíctico, onde são agenciados lugares comuns do louvor (ou *laus*), e da censura (ou *vituperium*). Conforme Quintiliano (*Inst.Orat.* I, III, Cap. IV, 14) “[...] os vocábulos *louvor* e *vitupério* designam a própria natureza de uma coisa” (QUINTILIANO, 1996, p.337, tradução nossa, grifo nosso) e tal é a natureza, no caso, do caráter (ou *éthos*) de Monteverdi conforme a maneira em que é construído neste gênero. Consequentemente, erigem-se os atributos louváveis na defesa de sua causa.

Hansen (2012), do mesmo modo, aponta exatamente para esta edificação do caráter do orador, dentro das prescrições retóricas que apontam para a persuasão “entécnica”, ou seja, utilizando as provas artísticas (*písteis technoi*): “[...] inventamos o sujeito da nossa fala com *lugares-comuns éticos*, que o compõem como tipo *honesto, bom, prudente, sábio, digno*, etc., autorizado a falar (HANSEN, 2012, p.165, grifo nosso). Os adversários, por outro lado, são compostos com os atributos contrários, ou seja, na chave do vitupério. Demonstramos, deste modo, que o discurso de Monteverdi no prefácio em nenhum momento afasta-se das prescrições da *laus* (louvor), que aponta justamente para a construção de um *caráter* digno e virtuoso como instrumento da persuasão. Já do contrário, o *vituperium* edifica o caráter dos adversários (no caso, os compositores do passado, incapazes de tornar a arte musical perfeita).

Cícero (*De Oratore*, II, 82, 335), sobre a chave laudatória do discurso, lembra:

“E quem deseje impulsionar a audiência à dignidade [da causa em si e do orador que a expõe e defende] reunirá os exemplos de nossos maiores, [...] dará ênfase à indelével recordação que nossa decisão deixará para posteridade e defenderá que da glória nasce o proveito, e que este sempre está vinculado ao prestígio social.” (CÍCERO, 2002, p.355, tradução nossa)

Reafirma a sentença no *De Inventione* (I, 16, 22-23), lembrando das quatro

formas de obtenção da benevolência ou simpatia do público (juiz ou destinatário do discurso). Para tal, podemos:

“a) *falar de nós mesmos*, elevando nossos méritos e serviços, expondo os infortúnios que nos sucederam e as dificuldades que nos ameaçaram, e da maneira como triunfamos; b) *falar dos nossos adversários*, hostilizando seus esforços e depreciando seus intentos, mostrando sua incompetência; c) podemos *falar dos ouvintes*, elogiando e elevando sua sabedoria, seu valor, louvando sua posição social, sua reputação e autorizada opinião; e finalmente, d) podemos *falar dos feitos*, elevando e elogiando nossa própria causa.” (CÍCERO, 1997, p.114-15)

Para efeito de visualizarmos a organização do texto prefacial conforme as amplas diretrizes retóricas conferidas acima por Cícero, realizamos um quadro explicativo onde cada tópico é discriminado podendo ser comparado com o texto integral traduzido por nós no início deste capítulo:

CÍCERO, <i>De Inventione</i>:	MONTEVERDI, prefácio:
a) <i>falar de nós mesmos</i> , elevando nossos méritos e serviços, expondo os infortúnios que nos sucederam e as dificuldades que nos ameaçaram, e da maneira como triunfamos;	Este é o caso do prefácio no momento em que se apresenta a composição do <i>éthos</i> de Monteverdi no discurso através da chave da <i>laus ou louvor, elogio, ou encômio</i> ;
b) <i>falar dos nossos adversários</i> , hostilizando seus esforços e depreciando seus intentos, mostrando sua incompetência;	Isto acontece no prefácio quando é dirigido o <i>vitupério</i> aos compositores que precederam Monteverdi;
c) <i>falar dos ouvintes</i> , elogiando e elevando sua sabedoria, seu valor, louvando sua posição social, sua reputação e autorizada opinião;	É o caso do prefácio quando Girolamo Mocenigo, patrono das artes e protetor do compositor, é louvado junto ao nobre público veneziano;
d) podemos <i>falar dos feitos</i> , elevando e elogiando nossa própria causa.	Isto acontece quando no plano narrativo discorre-se sobre o processo composicional e sobre as questões interpretativas do <i>stile concitato</i> , elencando as questões éticas e patéticas junto a questões referentes ao ritmo, como a oposição entre pírrico e espondaiico.

No que refere-se ao plano do argumento das autoridades antigas, Platão é

evocado através da *República* sobre o *páthos* concitado e especialmente sobre a adequada emulação das vozes guerreiras. O prefácio apresenta o trecho da *República* (399a) que é a chave principal das justificativas de Monteverdi:

“[...] um gênero já descrito por Platão no terceiro livro de sua *Retórica* [sic] nestas palavras: “*Tome aquela harmonia que deve convenientemente imitar as pronunciações e os acentos de um bravo homem que está engajado numa guerra*”. (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI 1973, p.416, tradução nossa)

O argumento platônico refere-se à harmonia conveniente em determinadas situações que, segundo o filósofo, estariam bipolarizadas. Apenas Frígio e Dórico seriam sancionados por vincular *éthe* relativos à bravura e coragem (direcionados ao guerreiro, protetor da pólis) e de moderação e sabedoria (direcionados ao filósofo e ao político, dirigentes da pólis). Veremos, através de Lippman (1964), Zanoncelli (2005) e Panti (2008) que tal argumento é um *tópos* nas *harmônicas* gregas antigas, cuja raiz remonta ao filósofo conselheiro de Péricles, Damon de Oa.

Através de Monteverdi, o ideal platônico da *República* - de “[...] *imitar as pronunciações e os acentos de um bravo homem que está engajado em uma guerra*” - irá circunscrever-se ao *stile concitato*, dispositivo musical que funciona como ornato nos textos que sugerem o *páthos* guerreiro em questão. É também reconhecida no prefácio a função primordial da música em estabelecer o movimento entre *afetos contrários* (outro *tópos* reincidente de raiz pitagórica que remete-nos à questão da *concordia discors*, ou a harmonia do que é discordante), motivo pelo qual é utilizado Boécio e sua assertiva presente no *De Institutione Musica*, como o discurso mostra. Este filósofo, por sua vez, havia reconhecido que os *contrários* são mobilizados pela música atuando na alma humana, enobrecendo ou corrompendo o caráter. Boécio, portanto, é citado seguido de sua importante sentença:

“E, deste modo, estando eu consciente que são os contrários que com grandeza movem nossa alma, e que este é o propósito que toda boa música deveria possuir – como Boécio afirma, dizendo: A Música está ligada a nós, e tanto enobrece como corrompe o caráter – por esta razão eu tenho me aplicado com não pouca diligência e fadiga para redescobrir este gênero.” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI 1973, p.416-17 tradução nossa)

As preceptivas do gênero retórico no qual o discurso está escrito não são abandonadas e são elencados em seguida os lugares-comuns do elogio, como vê-

se na frase: “[...] *por esta razão eu tenho me aplicado com não pouca diligência e fadiga para redescobrir este gênero* [o gênero guerreiro ou *concitato*]” MONTEVERDI, apud DE'PAOLI 1973, p.417, tradução nossa). Cícero, mais uma vez, suporta-nos esta observação, sustentando que, no caso do elogio, a *excelência* como atributo de virtude vem muitas vezes circunscrita a um grande *esforço* e *fadiga*, como procedimento para construção da dignidade do emissor do discurso (CÍCERO, 2002). Como mostramos anteriormente no *De Inventione*, Cícero (1997) aponta justamente para este dispositivo discursivo pelo qual o orador fala de si mesmo, elevando seus méritos e serviços, e aponta os infortúnios, a fadiga e o esforço perante os quais triunfou.

Lembrando as prescrições encontradas no *De Oratore* fica claro o agenciamento de lugares-comuns do louvor quando são utilizados os atributos de um caráter *proativo*, *diligente* e *esforçado* na criação de um gênero e estilo musical não contemplado pelos compositores do passado. Mais uma vez, mostramos que é pelos atributos da *excelência* de seu labor composicional que erige-se o seu próprio caráter.

Segundo o próprio Cícero (*De Oratore*, II, 84, 343-344), a *excelência* é um atributo essencial nos discursos encomiásticos ou laudatórios:

“[...] a *excelência*, que é por si mesma digna de elogio, sem a qual nada pode ser feito ao louvar alguém ou alguma coisa, possui, contudo, muitas manifestações, sendo algumas mais adequadas do que outras; pois, em efeito, há algumas virtudes que parecem assentar-se na psicologia humana em uma certa afabilidade e filantropia genéricas; outras, por sua vez, se baseiam em alguma predisposição do talento ou na amplitude de visão e fortaleza de espírito; [...]. E todas estas virtudes considera-se não apenas um benefício para quem as possui, mas também para toda humanidade.” (CÍCERO, 2002, p.358-9, tradução nossa)

A *excelência* do fatigante empenho laborativo na busca pelo gênero não encontrado pelos predecessores de Monteverdi é uma chave discursiva. Ela prevê vituperar a ineficácia pregressa e elevar o compositor à categoria dos mais excelentes de seu campo, apoiado nas maiores autoridades. Na sequência narrativa, o prefácio de Monteverdi parte, portanto, em direção aos tópicos do processo pelo qual o *stile concitato* foi concebido com a finalidade de *ornato* do textos poéticos dos madrigais cujo teor patético é aquele que foi indicado por Platão, na República (a guerra, a ira, o furor, as vozes guerreiras). O discurso direciona-se a

partir de agora à informar e instruir o leitor sobre a raiz de sua reflexão, procurando provar através da enumeração dos processos de composição musical a validade da descoberta.

Os argumentos retomam um importante *tópos* rítmico – a relação entre a metrificação *pírrica* e a *espondaica*. A metrificação pírrica é conhecida como pertencente aos cantos guerreiros que outrora entoavam os antigos gregos, nas olimpíadas ou em cantos militares. O prefácio, por sua vez, trata de colocar como antípodas o pírrico e o espondaico, lembrando que o primeiro, pela natureza da prolação, corresponderia, portanto, a um golpe do metro espondaico – fato concebido equivocadamente pelos intérpretes do período do compositor. A agitação ou concitação anímica encontra como dispositivo rítmico justamente o *pírrico*, ou pelo menos o que Monteverdi concebeu como sendo a metrificação pírrica adequada para justificar o *stile concitato*. O pírrico e o espondaico, consequentemente, oferecem duas possibilidades contrárias de manipulação dos afetos, pois o primeiro está na chave *diastáltica* do *éthos*, já o segundo, opera na chave oposta, a *sistáltica* (este tema é tratado nas harmônicas antigas e nos discursos do XVI e XVII que retomam seus conceitos chave). No plano patético teremos então a *ira* e a *humildade ou súplica* na forma em que o prefácio enumera referindo-se aos afetos contemplados em música.

O procedimento rítmico do *stile concitato* é descrito no prefácio e também são elencados os atributos do metro pírrico e do espondaico, colocados diametralmente em oposição:

“Após refletir que no metro pírrico o tempo é rápido e, de acordo com os melhores filósofos, usa saltos agitados e marciais, e que no espondaico o tempo é lento e oposto àquele, comecei, portanto, a considerar a *semibreve* [figura da semibreve], que soada uma vez propus que correspondesse a um golpe da mensuração espondaica [...]” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI 1973, p.416-17,18, tradução nossa)

Em seguida, é retomada a ligação evidenciada entre ritmo e afeto:

“[...] quando esta [a mensuração espondaica] foi dividida entre dezesseis *semicrome* [figura da semicolcheia], rebatidas uma após a outra e combinadas com palavras que expressam ira e desdém, reconheci assim, nesta breve amostra, uma semelhança com o afeto que procurei, embora as palavras não sigam na sua própria mensuração a rapidez do instrumento.” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI, 1973, p.417,18, tradução nossa, grifo nosso)

A continuidade narrativa aponta para a ocasião de composição do *Combattimento di Tancredi i Clorinda*, música de câmara que, segundo Monteverdi, constituiu a oportunidade de “provar” a eficácia do *stile concitato* no gênero recém “descoberto”.

O prefácio demonstra a proeminência do patrono do compositor, Girolamo Mocenigo, e respectivamente o seu status na República de Veneza como argumento que reforça o *éthos* de Monteverdi e o de seu empenho laborativo na composição musical e estruturação do *stile concitato*. Aponta, sem que haja meios de mensurar, que tal obra foi recebida favoravelmente e prazerosamente pelo público cortesão veneziano numa récita em 1624:

“Para obter uma melhor prova, tomei o divino Tasso, como o poeta que expressa com grande propriedade e naturalidade as qualidades que ele deseja descrever, e selecionei sua descrição do combate de Tancredo e Clorinda, que me deu duas paixões contrárias para colocar em música, guerra – ou seja, súplica, e morte. No ano de 1624 esta obra foi ouvida pelos melhores cidadãos da nobre cidade de Veneza em um nobre salão de meu patrão e especial protetor, o Senhor Girolamo Mocenigo, um proeminente cavaleiro e um dentre os comandantes da Sereníssima República; ela foi recebida com muito aplauso e prazer.” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI, 1973, p.417-18, tradução nossa)

Os destinatários do discurso são informados sobre a excelência do intento e proeminência compositiva de Monteverdi através da notícia da emulação que demais compositores empreenderam do gênero guerreiro e do *stile concitato*. É louvado, mais uma vez, o esforço criativo em favor de um gênero musical concebido como necessário à música, posto que, pelo o que observamos no texto prefacial, o labor composicional de seus adversários é vituperado (a conjectural ineficácia do passado), sobre a qual o compositor é considerado como lumiar da descoberta essencial de um “novo” gênero. Uma análise breve dos procedimentos do *stile concitato* mostra-nos que as figurações rítmicas e os desenhos melódicos deste estilo já vinham sendo manipulados, por exemplo, nas músicas para instrumentos de sopro, como mostra-nos o tratado de Girolamo Fantini (*Modo per imparare a sonare di tromba*), do mesmo ano da publicação de Monteverdi, 1638, onde o autor demonstra as variadas possibilidades do trompete natural. As músicas intituladas *Battaglia*, comuns no século XVI e XVII (tanto em âmbito vocal como instrumental),

também já demonstravam operar através destas figurações específicas, como, por exemplo, repetição de notas rápidas (semicolcheias) e arpejos sobre acordes maiores, mesmos procedimentos encontrados no *stile concitato* monteverdiano. No entanto, o gênero epidíctico, dentro do qual o texto do prefácio opera, sanciona a manipulação das chaves laudatórias, colocando o gênero guerreiro e o *stile concitato* no altar das engenhosas criações da *seconda prattica*.

O próprio Cícero, como vimos, revelou o funcionamento das chaves deste discurso, onde, segundo ele, obtém-se a benevolência do destinatário apontando não somente as virtudes do orador que defende a causa (ou seja, dignificando seu *éthos*) mas também as virtudes intrínsecas à causa em si, geradoras de *benefícios* não somente pessoais, mas a toda uma área, instituição, comunidade, etc.

Fica evidentemente, portanto, que o discurso prefacial é operado justamente nesta chave, quando, por exemplo, são indicados os benefícios da “descoberta” monteverdiana como necessários à arte da música. A sentença é resumida apontando que a arte musical até então era “imperfeita”, pois agora o engenho do compositor em seus empreendimentos musicais foi o responsável por agregar o último elemento que deveria figurar entre os gêneros “molle” e o “temperato” - o gênero *concitato*, objeto primordial de sua reflexão, tornando a arte musical, enfim, “perfeita”. Sobre isto, lembramos a assertiva de Quintiliano (*Inst.Orat.* I, III, Cap.VII, 6): “[...] é tarefa própria do discurso laudatório *amplificar* e *adornar* os temas” (QUINTILIANO, 1996, p.389, tradução nossa, grifo nosso). Esta evidência aponta justamente para um processo de adorno e amplificação do tema tratado no prefácio como tarefa pertencente ao orador e sancionada pelo gênero de discurso no qual se insere. Seguimos, portanto, com o argumento prefacial sobre a questão:

“Depois do aparente sucesso da minha tentativa de descrever a ira, procedi com grande zelo em uma profunda investigação e compus outros trabalhos desta mesma estirpe, tanto eclesiásticos como de performance de câmara. Além disso, este gênero encontrou tal honra entre outros compositores que eles não apenas o elogiaram verbalmente, mas, para meu prazer e honra, eles também demonstraram seus elogios escrevendo obras em imitação à minha. Por esta razão, cogitei que seria melhor tornar conhecido o fato de que a investigação e o primeiro ensaio neste gênero, tão necessário à arte da música, veio de mim. Isso pode ser dito com razão, pois até o presente a música tem sido imperfeita, possuindo apenas dois *genera* - 'mole' e 'temperado'.” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI, 1973, p.418, tradução nossa)

No que diz respeito à questão performática ou interpretativa do *stile concitato*, o prefácio do Oitavo Livro apresenta a relação do pé pírrico com o espondaico, informando-nos que os músicos tomavam, a princípio, a mensuração espondaica pela pírrica, pois consideravam indecoroso martelar dezesseis tempos de semicolcheias, procedimento não usual, porém previsto no *stile concitato*. Porém, como é afirmado, este dispositivo musical consiste exatamente na reiteração de notas rápidas em similitude à fala agitada, às ou vozes guerreiras platônicas da República:

“Aos músicos, de início, especialmente entre aqueles que eram chamados a tocar o baixo contínuo, pareceu mais ridículo do que louvável martelar numa mesma corda dezesseis tempos no mesmo *tactus*, então eles reduziram esta multiplicidade de golpes a uma batida apenas por *tactus*, onde veio a soar o espondaico ao invés do pé pírrico, destruindo a semelhança com a fala agitada.” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI, 1973, p.418, tradução nossa)

A preponderância do *lógos* sobre o *mélos* (ou seja, do texto e suas sugestões afetivas sobre os procedimentos musicais) é retomada no prefácio no final do parágrafo onde edificaram-se as diretivas performáticas. O fundamento desta questão encontra respaldo no argumento de Platão sobre a proeminência do conteúdo textual em relação aos aspectos musicais. A prevalência do texto e seu potencial patético foi o argumento gerador dos embates entre antigos e modernos em música, no período entre finais de século XVI e início de XVII, e autorizou as licenças contrapontísticas de Monteverdi e seus contemporâneos:

“Tome conhecimento, portanto, que o baixo contínuo deve ser tocado, juntamente com as partes de acompanhamento, na forma e na maneira em que este gênero foi escrito. De forma similar, tu encontrarás todas outras direções necessárias para a performance das outras composições que encontram-se em gêneros distintos [é o caso dos Madrigali Amorosi]. Para as variadas maneiras de performance debes tomar conhecimento, sobretudo, de três coisas: *texto, harmonia e ritmo*.” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI 1973, p.418, tradução nossa, grifo nosso)

Os *Madrigali Guerrieri*, por sua vez, são finalmente referenciados como a oportunidade de demonstrar todo o potencial do *stile concitato* como dispositivo musical de um gênero guerreiro necessário à arte musical:

“Minha descoberta desse gênero guerreiro me deu ocasião para escrever alguns madrigais que intitulei *guerrieri*. Assim, entendendo que a música

executada diante de grandes príncipes nas suas cortes para agradar seus delicados gostos constitui-se de três tipos, de acordo com determinado método de performance - música teatral, música de câmara e música de dança – assim também nomeei as obras do meu presente trabalho com os títulos *guerriera*, *amorosa* e *rappresentativa*. (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI, 1973, p.418, tradução nossa, grifo nosso)

Reiterando o esquema ternário antevisto, o compositor cita os estilos empregados conforme o decoro de ocasião, sendo *música teatral* (provavelmente referindo-se ao *Combattimento di Tancredi i Clorinda*), *música de câmara* (referindo-se certamente à maioria dos madrigais do Oitavo Livro) e *música de dança* (referindo-se propriamente ao *Ballo – Movete al mio bel suon*, e ao *Ballo delle Ingrate*, que são as obras que finalizam as duas partes do livro, respectivamente, os *Madrigali Guerrieri* e os *Amorosi*). Ainda empregando uma divisão ternária, o leitor é informado que sua música intitula-se *guerriera* por vincular os elementos do *stile concitato* e do gênero guerreiro; *amorosa*, por referir-se aos madrigais da segunda seção do livro, a maioria de performance de câmara, e, finalmente, *rappresentativa*, lembrando do *Combattimento* como música teatral.

Para as sentenças finais do discurso prefacial, enfim, é utilizada a prescrição retórica referente à *peroratio* ou *epilogus*, ou seja, a conclusão do discurso. Cícero, no *De Inventione* (I, 54, 107), recomenda nesta parte do discurso suscitar a *misericórdia* dos ouvintes, apelando também à sua *benevolência*. Devemos, segundo ele, “[...] provocar sua piedade de maneira que se mostrem assim mais sensíveis a nossas queixas.” (CÍCERO, 1997, p.186). Utiliza-se para tal, lugares-comuns que coloquem em relevo o poder da fortuna sobre nós e a debilidade humana. O anônimo *ad Herenium* (II, 31, 50) sugere também apelar à misericórdia dos ouvintes, suplicando e encomendando-nos à sua compaixão. (ANON. AD HERENIUM, 1997, p.162).

Monteverdi, dentro do preceito do *movere* (ou seja, mover o afeto do ouvinte de modo a torná-lo benevolente à recepção da obra) aponta justamente para a *debilidade* como sendo da natureza das novas invenções, referindo-se claramente ao *stile concitato* e ao gênero guerreiro, dizendo - “*omne principium est debile*” (todo princípio é débil, é fraco). Em seguida, o texto apela à compaixão do ouvinte para com o estado “imperfeito” em que se encontra a obra, pois ele é informado que o compositor detém ainda “pouca habilidade” no gênero “recém descoberto”.

Logo encontramos a *petitio* final ao leitor, ou seja, uma petição exortativa para que o mesmo aceite com benevolência suas boas intenções. Por último, informa em uma sentença em latim que é fácil aderir às invenções. Finalmente, desponha *valedictio*, ou seja, um “Adeus” que faz o fechamento de sua argumentação prefacial.

“Sei que esta obra será imperfeita, pois detenho ainda pouca habilidade particularmente no gênero guerreiro, porque ele é novo e *omne principium est debile* [todo começo é débil, fraco]. Eu, portanto, rogo ao meu benevolente leitor, o qual irá esperar de minha instruída pena uma grande perfeição no dito gênero, aceitar minha boa intenção, porque *invenis facile est adere* [é fácil aderir às invenções]. Adeus.” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18)

2.2. ÉTHOS, PÁTHOS E A TRIPARTIÇÃO EM GÊNEROS “*CONCITATO, MOLLE ET TEMPERATO*”

Objetiva-se aqui esclarecer a maneira pela qual o argumento prefacial de Monteverdi veio a constituir-se apoiado nos vastos estudos filosóficos e na especulação teórica sobre música que circulava no período de sua produção musical. Começaremos pela distinção entre duas correntes nas quais *éthos* e *páthos* inserem-se: a pitagórica de um lado, e a damoniana de outro, ambas complementares no pensamento de variados filósofos e tratadistas. Também serão expostos os principais argumentos de Platão e Aristóteles sobre a questão, seguindo posteriormente com os conceitos aristoxênicos de importância fundamental ao nosso estudo. De Ptolomeu à Boécio, e deste aos discursos humanistas sobre música, serão evidenciados os principais conceitos que edificam a questão ética e patética revelada no prefácio de Monteverdi ao Oitavo Livro de Madrigais de 1638.

A corrente pitagórica, conforme Rossi, parte do número, e por tal motivo ela utiliza-se de relações numéricas e de proporções em conexão ao *motus* da psique humana, onde “[...] um ordenado sistema psicológico no qual caracteres e paixões ligados à astronomia distinguem-se segundo as relações numéricas que lhes são atribuídas abstratamente”. (ROSSI, 1988, p.239, tradução nossa). Este argumento pitagórico que aproxima a música enquanto ordenação numérica, proporção e

movimento mensurável ao plano ético e patético está presente em toda a tradição musical. Por outro lado, a segunda vertente indica o contributo do filósofo Damon de Oa (séc. Va.C.), citado especialmente por Platão. Panti (2008) refere-se a Damon como a autoridade no campo ético musical, dizendo que:

“O poder da música de mover a alma estimulando ou acalmando suas afecções e turbamentos tem um grande significado na cultura grega clássica, e na idade de Péricles, o filósofo e político Damon de Oa, de escola pitagórica, deu início a uma verdadeira e apropriada teoria ética da música, elaborando a doutrina do *éthos* musical, ou seja, a correspondência entre específicos gêneros musicais, que Platão definirá como *harmoniai*, e determinados caracteres ou estados do ânimo.” (PANTI, 2008, p.17)

A estas duas vias recém citadas acrescenta-se uma terceira que povoou os tratados de música desde a antiguidade até tempo de Monteverdi: o campo medicinal, de raiz hipocrática. Segundo Rossi:

“[...] há de se reconhecer que a terapia musical foi realmente uma rica academia de experimentação de tipos musicais vários, tendo em conta a intensa prática homeopática (por exemplo, os casos de excitação curados com música diastáltica).” (ROSSI, 1988, p.241, tradução nossa)

Uma quarta via, entretanto, deve ser lembrada: a via política. Neste quadro teórico, Lippman (1964) atenta para os argumentos de Damon referentes aos *éthe*, ou caracteres morais, como condição essencial na licitude ou ilicitude de ações empreendidas pelos dirigentes na condução do Estado. A figura do filósofo no estudo de Lippman³ apresenta-se como um cidadão consciente das funções determinantes do *Aeropagus* ateniense, que era o tribunal que servia para os julgamentos e decisões mais importantes para o destino da pólis. O autor destaca que:

“[Damon] era a autoridade principal no campo específico dos efeitos morais da música mantendo o argumento de que havia uma indissolúvel conexão entre a música e a sociedade, pois mudanças no caráter da música implicariam igualmente mudanças legais. A tese de seu argumento é que o guardião da boa lei e da boa ordem deveria compartilhar a função expressa no Aeropagus, o mais velho e mais distinto tribunal ateniense, e que estas funções deveriam ser licenciadas pela música, esta que, por sua vez, afetando a alma humana, poderia igualmente afetar a alma do Estado – suas leis e sua constituição política.” (LIPPMAN, 1964, p.69, tradução nossa).

3 LIPPMAN, Edward. Musical Thought in Ancient Greece – Columbia University Press, 1964.

A preceptiva fundamental de Damon para circunscrever a música à questão política é a de que aos dirigentes do Estado não conviria agir de modo vicioso, pois haveria desta forma o iminente risco de enfraquecimento das vigas que sustentam a sociedade. Ações viciosas e virtuosas, segundo o filósofo, encontram guarida no grande poder da música especialmente pelo seu particular potencial de *mimetizar* com êxito distintos caracteres éticos. É oportuno lembrar que a noção de música que o filósofo utiliza é a da totalidade de disciplinas abrigadas na *Mousiké*, aplicadas na *paideia* (educação) e não apenas a aulética, a citarística ou simplesmente a pura especulação teórica do fenômeno sonoro.

Damon, deste modo, admite que as funções do Aeropagus (julgamento de causas criminais, decisões políticas, ordenações, legislação, etc.) são sancionadas pela música na medida em que seu poder de mímese dos caracteres pode definir ações lícitas ou ilícitas, virtuosas ou viciosas. Lippman (1964) lembra que para Damon:

“[...] as bases do Estado estariam extremamente prejudicadas se esta situação se configurasse [da veiculação pela música de *éthe* viciosos], acarretando na decaída moral da vida ateniense, em falhas militares que comprometeriam a liberdade na pólis, e, conseqüentemente, na perda da estatura política do Estado, todos estes aspectos estariam relacionados à imoralidade e à lassidão da música.” (LIPPMAN, 1964, p.79)

Platão, conforme Rossi (1988, p.240), também considerava Damon como a autoridade máxima no campo ético musical. Fizeram parte do alcance científico de Damon os aspectos particulares dos modos e também os elementos concernentes à metrificação ou à prosódia, especialmente as questões pertinentes ao ritmo. Ao estudar isoladamente o campo do ritmo o filósofo desenvolveu detalhada argumentação que é reiterada por Platão na *República* (400a). Damon mostra, segundo Sócrates em diálogo com Glauco, as qualidades específicas de cada tipo rítmico (como o enóplio, dátilo, etc.) e a correspondência de cada um deles com *éthe* distintos. Segundo Wallace, (2004, p. 258) Damon considera determinados ritmos mais apropriados para fixar alguns estados psicológicos ou comportamentos. Sócrates, por sua vez, elenca alguns tipos rítmicos e evoca a autoridade de Damon neste campo:

“Sobre este assunto – disse eu – pediremos conselho à Damon, sobre os pés adequados à baixeza, à insolência, à loucura e aos outros defeitos, e os ritmos que devem deixar-se aos seus contrários. Tenho ideia, mas não muito clara, de lhe ter ouvido chamar a qualquer coisa enóplio composto, dátilo e heroico, mas não sei como os distribuía, igualando a arse e a tese, de maneira a acabar numa breve e uma longa. E, segundo julgo, chamava a um iambo e a um outro troqueu, e atribuía-lhes longas e breves. E em certos destes metros parece-me que não censurava ou louvava menos os tempos destes pés do que os ritmos em si. Mas estas questões, como disse, reservemo-las para Damon. [...]” (PLATÃO, 1988, p.173, tradução nossa)

Sócrates lembra Glauco da distinção entre o bom e o mau ritmo (400d), pois dependem da qualidade do *éthos* da alma:

“Sócrates: O ritmo perfeito se adapta à dicção bela, assemelhando-se a ela. O ritmo defeituoso, à dicção oposta. Do mesmo modo ocorre com o harmonioso e com o carente de harmonia, se consideramos que o ritmo e a harmonia se ajustam ao texto, como dizíamos há pouco, e não o texto ao ritmo e à harmonia. Glauco: Claro que se ajustarão ao texto. Sócrates: E a maneira de falar, e o texto, por sua vez, não estará adequado ao caráter da alma? Glauco: Sem dúvida. Sócrates: e o resto não segue a dicção? Glauco: Sim. Sócrates: Então tanto a linguagem correta como o equilíbrio harmonioso, a graça e o ritmo perfeito são consequência da simplicidade da alma.” (PLATÃO, 1988, p.174-5, tradução nossa)

Platão, em seu raciocínio, elege caracteres unívocos que devem ser adotados pelas duas figuras de essencial significado no sistema de governo idealizado na *República*: o guardião e o filósofo. Para cada um Platão apontará qualidades éticas convenientes às suas respectivas atividades, relacionando a capacidade de certos *harmoniai* em mimetizarem distintos caracteres. Segundo seu argumento, sem o juízo dos filósofos e a bravura dos guerreiros a liberdade poderia ser suprimida pelas nações inimigas. Tal proposta platônica é fortemente um eco do raciocínio de Damon. Platão no trecho 398d - 399c da *República* corrobora o pensamento do filósofo correlacionando Frígio e Dório como *harmoniai* convenientes às funções desempenhadas pelos guerreiros e filósofos:

“Sócrates: E certamente a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras? - Glauco: Como não? - Contudo, afirmamos que não queríamos lamentos e gemidos nos discursos. - Pois não – Quais são então as harmonias lamentosas? Diz-me, já que és músico – São a mixolídia, a sintolídia e outras tais. - Portanto essas são as que se devem excluir, visto que são inúteis para as mulheres, que convém que sejam honestas, para já

não falar dos homens. - Certamente. - Mas na verdade, nada convém menos aos guardiões do que a embriaguez, a moleza e a preguiça. - Como não? - Quais são, pois, dentre as harmonias, as moles e a dos banquetes? - Há umas variedades da jônia e da lídia, a que chamam efeminadas. - E essas, poderás utilizá-las na formação dos guerreiros, meu amigo? - De modo algum, respondeu. Mas arrisca-te a que fiquem apenas dória e a frígia. - Não entendo de harmonias, prossegui eu. Mas deixa-nos ficar aquela que for capaz de imitar convenientemente a voz e as inflexões de um homem valente na guerra e em toda ação violenta, ainda que seja malsucedido e caminhe para os fermentos ou para morte ou incorra em qualquer outra desgraça, e em todas essas circunstâncias se defenda da sorte com ordem e energia [Frígia]. E deixa-nos ainda outra para aquele que se encontra em atos pacíficos, ou por meio da prece aos deuses, ou pelos seus ensinamentos ou admoestações aos homens, ou pelo contrário, se submete aos outros quando lhe pedem, o ensinam ou o persuadem, e tendo assim procedido a seu gosto sem orgulho, se comporta com bom senso e moderação em todas estas circunstâncias, satisfeito com o que lhe sucede. Estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão admiravelmente as vozes de homens de bem e daqueles engajados em feitos de armas, sensatos e corajosos, essas, deixa-as ficar.” (PLATÃO, 1988, p.134, tradução nossa)

Segundo Wallace (2004) existe a possibilidade real de Damon haver sistematizado coerentemente os *harmoniai* sobre quais Platão e mais tarde Aristóteles engendraram suas considerações:

“Se Damon pensou sobre os *harmoniai* da mesma maneira que considerou a metrificação, presumivelmente ele os sistematizou em alguma ordem coerente e também deve ter nomeado alguns deles (possivelmente formulando categorias como 'hyper' ou 'hypo' como em hiperdório) e os relacionou com diferentes estados psicológicos ou modos de comportamento ou costumes.” (WALLACE, 2004, p.260, tradução nossa)

A *Política* de Aristóteles, neste sentido, retoma e vincula sob as premissas da *paideia* os argumentos vigentes sobre ética e música. O contributo deste filósofo à questão diferencia-se pela flexibilidade de concepções em comparação ao postulado categórico de Platão na composição da *República*. O argumento de Damon retorna contextualizado conforme a atenção de Aristóteles à educação como edificação do indivíduo. Suas diretivas, amplas quando comparadas às de Platão, admitem ao homem livre o deleite inserido no processo educativo, o qual deve ser condicionado pelo poder da música em atuação sobre o *éthos*.

A música vinculada às atividades educativas dos jovens foi rotulada como *música ética*, e a atenção especial de Aristóteles neste sentido foi corroborada pela direção filosófica de seus continuadores peripatéticos. Sua *Política* sedia

argumentos sobre o vínculo da música com a *paideia*, ou seja, sua aplicação na educação. A prática musical, no sentido performático, é também endereçada eticamente por Aristóteles. Em seu sistema é considerado lícito o envolvimento deleitável que a música proporciona ao homem livre. O deleite estético é posto lado a lado com as premissas da *paideia* e a perspectiva é diversa daquela proposta por Platão no terceiro livro da *República*, onde o exercício lícito da música era endereçado à curar e sanar a desarmonia da alma, fato proporcionado apenas por determinados tipos de *harmoniai* (PANTI, 2008). Aristóteles, por sua vez, compartilha o argumento de que a música mimetiza de maneira eficaz os caracteres virtuosos ou viciosos. Todavia, disponibilizar o conhecimento dos vícios e colocá-los diante das virtudes possui uma finalidade educativa louvável, a do reconhecimento das virtudes como fonte da licitude nas ações individuais que incidirão diretamente na sociedade.

Na *Poética*, por outro lado, utilizando-se do poder da mímese, Aristóteles procura pelos elementos que configuram a tragédia como arte lícitamente educativa, na qual o poder da *katharsis* opera o transporte das paixões. Diante destas preceptivas ele sanciona a música como indispensável à instrução dos jovens, como deleite lícito dos homens livres e como reguladora das paixões humanas. Entretanto, é na *Política* que o filósofo aproxima-se do caráter ético do ensino e da prática musical no trecho que corresponde a 1339b:

“[...] E como a música é do número das coisas agradáveis, e a virtude consiste em deleitar, amar e odiar corretamente, é evidente que nada deve-se aprender tanto e em nada alguém deve habituar-se tanto como a julgar com retidão e deleitar-se nas disposições morais nobres e nas atividades belas.” (ARISTÓTELES, 2005, p.158, tradução nossa)

Através da mímese, o indivíduo habituar-se-á ao deleite proporcionado pelas qualidades éticas virtuosas, observando que os vícios ou ações ilícitas não conduzem à felicidade, objetivo último. É através dos elementos rítmicos e melódicos que veicula-se tais caracteres justamente pelo processo mimético:

“É nos ritmos e nas melodias onde encontramos as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da vida e da mansidão, da fortaleza e da temperança, assim como de seus contrários e de todas as demais disposições morais (a experiência assim demonstra, já que nosso estado de ânimo modifica-se quando os escutamos). A aflição e o deleite que experimentamos mediante imitações estão muito próximas da verdade

desses mesmos sentimentos.” (ARISTÓTELES, 2005, p.158, tradução nossa)

Ajudando-nos no entendimento da questão, Ford (2004) propõe três premissas nas quais o argumento aristotélico embasa-se e de onde é gerada toda a argumentação em torno da finalidade educativa que suporta a relação ético musical:

“Em linhas gerais Aristóteles argumenta que (a) desde que a música pode diretamente dispor nossas almas a certos estados emocionais dolorosos e a outros prazerosos, e (b) desde que a virtude consiste em sentir prazer ou repulsa sobre corretas ações e caracteres, então (c) o uso seletivo da música na educação elementar pode ajudar a habituar as crianças e jovens às atitudes emocionais corretas, as quais os guiarão para a formação ajuizada do caráter refletindo em uma vida realmente virtuosa.” (FORD 2004, p.319, tradução nossa)

Aristóteles guarda para o final do trecho correspondente a 1340b a referência pitagórica que em última instância vem sustentar seus argumentos até então relativos ao lugar da música ética no processo paidêutico. Acaba por definir detalhes concernentes aos elementos melodia e ritmo como portadores do potencial ético:

“[...] nas próprias melodias há imitações dos estados morais. Isto é evidente, pois as melodias começam por não serem todas da mesma natureza, de sorte que aqueles que as ouvem são afetados de maneira distinta por cada uma delas; umas nos dispõem mais tristes e graves, como a chamada mixolídia; outras debilitam a mente, como as lânguidas, outra, por sua vez, inspira um estado de espírito intermediário e recolhido, como assim parece fazer a harmonia dória, e a frígia, entretanto, inspira o entusiasmo. [...] Igual ocorre com os ritmos: uns tem um caráter mais repousado, outros um caráter mais movido, e destes últimos, uns tem movimentos mais vulgares, e outros mais dignos. De tudo isto, portanto, resulta claro que a música pode imprimir certa qualidade ao caráter, e se assim procede é evidente que se deva aplicá-la e que os jovens devem ser educados nela. O estudo da música se adapta à natureza dos jovens, pois estes, por sua idade, não suportam de bom grado nada que não esteja adoçado pelo prazer, e a música é por natureza doce. Parece, além disso, que há em nós algo aparentado com a harmonia e o ritmo, e por isso muitos sábios dizem que a alma é harmonia, ou que nela detém harmonia.” (ARISTÓTELES, 2005, p.159)

A partir do trecho que corresponde a 1342a, Aristóteles demanda três pontos fundamentais que englobam a totalidade de seus apontamentos ético musicais:

“Admitimos a divisão das melodias estabelecida por alguns filósofos que as classificam em éticas, práticas e entusiásticas, e atribuem a cada uma destas classes uma natureza peculiar de harmonia, e afirmamos, por outra

parte, que a música não deve ser estudada porque proporciona apenas um benefício, mas sim porque proporciona muitos, pois deve cultivar-se com vistas à educação e à purificação [...]; em terceiro lugar, deve-se cultivar a música como divertimento e como conforto e descanso após o esforço [o trabalho]. É claro, portanto, que devem ser utilizadas todas as harmonias, porém não da mesma maneira; contudo, as predominantemente éticas devem ser direcionadas à educação; [...] Pois as emoções que em algumas almas são de muita força, se dão em todas, com diferenças de grau, como o temor e o entusiasmo. Alguns inclusive tem propensão a deixarem-se dominar por este último, e vemos que quando usam as melodias que arrebatam a alma, a música sagrada os afeta como se tivessem encontrado nela a cura e a purificação. [...] Para a educação, como se tem dito, deve-se utilizar as melodias éticas e as harmonias da mesma classe.” (ARISTÓTELES, 2005, p.164, tradução nossa)

Educação, purificação e divertimento são as três vias pelas quais Aristóteles considera a música como essencial no seu modelo de pólis. A educação por via musical aponta diretamente ao plano ético enquanto que a purificação envolve a *katharsis* das paixões e o divertimento ocupa convenientemente e licitamente o tempo livre. Conforme a afirmativa de que são os contrários que movem a alma, Aristóteles sugere na *Poética* que para a tragédia coloquem-se em oposição as personagens em situações cujo potencial afetivo esteja em função de *páthe* contrários. Na *Retórica* (1378a), retoma a questão, dizendo: “As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários”. (ARISTÓTELES, 2000, p.5, grifo nosso). O veículo de expressão das paixões, por sua vez, é a voz, fato que nos remete à análise de um outro conceito substancial no entendimento do argumento prefacial de Monteverdi: a voz *diastemática*.

Este conceito é estabelecido na obra de Aristoxenus, os *Elementos de Harmônica* (no grego, *Harmonika Stoicheia*). O *motus* (movimento) e a *modulatio* (modulação) são as chaves de acesso às qualidades morais da música, “[...] não porque o movimento da alma deve ser reconduzido ao movimento perfeito do universo, como em Platão, mas porque a ação humana, assim como o som, outra coisa não é que movimento” (PANTI, 2008, p.34, tradução nossa). Conforme o raciocínio de Aristoxenus, a voz não dispõe intervalos ao acaso, mas segue uma lei natural no decurso de seu movimento. Assim, verificamos que o conceito de voz *diastemática* pode ser entendido enquanto diferença de tensão em uma corda, portanto, é movimento intervalar e exclui a natureza da voz falada. Sobre a voz

diastemática, Aristoxenus (I, 8) esclarece:

“Toda voz é capaz de mudar de posição, e esta mudança pode ser contínua ou por intervalos. [...] Podemos descrever o movimento da voz como contínuo quando a voz se move de determinada maneira que ao ouvido parece que não estacionará em nenhuma altura específica. Mas quando se dá o contrário – quando a voz ao ouvido parece ficar parada em alguma altura, em seguida tendo saltado para uma segunda altura, e repetindo este processo de alternância de alturas continuamente – descrevemos o movimento desta voz, sob estas circunstâncias, como um movimento intervalar. O movimento contínuo chamamos movimento da fala, porque no falar a voz se move nunca estacionando em alturas definidas. O reverso se dá no outro movimento da voz, o qual nós designamos movimento por intervalos: é onde a voz parece tornar-se estacionária e quando empregamos este movimento diz-se que se está cantando, não falando.” (ARISTOXENUS, 1902, p.170-1, tradução nossa)

A atenção especial de Aristoxenus é a de aplicar a definição de voz como fenômeno onde verifica-se, primeiro, um *motus contínuo* e em seguida um *movimento por intervalos* (diastemático), diferenciando estas categorias. Sobre a categoria do movimento por intervalos, ou voz diastemática, o filósofo trata da diferença de magnitude entre as grandezas intervalares que tornam-se os principais objetos de sua ciência. Zanoncelli (2005, p.601) suporta-nos a observação, dizendo que os elementos da teoria musical aristoxênica são fundados sobre a física (em particular, sobre a análise do movimento *tópico*) e sobre o estudo da *percepção* realizado por Aristóteles. Aristoxenus propõe a observação do movimento *tópico* da voz diastemática verificado através de categorias as quais Gusmão (2010) dispôs claramente em seu estudo sobre a doutrina harmônica grega:

“O primeiro ponto analisado em *Elementos de harmônica* é a voz, definida segundo o lugar que percorre, seu *tópos*. Ele diferencia duas espécies de movimentos tópicos da voz, de acordo com a continuidade ou descontinuidade dos tons. A voz falada tem um movimento contínuo e a cantada move-se de maneira descontínua, fixando-se em tons determinados.” (GUSMÃO, 2010, p. 73).

Segundo Gusmão (2010, p.73), a *táxis* é onde há uma certa prolongação e estabilidade da voz, conforme a doutrina aristoxênica; essa posição é chamada *altura da nota* ou *grau*, ou seja, é local onde a voz estaciona. É conferido à voz o adjetivo “diastemática”, ou seja, a voz que se movimenta por graus, ou que evolui conforme os intervalos fixando-se em alturas determinadas. A voz diastemática é observada ainda sob o conceito de tensão e distensão por Aristoxenus gerando o

agudo e o grave a partir da análise desta diferenciação. Sobre este movimento transitório da voz o filósofo explica (I, 10-11):

“A tensão é a contínua transição da voz de uma baixa posição para uma posição mais alta, e o relaxamento, por sua vez, de uma posição alta para uma posição mais baixa. A altura do intervalo é um resultado da *tensão*, a profundidade do intervalo, por sua vez, um resultado do *relaxamento da tensão*.” (ARISTOXENUS, 1902, p.172, tradução nossa, grifo nosso).

Zanoncelli (2005) explica o conceito de movimento e diferença de tensão no âmbito da voz diastemática aristoxênica:

“Ao falar, a voz apresenta um movimento contínuo, e nós a ouvimos (como no glissando) produzir todos os graus intermediários no seu proceder em direção ao agudo ou ao grave. Um sistema (escala), uma melodia abstraída dos seus valores de duração, é, por sua vez, resultante de um distinto tipo de movimento da voz: o movimento descontínuo, que adotamos ao cantar, quando passamos de uma nota à outra sem se fazer sentir os sons intermediários. Nesta concessão (que pressupõe a imagem de um espaço sonoro, onde todavia, ainda não está presente a relação agudo/alto, grave/baixo) há movimento na passagem de um som ao outro, e estase (ou estabilidade da voz) na produção de uma única nota. Com esta imagem se definem os conceitos de continuidade e descontinuidade no movimento tónico, o qual produz as alturas. O movimento é para Aristoxenus um *continuum* por si.” (ZANONCELLI, 2005, p.601)

No *Manual de Harmônica*, Nicômaco de Gerasa afirmava que os pitagóricos costumavam dividir a voz humana como nas espécies que antevimos: voz contínua e voz descontínua, ou seja, diastemática ou intervalar. O movimento tónico da voz diastemática é tratado também por Ptolomeu (90-168 d.C.) em intrínseca relação com o movimento dos afetos ou paixões da alma. O ilustre e filósofo e astrônomo acerca-se da matéria musical em consonância com suas potencialidades afetivas e explica as especificidades desta relação:

“Da mesma maneira nós podemos agora comparar as mudanças (modulações e transposições) do sistema tonal com as mudanças ou movimentos da alma humana durante as vicissitudes da vida. [...] Circunstâncias pacíficas convertem as almas dos cidadãos à constância e equidade; a guerra, por outro lado desperta a coragem e a autoconsciência; o perigo e a fome provocam que poupemos e que sejamos autossuficientes, mas a abundância e o excesso conduzem à licenciosidade e à glotonaria, e assim por diante. Um efeito similar é mostrado através das modulações melódicas. Um único e repetido compasso suscita uma expressão animada nos modos agudos, mas um compasso desanimado, por sua vez, igualmente nos graves, porque um âmbito agudo causa tensão na alma, enquanto tons graves levam-na a relaxar.” (PTOLOMEU apud GODWIN, 1993, p.28, tradução nossa).

O argumento ptolemaico e o aristoxênico detêm semelhanças evidentes, por exemplo, no que tange à *modulatio* melódica, como acima observamos no que concerne ao *ambitus* agudo ou grave. Ptolomeu segue esclarecendo:

“Assim, também os modos médios, na região do Dório, são comparados às condições ordenadas e estáveis da alma humana; os mais agudos, em torno do Mixolídio, por sua vez, são comparados à atividade e inquietude; os mais graves, portanto, em torno do Hipodório, são comparados ao peso ou à moleza.” (PTOLOMEU apud GODWIN, 1993, p.28, tradução nossa).

A tripartição aqui estabelecida por Ptolomeu move naturalmente nossa atenção em direção ao argumento estabelecido no prefácio de Monteverdi para a distinção entre os três gêneros por ele encontrados (*concitato, molle et temperato*). O filósofo reitera que há um processo de reconhecimento pela alma dos afetos vinculados pela música, como uma espécie de mímese:

“[...] a alma, por assim dizer, reconhece a afinidade entre as relações harmônicas e sua própria condição; ela é moldada por movimentos peculiares de certas expressões melódicas, e mergulha imediatamente no prazer e na diversão, na simpatia e humildade, entre outros. A alma pode ser levada ao repouso, ou então estimulada novamente ao despertar. Algumas vezes ela afunda em conforto e relaxamento, ou então é inflamada em paixão e entusiasmo. Tudo isso é possibilitado pela melodia pois ela detém a capacidade de *modular* de uma direção à outra, enquanto a alma é simultaneamente *deslocada* às condições apropriadas pela ressonância interna existente entre ela e a música.” (PTOLOMEU apud GODWIN, 1993, p.28-9, tradução nossa, grifo nosso).

O filósofo Cleonides também admite em sua *Harmônica* que o nível dos caracteres éticos pode ser modulado conforme o efeito que se quer obter. A modulação no nível ético é a última categoria vinculada pelo filósofo no contexto de seus apontamentos. Segundo ele, para cada disposição específica da ordem intervalar dos modos corresponderão caracteres éticos distintos, ou seja, Frígio, Dório, Mixolídio, dentre outros, terão maior ou menor afinidade com distintos caracteres. O filósofo justifica-se, dizendo que:

“A modulação na resultante final da composição se apresenta sempre que houver uma mudança do *ethos* diastáltico para o sistáltico, ou deste para o hesicástico, ou deste último para qualquer um dos outros *ethe*. O *ethos* diastáltico é aquele que na composição mélica revela feitos heroicos, a

grandeza de uma alma viril, e algum outro afeto aparentado a estas disposições. É mais utilizado na tragédia e em outros gêneros que tangenciam estes caracteres. O sistáltico é o ethos através do qual a alma é colocada em desânimo, tristeza e numa condição efeminada. Tal estado irá se ajustar com os afetos eróticos, lamentações, expressões de piedade, e coisas semelhantes a isso. O hesicástico, por sua vez, é o ethos da composição mélica que é acompanhado pela quietude da alma e um estado livre e pacífico. Para tal ajustam-se hinos, cânticos, encômios, conselhos, e coisas similares a isso". (CLEONIDES apud STRUNK, 1998, p.46, tradução nossa, grifo nosso.)

O detalhe que mais nos chama a atenção nestes apontamentos é que agora os *éthe* correlatos aos elementos da composição musical são evocados por Cleonides através de nomes específicos e de forma ternária, fato que dirige nossa observação para a semelhante configuração tripartida que encontramos no prefácio de Monteverdi. Aristóteles, por exemplo, já havia abordado qualitativamente as três categorias éticas configuradas por Cleonides, porém sem evidência de que as houvesse delimitado nominalmente. Ptolomeu também estabeleceu a forma tripartida referente à questão em sua *Harmônica*, porém sem atribuir uma classificação como a estabelecida pelo filósofo. Esta taxonomia de Cleonides será retomada mais tarde no profundo *Tratatto de Generi e Modi della Musica* (1634), de Giovanni Battista Doni e igualmente, mais tarde, em seu compêndio complementar à obra, do ano de 1635.

O *tópos* aristoxênico é frequentado também pelo filósofo Aristides Quintilianus em seu *De Musica*, onde, tal como no tratado de Cleonides, a tripartição ética é citada e comentada. De modo muito direto, Quintilianus explica o potencial ético e afetivo da música pelo reiterado conceito pitagórico de número e proporção, posicionando-o lado a lado com os conceitos da doutrina damoniana. Se a música apresenta harmonia, e se a harmonia pode ser verificada no universo (suas relações proporcionais estabelecidas, e sua ciência revelada) Quintilianus afirma que "[...] é evidente que quando determinadas proporções são mobilizadas, então os *afetos* [ou paixões] correspondentes também são movimentados no mesmo instante (QUINTILIANUS apud GODWIN, 1993, p.53, tradução nossa, grifo nosso). Deste modo, conforme sua doutrina, a música diferencia-se no nível do *éthos*:

"[...] por exemplo, com o *éthos sistáltico*, através do qual movemos as paixões dolorosas, o *diastáltico*, através do qual nós acordamos o espírito, e o *medial*, através do qual nós colocamos a alma próxima à quietude.

Estes são chamados *éthos* [éthe] desde que os estados da alma foram primeiramente observados e dispostos através deles. Mas não só por eles, posto que trabalham conjuntamente como parte no tratamento das paixões, e o *melos*, portanto, era perfeito, pois incessantemente nele aplicavam a *paideia*.” (QUINTILIANUS apud STRUNK, 1998, pg. 66-7, tradução nossa, grifo nosso)

A tripartição taxonômica empregada por Quintilianus segue o modelo da tópica que vem sendo agenciada desde os apontamentos de Aristóteles na *Política* e que apresenta-se devidamente categorizada por Cleonides em sua *Harmônica*. O trabalho de Quintilianus, por sua vez, sedimenta o contributo de outro importante tratadista: Martianus Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*), cujo *floruit* deu-se em torno do século IV e V d.C. No trabalho de Capella reside a estrutura nominal e conceitual que será retomada pelo importante tratado de Boécio, o *De Institutione Musica*, de onde um importante excerto probatório é retirado para compor parte do prefácio de Monteverdi em 1638. Panti (2008, p.55) atenta para a tripartição taxonômica de Capella retomada por Boécio, nos termos de *musica mundana*, *humana* e *instrumental*. Além disso, a *Harmonia*, como um ente que manifesta-se em termos de proporção numérica verificável em todos os planos do universo, é a reguladora também dos elementos contrários da alma, harmonizando-os. As paixões em sua doutrina são governadas pela *Harmonia*, responsável pela concórdia dos elementos discordantes (*concordia discors*). Conforme a autora:

“A Harmonia adquire a função de *moderatrix*, a qual verte sobre a terra a ordem do universo, regulando os componentes racionais da alma de acordo com o equilíbrio universal, moderando os impulsos da vontade humana: é por este motivo que a música ameniza ou cessa as paixões.” (PANTI, 2008, p.55, tradução nossa).

Capella sedimenta seu discurso no *tópos* aristoxênico conforme ele revela-se no tratado *De Musica* de Quintilianus, conferindo à disciplina musical a noção de *movimento* e *modulação*, ou, conforme Panti (2008), de “*sollertia bene modulandi*”, ou seja, a *ciência* ou *habilidade* que trata da correta modulação. Como vimos anteriormente, esta modulação atinge não somente os elementos musicais, mas também o nível ético e patético. Capella, no seu estudo, retoma a taxonomia ternária da música enquanto ciência *harmônica*, *rítmica* e *métrica*. O *melos*, o *numerus* e o *verbum*, respectivamente, relacionam-se diretamente com o ternário acima

delineado. O filósofo também permanece na chave da distinção entre a voz contínua e a voz diastemática aristoxênica, ou voz *discreta*. Panti (2008, p.58) atenta para a noção de *phthongus* conferida por Capella à questão da voz diastemática, sendo que o “[...] *phthongus* é um som vocal de altura específica. A ação de emissão da voz, portanto, variando de tensão (*intentio*), é transposta como alteração de altura. (PANTI, 2008, p.58, tradução nossa)”.

Temos, em seguida, o *De Institutione Musica*, de Boécio (480-525 d.C.), cujas autoridades que concorrem para seu discurso vão de Platão (República), Aristóteles (Política), Nicômaco (*De Institutione Arithmetica* e *Enchiridion*) até Ptolomeu (*Harmônica*), dentre outros revelados nas entrelinhas de seu discurso. O contributo do filósofo romano elenca as preceptivas observadas no argumento aristotélico que circunscreve o fenômeno sonoro ao plano cognitivo ou perceptivo. O pensamento de Boécio tange à sensação auditiva “[...] cuja potência é capaz de captar tão bem os sons, que sobre eles não somente julga e reconhece as diferenças, mas se deleita se os sons são doces e concordantes e sofre quando são desordenados e incoerentes (BOÉCIO apud PANTI, 2008, p.92, tradução nossa). Segundo Boécio, a música ultrapassa a especulação matemática e destaca-se pela incidência pungente na moral. O ânimo dos ouvintes, segundo seu raciocínio, altera-se conforme é soado algum modo musical específico. Boécio utiliza-se de Platão em um trecho destinado a louvar o poder da música em atuação sobre a alma:

“Assim, do mesmo modo, surgem as maiores transformações, inclusive nos comportamentos: um ânimo lascivo ou se compraz com modos mais lascivos ou, ao ouvi-los frequentemente, torna-se mole ou corrompido; pelo contrário, uma mente mais rude ou tem prazer com modos mais incitados, ou se endurece com eles. [...] Não pode acontecer que o suave se encaixe e simpatize com o austero e o austero com o suave, mas como foi dito, a semelhança produz o amor e o deleite. Assim, Platão considera também que é preciso evitar ao máximo que se altere algo em torno da música de bom caráter. Ele nega haver, em uma sociedade, maior subversão de costumes do que perverter progressivamente uma música moral e mensurada. Se, através de modos mais lascivos, infiltra-se nas mentes algo desavergonhado – ou através dos mais rudes, algo feroz e brutal –, imediatamente os ânimos dos ouvintes sentem também o mesmo e, paulatinamente, se desviam e não conservam nenhum vestígio de honestidade e retidão.” (BOÉCIO, apud CASTANHEIRA, 2009, p.51)

O argumento encontrado primordialmente em Capella relativo ao som como *phthongus* é reiterado por Boécio quando trata da diferença entre voz falada e

diastemática:

“O som é o resultado melódico da voz *en-méles*, isto é, apta para a melodia em uma determinada afinação. Não queremos definir aqui o som em geral, senão aquele que em grego se chama *phthóngos*, devido à semelhança com o falar, isto é, *phthegésthai*.” (BOÉCIO, apud CASTANHEIRA, 2009, p.81-2)

No capítulo “*De divisione vocum eraumque explanatione*” (classificação e explicação das vozes), Boécio trata daquela distinção entre voz falada e diastemática (*sunechés*; *diastematiké*) acabando por inscrever o fenômeno sonoro à uma sequência de intervalos como prevê o conceito encontrado no *tópos* aristoxênico:

“Toda voz ou é *sunechés*, o que significa contínua, ou é *diastematiké*, que significa sustentada por intervalos. É contínua aquela com a qual pronunciamos as palavras quando falamos ou lemos um discurso em prosa. Apressa-se, então, a voz, não em reproduzir os sons agudos e graves, senão em dizer as palavras o mais rapidamente possível; o impulso da voz contínua ocupa-se em pronunciar e dar sentido aos discursos. *Diatematiké* é a voz que sustentamos cantando; nela não estamos sujeitos à conversação, senão a uma sequência de intervalos, não de silêncio, mas de canção sustentada ou estendida. A esta, segundo pensa Albino, é adicionada uma terceira classe, que pode incluir as vozes médias, quando, por exemplo, lemos um poema heroico, não com curso contínuo como quando lemos prosa, nem com tipo de voz sustentado e estendido quando como em uma canção.” (BOÉCIO, apud CASTANHEIRA, 2009, p.88-90)

Boécio segue tratando da questão ética e patética em música, especialmente sobre o enobrecimento ou corrompimento do caráter. Justifica o deleite do homem nos sons concordantes tomando o argumento encontrado no *Timeu* platônico, dizendo:

“[...] pode-se perceber que não é desarrazoado o dizer de Platão: a alma do mundo foi unida de acordo com uma harmonia musical. Consequentemente, quando nosso interior está coeso e convenientemente ajustado, percebemos que nos sons está ajustado de forma exata e conveniente e nos deleitamos com isso; também comprovamos que nós mesmos somos regidos pela mesma semelhança. Essa semelhança é, sem dúvida, agradável e a dessemelhança é odiosa e repulsiva.” (BOÉCIO, apud CASTANHEIRA, 2009, p.51)

Finalmente, reitera a doutrina ético musical evocando mais uma vez a autoridade de Platão sobre a música e sua aplicação na *paideia*:

“[...] assinalou Platão que de nenhuma forma convinha que as crianças fossem instruídas em todos os modos, senão preferencialmente nos viris e simples. E se deve ter em conta encarecidamente que, se de alguma forma se altera algo nos modos por meio de mínimas variações, no momento pouco será notado; depois, no entanto, surgirá uma grande mudança, que se infiltrará na alma através dos ouvidos. Por esta razão, Platão defende que constitui grande defesa de uma sociedade uma música prudentemente ajustada e de mais alta moral, de forma que seja modesta, simples e viril, e não efeminada, rude ou variada.” (BOÉCIO, apud CASTANHEIRA, 2009, p.27)

Na Idade Média verifica-se o uso de todo este sedimento teórico como embasamento para edificação de tratados e discursos sobre música destacando-se sua incidência ética e patética. Por uma questão de decoro, tendo em vista que este quadro teórico é quase integralmente repetido nos discursos e tratados do medievo, passamos agora aos textos cronologicamente mais próximos ao contexto de Monteverdi, ou seja, aqueles situados entre o século XVI e XVII os quais retomam em grande parte o substrato discursivo greco-latino sobre a música ética e patética, elencando as principais autoridades até aqui estudadas. Seguiremos observando em alguns autores o agenciamento das sedes antigas do argumento ético-musical. Do plano ético iremos em direção ao plano patético da mesma maneira como encontramos dispostas as tópicos no discurso prefacial de 1638, culminando com os conceitos que envolvem a questão chave da *seconda prattica*, o *movere gli affetti*.

O trecho abaixo, extraído do discurso de Paolo Cortesi (do tratado “De Cardinalatu” de 1510), reitera o quadro teórico da doutrina ética associada à música. O autor frequenta claramente o argumento aristotélico antevisto de que a música possibilita além de um deleite decoroso, também uma capacidade de distinção entre vício e virtude, ou seja, a possibilidade de julgar convenientemente entre os *contrários*.

“A Música deve ser investigada por causa da moral, na medida em que o hábito de proceder julgamento sobre as coisas que são similares à moral na sua base de raciocínio não pode ser considerada diferente do hábito de proceder julgamento sobre as bases da moral em si mesmas, e em tornar-se especialista neste julgamento que referimos através do uso da imitação [mímese]. Também, desde que os modos melódicos da música parecem imitar todos os hábitos da moral e todos os movimentos das paixões, não há dúvida que ser entretido por uma combinação temperada de modos deve significar, da mesma forma, adquirir o hábito de julgar sobre as bases racionais da moral. Isto pode ser também provado, porquanto é evidente

que todos os hábitos e movimentos da alma são encontrados na natureza dos modos, e nesta natureza a similaridade com a fortaleza, com a temperança, ou com a raiva, ou com a moderação é exibida, e pode ser facilmente observado e julgado que a mente dos homens é frequentemente disposta àqueles movimentos da alma exatamente como são excitados pela ação dos modos. Nem pode haver qualquer dúvida de que as coisas que se assemelham umas às outras são forçadas a serem assim, de fato, pela própria proximidade de suas afinidades.” (CORTESI apud STRUNK, 1998, p.318, tradução nossa)

Cortesi reafirma o poder *mimético* da música reportando-se a ação dos modos como veiculadores de hábitos morais e mobilizadores de paixões na alma humana. Estes elementos já localizados anteriormente nas diretivas filosóficas e nos tratados de harmônica gregos são lugar-comum para os discursos sobre música do século XVI, como demonstra também situar-se o “Il Cortegiano” de Castiglione.

Baldassare Catilglione (1478-1529) no “Il Cortegiano” de 1528, por sua vez, apoia-se nas autoridades antigas como Platão e Aristóteles em seu discurso e faz referências aos seus argumentos como forma de justificativa para as aspirações do cortesão às *virtudes* do bom orador, emuladas de Cícero e Quintilianus. Frequentemente retoma aqueles dois filósofos quando pretende tratar da composição do caráter desejável ao patricio ideal. Argumenta, neste ínterim, que as artes participam positivamente na aquisição das virtudes e no equilíbrio do *páthos*, colocando-as em evidência no programa educativo para a formação do perfeito cortesão. Castiglione, sobre música, reitera, assim como Cortesi, a tópica ético musical citando diretamente Platão e Aristóteles:

“Desejo agora entrar no largo mar dos louvores à música e chamar ao meu ensaio a parte desta matéria que tem sempre sido reconhecida entre os antigos, e eleita como uma matéria sagrada; e como a opinião dos mais sábios filósofos sobre ela vem contar-nos que o mundo é feito de música, e que os céus, nas suas revoluções, produzem a melodia, e nossa alma formada dessa mesma maneira, portanto, eleva-se e revive no seu poder e virtudes através da música. É assim escrito que Alexandre estava outrora tão fervorosamente agitado pela música que, contra sua vontade, foi forçado a levantar-se dos banquetes e correr às armas, porém, mais tarde, o músico, mudando o toque e o modo da harmonia, pacificou Alexandre outra vez e este pode deixar as armas e voltar ao banquete. E devo também contar-te que o sério Sócrates quando estava já bastante avançado em idade aprendeu a tocar a harpa. E lembro que aprendi de Platão e Aristóteles que estes consideram que um homem que é bem educado, compulsoriamente também é músico; e declaram por infinitas razões a força da música constituir em nós grande propósito, e por inúmeras causas (que seriam muito longas para enumerar) deve necessariamente ser aprendida na infância, não apenas das melodias superficiais que agora são ouvidas, mas este aprendizado deve ser suficiente para trazer-nos um novo bom

hábito e uma singular inclinação à virtude, que torna a mente mais apta a conceber a felicidade, tal como os exercícios físicos tornam o corpo mais vigoroso [...].” (CASTIGLIONE, 1998, p.327, tradução nossa)

Castiglione retoma o *tópos* ético musical onde está sedimentado o hábito do reconhecimento das virtudes e do correto deleite nos caracteres virtuosos, vinculados por distintos modos musicais. No meso contexto de Castiglione, os apontamentos educativos de Alessandro Piccolomini (1508-1579) no seu *“Institutione di tutta la vita dell’uomo nato nobile in città libera”*, publicado pela primeira vez em Veneza, em 1542, também permanecem na chave argumentativa do *tópos* ético musical. O discurso de Piccolomini assemelha-se à prosa de Castiglione no sentido de esclarecer o lugar da arte da música na sociedade cortesã humanista, retomando a tópica da doutrina ético musical como apresentada através do argumento das autoridades antigas até aqui estudadas. Piccolomini localiza primeiramente esta arte como conveniente aos períodos ociosos do cortesão, onde, segundo ele, o tempo ocioso deve ser devidamente preenchido com atividades que *enobreçam o caráter* para que aquele período de tempo não se constitua de “baixeiras” ou “atividades indignas”, como indica seu próprio raciocínio. Para os períodos em que o cortesão não estiver em atividades exteriores, Piccolomini considera a música como uma matéria desejável e ajuizadamente deleitável. Destaca em seguida as qualidades da música e os motivos pelos quais esta matéria foi considerada fundamental na educação humanista, evidenciando também a relação entre a música e o plano patético:

“[...] a Música oferece grandíssimo ornamento aos costumes e igual benefício à disposições de ânimo, a respeito das *operações virtuosas*. Desta forma, pelo uso da Música se dispõe e transmuta o ânimo a diversos afetos, como a Ira, o Amor, a Piedade, a Mansuetude, e similares sentimentos, e consequentemente à diversas virtudes, as quais em torno de tais afetos consistem.” (PICCOLOMINI, 1543, p. 60, tradução nossa, grifo nosso)

Este quadro teórico também é partilhado no importante contributo da segunda metade do século XVI à teoria e prática musicais, o essencial *Discorso sopra la Musica Antica et Moderna*, de Girolamo Mei, publicado postumamente em 1602. O conteúdo do *Discorso* já estava presente nas cartas de Mei à Vincenzo Galilei, datadas de 1572. Mei, como seus predecessores, retoma as tópicas previamente

delineadas como embasamento de seu raciocínio:

“A natureza deu uma voz aos animais e especialmente ao homem para a expressão de seus estados internos. Portanto, é lógico que, sendo distintas as variadas qualidades da voz, cada uma delas deve ser apropriada ao expressar o afeto de determinados estados, e cada um destes, além disso, deve facilmente expressar sua própria afecção mas não qualquer outra afecção que não lhe pertença. Deste modo, a voz aguda não poderia adequadamente expressar afetos da voz intermediária e muito menos aqueles da voz grave, nem a intermediária poderia expressar qualquer afeto da voz aguda ou da grave, por sua vez. Antes, a qualidade de uma obrigatoriamente impede a operação de outra, as duas sendo opostas.” (MEI apud STRUNK, 1998, p. 486, tradução nossa)

Mei, apesar de não usar os termos estritos encontrados na tópica ético musical (a tripartição taxonômica: *éthos* sistáltico, diastáltico e hesicástico), claramente está diferenciando as qualidades da voz *diastemática* através dos conceitos implícitos nestes caracteres. Conforme Mei, a tensão elevada produzirá as qualidades de uma voz aguda, a baixa tensão corresponderá às qualidades da voz grave, e uma tensão equilibrada às qualidades da voz intermediária, sendo os níveis de tensão imediatamente opostos uns aos outros (leitura claramente aristoxênica). Cada uma destas categorias corresponderá aos caracteres responsáveis pela expressão de determinados *páthe*. Mei esclarece:

“A agudeza e a gravidade da voz Diastemática, intervalar, é o próprio assunto da Música, como qualidade que nasce de diversas e opostas causas, vindo a primeira [a aguda] da velocidade, e a outra [a grave] da lentidão do movimento com o qual é produzida; são signos e notas próprias de diversos, e em tudo contrários, **afetos** da alma, dos quais cada voz exprime naturalmente o seu afeto.” (MEI, 1602, 3-4, tradução nossa, grifo nosso)

Mei faz corresponder as modulações patéticas conforme a tensão *alta*, *baixa* ou *média* nos termos da velocidade da vibração, responsáveis por gerar as diferenças perceptíveis entre a voz *aguda*, a *grave* e a *intermediária*, relacionando os *genera* vocais com disposições específicas da alma:

“ [...] a voz média, entre a velocidade e a morosidade, mostra um ânimo repousado; a velocidade, um ânimo excitado [exaltado] e a morosidade um ânimo lento e preguiçoso; e é claro que todas estas qualidades, portanto, do número e da harmonia, tem por própria natureza a faculdade de mover afetos semelhantes a cada uma. Onde os tons muito altos e os muito graves foram por Platão refutados na sua República, os muito agudos por serem lamentosos e os muito graves, lúgubres; e somente concebia aqueles sons

médios, assim como foi feito com relação aos números e aos ritmos.” (MEI, 1602, p.4, tradução nossa)

Mei utiliza termos muito próximos aos termos os quais Monteverdi utilizou para posicionar suas justificativas em torno do seu *stile concitato* no prefácio de 1638, partindo do plano ético ao patético. O autor refere-se à tríade de *genera* da voz diastemática como: *animo posato*, *concitato* e *lento e pigro* (ânimo repousado, excitado, lento ou preguiçoso). Os termos de Monteverdi, a saber, *temperato*, *concitato* e *molle*, claramente aparentam-se aos termos empregados no *Discorso* e compartilham a mesma raiz. Já o *O Compendio del trattato de Generi e de Modi della Musica*, de Giovanni Battista Doni (1593-1647), acerca-se de forma aprofundada sobre os caracteres musicais gregos e conteúdo ético dos modos, relacionando-os à maneira de Mei quanto à velocidade ou morosidade conforme o movimento e a diferença de tensão. É na voz como veículo da expressão do afeto que Mei e Doni encontram a possibilidade de mobilização das paixões. Doni retoma a taxonomia tripartida do tópos ético musical fazendo apontamentos sobre o efeito patético da música em atuação sobre a alma. Conforme Doni:

“[...] segundo os autores Gregos, a música se apresenta de três maneiras: a primeira, que não induz a algum afeto desordenado na alma, ou a alguma perturbação veemente, mas, pelo contrário, somente deleita agradavelmente o ânimo, induzindo uma moderada alegria, alegrando a mente com pensamentos sérios e tranquilos, nominavam esta disposição como Hescástica, que significa aquietar. A segunda, que gera uma viva alegria e júbilo, que chamava-se Diastáltica, significava alargar (onde diástole se diz do dilatamento do coração e das artérias), porque nesta sorte de afetos parece que se alarga em certo modo o coração. E a terceira é a Sistáltica, a qual veicula os infortúnios, o temor, a languidez, e similares afetos femininos. Significa comprimir ou restringir, onde sístole se diz da compressão ou restrição das artérias e do coração. Porque estas paixões parecem que comprimem o peito e o ânimo. E cada uma destas predomina em um dos três principais modos: a Hescástica no Dório, a Diastáltica no Frígio, e a Sistáltica no Lídio. Então, aquele que deseja que a música torne-se eficaz, há de procurar que estas qualidades operem não só nas modulações vocais, mas também operem e façam-se sentir nas instrumentais.” (DONI, 1635, p.54, tradução nossa)

Conforme Chafe (1992, p.237), Monteverdi, de posse do *Compendio del trattato de generi e modi della musica* (1635), certamente encontrou na argumentação de Doni ideias correspondentes às suas próprias preocupações composicionais. O prefácio de 1638 compartilha a forma tripartida dos *éthe* e *páthe* associados aos modos musicais e disponibiliza direta e indiretamente o acesso a

eles, o que justifica o estudo realizado por nós até aqui. Hanning (1992) sugere uma comparação entre a taxonomia tripartida encontrada na filosofia e nos tratados de música e as categorias de Monteverdi no prefácio, como forma de evidenciar a proximidade entre o vasto quadro teórico sobre o assunto e o raciocínio sobre *éthos*, *páthos* e música no discurso de defesa e louvor ao *stile concitato*. Baseando-nos em seu estudo, propomos colocar lado a lado cada elemento desta divisão tripartida que alcançou o discurso prefacial do compositor em 1638:

Éthos	Páthos	Mei, 1602	Doni, 1635	Monteverdi, 1638
Sistáltico	Tristeza; lamentação; languidez; contrição; etc.	<i>Animo lento e pigro</i>	<i>Sístole</i>	<i>Molle</i>
Hesicástico	Quietude da alma; moderação; equilíbrio; estado pacífico; etc.	<i>Animo posato</i>	<i>Hesicasmo</i>	<i>Temperatto</i>
Diastáltico	Excitação; exaltação; bravura; ira; cólera; agitação; etc.	<i>Animo concitato</i>	<i>Diástole</i>	<i>Concitato</i>

De acordo com Monteverdi, seu *stile concitato* está preceituado no argumento dos “melhores filósofos” (*auctoritas*) sobre os caracteres advindos da doutrina do *éthos* musical, justificando os elementos patéticos que elenca na forma tripartida antevista. Observamos, no seu prefácio, os fundamentos para a criação e aplicação do *gênero guerreiro*, assim intitulado por Monteverdi conforme os elementos e procedimentos constituintes neste estilo. O compositor lembra que tal procedimento se fez necessário para as matérias que correspondem aos os caracteres do *éthos* diastólico (ou diastáltico), cujo elemento patético é o *ânimo guerreiro* (a excitação e concitação anímica), categorizados pelos antigos e frequentados por Doni na sua fundamental obra para o entendimento sobre a música grega. O argumento ético dirige-se ao patético sob a pena argumentativa de Monteverdi no prefácio, motivo pelo qual o compositor encontra (no sentido de *inventio* ou *heurein*, “achar”) os elementos necessários à composição de seu *stile concitato*.

2.3. PÍRRICO E ESPONDAICO NAS DIRETIVAS PERFORMÁTICAS

A sequência do raciocínio prefacial aponta para as indicações performáticas do gênero guerreiro e especialmente do *stile concitato*. O compositor discorre sobre o processo de composição deste estilo em busca da chave diastáltica do *éthos*, das vozes guerreiras de Platão acessadas pela *República*. Monteverdi não apenas refere-se à sua indústria compositiva no plano vocal, mas também aponta a concepção guerreira do *stile concitato* reportando-se à performance instrumental.

A principal chave nas diretivas performáticas é o que concerne ao ritmo onde estabelece-se a oposição entre espondeu e pírrico, apoiada, evidentemente, no argumento dos antigos a respeito das qualidades éticas e patéticas dos ritmos. Na conclusão dos apontamentos sobre a questão rítmica é sublinhado que o engenhoso *stile concitato* deve ser executado tal como a partitura revela, através do rebatimento constante e veloz sobre determinados acordes que também apresentam-se em função do caráter guerreiro e concitado defendido no discurso (detalhe que será esclarecido na seção de evidenciação dos procedimentos musicais mais adiante).

Monteverdi endereça espondeu e pírrico outra vez como chave retórica na abordagem do gênero guerreiro. Mais uma vez, o fundo conceitual é Platão, onde os ecos da doutrina damoniana podem ser observados. Sua doutrina associava, segundo Gentili, “[...] o discurso sobre os metros e sobre os ritmos musicais com o campo de seus efeitos e de sua função paidêutica [...]” (GENTILI, 1988, p.6, tradução nossa). O prefácio, por sua vez, também opera através da associação do ritmo aos possíveis efeitos patéticos por ele mobilizados.

O *pyrrhiche*, neste sentido, conforme o revelador trabalho de Paola Ceccarelli, “[...] por causa de seu notável caráter guerreiro, detém um lugar especial como uma dança dentre as mais bem documentadas da Grécia” (CECCARELLI, 2004, p.91, tradução nossa). Ceccarelli endereça o termo pírrico a *Pyrrichos*, um *Kouretes*, ou seja, um dos espíritos que guardam o deus infante Zeus no monte Ida em Creta. A invenção do pírrico também pode estar relacionada a *Pyrrhos/Neoptolemos*, filho de Aquiles. Derivando de *pyrrhikhê* pode ser entendida como uma dança guerreira cuja performance ocorria diante da pira funerária, ou seja, no ritual de cremação dos

guerreiros mortos em batalhas, em caráter laudatório de bravura e coragem. O pírrico é por tal referência reconhecido como uma dança correlata ao fogo, do termo grego *pyrá*, onde o elemento *pýr* significa fogo ou chama. Segundo Cecarelli, “[...] o aspecto performático é central para a etiologia, a qual aponta para a relação nominal da dança em similaridade com a velocidade do movimento das chamas ou labaredas” (CECARELLI, 2004, p.92, tradução nossa). O termo ainda pode estar ligado ao nascimento de Atena, ou ainda, à sua vitória sobre os Gigantes.

Estrabão, na *Geografia*, delimita o termo o pírrico como dança de guerra e dança de soldados. Nono de Panópolis, na *Dionisiaca* (13. 35 ff) endereça o termo a *Pyrrhikhos*, o mensageiro enviado por Reia para reunir um exército de rudes divindades para Dionísio (NONO, 1940, p.431). Segundo Nono, as divindades entoaram cantos selvagens e guerreiros que ecoaram pelas montanhas. Estes espíritos, os *Korybantes*, eram liderados por *Pyrrhikhos*, *Idaios* e *Kyrbas*. Já Pausânias, na *Periegeese*, ou *Descrição da Grécia* (3. 25. 2), sublinha a derivação de pírrico de *Pyrrhos* como filho de *Akhilleus*, ou ainda como um dos deuses ou espíritos chamados *Kouretes* os quais são denotados com selvagens e rudes, motivo pelo qual são associados a *Pyrrhikhos* pelo instinto guerreiro (PAUSÂNIAS, 1926, p.157-9).

Pyrrkhikhê, e *pyrrha* são termos na língua grega associados à dança guerreira, circunscrita à imagem do fogo, das chamas ou labaredas em movimento frenético, do instinto guerreiro e da rusticidade envolvida na atividade bélica. Todos estes atributos podem ser encontrados no pírrico como dança ritual, nas festividades da *Panathenaia* ática, segundo Cecarelli (2004). Estas festividades englobavam jogos, competições diversas, ritos religiosos, cerimônias votivas e eventos culturais a partir de 556 a.C.

Após a vitória de Atena na *Gigantomaquia*, a deusa dança o pírrico, e este ritual específico, conforme Ceccarelli, fazia parte das festividades da *Panathenaia*:

“[...] a vitória de Atena na Gigantomaquia é também uma das etiologias do festival de Panathenaia, que era um festival onde celebrava-se a vitória da ordem sobre o caos, da civilização sobre a selvageria. Portanto, o pírrico certamente foi um dos momentos mais importantes do festival de Panathenaia.” (CECCARELLI, 2004, p.94, tradução nossa)

Cecarelli também informa que havia um *jogo pírrico*, cujas premiações

diferenciavam-se dos demais jogos e cujo âmbito de ação era o panorama das danças corais gregas. Seus líderes intitulavam-se *chorêgos* e lideravam todas as atividades dos coros nas ocasiões de festividades e jogos. No festival de Apatouria também encontramos, segundo Cecarelli, referências ao pírrico. Menciona que no contexto deste festival eram celebrados os combates, como os de *Archilocos* e *Eurypylos*, findando com a morte de este último e com a dança pírrica do primeiro, que celebra a vitória (CECCARELLI, 2004, p. 102).

Há ainda a referência a *Phrynicos*, referido como compositor de tragédias e de “pírricos”. Na *Varia Historia* de Élio, segundo Cecarelli, *Phrynicos* “[...] foi eleito pelos atenienses para a *strategia*, 'porque compôs aos pírricistas, na tragédia, canções muito apropriadas e guerreiras'.” (CECARELLI, 2004, p.104, tradução nossa). A autora conjectura que o pírrico era a dança por excelência na tragédia. Outra possível fonte do pírrico, segundo Cecarelli, é [...] o festival Iônio dos patriarcas, onde os jovens eram apresentados e aceitos no grupo.” (CECARELLI, 2004, p.105, tradução nossa). A dança seria apropriada também aos ditirambos, onde a coreografia variava da representação de um estado pacífico a um guerreiro e selvagem (CECARELLI, 2004, p.106). Os vasos áticos dão testemunho da execução do pírrico, onde as personagens, vestidas como para a guerra, travam combate fictício, conforme a dança pírrica que é embalada pelos *méle* dos aulistas. Conforme Ceccarelli, [...] a dança pírrica dionisiaca, dançada pelas bacantes agitando tochas e *thyrsos*, como descrito em Ateneu (14.631ab), são indistintamente as mesmas que aparecem frequentemente nos vasos áticos [...] (CECCARELLI, 2004, p.111, tradução nossa). Finalmente, aponta para o pírrico conforme as figuras pintadas no *kantharoi* (cântaros), onde é evocado o aspecto ritualístico da dança efetuada diante das piras funerárias dos guerreiros.

Gentili (1988), atentou para o argumento circunscrito à metrificação e à tipologia rítmica de Damon, conforme seu argumento transposto por Platão na República. O ponto de partida, segundo Gentili (1988, p.6) para o entendimento da questão e para localizarmos o pírrico enquanto sua estrutura são os caracteres da melodia e os três elementos que a compõem, a palavra, a harmonia ou modo musical, e o ritmo. Gentili diz que, [...] os metros e ritmos admitidos por Damon circunscreviam-se ao enóplio composto (*enóplios sýn্থetos*), o dátilo e o *heróios* (ou

hexâmetro), dos gêneros pares, com relação 2:2 entre tempo forte e fraco e ao o iâmbico e troqueu, do gênero duplo, com relação 1:2 e 2:1 entre tempo forte e fraco (GENTILI, 1988, p.7, tradução nossa). Damon, a seu turno, distinguia um gênero típico das *danças guerreiras* (pírricas) que é o *enóplio composto* (mistura de um gênero duplo, como iâmbico, e de um gênero par, o anapéstico). Dentro deste contexto, Damon e, conseqüentemente, Platão, sugeriam a adequação apropriada entre a matéria textual a ser vinculada e os metros e ritmos. Esta adequação, por sua vez, dependia do *éthos* (ou caráter) específico evocado pelo texto poético. Havia, naturalmente, uma adequação de modos e *méle* específicos, refletida também na escolha dos instrumentos específicos a cada caso, sendo que o aulos, tomando-o como exemplo, conviria apenas a determinadas matérias, sendo recusado em outras distintas.

Hemmerdinger (1988, p.163) demonstra que Proclo já referia-se ao enóplio como metro de *éthos* viril. Também aponta que o anapéstico é relacionado na literatura ao *éthos* belicoso e considera o enóplio como ritmo de “*homens em armas*”. O pírrico é apontado pelo pesquisador como um dos pés que compõem o metro enóplio, ao lado do iâmbico e do dátilo, sendo o enóplio considerado metro composto. Cita como fonte sobre o pírrico o argumento de Aristides Quintilianus e Aristófanes que, respectivamente, o denominam *paríambos* e *pýrrichen blépein* (HEMMERDINGER, 1988, p.164)

Gostoli (1988) encontra o pírrico em fonte espartana, nas elegias exortativas (*hypothékai*) e no *embatérion*, em ritmo anapéstico. Gostoli classifica três gêneros distintos de música guerreira em Esparta, onde um deles é o pírrico:

“1) O *Kastoréion mélos*, uma ária musical guerreira, que era entoada durante o rito sacrificial que precedia o enfrentamento com o inimigo e que acompanhava a *performance* das *embatéria* em ritmo anapéstico [...]. 2) A pírrica, uma verdadeira e apropriada dança executada com armadura. 3) Cantos corais, provavelmente em estrutura menor, executados por coros distintos por classe de idade, nos quais os velhos recordavam seus valores passados, os homens se vangloriavam de sua atual força guerreira e dos rapazes era esperado que imitassem estes últimos no futuro.[...]” (GOSTOLI, 1988, p.231-2, tradução nossa)

O escopo primário das *embatéria* era aquele de cadenciar com seu ritmo o passo de marcha, mantendo compacto o alinhamento dos oplitas (GOSTOLI, 1988, p.232, tradução nossa). As árias guerreiras estimulavam os soldados à audácia e os

retiravam das fileiras do medo da morte. O contexto das *embatéria*, a seu turno, remete-nos novamente à doutrina do *éthos* em música, na figura de Damon, pelo argumento de Platão. O argumento deste último sabe-se que constituiu grande sedimento à *seconda prattica* emblematizada no embate de Monteverdi com Artusi, e na famosa defesa de Giulio Cesare em 1605.

Stasi (2009, p.85), em seu profundo trabalho sobre o platonismo ficiniano incidente na *seconda prattica* refere-se à questão do pírrico em relação ao espondaico como um *tópos* encontrado nas Leis, de Platão. Este importante contributo platônico (Leis, 816b) acerca-se do conceito que envolve a metrificação em música, falando sobre o ritmo das danças adequadas ao seu modelo de pólis, como mostramos abaixo:

“Devemos entender que muitos dos nomes antigos [das danças] estão propriamente endereçados e de acordo com a natureza, e, portanto, merecem nosso louvor: um desses nomes é dado às danças dos homens prósperos, os quais deleitam-se em prazeres de forma ajuizada. Qualquer um, no passado, nomeando estas danças, falava com propriedade, musicalidade e de forma sensata, quando chamavam-nas “Harmonias” e estabeleciam duas formas nobres de dança: a dança guerreira, ou “Pírrico” e a dança pacífica, ou, propriamente, “Harmonia”. Em cada caso o nome está devidamente adequado e harmonioso ao seu significado.” (PLATÃO, 1980, p.207, tradução nossa)

As *proelium* voces platônicas, as “vozes guerreiras” que de Platão forneceram o argumento probatório a Monteverdi, são, na verdade, um *tópos* que reúne, de um lado, o aprofundamento sobre a metrificação e os ritmos teorizados pelos antigos, como vimos acima, na chave *diastáltica* do *éthos*, aplicada pungentemente sobre a questão, e, de outro, a mesma chave usada nos tópicos referentes aos modos e ao *mélōs*, que encontram na República seu lugar primordial.

Monteverdi demonstra acessar este *tópos* rítmico para o posicionamento de sua argumentação em defesa do “gênero guerreiro” tendo como emblema o procedimento estilístico denominado por ele *stile concitato*, sendo que o efeito concitado buscado pelo compositor, repousa, principalmente, sobre o aspecto rítmico. Suas diretivas performáticas apontam para a relação entre os valores *breves* do pé pírrico, que vimos até aqui correlato aos atributos guerreiros que tem imensurável valor na cultura grega, juntamente ao seu oposto, o pé espondaico, constituído de valores *longos*, fato que o posiciona na outra chave ética, a *sistáltica*.

A atenção do compositor é para que, no ato da performance, não se tome um caráter pelo outro, sendo que as notas rápidas alocadas no pírrico estão, como Platão indica na República, em função do *páthos* guerreiro, das *proelium* voces platônicas. Considerando que Monteverdi opera na chave dos *contrários* (do plano ético ao patético), pois “[...] são os *contrários* que com grandeza movem a nossa alma [...]” (MONTEVERDI, 1638, tradução nossa, grifo nosso), seu argumento parte, portanto, da oposição entre pírrico e espondaico como sedimento argumentativo que atualiza-se, de fato, em suas diretivas performáticas. Afirma por fim, sobre a performance do *stile concitato*, que deve-se, sobretudo, considerar a execução em função do texto, do *afeto* que ele vincula:

“Primeiramente, aos músicos, isso pareceu, especialmente entre aqueles que eram chamados a tocar o baixo continuo, mais ridículo do que louvável em martelar numa mesma corda dezesseis tempos no mesmo *tactus*, e então eles reduziram esta multiplicidade de golpes a uma batida apenas por *tactus*, onde veio a soar o **espondaico** ao invés do pé **pírrico**, destruindo a semelhança com a fala agitada. Tome conhecimento, portanto, que o baixo continuo deve ser tocado, juntamente com suas partes, da forma e na maneira em que este gênero foi escrito. [...] Para as variadas maneiras de performance debes tomar conhecimento de três coisas: *texto*, *harmonia* e *ritmo*.” (MONTEVERDI apud DE'PAOLI, 1973, p.417, tradução nossa, grifo nosso)

2.4. LÓGOS E MÉLOS NO DISCURSO MUSICAL

Esta breve incursão na tópica substancial da *seconda prattica*, a saber, o que diz respeito aos conceitos de *lógos* e *mélos*, ou seja, o texto e seu potencial afetivo em relação aos procedimentos musicais (resumida na máxima latina *ut oratio sit domina harmoniae*), pretende colocar diante dos olhos do leitor o processo de adequação realizado por Monteverdi no momento de sua escrita musical, onde evidencia-se exatamente a operação de *ornato* que ilumina, por assim dizer, os trechos emblemáticos de cada texto poético, principalmente aqueles que erigem-se sobre a concitação guerreira tratada no prefácio.

Segundo Bigotti (2008), a *seconda prattica* de Monteverdi tem a voz como portadora da capacidade de expressão do *contrários*, entendendo-os nos termos da

mobilização de afetos (*movere gli affetti*). Esta relação entre a voz e a modulação dos afetos não é, como ele mesmo aponta, uma novidade do *Seicento* italiano, mas sim uma resultante da busca neste período pelo efeito que os antigos gregos conseguiam na operação patética através da música. A voz, enfim, para filosofia e oratória antiga, é instrumento da racionalidade, motivo pelo qual o termo *lógos* pode ser entendido como a potencialização do pensamento em palavras e argumentação lógica, portanto, instrumento da persuasão.

Se retomarmos Platão – a grande *auctoritas* de Monteverdi e dos “modernos” – veremos que o filósofo trata com grande importância o *lógos* relacionando-o ao *mélós*, o que no pensamento musical grego constituía a resultante musical em si: junção da *palavra*, da *harmonia* e do *ritmo*. Se verificarmos seus apontamentos sobre a questão na *República*, veremos que seu raciocínio ecoa também na pena discursiva de Giulio Cesare Monteverdi, responsável pela famosa *Dichiaratione* que rebate o ataque pretérito do opositor Giovanni Maria Artusi sobre a perfeição da primeira prática em relação à segunda, no já citado período de embates entre “antigos e modernos” no início do século XVII.

O excerto de Platão na *República* (398c até 400d) que constituem os lugares-comuns retomados por aqueles que a historiografia elegeu como “modernos” tratam justamente desta questão: a condição dos parâmetros musicais como dependentes do *lógos*:

“Sócrates: Depois disso, resta o que diz respeito ao caráter dos cantos e das melodias. - Glauco: É evidente. [...] - Sócrates: Em todo caso, será possível falar de um primeiro ponto: **a melodia [*mélós*] está composta por três elementos, a saber, texto, harmonia e o ritmo.** - Glauco: Assim é.- Sócrates: **No que diz respeito à harmonia e a o ritmo, portanto, digo que devem adequar-se ao texto, e não o contrário.** - Glauco: Isto está claro. [...] - Sócrates: Além disso, **também o ritmo perfeito se adapta à dicção bela, assemelhando-se a ela; o ritmo defeituoso, portanto, à dicção oposta.** Da mesma maneira ocorre com o harmonioso ou com o carente de harmonia, considerando que **ritmo e harmonia se adaptam ao texto, como dizíamos há pouco, e não o texto ao ritmo e à harmonia.** - Glauco: Claro que se ajustarão ao texto. - Sócrates: E a maneira de dizer, de expressar o texto, não se adaptará ao caráter da alma [*éthos*]? - Glauco: Sem dúvida. - Sócrates: E todo o resto não seguirá o texto? - Glauco: Sim.” (PLATÃO, 1988, p.169-74, tradução nossa, grifo nosso)

Mostra-se muito evidente neste trecho a insistência de Sócrates à Glauco sobre o primado do texto sobre a música, argumento reiterado por Giulio na

Dichiaratione e retomado outra vez no prefácio de 1638 ao Oitavo Livro de Madrigais. Aristóteles trata com novo fôlego a questão. Bigotti (2008) lembra que no *De Interpretatione* (Da Interpretação) Aristóteles integra o conceito de *lógos* e *mélos* à dimensão conceitual do termo *páthema* como sendo a emoção ou afeto a ser suscitado e mobilizado pela música, mencionando que os sons articulados pela voz humana são, na verdade, emblemas dos afetos da alma.

A inter-relação entre *lógos* e *mélos* proposta por Aristóteles e evocada por Bigotti (2008) encontra-se em função, portanto, dos *páthos*, ou afeto. No raciocínio aristotélico esta relação detém um objetivo paidêutico específico, o de acostumar os jovens ao deleite nas virtudes e opô-los aos vícios. Conforme encontramos na *Poética* e na *Política*, reconhecendo os vícios e paixões más, e purgando-se delas pela operação catártica, os cidadãos da pólis teriam em seu caráter a virtude como guia e guardiã, beneficiando o Estado em todas suas instituições. A música, nesta relação entre *lógos* e *mélos* opera, para Aristóteles, através do dispositivo da *mímesis*, a imitação, por colocar em evidência caracteres distintos, dando a oportunidade aos cidadãos de escolherem entre os vícios e paixões más de um lado, e os benefícios das virtudes de outro. A música para Aristóteles, assim como em Platão, tem um lugar importante e estratégico na educação (*paideia*).

Semelhante é o argumento de Giulio Cesare na *Dichiaratione* de 1607, impressa no livro de *Scherzi Musicali* de seu irmão Claudio em defesa da “moderna” música. A declaração de Giulio remete o leitor a tópicos importantes que tem por base exatamente esta substancial inter-relação entre *lógos* e *mélos* que estamos tratando aqui. Primeiramente, apresentamos abaixo alguns pontos destacados por Giulio em defesa de seu irmão, Claudio Monteverdi, contra a investida de Giovanni Maria Artusi a respeito de certas passagens contrapontisticamente “equivocadas” do madrigal *Cruda Amarilli*, presente no *Quinto Libro de Madrigali* de 1605. Disponibilizamos abaixo, de maneira resumida e objetiva, a tradução dos principais argumentos de Giulio Cesare na defesa de Claudio, procurando evidenciar o primado do texto sobre a música:

“DECLARAÇÃO DA CARTA IMPRESSA NO SEU QUINTO LIVRO DE MADRIGAIS: Há alguns meses atrás foi impressa e veio à público uma carta de meu irmão Claudio Monteverdi. Um certo Antonio Braccini da Todi esforçou-se para que ela parecesse ao mundo uma quimera ou vaidade.

Por este motivo, pelo amor que tenho ao meu irmão e muito mais ainda pela verdade contida em sua carta, e reconhecendo que meu irmão dá atenção aos fatos mais do que às palavras e ataques alheios, e sendo incapaz de suportar que suas obras sejam tão injustamente censuradas, desejei aqui responder às objeções feitas contra ele, declarando detalhadamente tudo o que meu irmão em sua carta restringiu a poucas palavras, afim de que este opositor e seus seguidores conheçam que a verdade contida nesta carta é muito diferente da que é tratada em seus discursos e ataques. A carta de meu irmão principia assim: *“Escrevi esta carta para mostrar que o que faço não é feito ao acaso”* - assim meu irmão falou, querendo dizer que não compõe suas obras ao acaso, porque, neste gênero de música [a música da *seconda prattica*], **é sua intenção que as palavras sejam senhoras da harmonia, e não servas** e é deste modo que suas obras devem ser julgadas a respeito da melodia de que falava Platão na República: *Melodiam ex tribus constare, Oratione, Harmonia et Rithmo* [o mélos, ou melodia, é composto de três coisas, Palavra, Harmonia e Ritmo] e um pouco mais abaixo *quie etiam consonum ipsum & dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus & Harmonia orationem sequuntur non ipsa oratio Rithmo & Harmonia sequitur* [...o ritmo e a harmonia devem seguir as palavras, e não o contrário] e depois (para evidenciar a força das palavras e da oração, o filósofo segue dizendo) *quid vero loquendi modus ipsaq, oratio non ne animi affectionem sequitur?* [A dicção e as palavras não seguem, portanto, a disposição da alma?] E em seguida, *orationem vero cetera quoq sequuntur* [todo o resto segue e ajusta-se às palavras]. Porém, Artusi rouba certas partículas ou *passagi*, como ele mesmo disse) da música de meu irmão, a saber, o madrigal Cruda Amarilli, descuidando-se totalmente das palavras, omitindo-as de tal maneira como se elas não tivessem nada em comum com a música, mostrando, inclusive, as ditas passagens desprovidas das palavras, de sua harmonia e de seu ritmo. Porém, se o opositor de meu irmão, nas passagens que considerou falsas, tivesse mostrado o texto do madrigal, então elas não mais poderiam ser consideradas quimeras ou castelos sobre o ar, ou uma completa inobservância das regras da Prima Prattica;[...] **neste tipo de composição do meu irmão, portanto, a música versa em torno da perfeição da Melodia, considerando que a Harmonia, de patroa torna-se serva da Oração, e esta, a seu turno, patroa da Harmonia, que é o que se almeja e o que realmente é feito na Seconda Prattica, ou prática moderna.** Tomando estes argumentos por fundamento, meu irmão pretende mostrar ao seu opositor, refutando-o, que a harmonia do madrigal Cruda Amarilli não é feita ao acaso, mas sim através da beleza de sua arte, de seu bom estudo, não percebidos pelo seu opositor e por ele ignorados.” (MONTEVERDI, 1607, p.45, tradução nossa, grifo nosso)

A atenção profunda de Giulio às palavras de seu irmão são ainda mais importantes quando observamos seu procedimento de acesso ao argumento da autoridade de Platão na *República*, que é a pedra basilar norteadora das justificativas e posteriores defesas da moderna música contra os opositores e defensores da primeira prática musical. Isso fica evidente, por exemplo, no discurso de Marco Scacchi (aluno de Claudio Monteverdi) também em defesa dos “modernos” contra as investidas dos defensores das diretrizes de Zarlino. Seu discurso é datado de 1649 (*Breve discorso sopra la musica moderna*), e revive as palavras de Giulio

nos termos platônicos, retomando as tópicas partilhadas em seu discurso, principalmente o que diz respeito ao governo do texto sobre a música:

“A música antiga consiste em uma só prática, e quase em um mesmo estilo, o de operar as consonâncias e dissonâncias; mas a música Moderna consiste em duas práticas, e em três estilos, ou seja, estilo *di Chiesa* [da Igreja], *di Camera* [da Câmara], e *di Teatro* [do Teatro]. As práticas, são, portanto: a primeira, ou seja, *Ut Harmonia sit Domina orationis* [A palavra é dominada pela harmonia]; e a segunda, *Ut Oratio sit Domina Harmoniae* [A palavra domina a harmonia]; e cada um destes três estilos porta consigo grandes variações, novidades e invenções de dimensão extraordinária.” (SCACCHI, 1649, apud PALISCA, 1972, p.110, tradução nossa, grifo nosso)

Scacchi, assim como Giulio, parte da autoridade de Platão na *República* como argumento de defesa para a moderna música, emblemizada na figura de Claudio Monteverdi e sua engenhosa indústria composicional. Para o compositor do Oitavo Livro de Madrigais, portanto, este tópos platônico possui especial lugar em sua argumentação de defesa e elevação de suas novas criações musicais, como apresenta-se o próprio *stile concitato* dentro da chave laudatória do argumento prefacial. A assertiva de Platão, retomada por Claudio, repetida por Giulio e reiterada por Scacchi, indica-nos evidentemente esta necessidade de adequação expressa na própria sentença governante da arte musical dos “modernos”: *Ut Oratio sit Domina Harmoniae*, ou seja, a palavra deve dominar (ou governar) a harmonia.

Neste sentido, entendendo a composição musical como um discurso, e o compositor como um orador, compreendemos portanto que este discurso deve ser persuasivo e que o orador tem a necessidade de gerar uma determinada credibilidade no ouvinte, o receptor do discurso, como indicam as prescrições encontradas nas artes retóricas. Para que a persuasão seja alcançada, recorre-se também ao processo de *adaptação* ou adequação (decoro), pois a maneira de proferir o discurso deve estar ajustada ao assunto que este discurso trata, logo, o estilo deve ser decoroso, adequado à situação ou ocasião.

Monteverdi deixa claro que suas composições cumprem com o argumento encontrado na pedra basilar platônica, justamente a *adequação* da melodia, harmonia e ritmo ao *lógos* (texto) e trata de cuidar para que o músico, na ocasião da performance e interpretação, tenha na memória exatamente a tríade platônica da *República*, em ordem hierárquica: *texto, harmonia e ritmo*, colocando o texto como

senhor dos procedimentos musicais:

“Tome conhecimento, portanto, que o baixo continuo deve ser tocado, juntamente com as partes de acompanhamento, na forma e na maneira em que este gênero foi escrito. De forma similar, tu encontrarás todas outras direções necessárias para a performance das outras composições que encontram-se em gêneros distintos [é o caso dos Madrigali Amorosi]. Para as variadas maneiras de performance deves tomar conhecimento, sobretudo, de três coisas: **texto, harmonia e ritmo.**” (MONTEVERDI 1638, apud DE'PAOLI1973, p.418, tradução nossa, grifo nosso)

Deste modo, portanto, procuramos aqui evidenciar a proeminência do texto sobre os aspectos musicais, tópica frequentada e muito discutida no período da *seconda prattica* a qual pertence o Oitavo Livro de Madrigais de Monteverdi e que instrumentaliza o leitor para mais tarde confrontar os procedimentos do *stile concitato* na própria partitura.

O próximo capítulo fará uma incursão exegética aos textos dos madrigais, recuperando primeiro a figura mitológica do Eros militante e guerreiro das genealogias divinas antigas, da filosofia e dos livros de emblemas amatórios do XVI e XVII onde seus epítetos transparecem claramente. Os epigramas jungidos aos desenhos que compõem tais emblemas irão descortinar o fundamento do argumento guerreiro e amoroso monteverdiano retomado de Ovídio e seus contemporâneos pela pena poética de Strozzi, Testi, Marino, Rinuccini, dentre outros eminentes poetas do período.

3. O EROS MILITANTE E GUERREIRO

O Oitavo Livro de Madrigais retoma lugares comuns previamente estabelecidos na literatura e que, no século XVI e XVII, constituíram-se em elementos gráficos munidos de poemas e máximas em latim e em vernáculo (italiano, holandês, francês e espanhol), ou seja, os livros de *imprese*. Estes tratados revelam importantes tópicos para o argumento de viés guerreiro e amoroso para a orientação compositiva de Monteverdi. Evidenciaremos, portanto, o conteúdo literário e gráfico de alguns emblemas amatórios que circularam na Europa, e veremos que eles remetem, sobretudo, à literatura elegíaca.

Em seguida, tornaremos evidentes as sedes argumentativas elegíacas das escolhas poéticas de Monteverdi. Propércio e Ovídio, os dois autores romanos da época de Augusto que frequentemente são citados na emblemática do período, serão observados no nosso estudo através de suas elegias como sedes literárias, participantes nos textos das escolhas poéticas de Monteverdi (Rinuccini, Marino, Strozzi, etc.). Iremos estudar como são mostradas as metáforas relativas à *militia amoris* (militância amorosa) e ao *amans pugnator* (amante guerreiro) elegíacos acessados na poesia daqueles autores. Veremos como Eros é o responsável pelo abrasamento do coração dos amantes e trataremos do alistamento dos mesmos em sua milícia. Evidenciaremos ainda as peripécias do *amans pugnator* na conquista do coração da *puella*, que é inconstante e resistente ao empenho do guerreiro.

3.1. NA EMBLEMÁTICA OU LIVROS DE *IMPRESE* DOS SÉCULOS XVI E XVII

O argumento guerreiro e amoroso tomado por Monteverdi como sede para seu Oitavo Livro de Madrigais está como tópos também nos livros de emblemas (*emblemata* ou *imprese*) do século XVI e XVII. Organizado em três instâncias principais, ou seja, uma figura (*pictura*), um título (*motto* ou *inscriptio*) e um texto

explicativo (*subscriptio*), o emblema agencia o elemento gráfico (geralmente uma xilografia ou calcografia) com o elemento escrito, o qual fornece o caminho para o entendimento do sentido proposto pelas imagens.

Os emblemas amatórios, ou seja, os que tem como mote as peripécias de Eros (designado frequentemente nos epigramas como *Cupido* ou *Amor*, ou ainda, menino *ou puer*) como Propércio e Ovídio referem-se em suas elegias, notabilizaram-se através das diversas impressões e publicações que circularam na Europa no período.

O livro de emblemas de Andrea Alciato (1492-1550), cuja primeira publicação é de 1531, logrou inúmeras reimpressões em diversos pontos do continente. Na versão de 1626, impressa em Pádua por Pietro Paolo Tozzi, podemos observar os epítetos de Eros elencados pelo autor. Ele dedica um capítulo inteiro aos emblemas amatórios, os quais auxiliam-nos para o estudo do tópos em Monteverdi.

A potentíssima força de Eros abre a série de emblemas amatórios do livro de Alciato. Tal como no argumento elegíaco romano, o invencível menino constitui a instância mais poderosa conhecida, dirigindo com altivez seu carro puxado por leões. A realeza representada por estes animais é superada por Eros, o qual conduz veementemente a carruagem. A imagem já havia sido disponibilizada como metáfora no argumento de Ovídio em suas elegias, onde uma multidão de amantes, alistados na milícia do deus, são convertidos em servidores de Eros, os quais, igualmente, conduzem a excelsa carruagem.

Alciato atenta para o poder do *puer* já na *inscriptio* do emblema 106: *potentissimus affectus amor / Amore è un' affetto potentissimo* (O Amor é um potentíssimo afeto). Na *subscriptio*, por sua vez, argumenta que se até mesmo ferozes leões rendem-se à direção do deus, sua vontade não deverá poupar os amantes. O emblema de Alciato sobre o poder de Eros (Anexo, p.136 – Figura 1) traz o seguinte *motto* e *subscriptio*:

“Amore è un'affetto potentissimo: Mira, come, Fanciul, piccino Auriga Invito, de i Leon le forze domi, Scolpito, espresso in questa gema, Amore: come tenga ne la destra, e stringa La sferza; e regga poi con la sinistra. La briglia; e quanta sia gratia, e bellezza Ne la bocca di lui. Maligna peste stà lontana. Chi vincer fere tali, Potèò, forse, ver noi, la man, la possa, sottrarrà, temprerà, men'empio, e crudo?” (ALCIATO, 1626, p.152-3)

Tradução:

“O Amor é um *potentíssimo afeto*: Veja como o invencível menino, cocheiro invicto, dos leões a força doma, assim, expresso nesta gema esculpida, o Amor: veja que na destra firma o chicote; e guia com a esquerda as rédeas; e quanta graça e beleza há em sua boca. Peste maligna longe está. Pois, se pode vencer tais feras, poderá, talvez, subtrair ou temperar suas mãos, menos ímpio ou implacável, sobre nós?” (ALCIATO, 1626, p.152-3, tradução nossa)

A potente força de Eros está construída especialmente sobre os elementos bélicos e militares, como metáfora da atividade guerreira do amante sob direção do *puer*. O *amans pugnator* (amante guerreiro) batalhará pelo coração da *puella* (a menina), argumento retomado da pena elegíaca properciana e ovidiana, que é um *tópos* para composição e estruturação do Oitavo Livro de Madrigais de 1638.

Alciato, fundamentando seu discurso amatório, revela a potência do deus menino também através de tópicos filosóficas, comuns nos textos antigos que referenciam a natureza primordial dos deuses. No caso de Eros, o deus aparece como triunfante sobre terra e mar, como metáfora de sua ação no mundo material.

O argumento é lugar-comum em Hesíodo, na *Teogonia*, onde o *Protogenos Eros* é figurado como o *primogênito*, filho de *Aphrodite*, cujo desejo (Himeros) é seu irmão. É comum também a imagem de Eros vinculado ao elemento água, como nascido no mar, ou gerado da espuma do mar, modo pelo qual sempre é referenciado governando o Oceano.

Dado seu poder agregador, como encontramos no contributo órfico e teogônico grego, Eros governa e imprime ordem ao Caos primordial dos elementos, motivo pelo qual terra e mar, metaforicamente, aparecem governados pelo deus (o argumento pode ser encontrado ainda em muitos outros contributos antigos, como na *Dyonisiaca*, de Nonnos, na *Tebaida*, de Estácio, na obra *Fedra*, de Sêneca, ou ainda nos *Fastos*, de Ovídio e também na poesia *sáfica* e *órfica*).

A *Emblemata Amatoria* de Phillip Ayres, por exemplo, revela o *tópos* filosófico acima referido. Figurando Eros como o organizador do Caos primordial, Ayres elenca seus epítetos divinos na subscriptio que disponibilizamos abaixo. Sua *pictura* traz o Eros suspenso nos ares e apontando sua seta em direção ao mundo, em sinal de triunfo sobre os elementos materiais antes caóticos, agora organizados sob sua direção (Anexo, p.137 - Figura 2):

“Conserva il tutto Amore: Fanciullo Amore il ciel, l'onde, e la terra Trapassa con suoi dardi, unisce i cori; Il mondo fora un chaos pien d'horrori Senza amor, ch'ogni cosa nutre, e serra. (AYRES, 1683, Emblema 33)

Tradução:

“O Amor tudo conserva: O menino, Amor, o céu, as ondas e a terra Penetra com seus dardos, une os coros; O mundo seria um caos cheio de horrores sem amor, que todas as coisas nutre, e estufa. (AYRES, 1683, Emblema 33, tradução nossa)

É necessário lembrar, porém, que o Eros dos epigramas nem sempre é figurado apenas como na imagem romana, do menino portando o arco e a seta, responsável pelo aliciamento dos amantes para sua milícia (tópos essencial no discurso guerreiro e amoroso da música de Monteverdi) mas, como lugar-comum filosófico e místico, agencia-se muitas vezes (como na *pictura* de Alciato) as referências mais antigas encontradas especialmente nos textos acerca da gênese das divindades (Anexo, p.138- Figura 3):

“Potenza d'Amore: Non vedi come ride, e come guarda, Placido, il nudo Amor? Che ne facelle, Nè corni, od archi hà, che ripieghi, e tenga. L'una de le mani i Fiori porta e l'altra il Pesce: Onde, in tal forma, vaglia Mostrar, ch'egli dà leggi al Suolo al Mare. (ALCIATO, 1626, p.154-5)

Tradução:

Potência do Amor: Não vês como ri e como olha, Plácido, o Amor desnudo? Não possui tochas, chifres ou arcos, pois em uma das mãos traz as Flores e na outra o Peixe. Assim, portanto, quer mostrar que ele governa tanto o Solo quanto ao Mar. (ALCIATO, 1626, p.154-5, tradução nossa)

A força do inflamado Eros retorna figurada no centésimo oitavo emblema do livro de Alciato. (Anexo, p.139 - Figura 4):

“Forza d'Amore: Ruppe, e spezzò l'alato Dio l'alato Fulmin; mentre dimostra, come sia più forte foco, Amor, del foco istesso.” (ALCIATO, 1626, p.155-6)

Tradução:

“Força do Amor: Rompe, e quebra o alado Deus o alado raio, furor divino; enquanto demonstra como tão forte é o fogo, Amor, do próprio fogo primordial. (ALCIATO, 1626, p.155-6, tradução nossa)

Partimos agora em direção ao discurso amatório da *Amorum Emblemata*, de Otto Vaenius, livro publicado em 1608. Nesta coleção de *imprese*, que retoma

especialmente a *Ars Amatoria* ovidiana, são estruturados elementos do *tópos* elegíaco que concorrem para a composição de todos os emblemas da série.

No motto do vigésimo quinto emblema desta edição (Anexo, p. 140 - Figura 5 do anexo), é revelada uma transposição direta do título da nona elegia de Ovídio, presente na sua obra *Amores* - “Habet sua castra Cupido” (“cupido tem seu próprio acampamento”, um *tópos* fundamentalmente elegíaco). A *subscriptio* revela, por sua vez, o argumento do poeta romano presente também em sua *Ars Amatoria*, em forma poética: “*Cupido tem sua própria fortaleza: O amor é uma espécie de guerra; preguiçosos, desistam! Seus sinais não são visíveis aos homens tímidos. Quem exceto o soldado ou o amante poderá tolerar o frio da noite e as neves misturadas com a densa tempestade?*” (VAENIUS, 1608, 48-9, tradução nossa). O epigrama em italiano segue o sentido do epigrama latino, tratando do mesmo assunto:

“*Sempre guareggia amore. Ha li suoi campi Amor, sono i soldati Gl'Amanti, e fano guardie notte, e giorno al caldo, al freddo, al muro amato intorno, e son contra l'invidia sempre armati.*” (VAENIUS, 1608, 48-9)

Tradução:

“*O Amor sempre guerreia. Detém seus próprios campos o Amor, são seus soldados Os Amantes, fazem guarda noite e dia, seja calor ou frio, em volta ao amado muro, e sempre armados estão contra a inveja.*” (VAENIUS, 1608, 48-9, tradução nossa)

A *pictura* da coleção de Vaenius revela o acampamento de Cupido onde encontram-se os amantes militantes, determinados a desempenhar sua atividade guerreira e amorosa (semelhante argumento torna-se o embasamento de Monteverdi). O estandarte romano e o capacete de batalha indica-nos a liderança do deus nos combates amorosos. Estes elementos da composição pictórica de Eros são estruturados a partir das sedes argumentativas elegíacas, especialmente sobre a figura do menino armado, como no “*Militat omnis amans*” ovidiano.

A *Emblemata Amatoria*, de Phillip Ayres, por sua vez, corroborando lugares-comuns encontrados na emblemática de Vaenius, lembra que a *puella* também guerreia contra o deus, pois no princípio não cede facilmente aos dardos flamejantes do menino. Ayres lembra no vigésimo segundo emblema da coleção que, mesmo diante da ingratidão e da guerra imposta pela *puella*, o *puer* guerreiro demonstra sempre constância, e permanece inabalável em sua militância amorosa (Anexo,

p.141 - Figura 6):

“Sempre constante. Se l'Amata al'amante è cruda, e giostra E à foco e sangue lo guerreggia e sface Non sen' vengia il meschin ma sofre, e tace, Ancho in morte, l'Amor constanza mostra.” (AYRES, 1683, Emblema 22)

Tradução:

“Sempre constante. Se a amada ao amante é cruel e inconstante e o enfrenta guerreando com fogo e sangue, não sem vingar-se o miserável a sofre, pois cala-se, e mesmo diante da morte o Amor demonstra constância” (AYRES, 1683, Emblema 22, tradução nossa).

Vaenius aponta também para o caráter insidioso de Eros (Anexo, p.142 - Figura 7) onde os incautos são vitimados por seus laços, presos, e permanecem sob *servitium amoris* (em serviço no amor), outra tópos reincidente na emblemática amatória do XVI e XVII a partir da literatura elegíaca latina. Strozzi, a seu turno, na coleção de madrigais de 1638, retomou a insídia amorosa de Eros, motivo pelo qual figurou dentre as escolhas poéticas de Monteverdi, ao lado de figuras como Rinuccini e Marino:

“Dolci lacci d'Amore, e dolci inganni. O che secreta è l'arte di Cupido! Scherzando ne suoi lacci egli ci aventa. Nel maggior rischio manco ci spaventa. Fugga chi è saggio questo scherzo infido.” (VAENIUS, 1608, p.86-7)

Tradução:

“Doces laços do Amor, e doces enganos: Ó, quão secreta é a arte de Cupido! Brincando com seus laços ele nos ataca, Nos assusta quando maior risco não prevíamos. Fuja, que é sábio fugir desta brincadeira traiçoeira.” (VAENIUS, 1608, p.86-7, tradução nossa)

No quadragésimo sexto emblema de sua coleção, (Anexo, p.143 - Figura 8 do anexo) Vaenius ilustra a aversão de Eros ao ocioso. Propércio e Ovídio, na composição do *éthos* do amante, já haviam apontado para o caráter ativo e guerreiro do *amans* sob a direção amorosa para a conquista da “rocha” como metáfora do coração da *puella* elegíaca. Veremos mais adiante que o mesmo argumento, como tópos acessado em Monteverdi, revela também, no plano metafórico, uma “cidadela” cujas defesas pouco a pouco rendem-se a potentíssima força ígnea do Eros invicto.

Os apontamentos daqueles autores, em verdade, são a contrapartida ao

argumento belicista romano de sua época, onde a atividade do poeta elegíaco em cantar as particularidades do amor era depreciada diante do canto épico, onde a *militia armorum* constituía o principal elemento. Assim, dirigiam um discurso laudatório aos feitos de armas da alta patente romana. O emblema de Vaenius, pelo contrário, permanece na chave da *militia amoris* elegíaca, revelando Eros os amantes como figuras proativas:

“*Odiosa pigritia*. Scaccia Amore amator di vigilanza. La testudine lenta, ei mai non dorme, Sempre travaglia, segue l'amante orme, Odia l'otio, e l'inutile tardanza.” (VAENIUS, 1608, p.90-1)

Tradução:

“*Odiosa preguiça*: Amor expulsa o amante da vigília. A tartaruga lenta não mais poderá dormir; Sempre trabalha, segue o passo do amante, Odeia o ócio, e o inútil atraso.” (VAENIUS, 1608, p.90-1, tradução nossa)

Nem mesmo o vasto Oceano, diz Ovídio na *Ars Amatoria*, impedirá Eros de cumprir sua tarefa guerreira e amorosa. Os amantes militantes não medirão esforços e não irão ponderar sobre a árdua via que vislumbram à frente. O argumento é lugar-comum em Propércio, onde a atividade bélica romana, a seu turno, é *recusada* pelo autor (tópica da *recusatio* que trataremos no capítulo seguinte), dada a justificativa de que militar no amor também é tarefa fatigante, porém, igualmente compensatória, cujos prêmios dos vitoriosos superam qualitativamente a glória de feitos bélicos da Roma de Augusto.

Vaenius, dentro destas preceptivas, disponibiliza no próximo emblema os elementos gráficos e poéticos que corroboram a atitude do Amor e dos amantes no trajeto discursivo das de *imprese*. Vejamos, a seguir, o quadragésimo sétimo emblema de sua coleção (Anexo, p.144 - Figura 9):

“*Ben sa trovar la strada*. Vedete il Dio d'Amor che solcar' osa Il profondo Ocean sul suo turcasso, l'Arco serve di remo, e non è lasso, Per veder la sua Dea, tenta ogni cosa” (VAENIUS, 1608, p.92-3)

Tradução:

“*Bem sabe encontrar a estrada*: Veja o Deus do Amor, que pode sulcar o profundo Oceano sobre sua aljava, seu Arco serve de remo, e não cede, não cansa, Para ver sua Deusa, de tudo tenta.” (VAENIUS, 1608, p.92-3, tradução nossa)

Tomando expressamente Ovídio como lugar-comum no quadragésimo oitavo emblema (Anexo, p.145 - Figura 10), Vaenius sublinha o caráter proativo de Eros e dos amantes, composto sobre o tópos que apareceu nos emblemas precedentes. Lembra Vaenius, através de Ovídio, que Eros e os amantes abraçam qualquer grande empreendimento em nome da *puella*, e que a *vigília*, e não o *ócio* constitui o verdadeiro caráter *amans pugnator*. O *motto* do referido emblema, como metáfora, indica-nos que Eros não se assenta ocioso, pelo contrário, ignora o repouso e parte ativamente na direção da conquista almejada:

“*Senza riposo*. Non siede Amor, ma vigilante abbraccia, Qualunque bella impresa, hà per le mani, Hor questa, hor quella, e vâ d’hoggi in domani, dando al’ albergo del suo ben la caccia. (VAENIUS, 1608, p.94-5)

Tradução:

“*Sem repouso*: O Amor não descansa, mas vigilante abraça qualquer grande empresa, tem em mãos ora esta, ora aquela, e de hoje até amanhã, sem repouso permanece em caça ao abrigo de sua amada, o seu bem.” (VAENIUS, 1608, p.94-5, tradução nossa)

Adverte também, através de Sêneca, sobre o perigo representado pelo deus, caso não afastemos sua presença tão logo ele ameace adentrar nossa casa, que é uma metáfora da renunciada rendição do coração do *amans* às diretivas do Amor (Anexo, p.146 - Figura 11). Este, por sua vez, permanecerá em *servitium amoris* (em serviço amatório, tópos em Propércio e Ovídio), e pouca ajuda, lembrará Sêneca, os remédios contra o amor⁴ oferecerão depois de Eros e sua milícia invadirem totalmente a cidadela do coração (a cidadela fortificada, a *rocha* na metáfora elegíaca) como revela-nos o motto e a subscriptio do quinquagésimo terceiro emblema da *Amorum Emblemata*:

“*Resisti al principio*. Al’ sciolto viuer’ vuoi, chiudi la porta Al’ amoroso ardor, crudele, e prauo, s’Entra in tua casa, ti farà suo schiauo, Remedio tardo poca aita apporta. (VAENIUS, 1608, p.104-5)

Tradução:

“*No princípio, resiste*: Para viver livre, feche a porta ao amoroso ardor, cruel, e bravo, pois se entra em tua casa, dele te tornarás escravo; Tardo remédio pouca ajuda poderá oferecer.” (VAENIUS, 1608, p.104-5, tradução nossa)

4 O quinquagésimo terceiro emblema da coleção de Vaenius traz uma referência indireta à obra de Ovídio, o *Remedia Amoris*, 91-2.

O poder do Amor é retomado por Vaenius, após as advertências de Sêneca quanto ao perigo representado pelo invicto *puer*. O quinquagésimo nono emblema da *Amorum Emblemata* revelará outro aspecto determinante em sua composição poética e pictórica: tal como uma árvore à mercê do vento e da tempestade, Eros firmemente resiste, e quanto mais é acossado pela intempérie, mais raízes fortes cria e as enterra, e mais imóvel permanece (Anexo, p.147 - Figura 12). A metáfora, transportando seu significado ao plano de ação do *amans*, esclarece precisamente os pontos anteriormente sublinhados na pena discursiva de Ovídio, em sua famosa elegia da obra *Amores*, onde compara os amantes a soldados alistados para a militância amorosa, os quais, da mesma forma, nas mais variadas situações e condições adversas são inalcançáveis. Abaixo, o contributo poético de Sêneca, juntamente com o poema em italiano encontrado na *subscriptio* deste emblema, ilustra o caráter militante em questão :

“*Tanto più fermo, quanto più scosso. l'Arbor da venti scossa e da tempesta. Più s'interna, e resiste ad ogni assalto, Contr'ogni disfavor qual fermo smalto Si mostra il vero amante, e immobil resta.*” (VENIUS, 1608, p.116-17)

Tradução:

“*Tanto mais firme quanto mais abalado: A Árvore pelos ventos é abalada, da tempestade se curva, mas resiste a qualquer assalto; contra qualquer desfavor, tal como firme esmalte se mostra o verdadeiro amante, e imóvel permanece.*” (VAENIUS, 1608, p.116-17, tradução nossa)

É comum entre os emblemas do XVI e XVII encontrarmos referências ao fogo de Eros ou ao elemento *ígneo* que pertence tanto à sua imagem encontrada na filosofia (como em sua reincidente aparição ígnea como filho de Vênus ou deus primordial da teogonia hesiódica) quanto ao caráter inflamado vinculado nas *imprese* amorosas. Vaenius, de posse destes elementos determinantes do caráter do deus, retoma exatamente esta nuance ígnea, essencial na composição de sua *pictura*. Em seguida cita Lucrécio⁵ (Anexo, p.148 - Figura 13):

“*Così s'infiamma. Duo legni insieme scossi à poco à poco Dan fiamma ardente: arde non men l'Amante, Che palpa, ò scontra vna beltà prestante, E si sente nel core vn viuo foco.*” (VAENIUS, 1608, p.134-5)

5 Lucrécio, *De Rerum Natura*, 5, 1098-1100.

Tradução:

“Assim Eros inflama-se: Duas madeiras juntas agitam-se pouco a pouco e fazem ardente chama: não menos se inflama o Amante, quando confronta-se com uma considerável beleza, e sente no coração um fogo vívido. (VAENIUS, 1608, p.134-5, tradução nossa)

O fulgor do *puer*, segundo Ovídio, não pode ser escondido ou acobertado; sua chama é bastante evidente. Vaenius, apontará portanto, no septuagésimo terceiro emblema de sua coleção, para o fogo vívido de Eros e dos amantes, através do contributo ovidiano encontrado como tópos na obra *Heroides*⁶ (Anexo, p.149 - Figura 14):

“S’Asconde in vano. Celar non puoßi l’Amoroso ardore, Monstrasi sempre in qualche parte aperto: Difficilmente puo tener coperto, l’Amante la paßion del miser core.” (VAENIUS, 1608, p.144-5)

Tradução:

“Esconde-se em vão. Ao Amoroso ardor não é permitido esconder-se, Mostra-se sempre em qualquer parte aberto: Dificilmente pode acobertar o Amante a paixão de seu pobre coração.” (VAENIUS, 1608, p.144-5, tradução nossa).

O argumento amatório elegíaco pode ser encontrado também em outra importante coleção de emblemas publicada no século XVII. Trata-se do *Thronus Cupidinis*, cujo privilégio de impressão foi dado a Crispijn Van de Passe, em 1617, na Holanda. Apenas duas cópias desta primeira publicação sobreviveram, motivo pelo qual utilizamos a edição de 1620 (Anexo, p.150 - Figura 15) impressa por William Jansz (*Wilhelmum Iansonium*, como consta no frontispício da edição), cujo acesso foi realizado através do Emblem Project Utrecht⁷.

Tal como estabelecemos no estudo sobre a emblemática de Alciato, Eros mais uma vez apresenta-se na *pictura* de abertura do *Thronus Cupidinis* (Anexo, p.151 – Figura 16) de posse dos elementos substanciais que retomam o conteúdo encontrado sob as preceptivas do tópos elegíaco até aqui revelado, bem como os epítetos a ele atribuídos nas diretivas filosóficas antigas. Agenciando a metáfora largamente acessada para as *imprese* amatórias do XVII, a coleção de 1620 traz a imagem do ígneo puer triunfando sobre o leão vencido (o mesmo leão de Alciato,

⁶ Ovídio, *Heroides*, 16-238.

⁷ Disponível para acesso em: <http://emblems.let.uu.nl/>.

símbolo da realeza e magnificência) e sobre a multidão de amantes agora obrigados ao *servitium amoris*.

O lugar-comum para o texto que precede e segue a *pictura* deste emblema é a obra *Fedra* de Sêneca, também conhecida como *Hipólito*. O texto que acompanha a *pictura* inicial é uma transposição direta do revelador texto de Sêneca, no qual é comentado o caráter implacável do deus:

“*SENECA in Hyppolyto*. Iste lascivus puer acrenidens tela quam certo moderatur arcu Labitur totas furor in medullas, Igne furtivo populante venas Non habet latam data plaga frontem, sed vorat tectas penitus medullas. Nulla pax isti puero. per orbem spargit effusas agilis sagittas. Quæque nascentem videt ora solem, quæque ad occasus jacet ora seros, si qua ferventi subjecta cancro est, si qua majoris glaciolis Vrsæ Semper errantes patitur colonos, novit hos æstus. juvenum feroces concitat flammæ: senisque fesis Rursus extinctos revocat calores. Virginum ignoto ferit igne pectus: Et jubet cælo superos relicto Vultibus falsis habitare terras. (THRONUS CUPIDINIS, 1620, A5v, A6r e A6v)

Tradução:

“*Sêneca no Hipólito*: Este lascivo e radiante menino, como governa suas flechas com o arco seguro! A loucura erra em todos os íntimos; com seu fogo furtivo consumindo as veias, a ferida não parece muito profunda, mas interiormente devora o âmago escondido. Não há paz com esse menino. Pelo mundo ele esparge ágeis flechas. Toda costa que vê o sol nascente, toda costa que jaz onde o sol tarde se põe, seja um lugar subjugado pelo calor de Câncer, seja um lugar em que sofrem, através das regiões geladas da Ursa Maior, os habitantes errantes. Este calor os conhece, excita as chamas ferozes dos jovens, revoca de novo os calores extintos dos velhos cansados. Com fogo desconhecido ele fere os peitos dos virgens e manda os deuses deixarem o céu para habitarem a terra disfarçados.” (THRONUS CUPIDINIS, 1620, A5v, A6r e A6v, tradução nossa)

O Eros guerreiro, conforme o argumento do terceiro emblema da coleção de *imprese* de 1620, possui a presteza necessária para o pleno desempenho de sua nobre atividade, a de disparar os dardos fulminantes na direção de sua *nova præda* (Anexo, p.152 - Figura 17). No caso elegíaco romano, a *nova presa* de Cupido sempre apresenta-se como o próprio poeta, cativo dos olhos da *puella*, baluarte ardiloso do menino.

A metáfora bélica é reincidente e retorna para a composição da *pictura*, *motto* e *subscriptio* em questão. O argumento encontrado no tópos elegíaco é disponibilizado através da imagem agenciada anteriormente nos emblemas de Vaenius, aquela que refere-se aos acampamentos do destemido deus, os quais,

segundo o texto latino abaixo, são adequados a todos os amantes (pois são o lugar onde encontram guarida). Estes, por terem mãos céleres e ousadas como o Amor, do Eros guerreiro são depositários de especial atenção e ajuda:

“Celerem oportet esse Amatoris manus. Quam tibi sors ultro aut occasio donat amicam, Ne spernas, celeri sed cape dona manu. Fortibus intrepidi sunt castra Cupidinis apta. Nam iuvenum audaces adiuvat ille manus. (TRHONUS CUPIDINIS, 1620, 3a, 3b.)

Tradução:

“A mão do amante deve ser rápida: Não desprezes a amiga que o destino ou a sorte te der voluntariamente, mas, antes, colhe seus presentes com mão célere. Aos bravos convém o acampamento do destemido Cupido, pois ele ajuda as mãos audazes dos jovens.” (TRHONUS CUPIDINIS, 1620, 3a e 3b., tradução nossa)

Do bélico Marte, a seu turno, ainda dentro das diretivas da tópica estudada, e frequentando lugares-comuns da filosofia, o *Thronus Cupidinis* situa referências elegíacas sob forma metafórica no que diz respeito à militância de Eros, tal qual foi acessada como principal sede argumentativa para a composição poética de Strozzi, Rinuccini, Testi e Marino, os poetas eleitos por Monteverdi para a estruturação composicional dos madrigais de 1638 e que justificam o teor guerreiro direcionado na *prima pars* da referida coleção de madrigais.

A *pictura* do quinto emblema da publicação de Jansz (Anexo, p.153 - Figura 18) traz um amontoado de pequenos Cupidos representando as atividades múltiplas de Eros e, conseqüentemente, dos militantes ativos e jamais ociosos. A *subscriptio* deste emblema aponta para o *otium x negotium* como na tópos também já acessado em Vaenius, na *Amorum Emblemata*. O amante que está em *servitium amoris* rejeita o ócio (que segundo os elegíacos, era o motivo pelo qual os poetas épicos depreciavam o teor amatório de Calímaco, Tibulo, Propércio e do próprio Ovídio, em louvor aos feitos da bélica Roma cantados nas epopeias) e abraça a atividade como elemento intrínseco ao seu caráter (em resposta aos épicos) evocando a figura do amante-soldado, ou, como dissemos, o *amans pugnator* (amante guerreiro) como metáfora de seu exigente labor amatório (ver o quadragésimo oitavo emblema de Vaenius – Figura 6 do anexo - em comparação ao emblema de igual elemento motivico apresentado no *Thronus Cupidinis*). Sob este aspecto, portanto, no livro de

emblemas de 1620 estão devidamente agenciados os elementos poéticos e pictóricos que concorrem para nosso estudo sobre as tópicas organizadoras do discurso musical de Monteverdi:

“Quid Amor quam vera Palestra? Quid sævire parant inter se mutuo Amores, Ad quid blandidulis pugna animosa placet? Fama est Cyprinis Martem usum amplexibus olim Hinc miles factus creditur ales Amor.” (TRHONUS CUPIDINIS, 1620, 5a, 5b) (traduzir)

Tradução:

“O que é o amor senão uma verdadeira guerra?: Por que os Amores violentam a si mesmos e apenas uma batalha animosa os satisfaz? A fama é que Vênus, uma vez unida aos abraços de Marte, gerou este soldado alado: Cupido. (Amor)” (TRHONUS CUPIDINIS, 1620, 5a, 5b, tradução nossa)

O *otium x negotium* como tópos já vinha sendo referenciado na emblemática italiana pelo menos a partir de Alciato e Achille Bocchi, este último, autor do *Symbolicarum Quaestionum*⁸, livro de *imprese* de 1574. O sétimo emblema do livro de Bocchi revela na forma pictórica a metáfora do amante ocioso, que no repouso é surpreendido pelo célere e inflamado Cupido. Como no *“militat omnis amans”* ovidiano, o amante passa à militância amorosa sob direção do Amor, entregue ao seu caráter ígneo e às suas diretivas guerreiras e amorosas. A *pictura* de Bocchi refere-se ao momento a partir do qual a seta certa atinge o amante invigilante (Anexo, p.154 – Figura 19). Reporta-nos Bocchi que:

“Quantum possit Amor, qui vitam in morte ministrat: Iam dudum in tenues ierunt mea corda favillas Iamque cinis factus qui modo pruna fui Sed licet i tenues ierint mea corda favillas Iamque cinis factus qui modo pruna fui Hac tamen assiduis uruntur pectora flammis Quoque magis flagrant, hoc magis ipse gemo Quoque magis flagrant? redivivi unde ignus origo Si sunt in cinerem corda redacta semel Nempe faces ipsae flagrant, non cordis imago. Quam vacuus nunquam figere cessat Amor Cur lacrymas augent incendia? liquitur igni. Humor totum corpore quicquid inest. Vix credam tanto vitam superesse calori. Albia sed vitam sufficit una mihi Urenteis pariunt semper lenta otia amores Unde est mors vivens, irrequieta quies.” (BOCCHI, 1574, p.18-9)

Tradução:

⁸ O documento original pode ser acessado no projeto *“Study and Digitisation of Italian Emblem Books in the Stirling Maxwell Collection of the Glasgow University Library”*, da Universidade de Glasgow, disponível em <http://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/>.

“*Quanto pode o Amor, que na morte dá a vida: Há tempos o meu coração se dissolveu em tênues faíscas, e eu que fui brasa ardente já virei cinza. Mas embora meu coração seja dissolvido em faíscas sutis, este peito ainda queima com chamas contínuas, que quanto mais ardem, eu mais gemo. E o que é que ainda queima? Onde está a origem de um fogo que reacende se uma vez o coração cinza tornou-se? Certamente são essas chamas incessantes, não só imagem de um coração que o Amor vadio nunca cessa de perfurar. Por que os fogos alimentam as lágrimas? Todo humor que ainda restava no corpo é derretido pelo fogo. Dificilmente poderei acreditar que a vida sobreviverá a tanto calor. Mas somente Albia é suficiente vida para mim. Os amores, entretanto, sempre dão uma lenta ociosidade a quem queima. Portanto, é a morte que vive, como uma calma irrequieta.*” (BOCCHI, 1574, p.18-9, tradução nossa)

O deus-ultor de Eros, o Anteros punitivo, também é figurado nas *imprese* do XVI e XVII. A forma recorrente com que sua imagem vem construída apresenta o Anteros punindo o Eros militante pelo sofrimento imposto ao amante, que, a seu turno, encontrou na menina elegíaca apenas o desdém. O importante livro de emblemas de Alciato, de 1531, fornece a imagem de Anteros na forma pictórica citada por nós (Anexo, p.155 - Figura 20) e um epigrama em latim. As edições francesas de 1534 e 1584, respectivamente (Anexo, p.156 - Figura 21 e Anexo, p.157 – Figura 22), retomam o aspecto punitivo de Anteros onde figura o Eros militante sendo preso por ter infligido aos amantes uma militância ingrata, e traz o mesmo conteúdo textual epigramático.

“Aligerum aligeroque inimicum pinxit amori. Arcu arcum atque ignes igne domans Nemesis. Ut quae aliis fecit patiat, at hic puer olim, Intrepidus gestans tela miser lachrymat. Ter sputum inque sinus imos (res mira) crematur, Igne ignis furias odit amoris amor.” (ALCIATO, 1531)

Tradução:

“Nemesis (a vingança) forjou um inimigo com asas para o Amor alado, dominando seu arco com arco e seu fogo com fogo, para fazê-lo sofrer como o Amor faz aos outros. Mas este menino que era intrépido carregando suas flechas, agora chora e três vezes no próprio peito cospe. O fogo se consome com fogo e o Amor odeia os delírios do Amor.” (ALCIATO, 1531, tradução nossa)

Os livros de emblemas ou *imprese*, portanto, após atenta análise realizada neste estudo, mostra que o argumento da guerra amorosa de Monteverdi, como motivo condutor, é necessariamente construído a partir de *tópoi* filosóficos e epigramáticos substanciais para o entendimento da construção do edifício composicional de Monteverdi no Oitavo Livro de Madrigais de 1638. A presença,

portanto, destas coleções de *imprese* do XVI e XVII neste estudo, confere o fundamento necessário e verossímil à nossa análise.

Buscaremos, no próximo capítulo, através dos interlocutores poéticos de Monteverdi, as sedes literárias acessadas como *tópos* para a construção poética. Revelaremos que o compositor agencia suas escolhas poéticas através do *tópos* elegíaco que foi igualmente figurado nas *imprese*. Ficará claro ao leitor, perante a observação comparativa entre os conceitos vinculados pelos emblemas amatórios e o conteúdo poético dos interlocutores de Monteverdi, que o discurso antigo elegíaco romano é um *tópos* reincidente e decisivo até mesmo para a estruturação funcional da *prima* e *seconda pars* da referida coleção de madrigais.

Exatamente sobre os elementos textuais que retomam a tópica guerreira e amorosa, ou seja, o *militat omnis amans* ovidiano, as peripécias de Eros guerreiro, a resistência da puella, e todos os epítetos elencados para a composição do caráter do deus menino, sejam eles filosóficos, sejam epigramáticos, serão construídas as imagens poéticas de Rinuccini, Strozzi, Giambattista Marino, Fulvio Testi, Francesco Petrarca, entre outros, as quais serão ornadas através do dispositivo composicional de Monteverdi o qual, no prefácio, denominou *stile concitato*, vinculando desta maneira os conceitos que inicialmente advertiu ao leitor deter através de fatigante procura, habilidoso engenho e não pouca dedicação.

3.2. NAS ESCOLHAS POÉTICAS DE MONTEVERDI EM 1638

3.2.1. Breve consideração sobre as fontes textuais

Antes de iniciarmos uma incursão à exegese das escolhas poéticas de Monteverdi para o Oitavo Livro de Madrigais, devemos, portanto, indicar as fontes textuais utilizadas pelo editor Andrea Bornstein (2011) para o processo de transcrição e edição da última versão da obra, publicada pela UtOrpheus de Bologna. A relação das fontes, tal como consta nesta edição, apresentamos abaixo:

“FONTI DEI TESTI

Poesie del Signor Ottavio Rinuccini. Alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII, Re di Francia e di Navarra. In Firenze, apresso i Giunti. Com licenza de' Superiori. MDCXXII.

Fulvio Testi, *Opere*. Venezia: per Giunti e Barba, 1644.

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*. A cura di Anna Maria Carini. Basata sull'edizione Mondadori del 1957 curata da Lanfranco Caretti. Milano. Feltrinelli Editore, 1961.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1964.

Battista Guarini, *Opere*. A cura di Marziano Guglielminetti. Torino: UTET, 1971.

Giovani Battista Marino, *Rime amorose*. A cura di Ottavio Besomi e Alessandro Martini. Modena: Edizioni Panini, 1987, p.35: <<Proemio del Canzoniere>>.” (MONTEVERDI, 2011, p.15)

A confrontação realizada pelo editor entre edições modernas dos textos e os originais (quando existentes) demonstrou problemas de incongruências, omissões e alterações diversas. Por outro lado, nem todos os textos presentes na partitura original da primeira e única edição de Alessandro Vicenti puderam ser confrontados com edições posteriores ou modernas, como é o caso de muitos textos anônimos dos madrigais.

Algumas destas incongruências e também as alterações empreendidas, talvez, pelo próprio compositor ou pelo editor, foram observadas na edição de Bornstein (2011), a qual utilizamos para nosso estudo. Por exemplo, o caso do *Ballo: Movete al mio bel suon*, cujo texto é de Ottavio Rinuccini e foi escrito para a ocasião de celebração do natal do Rei da França, Henrique IV. O editor Andrea Bornstein (MONTEVERDI 2011, p.10) aponta que as referências à ocasião e ao próprio nome do destinatário original de Rinuccini foram alteradas para o texto final do madrigal de Monteverdi, figurando o imperador Ferdinando III, ascensionado em 1637, homenageado do compositor. O terceiro e quarto verso do texto de Rinuccini, a saber “[...] il giocondo natal Febo rimena / del Gran monarca del Franceze Impero” (RINUCCINI, apud MONTEVERDI 2011, p.10) torna-se, no texto utilizado por Monteverdi, “[...] un secolo di pace il sol rimena / sotto il re novo del Romano Impero”. (Ibid., p.10). O décimo sétimo verso também é alterado: “[...] e lasciato di Senna il ricco fondo” no texto de Rinuccini para “[...] e lasciato dell'Istro il ricco fondo” no texto de Monteverdi. Bornstein também aponta que no mesmo excerto transparece uma incongruência na distribuição do texto nas vozes do madrigal, pois

na voz de Canto o trecho final do texto altera-se para “[...] il negro fondo” enquanto que na voz de Tenor temos “[...] del mar il ricco fondo”.

Em outro madrigal, também com texto de Rinuccini, o “Ogni amante è guerrier”, temos o caso de uma apropriação do poeta da nona elegia dos Amores de Ovídio. Bornstein indica que Rinuccini fala expressamente em uma “tradução” realizada sob sua pena poética, porém sem apontar a fonte da citação. Posteriormente indicaremos em nosso estudo a paráfrase de Rinuccini realizada sobre o famoso “Militat omnes amans” ovidiano. Monteverdi outra vez realiza modificações em lugares específicos do texto trocando as referências a Henrique IV da França pelo nome de Ferdinando III.

No caso do texto do madrigal “Ardo avvampo, mi struggo”, a falta do original não permite estudos mais aprofundados e impede uma confrontação esclarecedora. Porém, as incongruências transparecem, como no trecho “[...] mi dice ognun per si beato ardore [...]” (MONTEVERDI, 2011, p.12) onde o primeiro baixo canta um texto distinto: “[...] mi dice ognun per sí beata sorte [...]” (Ibid., p.12).

O editor da versão moderna ainda realizou outras modificações de ordem textual necessárias ao funcionamento de suas transcrições, fato que, jungido aos critérios de transcrição musical, renderiam um outro um vasto estudo à parte.

3.2.2 Madrigali Guerrieri

Faremos agora uma incursão às sedes antigas onde encontramos lugares-comuns partilhados nos textos poéticos do *Madrigali Guerrieri* de 1638 procurando evidenciar a figuração guerreira do Eros militante, personagem reincidente nos discursos poéticos tratados aqui. Serão frequentes, portanto, os argumentos transpostos da pena poética elegíaca romana, especialmente de Propércio e Ovídio, conhecidos e lidos no período do compositor.

Para principiarmos o estudo destas sedes antigas falaremos primeiro do poeta elegíaco Propércio (43 a.C. – 17.d.C.), contemporâneo do imperador Augusto. Propércio canta o amor elegíaco através do *tópos* da *militia amoris*, transportando as imagens nela sugeridas ao seu próprio discurso. Esta referência aparece já em

Tibulo, poeta que nega o *otium* (ócio) do poeta elegíaco diante das atividades do soldado, equiparando as diligências do *amans* elegíaco às do guerreiro (GALE, 1997, p.4). Propércio, de da mesma forma, metaforiza as relações implícitas na guerra amorosa colocando seus caracteres substanciais diante dos olhos do leitor. No primeiro livro de suas elegias, o poeta informa sua situação de presa (*praeda*) de Eros, o deus que atua implacavelmente pelo olhar da *puella* (a menina elegíaca):

“Cíntia, a primeira - infeliz de mim - cativou-me com seus olhos, antes de eu ter sido tocado por qualquer paixão. Depois, o Amor atingiu meu olhar com obstinado orgulho e oprimiu minha cabeça com pesados pés [...]” (PROPÉRCIO, 1987, p.15, tradução nossa)

O *Amor* cantado por Propércio é personificado na figura de Eros, o *Cupido* latino, ou *puer* (menino), que mantém nos seus grilhões uma multidão de homens rendidos à sua implacável direção. Esta imagem foi disponibilizada vastamente nas efígies greco-romanas e, posteriormente, na emblemática da Renascença e do Barroco, como estabelecemos no capítulo anterior onde o primeiro emblema amatório de Alciato evidenciou a magnificência de Eros através da frase “*potentissimus affectus amor*”.

Com orgulho o deus coloca Propércio sob seus pés, e esta imagem retorna engenhosamente construída na obra amatória de Ovídio no momento da definitiva rendição do vate às flechas disparadas pelo deus. O discurso de Propércio, de pronto, informa-nos que ele está cativo de Cíntia, e é sobre ela que todo seu jogo de metáforas transcorre. A conquista de Cupido consubstancia-se na rendição de Propércio à própria Cíntia, que é baluarte do *puer* e equipara-se a ele em poder. “*Cativou-me com seus olhos*”, diz Propércio e, de fato, do olhar da *puella* o *amans* não cogita qualquer possível defesa. Segundo Calame, “a característica de Eros que é privilegiada pelos poetas é, portanto, esta crueldade implacável” (CALAME, 1992,p.11). Os epítetos atribuídos ao deus reforçam a atitude da própria menina elegíaca senhoreando-se dos sentidos do poeta.

Os letrados alexandrinos verificaram, por sua vez, que Eros atíça o *fogo* do amor lançando seus dardos inflamados (CALAME, 1992). O elemento ígneo que observamos já na emblemática do XVI e XVII está diretamente correlato à metáfora ocular. Segundo o autor, Eros esconde-se no olhar da amada, e o amante, por sua

vez, queda-se enamorado pela chama que o *puer* acendeu através dos olhos da *puella*. Esta referência à fisiologia da mutação patética provocada por Eros é lembrada por Calame (1992) também a partir da lírica arcaica grega. Consideravam os antigos gregos o coração (*kardia*) e o diafragma (*phrenes*), conforme *Alcman* e *Safo*, respectivamente, as sedes de sentimentos sobre as quais Eros designava suas potências. Segundo o autor, os olhos desempenham papel importante no despertar do desejo (cujo nome é *Himeros*, irmão de Eros), sendo um trabalho pertencente exclusivamente ao deus:

“Para atacar sua vítima *eros* recorre a um meio privilegiado; não toca nem acaricia: à distância, de frente ao sujeito desejado, o *olhar* torna-se um sujeito que inspira desejo. Eros apoia-se, de preferência, nos olhos daquele ou daquela nos quais desperta a *libido* [...]. Evidentemente, também o receptor percebe através da visão o *eros* que emana da pessoa desejada [...].” (CALAME, 1992, p.13, tradução nossa, grifo nosso)

O anúncio da rendição de Propércio ao olhar da *puella* é seguido pela distinção que é comum entre os elegíacos ao se compararem aos épicos. Na sétima elegia de seu primeiro livro, Propércio expõe com clareza a dicotomia entre a épica e a elegia, informando a *Pôntico*, seu interlocutor, que o *modus* amoroso elegíaco não deve ser depreciado diante dos ilustres feitos de armas da épica:

“Enquanto tu cantas, Pôntico, as tristes guerras da luta fratricida da Tebas de Cadmus, e enquanto rivalizas com Homero, o primeiro dos poetas neste aspecto, que sejam os *feitos* propícios a teus versos. Eu, tal como estou acostumado, ocupo-me dos meus amores e algo reclamo à minha cruel amada; [...] Este modo de viver me consome, esta é minha glória, daí desejo que brote a fama do meu verso. Que me elogiem somente por haver agradado à minha menina [...] Então irás me admirar como poeta humilde, então serei preferido ao invés dos engenhos romanos, e as jovens não poderão calar diante do meu sepulcro: “aqui jaz o maior poeta do nosso amor”. Cuida, portanto, que agora com orgulho deprecias nossos cantos, mas o Amor muitas vezes aparece tardiamente e com grandes cobranças.” (PROPÉRCIO, 1987, p. 26-7, tradução nossa, grifo nosso)

Épica e elegia são, no discurso de Propércio, antípodas. Isto fica claro quando deseja o reconhecimento esperado por tal feito (o qual considera lícito, assim como é lícito em Roma cantar a *res gestae armorum*, os feitos de armas). Justifica suas intenções elegíacas observando que a “*fama do seu verso*” e sua respectiva “*glória*” serão lembrados e preferidos ao invés dos “*engenhos*” militares romanos. O autor

reforça que a matéria “pesada” da épica não corresponde ao que deseja cantar em seus versos, prenunciando o aparecimento da *recusatio* (a recusa em cantar os feitos de armas da alta patente), lugar-comum no discurso elegíaco. Ao observarmos a quarta elegia do terceiro livro, a distinção entre o canto épico e o elegíaco é reforçada por Propércio que, de forma irônica, toma o ponto de vista do amante que observa a exibição dos feitos militares tão quistos à sociedade romana. A situação dá-se diante de um desfile triunfal das milícias romanas vitoriosas pela via Sacra:

“César, o deus, trama guerrear contra o poderoso povo Indo e velejar com sua frota sobre as águas desse mar rico em pérolas. Grande benefício, romanos! A última terra os reserva triunfos; O Tigre e o Eufrates correrão sob tuas leis; Ainda que tarde, esta província estará sob as vigas itálicas, e os troféus párticos se habituarão ao Júpiter latino. Ide, pois, das velas à proa que tem experimentado a batalha e transporta a acostumada carga de corcéis de guerra! Canto augúrios favoráveis! Vinga os Crasos e sua derrota! Ide! E velai pela história de Roma! Pai Marte e incêndios fatais da sagrada Vesta, os rogo que antes da minha morte chegue aquele dia em que eu veja o carro de César carregado com despojos, e os cavalos a estancarem muitas vezes pelos aplausos da multidão, e recostado no peito de minha amada, comece a contemplar e leia, nas inscrições, as cidades que foram capturadas [...] e, sentados sob as armas, os chefes cativos! Tu mesma, Vênus, protege a tua descendência: que viva para sempre essa cabeça que vês, descendente da estirpe de Eneias. Que a presa pertença àqueles cujos esforços a tenham merecido: para mim será suficiente poder aplaudir na via Sacra.” (PROPÉRCIO, 1987, p.119, tradução nossa)

O poeta deixa claro sua posição diante dos feitos ilustres sob direção de Augusto, ironizando o cortejo militar que presencia. A única militância em que se enquadra será a do Eros guerreiro. Conforme Gale:

“[...] Propércio explora o tópos da *militia amoris* como um caminho de dissociação da moralidade convencional e dos valores sociais afirmando a validade do estilo de vida elegíaco e da poesia elegíaca como uma alternativa à carreira oficial e à poesia oficial [épica]. A *militia*, no seu senso literal, representa o tipo de atividade em que um jovem homem na condição de Propércio perseguiria; referindo-se ao seu caso com Cíntia nos mesmos termos, recusa sua falta de ambição e rejeição do *negotium* no sentido de que viver e morrer como um amante é um digno objetivo na vida”. (GALE, 1995, p.82, tradução nossa)

No décimo poema do segundo livro de suas elegias verificamos as referências à tópica da *militia amoris* através de variadas metáforas. O poeta não prescinde das imagens bélicas coadunando-se ao *modus* amoroso previsto pelo gênero e equipara elementos da glória de feitos militares ao seu próprio destino

como amante elegíaco: militar no amor. Conforme Propércio:

“Que a juventude cante os amores; a idade madura, as guerras: cantarei combates, já que os tenho cantado sobre minha amada. Agora quero avançar mais solene e com a testa enrugada. Agora minha Musa me ensina outra cítara. Eleva-te do humilde, minha alma; tomem forças de pronto, oh poemas; hoje, Piérides, de magna boca serás a obra. [...] Eu seguirei teus exércitos; cantando tuas campanhas, serei grande como vate. Que o destino me conserve este dia! Mas quando às grandes estátuas não é possível tocar a cabeça, a coroa se deposita diante de seus ínfimos pés; assim nós, sem forças para subir ao cume da glória, em humildes ritos oferecemos pobres incensos. [...]” (PROPÉRCIO, 1987, p.65-6, tradução nossa)

Propércio evoca a seriedade épica para adentrar o modo amoroso elegíaco. Assim o faz agregando à sua atividade amatória as semelhanças com a atividade militar no verso: “*Eu seguirei teus exércitos; cantando tuas campanhas, serei grande como vate*”. Pretende ser grande, na verdade, como os poetas épicos. Assim tenciona Propércio sob estas palavras, assumindo que a matéria amorosa de suas elegias tomará o caminho das metáforas bélicas como forma de validação de sua atividade amorosa, tão guerreira e honrada quanto as atividades bélicas de Roma. Segue, deste modo, por meio de metáforas, disponibilizando a imagem do próprio gênero elegíaco em comparação ao épico, posto que o primeiro, na sociedade romana, não alcança o mérito do segundo, ficando depositada a coroa da glória poética da elegia sob os “pés”, em sinal da humildade diante do valor agregado à épica e à tragédia naquele contexto.

O amante elegíaco tudo suportará por sua *puella* e a seguirá da mesma maneira que um soldado segue a um general em um combate. Tal imagem, preestabelecida no *tópos* da *militia amoris* é retomada em outra elegia quando Propércio relata sua disposição infatigável em seguir Cíntia:

“Ainda que minha amada pense em andar sobre o vasto mar, a seguirei, e uma mesma aura levará os dois namorados fiéis. Uma mesma costa recolherá nosso sono, e uma mesma árvore será nosso teto, e uma mesma água beberemos com frequência; e somente uma tábua poderá albergar dois apaixonados, e a proa seja meu leito, e dela seja a popa. Suportarei tudo: mesmo que o selvagem Euro nos empurre e o frio Austro leve nossas velas até o incerto; [...]” (PROPÉRCIO, 1987, p.93, tradução nossa)

Militar no amor tem, portanto, exigências especiais; o *otium* (ócio), definitivamente, não se aplica à referida atividade poética e amatória. Ovídio, em sua

obra elegíaca, retoma estes argumentos para sua composição poética. Contudo, dedica parte importante de seus cantos à *militia amoris* e a desenvolve habilmente. Após reconhecer que é *nova praeda* de Cupido, Ovídio buscará as justificativas de sua militância amorosa, elencando suas metáforas específicas.

Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – 17d.C.) foi um poeta romano destacado por sua obra amatória. Em sua obra *Amores*, observamos a tópica da *militia amoris*, fundamental para nosso estudo, incidente nos textos dos madrigais de Monteverdi. Ovídio compõe seus versos de acordo com a estrutura já fixada pela versificação elegíaca, o *dístico*, como é comumente chamado. A estrutura do dístico consiste em dois versos, o primeiro obrigatoriamente um hexâmetro, e o segundo, um pentâmetro. Conforme De Bem (2007):

“O dístico elegíaco era usado em diversas ocasiões – do epitáfio às placas votivas – e abordava vários temas – política, guerra, amor e banquetes – além de ser aplicado em poemas de extensões distintas. Já entre os romanos, um dos registros mais antigos do dístico elegíaco encontra-se em Ênio, sendo Catulo o poeta que utilizou essa medida com mais frequência; a partir dele, até Ovídio, o metro elegíaco latino conheceu seu período de grande aprimoramento técnico”. (DE BEM, 2007, p.47)

A dicotomia entre os gêneros retorna em Ovídio através do *tópos* da *recusatio*, evidenciado por De Bem (2007) nos seguintes termos:

“É evidente que a *recusatio*, termo notável nessa “combinação” discursiva, possa ser encontrada com frequência na elegia romana, mas isso não significa que a obra seja apenas uma manifestação política. A recusa das grandes ocupações (poesia épica, negócios, vida política ou militar) tentava legitimar a poesia menosprezada e divertia um público leitor/ouvinte, receptivo ao humor que essa poesia “leve” podia proporcionar. Talvez a elegia romana tenha desempenhado algum papel político mais marcante na sociedade de Augusto, mas como não dispomos de fontes que nos autorizem tal interpretação, qualquer afirmação nessa direção deve ser encarada como uma conjectura. A arte da *recusatio* parece ultrapassar limitações dessa natureza: embora constituísse um lugar-comum da poesia considerada não elevada, cada poeta a trabalhou de uma forma particular e marcante: em *Os Amores*, por exemplo, podemos observar que o embate discursivo (épico/trágico/elegíaco) fornece meios propícios para que o poeta trabalhe o topos à sua maneira.” (DE BEM, 2007, p.67, grifo nosso)

Retornando à nona elegia dos *Amores* de Ovídio, observamos que o vate preparava-se para cantar grandes feitos e guerras tremendas, de heróis ilustres, porém, Eros (o Cupido latino) apareceu desfazendo de forma muito sagaz suas

primeiras intenções: “Armas e violentas guerras em *ritmo grave* eu me preparava para cantar, com uma matéria adequada ao metro, semelhante era o verso inferior, Cupido riu, dizem, e *surrupiou um pé*”. (OVÍDIO apud DE BEM, 2009, p.97, grifo nosso). Ovídio refere-se à versificação da *elegia* em que do segundo verso foi roubado um “pé” pelo *puer*, resultando em um verso pentâmetro, pois refere-se à estrutura do dístico elegíaco, como mostramos anteriormente. Cupido, rindo, estancou as primeiras intenções de Ovídio em compor épica, permanecendo o vate entregue à direção do deus, sem qualquer relutância. “Grandiosos e por demais poderosos são teus reinos, menino” (OVÍDIO apud DE BEM, 2009, p.97), refere-se Ovídio a Cupido, contando-nos em seguida que ao longe o deus escolheu as flechas certas para sua perdição, e, armando o arco, disparou a matéria adequada aos seus versos: o amor. A partir de então, Ovídio vê-se como nova presa de Cupido, e diz. “A Sensatez irá atrás de ti [Cupido], com as mãos atadas, junto com o Pudor e tudo o que possa ser um obstáculo para a *milícia do Amor*” (NASÓN, 1995, p.215, tradução nossa). Não há qualquer contestação empreendida ao *puer*, e a *ilusão*, o *furor* e a *loucura*, como o próprio poeta verifica, o seguirão perpetuamente no seu discurso guerreiro e amoroso. Conforme De Bem (2007):

“Ao reconhecer que agora seu peito está totalmente possuído pelo deus [Cupido] (*et possessa ferus pectora versat Amor*) e que é inútil lutar contra seu poder, entrega-se a ele como presa de guerra (*em ego confiteor, tua sum nova praeda*) em seu magistral triunfo, marcando seu já declarado discurso amoroso com cenas bélicas.” (DE BEM, 2007, p.36-7)

Ovídio nos relembra: “O Amor acossa com mais força e muito mais ferozmente os rebeldes do que aqueles que admitem suportar-lhe a servidão” (OVÍDIO apud DE BEM, 2007, p.105). Este argumento foi artificialmente reaproveitado na emblemática do XVI e XVII, como pudemos verificar anteriormente (como no emblema de Otto Vaenius, “*Tanto più fermo quantopiù scosso*”). O vate toma definitivamente para si o jugo do amor, admitindo suportar a servidão ao *puer*. O serviço amoroso (*servitium amoris*) é equiparado ao serviço militar e deste modo transcorrem as metáforas bélicas. Conforme Thomas:

“Ovídio e seus predecessores imediatos, Tibulo e Propércio, estavam familiarizados com a imagem (militar e amorosa) e foram eles que a elaboraram e a desenvolveram sobre o que havia sido não mais do que uma

referência acidental [na literatura grega]”. (THOMAS, 1964, p.154, tradução nossa.)

Reportando-se ao *puer*, Ovídio diz: “Com essas milícias tu superas homens e deuses” (DE BEM, 2007, p.109). A figuração guerreira de Eros e das peripécias do amante guerreiro transparece desenvolvida na nona elegia da obra *Amores*. Poetas como Ottavio Rinuccini e Giovanni Battista Marino, nos séculos XVI e XVII, respectivamente, demonstram frequentarem os argumentos encontrados nestas tópicas até aqui estudadas, e Rinuccini, em especial, transpõe quase literalmente o argumento da nona elegia ovidiana ao seu poema “*Ogni amante è guerrier*”, utilizado por Monteverdi no Oitavo Livro de Madrigais. Na referida elegia, Ovídio, de início, deixa-nos uma certeza: “**Militat omnis amans [...]**” (OVÍDIO apud, DE BEM, 2007, p.188), confirmando a assertiva logo em seguida: “Ático, crê em mim, **todo amante milita, e o tempo que convém à guerra também convém à Vênus**” (OVÍDIO apud DE BEM, 2007, p.189, grifo nosso). Convém à Vênus, portanto, o nobre embate do guerreiro elegíaco, o *amans* guerreiro poético, figurado através de elementos do bélico Marte. Deste, as armas são dispostas em novo contexto. O poeta engenhosamente coloca as duas milícias lado a lado e descreve a situação do *amans pugnator* utilizando a comparação entre milícias:

“Ambos [o amante e o soldado] velam por toda noite; um e outro repousam no chão: Um guarda as portas de sua senhora; o outro, as de seu comandante; Longa marcha é o dever do soldado: despacha a menina, e o amante diligente a seguirá sem fronteiras; [...]” (OVÍDIO apud DE BEM 2007 p.189)

O poeta nega a ociosidade da tarefa amorosa (*otium x negotium*), tal como encarada à sua época, indicando as diligências do *amans pugnator* na sequência do desenvolvimento de sua argumentação:

“Lançar-se-á contra os montes que se colocarem adiante, e igualmente pelos rios da chuva transbordantes; pisará os montantes de neve; e se tiver que cruzar o mar, não colocará como pretexto não fazê-lo pelos furacões Euros, nem buscará para navegar sobre as águas as constelações propícias.” (NASÓN, 1995, p.234, tradução nossa)

Seguindo ainda Ovídio, observamos que a comparação de milícias segue no plano metafórico evocando elementos do referido tópos:

“Quem a não ser o soldado ou o amante é capaz de suportar o frio da noite, e a neve mesclada com a copiosa chuva? Um é enviado como espião aos odiosos inimigos, o outro detém os olhos postos sobre seu rival, como se de um inimigo se tratasse. Um assedia cidades poderosas, o outro o umbral de sua altiva amiga; um rompe as portas de uma cidade, como o outro as portas de uma casa.” (NASÓN, 1995, p.235, tradução nossa)

O *amans pugnator* sitia, como um soldado, a casa de sua *puella*. Ovídio observa que para triunfar sobre a menina necessitará adentrar seus domínios salvaguardados por sentinelas. Portanto, com *exempla* mitológicos o poeta sublinha as qualidades do guerreiro, sublinhando que militar no amor, de fato, não pertence ao ocioso :

“Passar entre o grupo de sentinelas e pela multidão de vigilantes, tal é o labor do soldado e do mísero que sempre ama. [...] Assim, qualquer um que chame o amor de preguiça, que cale-se! O amor é próprio de um espírito ativo. Aquiles queima, entristecido, por Briseida, que lhe foi arrebatada. Agora que podeis, troianos, rompam argivas forças. Heitor ia dos abraços de Andrômaca ao combate e era sua mulher que lhe colocava o elmo sobre a cabeça. A flor e nata dos generais, o Atrida, pasmou ao ver a cabeleira solta da filha de Príamo como uma Mênade. Marte também, surpreendido, experimentou as cadeias do artesão: nenhuma outra história foi mais famosa no céu. Eu mesmo era indolente, nascido para o tranquilo repouso; o leito e a sombra haviam abrandado meu caráter, mas a preocupação com uma linda menina ordenou alistar-me em sua milícia servindo no seu acampamento. Desde então, me vês ágil e levando a cabo gerras noturnas. Quem não quer tornar-se preguiçoso, ame!” (NASÓN, 1995, p.236, tradução nossa)

Os elegíacos, especialmente Ovídio, foram extensamente lidos e emulados no período de Monteverdi. O próprio discurso dos poetas de Monteverdi (Marino, Testi, Strozzi, Rinuccini, etc.) retomam a figuração do Eros guerreiro e militante e do *amans pugnator* elegíaco. A artificiosa obra monteverdiana inicia-se com um texto anônimo, considerado por Tomlinson (1987, p.202) como uma imitação à pena poética de Giambattista Marino (1569-1625), poeta italiano da *meraviglia*. O poema inicial dos *madrigali guerrieri* é um encômio à Ferdinando III, destinatário da coleção de madrigais de 1638. O argumento de Tomlinson é justificado pela observação da *seconda pars* do livro, os *madrigali amorosi*, no qual o madrigal inicial (cujo paralelismo é evidente) possui texto de Marino. Os dois poemas, colocados lado a lado, comprovam o argumento de Tomlinson:

<i>Prima Pars, Madrigali Guerrieri</i>	<i>Seconda Pars, Madrigali Amorosi</i>
Altri canti d'Amor, tenero arciero, i dolci vezzi, sospirati baci, narri gli sdegni e le bramate paci. Quand'unisce due alme un sol pensiero; di Marte io canto 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 belicoso e fiero. Tu cui tessuta han di cesareo alloro la Corona Imortal Marte i Belona, gradisci il verde ancor novo lavoro, che mentre guerra canta e guerra sona, oh gran Fernando, l'orgoglioso choro, del tuo sommo valor canta e ragiona. [...] (ANÔNIMO apud MONTEVERDI, 2011)	Altri canti di Marte e de sua schiera gli ardití assalti e l'honorate imprese, le sanguigne vittorie e le contese, i trionfi di morte horrida e fera; io canto, Amor, di questa tua guerriera [...] (MARINO, 1604, p.27)
Tradução: “Outros são os cantos do Amor, tenro arqueiro, das doces carícias e dos suspirados beijos; que outros cantos narrem as guerras e pazes desejadas quando unem-se duas almas em um só pensamento; De Marte eu canto, furioso e feroz, os duros encontros e as batalhas audazes; Faço estridir as espadas e crepitar os fogos no meu canto belicoso e orgulhoso. Tu, para quem Marte e Belona teceram com lauréis cesáreos a coroa imortal, aceita esta verde e nova oferta, pois enquanto da guerra canta e toca, ó, grande Fernando, o orgulhoso coro, do teu sumo valor também canta e glorifica. [...]” (ANÔNIMO apud MONTEVERDI, 2011, tradução nossa)	Tradução: “Outros são os cantos de Marte e de suas hostes, de seus nobres assaltos e empresas honradas, das sangrentas vitórias e batalhas, e o triunfo da morte, horrível e selvagem; Eu canto, Amor, desta tua guerreira [...]” (MARINO, 1604, p.27, tradução nossa)

A metáfora presente em Marino proveu Monteverdi para uma organização dialética do Oitavo Livro: Madrigali guerrieri, et amorosi (TOMLINSON, 1987, p.202, tradução nossa). No poema de Marino (nos *madrigali amorosi*) nota-se o emprego da *recusatio* já referida nas elegias antigas. O poeta polariza o canto épico e o amoroso e recusa as honradas empresas, as sangrentas vitórias e o triunfo da morte e dispõe-se, enfim, ao canto amoroso, ao contrário do madrigal de abertura da *prima pars* (*madrigali guerrieri*), o *Altri Canti d'Amor*, diametralmente oposto em conceito,

pois pretende cantar as glórias militares de Ferdinando III através dos epítetos bélicos de Marte e Belona, deuses da guerra.

O *tópos* guerreiro, por sua vez, perpassa todos os madrigais na sequência da *prima pars* do Oitavo Livro. Contudo, já o segundo madrigal, com texto de Francesco Petrarca, imediatamente é revelado o teor amoroso da coleção, onde os elementos bélicos aparecem potencialmente como qualificadores da guerra amorosa de Monteverdi. O poema *anônimo* que abre a primeira seção da obra monteverdiana é dedicado ao imperador Ferdinando III (“gran Fernando”, como demonstra a chave laudatória do texto). *Marte* e *Bellona* (os deuses romanos da guerra) teceram a coroa de “imortais lauréis cesáreos” ao novo imperador. Fabbri (1985, p.299) lembra que o intento de Monteverdi era dedicar a obra à Ferdinando II, o qual desposou Eleonora Gonzaga em 1622, porém morrera antes da devida publicação do livro de madrigais, em 1636, tornando-se o próprio Ferdinando III o destinatário da engenhosa obra. Monteverdi reporta-se ao novo imperador, mencionando a prévia autorização de Ferdinando II à impressão e publicação da obra:

“Apresento aos pés de Vossa Majestade, como ao Nume tutelar da Virtude, estas minhas composições Musicais. FERDINANDO, o grande genitor de Vossa Majestade, dignando-se por sua inata bondade permitir de agradá-lo e honrá-lo com esta obra, concedeu-me quase um oficial passaporte para confiá-la à impressão. E aqui audaciosamente eu publico-as, consagrando-as ao reverendíssimo nome de Vossa Majestade [...]” (DE' PAOLI, 1973, p.416, tradução nossa)

O aparecimento do nome do imperador dentre o discurso poético do Oitavo Livro de Madrigais não reservou-se exclusivamente à pena poética do anônimo. Mais tarde, em Rinuccini, a mão de Monteverdi transparece, segundo Fabbri (1985), na modificação de palavras e trechos maiores no madrigal “*Ogni amante è guerrier*”, o que leva-nos a conjecturar que o *anônimo*, autor do poema de abertura (“*Altri canti d'Amor*”), possa ser o próprio compositor.

“*Guerra é o meu estado, cheio de ira e de dor*”, afirma Petrarca (1304-1374), no segundo madrigal do Oitavo Livro de 1638. Conforme Gallico (1979) e Fabbri (1985), afirmam que o referido verso do *Canzoniere* foi provavelmente um pretexto para que o compositor inscrevesse o poema de Petrarca entre os *madrigali guerrieri*. Sobre a afirmação pungente de Petrarca, Monteverdi usará o *stile concitato* para a devida qualificação afetiva expressa na mudança brusca de um estado

contemplativo a um estado concitado do ânimo. O jogo de tensões que o madrigal apresenta remonta à dicotomia entre as categorias elencadas por Bembo, a *piacevolezza* e a *gravità*, que guiaram as tendências madrigalistas no século XVI. Como afirma Kurtzman:

“Diferentemente do equilíbrio de Petrarca diante de elementos contrastantes, Monteverdi apodera-se das oposições (dos *contrários*, como cita no prefácio) como o meio pelo qual cria proposições retóricas e ícones musicais que servem como base construtiva e afetiva para sua composição.” (KURTZMAN, 1993, p.173, tradução nossa, grifo nosso)

O texto de Petrarca revela a oposição entre afetos distintos (como “doce” e “amargo”, “ira”, “dor” e “paz”, “cura” e “fere”, “morro” e “nasço”, o que é essencial para o discurso musical de Monteverdi e demonstra o jogo de tensões implícito na guerra amorosa retomada do *tópos* elegíaco mostrado anteriormente:

“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, nel suo letto il mar senz'onda giace; veglio, 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 ho qualche pace. Così sol d'una chiara fonte viva move'l dolce e l'amaro ond'io mi pasco; una man sola mi risana e punge. Et perché'l mio martir non giunga a riva, mille volte il dí moro e mille nasco, tanto da la salute mia son lunge.” (PETRARCA apud MONTEVERDI, 2011, p.32-52)

Tradução:

“Agora que o céu, a terra e o vento calam, e o sono aprisiona as feras e os pássaros, e o carro estrelado começa o giro noturno, e no seu leito o mar sem onda permanece, eu vejo, queimo e choro. E aquela que sempre está à minha frente é a causa do meu doce pesar. Guerra é o meu estado cheio de ira e de dor. E só ao pensar nela encontro alguma paz. Assim, de uma fonte clara e viva tenho o doce e o amargo por alimento. E a mesma mão é a que me cura e me fere. E como meu sofrimento não encontra um fim, mil vezes por dia eu morro e mil vezes eu nasço, tão longe encontra-se de mim a minha própria salvação.” (PETRARCA apud MONTEVERDI, 2011, p.32-52, tradução nossa)

A sequência do livro de madrigais apresenta o texto poético de Giulio Strozzi (1583-1652) que retoma diretamente referências ao *tópos* da *militia amoris* no decorrer de suas estrofes. Sob a imagem de uma iminente batalha, Strozzi veicula os elementos bélicos e guerreiros previstos nas elegias antigas em primeira pessoa. Salienta que o coração está prestes a ser sitiado pelas milícias de Eros e engenhosamente cria as tensões envolvidas na situação do ataque próximo,

dizendo: “Gira il nemico insidioso Amore la rocca del mio core. Su presto, ch'egli è qui poco lontano: armi alla mano! / *O insidioso inimigo, o Amor, assedia a rocha do meu coração. Depressa, que ele não está muito longe: Armas em mãos!*” (STROZZI, apud MONTEVERDI, 2011, p.53-4, tradução nossa). O tom imperativo de Strozzi não é injustificado: se o Eros guerreiro aproximar-se com o poderio armado de sua milícia o coração será sua *nova praeda* (nova presa), estará sob seu serviço (como no tópos elegíaco do *servitium amoris*) e terá por obrigação *militar* sob direção do deus. A cidadela do coração (considerada como uma “rocha” por Strozzi), há de ser defendida, e todos empenham-se às armas: “Non lasciamo accostar, ch'egli non saglia sulla fiacca muraglia, ma faciam fuor una sortita bella: butta la sella! *Não deixemos o Amor acercar-se, não permitamos que possa vir contra nossa fraca muralha, façamos uma bela fuga, todos às selas!*” (STROZZI apud MONTEVERDI, 2011, p.54-5, tradução nossa)

O empenho para rechaçar a milícia do *puer* ardiloso parece não estar vingando e todos são obrigados a encilhar os cavalos e empreender uma célere fuga. A milícia de Eros acerca-se da rochosa cidadela do coração: o ataque é iminente. Strozzi observa que as armas das milícias de Eros são reais e o perigo de sua aproximação é confirmado, elevando-se as tensões nos domínios do coração. Todos engajam-se numa última tentativa de conter as potentes milícias do *puer*: “Armi false non son, ch'ei s'avvicina col grosso alla cortina. Su presto, ch'egli è qui poco discosto, tutti al suo posto! / *Armas falsas não são, e já se avizinha com sua grande tropa à cortina. Depressa, que está muito perto, Todos aos seus postos!*” (STROZZI apud MONTEVERDI, 2011, p.55-6, tradução nossa)

Como em Propércio, que em suas elegias ficou cativo dos olhos de Cíntia, a referência ao olhar da *puella* como arma de Eros é retomada por Strozzi que acessa os elementos desta tópica. Observa o poeta que está sob ataque do olhar da menina que com ímpeto “galhardo” tenciona conquistá-lo: “Vuol degl'occhi attaccar il baloardo con impeto gagliardo. Su presto, ch'egli è qui senza alcun fallo: tutti a cavallo! / *Quer atacar o baluarte dos olhos com assaltos galhardos. Depressa, pois aqui já está sem nenhuma dúvida: todos a cavalgar!*” (STROZZI, apud, MONTEVERDI, 2011, p.56-58, tradução nossa)

A pena poética elegíaca de Ovídio representou a flecha certa do insidioso

puer em direção ao coração do poeta, que, por sua vez, sem revide recebeu a matéria amorosa para cantar nos seus versos. Strozzi, a seu turno, não prescinde de configurar a imagem da aproximação derradeira de Eros em conformidade com o *tópos* encontrado em Ovídio. Numa última tentativa, a vítima do *puer* põe-se em fuga, exortando à sua própria milícia que fuja: “Non è tempo, ohimè, ch'egli ad un tratto del cor padron s'è fatto. A gambe, a salvo chi si può salvare: al'andare! / *Não há tempo, pois que a um descuido, do coração o Amor senhorear-se-á. Ao andar! A salvo quem puder salvar-se! Corramos!*” (STROZZI apud MONTEVERDI, 2011, p.58-9, tradução nossa). A milícia invicta adentra, finalmente, o coração do poeta, o qual passará ao *servitium amoris*, como mostrou o *tópos* elegíaco. Militar sob direção do deus é o destino do vate, como Ovídio alertou. Sentencia, portanto, Strozzi: “Cor mio, no val fuggir: sei morto e servo d'un tiranno protervo, che'l vincitor, ch'è già dentro alla piazza, grida: Foco, foco, ammazza! / *Meu coração, não há como fugir: estás morto e servo de um soberbo tirano. O vencedor já está na praça, e grita: Fogo, fogo, mate-o!*” (STROZZI, apud MONTEVERDI, 2011, p.50-1, tradução nossa).

A *militia amoris* elegíaca retorna também no poema de Fulvio Testi (1593-1646), um marinista. Morrer militando no amor não será em vão, promete o vate, pois guarda belas e nobres vitórias. Testi lembra que o *amans pugnator* (o amante guerreiro) não temerá dos raios fatais os mortais ferimentos:

“Se vittorie sì belle han le guerre d'amore, fatti guerrieri mio core, e non temer degli amorosi strali le ferite mortali. Pugna, sappi ch'è gloria il morir por desio de la vittoria.” (TESTI, apud MONTEVERDI 2011, p.62-5)

Tradução:

“Se tão belas são as guerras de amor, faz-te guerreiro meu coração, e não tema dos amorosos raios as mortais feridas. Luta, sabe que é glorioso morrer pelo desejo da vitória” (TESTI, apud MONTEVERDI 2011, p.62-5, tradução nossa)

Amparado mais uma vez por Rinuccini, Monteverdi permanece em seu discurso amoroso permeado de metáforas bélicas. Em “*Armato il cor*”, obra já editada e publicada nos *Scherzi Musicali* de 1632, o *amans pugnator* propõe-se lutar até a morte, enfrentando o céu e o destino na guerra amorosa. O coração do vate, entretanto, está preenchido de *fidelidade adamantina*, numa expressa referência à

qualidade do aço *adamanto*, o mais forte dentre os metais.

“Armato il cor d'adamantina fede, nell amoroso regno a militar ne vegno. Pugnerò com la morte, contrasterò col ciel e com la sorte. Ch'intrepido guerriero, se vittoria non ho, vita non chero.” (RINUCCINI apud MONTEVERDI, 2011, p.66-8)

Tradução:

“Armado está o coração de fidelidade adamantina, e no amoroso reino venho militar. Lutarei com a morte, enfrentarei o céu e a sorte. Pois sou intrépido guerreiro, se a vitória não alcanço, a vida não desejo.” (RINUCCINI apud MONTEVERDI, 2011, p.66-8, tradução nossa)

Através de Rinuccini, o contributo elegíaco ovidiano ganha nova roupagem, numa evidente transposição variada da nona elegia do primeiro livro da obra *Amores* e da consagrada expressão: “Militat omnis amans et habet sua castra Cupido Attice, crede mihi, militat omnis amans.” (OVIDIO apud DE BEM, 2007, p.188) / “Ogni amante è guerrier, nel suo gran regno há ben amor sua milizia anch'egli [...]. / *Todo amante é guerreiro, e no seu grande reino o Amor tem diante de si sua milícia.*” (RINUCCINI apud, MONTEVERDI, 2011, p.69-70 tradução nossa). O editor da transcrição moderna, Andrea Bornstein (2011, p.11) relata que Rinuccini declarou explicitamente que seu texto é uma “tradução” da elegia de Ovídio, porém, entendemos este processo de tradução como uma paráfrase. O paralelismo do texto de Rinuccini com a referida obra elegíaca ovidiana permanece no decorrer de seus versos, como demonstramos abaixo:

“Quela fiorita età, che'l duro pondo può sostener de l'elmo e dello scudo negli assalte d'amor fa prove eccelse. Nè men scontio è veder tremula mano per troppa età vibrar la spada e l'asta che sentir sospirar canuto amante. Ambo le notte gelide e serene e l'amante e'i guerrier traggon vegghiando questi a salvar del capitan le tende, questi a guardar l'amante mura intento No mai da faticar cessa il soldato Né riposa già mai verace amante. Ambo sormonterai de' monti l'alpestre le dure cime, ambo torrenti e fiumi tra piogge e nembi vercherai sicuri. Non del vasto Ocean l'onde spumanti non d'Euro o d'Aquilon l'orribil fiatto frenar potrà gli impetuosi cori se di solcar il mar desio gli sprona. Che se non quei che l'amorosa insegna segue, o di Marte al ciel notturno e fosco può la pioggia soffrir, le nevi, il vento? Taccia pur dunque omai língua mendace di più chiamar ozio e lascivia e Amore ch'Amor affetto è sol di guerrier core.” (RINUCCINI, apud MONTEVERDI, 2011, p.69-82)

Tradução:

“Aquela idade em flor que pode sustentar o duro peso do elmo e do escudo nos assaltos amorosos tem sua excelsa prova. Não é menos espantoso ver

uma mão trêmula pela idade avançada vibrar a espada e a lança, do que sentir suspirar um grisalho amante. A noite sendo gelada ou serena o amante e o guerreiro passarão em vigília, este a guardar as tendas do seu capitão, aquele vigiando a casa de sua amada. O soldado não tem descanso e grande é sua fadiga, e o verdadeiro amante jamais descansa. Ambos subirão dos alpestres montes os duros topos, ambos entre rios e torrentes, entre nuvens e chuvas viajarão seguros. Nem o vasto Oceano as espumantes ondas nem o Euro ou de Aquilão o horrível sopro poderão frenar os impetuosos corações se o desejo os impele de sulcar o mar. Quem, senão aquele que segue a bandeira amorosa, ou a bandeira de Marte, poderá suportar a chuva, a neve e o vento sob o céu noturno e sombrio? Cessa, enfim, mendaz língua de repetir que o Amor é ócio e lascívia pois o Amor é próprio de um coração guerreiro.” (RINUCCINI, apud MONTEVERDI, 2011, p.69-82, tradução nossa)

Rinuccini não preocupa-se em apoderar-se da nona elegia dos *Amores* e transportá-la com rigor à sua pena poética. O incêndio antevisto em Strozzi, quando as milícias do *puer* definitivamente adentram o coração do *amans*, retorna habilmente emblematizado no poema anônimo “*Ardo, avvampo, mi struggo*”. Nele é possível observar o ardor e o incêndio amoroso cantado pelo vate. O autor anônimo do texto poético deste madrigal retoma a referência ao olhar da *puella* elegíaca, como baluarte de Eros para deter o amante sob *servitium amoris*. O *amans* invoca todos que possam ajudá-lo no abrasamento do fogo que o consome: “*Son due begli occhi il ladro e seco Amore*”, reclama o amante cativo. Monteverdi canta, enfim, o Eros militante e seu devastador incêndio:

“Ardo, avvampo, mi struggo, ardo, acorrete vicini, amici, all'infiammato loco. Al ladro, al tradimento, al foco, al foco: Scale, accette, martelli, acqua, prendete. E voi, torri sacrate anco tacete, su, su bronzi, ch'io dal gridar son roco: dite el periglio altrui non lieve o poco e degli incendi miei pietà chiedete. Son due begli occhi il ladro e seco Amore, l'incendiario che l'inique faci dentro la rocca m'avventò nel core. Ecco i remedi omai vani e falacci, mi dice ognun, per sì beato ardore: lascia ch'el cor s'incenerisca e taci.” (ANÔNIMO, apud MONTEVERDI, 2011, p.83-95)

Tradução:

“Ardo, me inflamo, me consumo, ardo, acudi-me vizinhos, amigos, acudam ao lugar do incêndio. Ao ladrão, ao traidor, ao fogo, ao fogo: venham com escalas, eixos, martelos, água. E vós, torres sagradas, por que calais? Vamos, vamos campanas, estou rouco de tanto gritar: avise aos demais o perigo que não é leve nem pouco, e pelo meu incêndio peçam piedade. São dois belos olhos o ladrão e seco Amor, o incendiário que com suas iníquas tochas dentro da rocha do meu coração prendeu fogo. Os remédios ministrados são vãos e inúteis para o meu ardor. E alguns me dizem: “Deixe que o coração queime até as cinzas e cale”. (ANÔNIMO, apud MONTEVERDI, 2011, p.83-95, tradução nossa)

O episódio de Tasso da *Gerusalemme Liberata*, o *Combattimento di Tancredi i*

Clorinda, serviu à Monteverdi, conforme seu argumento prefacial, na ocasião de 1624, quando apresentou seu *stile concitato* como amostra breve da capacidade afetiva de seu dispositivo composicional em emular as vozes guerreiras sugeridas por Platão na República, na chave diastáltica do *éthos* e na chave patética da ira e concitação anímica. O texto de Tasso evoca o encontro armado do combatente Tancredo, cristão, contra a guerreira sarracena Clorinda em meio à guerra pela reconquista da Terra Santa. As imagens de batalha, do encontro em combate entre as duas personagens (as descrições do estridir de espadas e armaduras, da fúria dos combatentes, dos golpes e ferimentos, e por fim, da morte) forneceram à Monteverdi a ocasião para seu “gênero guerreiro”. Como estabelecemos nos estudos sobre o prefácio, o compositor informa que após o sucesso de seu intento no *Combattimento* partiu definitivamente para composição de outros trabalhos no mesmo gênero, dando à luz o Oitavo Livro de Madrigais. Nas seções de batalha onde o *páthos* guerreiro é predominante, temos a descrição do encontro mortal de Tancredo e Clorinda:

“Non schivar, non parar, non pur ritrarsi voglion costor, né qui destrezza ha parte. Non danno i colpi or finti, or pieni, or scarsi: toglie l'ombra e'l furor l'uso de l'arte. Odi le spade orribilmente urtarsi a mezzo il ferro, il piè d'orma non parte; sempre è il piè fermo e la man sempre in moto, né scende taglio invan, né punta a voto. L'onta irrita lo sdegno a la vendetta, e la vendetta poi l'onta rinova onde sempre al ferir, sempre a la fretta stimol novo s'aggiunge e cagion nova. D'or in or più si mesce e più ristretta si fa la pugna, e spada oprar non giova: dansi co' pomi, e infelloniti e crudi cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi. Tre volte il cavalier la donna stringe con le robuste braccia, ed altrettante da que' nodi tenaci ella si scinge, nodi di fier nemico, e non d'amante. Tornano al ferro, e l'uno e l'altro il tinge con molte piaghe; e stanco ed anelante e questi e quegli al fin pur si ritira, e dopo lungo faticar respira.” (TASSO, apud MONTEVERDI, 2011, p. 102-8)

Tradução:

“Não se esquivam, não param, não retiram-se, e na luta a destreza não tem parte. Golpes falsos ou vazios, nunca: a noite e o furor escurecem o uso da arte. Horrivelmente ouve-se o férreo som das espadas a encontrarem-se, e os pés da luta não retiram-se. Sempre o pé firme e a mão em movimento, e nunca golpeiam em vão. Irritam-se, ao ultraje, à vingança, e a vingança cada vez mais se renova, pois sempre estão a ferir, e sempre veloz um novo estímulo à luta se acrescenta. Mais e mais se misturam e mais restrita se faz a luta. Dão-se com os pomos irados um e outro, e cruéis chocam-se com os elmos e os escudos. Três vezes o combatente Clorinda atinge com os robustos braços, mas deles ela se aparta, não do amante, mas do ferrenho inimigo. Retornam ao ferro, e um ao outro se ferem com rudes chagas; e param, os dois, e por fim se retiram, e depois de longa batalha, respiram.” (TASSO, apud MONTEVERDI, 2011, p. 102-8, tradução nossa)

A cena é arrebatada pela última luta sangrenta de Tancredo e Clorinda, findando com a morte desta última nos braços de guerreiro. No fechamento da *prima pars* ou *madrigali guerrieri* Monteverdi restabelece o engenho poético de Rinuccini para o louvor ao destinatário da coleção de 1638, Ferdinando III, o novo Rei do Sacro Império Romano-Germânico. O “*Ballo: Volgendo il ciel*” é evidentemente laudatório, reforçando o argumento de alguns musicólogos sobre a ocasião de execução dos madrigais, que, segundo eles, seria a própria cerimônia de coroação do novo dirigente do mundo Ocidental. A seguir, trazemos o texto de Rinuccini, que conforme Fabbri (2006) foi alterado, talvez pelo próprio Monteverdi, como conjecturamos, para a ocasião laudatória:

“Volgendo il ciel per immortal sentiero le ruote della luce alma e serena, un secolo di pace il Sol rimena sotto il Re novo del Romano Impero. Su, mi si rechi omai del grande Ibero profonda tazza, inghirlandata e piena, che, correndomi al cor di vena in vena, sgombra da l'alma ogni mortal pensiero. Venga la nobil Cetra. Il crin di fiori cingimi, o Filli. Io ferirò le stelle cantando del mio Re gli eccelsi allori. E voi che per beltà, donne e donzelle, gite superbe d'immortali onori, movete al mio bel suon le piante snelle, sparso di rose il crin leggiadro e biondo. E, lasciato dell'Istro il ricco fondo, vengano l'umide ninfe al ballo anch'elle.” (RINUCCINI, apud MONTEVERDI 2011, p. 118-120)

Tradução:

“Gira o céu, em trilha imortal, as rodas de serena e nobre luz, e o Sol traz de volta um século de paz sob o novo Rei do Império Romano. Traz agora do grande Ibero seu profundo cálice enfeitado e pleno, afim de que, correndo em meu coração de veia em veia, de minh'alma faça cessar todo mortal pensamento. Que venha também a nobre cítara: que sejam coroados de flores meus cabelos, ó Filis, e alcançarei as estrelas cantando do novo Rei seus excelsos lauréis. E vós, Senhoras e Donzelas, por vossa esplêndida beleza de imortais honras, movam, agora, sob o som de minha bela música, seus ágeis pés, e com seus cabelos brilhantes e ricamente adornados de rosas, deixando para trás o rico fundo Ístrio, venham, úmidas ninfas, ao baile.” (RINUCCINI, apud MONTEVERDI 2011, p. 118-120, tradução nossa)

A segunda seção do Ballo, um *Balletto*, reitera o louvor à Ferdinando III, referindo-se às suas obras como “excelsas e belas”:

“Movete al mio bel suon le piante snelle, sparso di rose il crin leggiadro e biondo. E, lasciato dell'Istro il ricco fondo, vengano l'umide ninfe al ballo anch'elle. Fuggano in sì bel dì nembi e procelle; d'aure odorate al mormorar de l'onde fat'eco al mio cantar. Rimbombi il mondo l'opre di Ferdinando eccelse e belle.” (RINUCCINI, apud MONTEVERDI, 2011, p.120-135)

Tradução:

“Movam seus ágeis pés com minha bela música, Senhoras e Donzelas, com o mar de rosas dos graciosos e dourados cabelos, venham, ó úmidas Ninfas, deixando para trás o rico e fundo Ístrio. Que fujam as tempestades e chuvas por um belo dia de um alegre murmurar das brisas perfumadas. Façam eco ao meu cantar e retumbem ao mundo as obras de Ferdinando, excelsas e belas!” (RINUCCINI, apud MONTEVERDI, 2011, p.120-135, tradução nossa)

A *seconda pars* do *Ballo* encerra reiterando a homenagem ao novo Imperador do Ocidente:

“Ei l'armi cinse e su destrier alato corse le piagge, e su la terra dura la testa riposò sul braccio armato. Le torri eccelse e le superbe mura al vento sparse, e fé vermiglio il prato, lasciando ogni altra gloria al mondo oscura.” (RINUCCINI, apud MONTEVERDI 2011, p.129-135)

Tradução:

“Armado e montado em um cavalo alado, viaja sobre as planícies e na dura terra descansa sua cabeça sobre o braço armado. As excelsas torres e muros altivos ele esparge ao vento, e faz vermelhos os prados, tornando qualquer outra glória ao mundo escura.” (RINUCCINI, apud MONTEVERDI 2011, p.129-135, tradução nossa)

Este percurso exegético se encerra revelando que o discurso guerreiro monteverdiano está sediado em tópicos antigas partilhadas dos discursos elegíacos que foram amplamente acessados e emulados da emblemática do XVI e XVII por figuras como Alciato, Bocchi, Vaenius, dentre outros, e também nas sedes poéticas como as próprias escolhas de Monteverdi demonstraram, como os textos de Rinuccini, Testi, Strozzi e Marino. Deste modo, cumprimos com a proposta inicial de realizarmos um percurso investigativo sobre as *argumentorum sedes* do Oitavo Livro de Madrigais de 1638 sendo possível, através desta incursão, lançar um olhar mais atento na busca do entendimento da constituição geral da obra, observando pelas suas partes e através de suas particularidades os elementos basilares que a edificam e sustentam.

4. “*AB OCULOS PONERE*”: EVIDENCIAÇÃO DOS PROCEDIMENTOS MUSICAIS NA PARTITURA

Considerando os conceitos até aqui estudados, pudemos entrever que a música sempre foi tratada como um discurso dependente de um léxico específico, e, no caso dos madrigais, há o intercurso entre o próprio discurso poético e a música, fato pelo qual torna necessária uma evidenciação dos pontos de contato entre texto poético, artifícios composicionais e os afetos sugeridos pelos próprios textos traduzidos musicalmente nos madrigais. O objetivo é demonstrar que os procedimentos de construção musical respondem à uma necessidade de eloquência e persuasão, considerando, neste caso, a tópica fundamental no período que circunscreve a obra monteverdiana: a mobilização dos afetos.

Entrelaçando o estudo previamente realizado sobre *éthos*, *páthos*, *lógos* e os *tópoi* textuais com a abordagem de evidenciação na partitura, objetivamos colocar à luz os principais procedimentos estilísticos da feitura compositiva de Monteverdi, demonstrando seu artificioso engenho na operação musical dos afetos. Para tal, selecionamos os madrigais da *prima pars* do Oitavo Livro, os *Madrigali Guerrieri*, e utilizamos como apoio analítico o trabalho de Eric Chafe - “Monteverdi's Tonal Language” (1992) e o trabalho de Marcello Stasi - “Palavra, harmonia e o platonismo ficiniano na monodia dramática da *seconda prattica*” (2009), cujas linhas de evidenciação conferem o aporte necessário na observação da relação texto-música que almejamos. Neste percurso, portanto, acreditamos cumprir com sentença retórica que resume nosso empenho investigativo: *ab oculos ponere*⁹.

9 Expressão latina que significa “colocar diante dos olhos”, ou seja, evidenciar, tornar claro, como um objeto colocado à luz. As artes retóricas afirmam que o “*ab oculos ponere*” é uma das funções principais do orador em sua tarefa de persuasão do público ouvinte através do discurso.

4.1. EVIDENCIAÇÃO DOS PROCEDIMENTOS MUSICAIS NOS *MADRIGALI GUERRIERI*

4.1.1. Altri Canti d'Amor

Este madrigal é estruturado em três partes distintas com instrumentação diversificada. Iniciado por uma “Sinfonia che va inanzi al madrigal che segue”, a *prima pars* possui organização em três vozes (Canto, Quinto e Tenor1) e instrumentação de dois violinos, uma viola e baixo contínuo (VI1, VI2, Vla e B.c.). A *seconda pars*, indicada por Monteverdi como “tutti” na partitura sofre ampliação textural no âmbito das vozes do canto para seis vozes (Canto, Quinto, Alto, Tenor1, Tenor2 e Baixo), permanecendo a mesma instrumentação da *prima pars*. A *tertia pars*, por sua vez, apresenta-se organizada com a mesma constituição textural anterior nas vozes do canto, porém sofre ampliação no âmbito dos instrumentos para seis *virole* e baixo contínuo. O editor Andrea Bornstein (2011) indica que são usadas *virole da braccio* e *da gamba*.

A indicação de Monteverdi transcrita na edição de Bornstein é parra que os instrumentos sejam tocados “[...] ad arcate semplici e soave / *com arcadas simples e suaves*” e com “[...] arcate lunghe e soavi / *com arcadas longas e suaves*” (MONTEVERDI 2011, p.118, tradução nossa). Para a parte de baixo contínuo (B.c.) e fazendo referência ao início do canto solo na voz de baixo (B) no princípio da *tertia pars*, Monteverdi indica o uso de uma *espineta*, e não de um *clavicembalo*. (Ibid., p.18).

O madrigal principia, como dissemos, através de uma “Sinfonia” realizada por dois violinos, a viola e o baixo contínuo. Sua função é estabelecer a tonalidade de ré menor (Dm), onde transcorrerá toda *prima pars*. A parte de baixo contínuo (B.c.) indica uma melodia descendente típica do gênero *lamento* cultivado na Itália no século XVII, estudado por Ellen Ronsand em seu esclarecedor artigo “The Descendent Tetrachord: an Emblem of Lament” (1979) e pelo musicólogo Paulo Kühl (1994) no trabalho “Monteverdi e o lamento musical na primeira metade do século XVII”. Estabelece-se aqui o tetracorde emblemático de tal gênero polarizando ré menor (Dm) através da melodia descendente ré-dó-sib-lá realizada pela voz de

baixo contínuo (B.c.). O perfil harmônico no trecho apresenta a progressão Dm-Am/C-Bb7M-Gm/Bb-A (MONTEVERDI, 2011, p.1) (Anexo, p.158 – Figura 23, c.1-8).

Chafe (1992) aponta que o *cantus mollis* (uso da propriedade *molle* da solmização, com símbolo *b*) era utilizado em música na expressão de matizes patéticos representativos das condições passivas como o lamento, a tristeza, a dor, o sofrimento, a languidez, a morosidade, etc. Este argumento encontra sedimento na opinião partilhada por filósofos greco-latinos sobre a questão patética em música, como evidenciamos no capítulo sobre as tópicas prefaciais do discurso de Monteverdi. O compositor, baseado no *endóxon* de autoridades antigas, indica na composição do discurso prefacial que trabalha com afetos contrários e, em música, eles se expressam na forma tripartida com os nomes “*concitato, molle et temperato*”. Na partitura, entretanto, fica evidente a polarização entre os dois principais gêneros, *molle* e *concitato*, fato pelo qual apresentaremos adiante um quadro comparativo entre gêneros de cada exemplo musical, utilizando a própria nomenclatura utilizada por Monteverdi.

A *prima pars*, neste sentido, pelo próprio texto revela a adequação dos procedimentos musicais que se ajustam à proposta afetiva em questão. Monteverdi busca no emblema sonoro do lamento e seu tetracorde descendente típico o ornato decoroso ao texto poético, que diz: “[...] i dolci vezzi e sospirati baci [...] / as doces carícias e suspirados beijos” (Ibid., p.3-4, tradução nossa). Neste trecho, além do tetracorde emblemático do lamento, as linhas melódicas do Canto, Quinto e Tenor tornam-se também descendentes e Monteverdi insere pausas estruturais como ornato do texto dentre as sílabas da palavra “sospirati”, no trecho “[...] sospirati baci [...]” (Ibid., p.4) (Anexo, p.159 – Figura 24, c.48-59).

A propriedade de *cantus durus* é utilizada como emblema do *páthos* concitado, ativo, e representa afetos exaltados, como a ira, a guerra, a cólera, etc. (na partitura, a indicação é a alteração para *b quadratum*, ou bequadro e o sustenido). Este uso encontra respaldo também nas opiniões partilhadas por filósofos antigos que se dedicaram à questão. De posse deste artifício, portanto, Monteverdi principia a *seconda pars* de seu madrigal com uma alteração significativa no âmbito geral da composição. O gênero *molle* indicado por ele no prefácio é alterado para o *concitato*, através da mudança para tonalidade homônima de ré

maior (DM).

Esta importante mudança no plano da partitura é justificada exatamente pelo texto, onde a voz do baixo (B) anuncia que o canto agora será furioso e inflamado: “Di Marte io canto [...] / *De Marte eu canto*” (Ibid., p.6, tradução nossa). Assim, anunciada a proeminência do deus guerreiro nesta seção, principiam as vozes do contraponto com emblemas rítmicos do *stile concitato*, sublinhando e reforçando o texto “Di Marte, di Marte io canto, furibondo e fiero [...] / *De Marte eu canto, furioso e orgulhoso*” (Anexo, p.160 – Figura 25, c.106-112). com notas repetidas, as *semicrome*, ou semicolcheias, como o compositor indicou no prefácio. A *seconda pars*, portanto, é a que apresenta o potencial do *stile concitato* em representar o *páthos* exaltado, irado e guerreiro preponderante em todos os *Madrigali Guerrieri* que ainda virão. Chafe (1992) lembra que para as seções guerreiras e concitadas dos madrigais o perfil harmônico sempre irá se situar dentre acordes maiores, principalmente DM, GM e CM. Estas escolhas cordais serão reincidentes nas seções de *stile concitato*. O *tactus* imperfeito (binário) do trecho anteriormente referido sofrerá alteração para um *tactus* perfeito (ternário), como por exemplo no trecho [...] *le battaglie audaci / as audaciosas batalhas*” (Ibid.,p.11, tradução nossa) (Anexo, p.161 – Figura 26, c.136-139). Estas alterações de tempo também apresentar-se-ão reincidentes quando da presença de seções de *stile concitato*. Figurações muito comuns, além da reiteração de semicolcheias, serão os arpejos sobre os graus principais dos acordes de DM, GM e CM (emblemas do gênero *guerreiro* e do *stile concitato*), emulando as células rítmicas típicas da música de trompetes, como expostas no tratado também de 1638 do músico Girolamo Fantini - “Modo per imparare a sonare di Tromba”.

A *tertia pars*, por último, possui um caráter laudatório em homenagem ao destinatário da coleção de 1638, o imperador Ferdinando III, como o próprio texto desta seção revela: “[...] O Gran Fernando [...] / [...] Ó, *Grande Fernando* [...]” (Ibid., p.21, tradução nossa) (Anexo, p.162 – Figura 27, c.190-193). O louvor é ornado pela voz de baixo, realizando melodia ascendente sobre o acorde de GM. O sumo valor do novo dirigente do Ocidente é cantado e louvado através de melodias virtuosas empreendidas pelo baixo (B.) e são reiteradas mais tarde pelo tutti (Anexo, p.163-4 – Figura 28, c.206-218).

Segundo Chafe (1992, p.241), a busca inicial de Monteverdi pelas paixões contrárias evidencia-se diretamente nos procedimentos musicais que são guiados, como vimos acima, por um sistema de oposições, como o uso de tonalidades maiores e menores (como DM, GM e CM para o *stile concitato* e para os afetos irados e exaltados, e Dm, Gm para afetos diametralmente opostos, como a tristeza, a relapsia, a dor, etc) e áreas tonais específicas expressas no uso das alterações de sustenido, bemol e bequadro. Como aponta Chafe (1992), estes procedimentos visam representar várias antíteses como dia/noite, severidade/compaixão, masculino/feminino, excitação/indolência, etc. No plano da reflexão de Monteverdi sobre os afetos, objeto que guia nossa investigação, o compositor deixa clara a gênese tripartida dos afetos que endereça-se em música através da nomenclatura contemplada no prefácio.

Abaixo, portanto, realizamos um quadro comparativo entre alguns excertos musicais citados e endereçados à lista de figuras do anexo deste trabalho, baseando-nos no modelo proposto por Marcello Stasi (2009) em sua pesquisa “Palavra, harmonia e o platonismo ficiniano na monodia dramática da *seconda prattica*”. Entretanto, para que haja verossimilhança com nossa proposição investigativa, indicaremos os próprios gêneros contemplados por Monteverdi em sua profunda reflexão prefacial, estudada por nós anteriormente (os gêneros “concitato, molle et temperatto”) para que fique evidente que a demanda afetiva do texto é, como nos dizeres da *seconda prattica*, “*padrona et non serva*” dos procedimentos musicais.

Figura	Texto	Música	Gênero
23	Sinfonia	Principia com indicação 4/4 e torna-se 3/4 na sequência introdutória;predomina o sentido melódico descendente; alteração melódica através da <i>signatio b</i> ; uso do baixo descendente típico do <i>lamento</i> italiano do século XVII; região harmônica de Dm .	Molle
24	“[...] tenero arciero, i dolci vezzi e sospirati	4/4; predomina o sentido melódico	Molle

	baci.”	descendente; uso do baixo descendente típico do <i>lamento</i> italiano do século XVII; região harmônica de Dm .	
25	“Di Marte, furibondo e fiero [...]”	4/4; <i>stile concitato</i> ; colcheias e semicolcheias repetidas; alteração para <i>signatio</i> #; alteração para região harmônica de DM (com modulações posteriores para GM e CM).	Concitato
26	“[...] le battaglie audaci [...]”	6/4; <i>stile concitato</i> ; melodias em graus disjuntos sobre os graus pilares da escala de DM; figurações emuladas das células rítmicas típicas da música para trompete natural do XVI e XVII.	Concitato
27	“[...] O Gran Fernando [...]”	4/4; melodia ascendente do baixo (B) sobre os graus pilares da escala de GM; região harmônica de GM .	Concitato
28	“[...] del tuo sommo valor canta e ragiona.”	4/4; melodia virtuosística do baixo (B) dentro da escala de CM para o louvor à Ferdinando III; região de CM . modulando em direção à DM .	Concitato

4.1.2. Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace

O madrigal “Hor che'l ciel e la terra” com texto de Francesco Petrarca, está estruturado em duas partes distintas, sendo a *prima pars* a que dá o nome ao madrigal, e a *seconda pars* intitulada “Così sol di una chiara fonte viva”. A instrumentação e a distribuição das vozes do canto permanecem inalteradas em ambas as partes, sendo dois violinos (VI1 e VI2), baixo contínuo (B.c.) e seis vozes distribuídas em Canto, Quinto, Alto, Tenor1, Tenor2 e Baixo.

A organização dentro da *prima pars* deste madrigal respeita a polarização de afetos tal como o próprio texto de Petrarca evidencia. Na primeira seção, predominam trechos reflexivos habilmente ornados pela mão de Monteverdi. O trecho inicial descreve uma ambiência em que se encontra o eu-lírico do poema prestes a quebrar a estaticidade da cena com o irromper de seus afetos em tudo discordantes. O trecho diz:

“Hor che'l cie e la terra e'l vento tace, e le fere e gl'augelli il sono affrenna. Notte, il carro stelatto in giro mena e nel suo letto il mar senz'onda giace [...] (MONTEVERDI, 2011, p.32-3).

Tradução:

“Agora que o céu, a terra e o vento calam, e o sono aprisiona as feras e os pássaros, e o carro estrelado começa o giro noturno, e no seu leito o mar sem onda permanece” (MONTEVERDI, 2011, p.32-3, tradução nossa).

Monteverdi escolhe para o excerto inicial uma textura homofônica como emblema sonoro, pois, por exemplo, as palavras “tace” e “affrenna” evocam o caráter estático sugerido pelo texto de Petrarca (Anexo, p.165 – Figura 29, c.1-11). A sensação de imobilidade gerada pela conjuntura texto-música é quebrada logo em seguida pelas palavras “veglio, penso, ardo, piango / *vejo, penso, ardo e choro*” (Ibid., p.33-4, tradução nossa) ornadas musicalmente através de modulações sem preparação da tonalidade de DM até FM (respectivamente, DM-GM-CM-FM) culminando com uma cadência à dominante (Bb7M-AM) (Anexo, p.166 – Figura 30, c.24-29).

O sofrimento, portanto, é doce, como o trecho seguinte nos indica nos termos: “[...] e chi mi sface sempre m'è inanzi per mia dolce pena / *E aquela que sempre está à minha frente é a causa do meu doce pesar*” (Ibid., p.36, tradução nossa) fazendo com que Monteverdi engenhosamente trabalhe com dois afetos contrários na expressão “dolce pena”, realizando uma progressão não usual que culmina em uma cadência perfeita (B7-E) (Anexo, p.167 – Figura 31, c.30-33). O mesmo processo é reiterado em seguida, findando em outra cadência perfeita em AM (E7-AM) (Anexo, p.168 – Figura 32, c.56-58) (Ibid., p.36).

A segunda seção, entretanto, apresenta uma alteração substancial no plano patético pelo anúncio do canto guerreiro na voz de baixo (B.): “Guerra è il mio stato

[...] / *Guerra é o meu estado*” (Ibid., p.37, tradução nossa). A guerra interior é ornada musicalmente através dos procedimentos do *stile concitato* pela reiteração de colcheias pontuadas e semicolcheias realizadas no âmbito de GM, tonalidade representativa do canto guerreiro almejado por Monteverdi. A figuração realizada pelo baixo é repetida pelas outras vozes do contraponto e os violinos também reforçam a sensação de agitação e concitação anímica efetuando a repetição de semicolcheias prevista por Monteverdi em suas diretivas performáticas no prefácio (Ibid., p.40) (Anexo, p.169 – Figura 33, c.59-63).

A *seconda pars*, por sua vez, retorna a sublinhar a dicotomia que permeia o discurso poético de Petrarca e destaca os afetos contrários que são os objetos da busca de Monteverdi em música. No nível da partitura os afetos contrários expressos no texto poético são ricamente ornados pela mão do compositor através de linhas melódicas que caminham cromaticamente e ascendentemente como emblemas musicais do trecho: “[...] move'l dolce e l'amaro ond'io mi pasco / [...] *move o doce e o amargo onde me alimento*” (Ibid., p.42, tradução nossa) que sugere o movimento de dois aspectos contrários (o doce e o amargo) que endereçam-se, obviamente, ao movimento das paixões contrárias. (Anexo, p.170 – Figura 34, c.4-10).

Em outro trecho, no mesmo sentido, Monteverdi busca no texto poético de Petrarca a possibilidade de operar musicalmente ornando as passagens que evidenciam esta dicotomia afetiva, como por exemplo no excerto: “[...] una man sola mi risana e punge / [...] *a mesma mão é a que me cura e fere*” (Ibid., p.45-6, tradução nossa) (Anexo, p.171 – Figura 35, c.28-31).

Conforme Chafe (1992), pela demanda evidente das paixões contrárias do texto de Petrarca, Monteverdi imprimiu habilmente uma dinâmica de expansão e contração dentre as diversas seções do madrigal para alcançar a eloquência desejada no discurso musical.

Abaixo, o quadro comparativo entre alguns trechos citados acima e endereçados à lista anexa de figuras:

Figura	Texto	Música	Gênero
29	“Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace, e le fere	4/4; ritmo declamatório; predomínio de mínimas	Molle

	e gl'augelli il sono affrenna [...]"	e semínimas; blocos cordais sobre o acorde de Am .	
30	"[...] veglio, penso, ardo, piango."	4/4; idem item anterior; melodias ascendentes sobre "veglío, penso, ardo", cadência à dominante sobre "piango"; blocos cordais (DM-GM-CM-FM + cadência Bb7M-AM); modulante.	Concitato (em "veglío, penso, ardo") Molle (em "piango")
31	"[...] dolce pena."	4/4; blocos cordais sobre uma progressão incomum: <i>GM7M -E/G#</i> - B4sus – B – E; perfil modulante de GM7M para E .	Molle
32	Idem item anterior.	Idem item anterior; <i>C7M9 – A/C# – E4sus –</i> <i>E – AM</i> ; perfil modulante de C7M9 para A .	Molle
33	"Guerra è il mio stato [...]"	4/4; <i>stile concitato</i> ; colcheias pontuadas e semicolcheias na voz de baixo (B) que são repetidas posteriormente pelo <i>tutti</i> ; região harmônica de GM .	Concitato

4.1.3. Gira il nemico insidioso, amore

O madrigal "Gira il nemico insidioso amore", com texto de Giulio Strozzi, é um madrigal à três vozes com baixo contínuo, dividido em seis partes, a saber: a) Gira il nemico insidioso amore, b) Non lasciamo accostar, c) Armi false non son, d) Vuol degl'occhi, e) Non è più tempo e f) Cor mio.

A dinâmica narrativa de Strozzi apresenta a iminência do ataque de Eros e sua milícia ao coração representado como uma "rocca" (rocha) e como uma cidadela defendida por fracas muralhas que aos poucos rende-se ao incandescente *puer* guerreiro. Monteverdi adota três vozes (Alto, Tenor e Baixo) como a textura em que realiza melodias virtuosas. O perfil melódico e rítmico destaca-se em todas as seis partes do madrigal pelo virtuosismo da escrita monteverdiana e as alterações de

tactus variam entre perfeito e imperfeito conforme a necessidade de ornar certas palavras e expressões do texto, como em: “Su presto, ch'egli è qui poco lontano / *Rápido, que ele não está longe*” (MONTEVERDI 2011, p.53, tradução nossa) (a. Gira il nemico insidioso amore, Anexo, p.172 – Figura 36, c.17) em *tactus* binário e com melodias em colcheias.

O canto guerreiro por sua vez, apresenta-se em *tactus* ternário nos excertos: “Armi a la mano / *Armas em mãos*” (a. Gira il nemico insidioso amore, Anexo, p.173 – Figura 37, c.18-29) (Ibid. p.53-4); “Butta la sela / *Joguem as selas*” (b. Nol lasciamo accostar, Anexo, p.174 – Figura 38, c.10-15) (Ibid. p.55); o mesmo procedimento é retomado nos excertos “Tutti al suo posto / *Todos aos seus postos*” (Ibid. p.56, tradução nossa); “Tutti a cavalo / *Todos à cavalo*” (Ibid. p.57, tradução nossa) e “All andare / *Todos a andar*” (Ibid. p.59, tradução nossa). O poderoso ataque das tropas de Eros e o desespero das tropas que defendem o coração do amante são ornados pela pena monteverdiana em notas rápidas e palavras repetidas, como no excerto “[...] a salvo chi si può salvare / *à salvo quem puder salvar-se*” (Ibid. p.59, tradução nossa). Finalmente Eros imprime sua vitória com *fogo*, senhoreando-se do coração do amante, como no excerto final: “Cor mio, non val fuggir, sei morto, e servo d'un tirano protervo, chi'l vincitor chi già dentro la piazza grida: foco, foco, amazza! / *Meu coração, não há como fugir: estás morto e servo de um soberbo tirano. O vencedor já está na praça, e grita: Fogo, fogo, mate-o!*” (f. Cor mio, Anexo, p.175 – Figura 39, c.31 – 37) (Ibid. p.61, tradução nossa).

As figurações de música de batalha, como os padrões típicos da música de trompete expostas por Fantini (1638) no tratado “Modo per imparare a sonare di Tromba”, guiam Monteverdi ao prover a música para o poema de Strozzi, e Chafe (1992, p.254) indica nesta analogia a possível motivação de Monteverdi para situar este madrigal na tonalidade CM, a mesma tonalidade prevista por Fantini em seu tratado de ensino do trompete natural.

Abaixo, o quadro comparativo entre alguns trechos citados acima e endereçados à lista anexa de figuras:

Figura	Texto	Música	Gênero
37	“[...] armi alla mano.”	3/2; <i>stile concitato</i> ; melodias em graus	Concitato

		disjuntos sobre os graus pilares do acorde de CM; figurações emuladas das células rítmicas típicas da música para trompete natural do XVI e XVII; intensificação rítmica (de mínimas e semínimas para semínimas pontuadas e colcheias; região harmônica de CM .	
38	"[...] butta la sella."	Idem item anterior sobre GM e CM; região harmônica de GM e CM .	Concitato
39	"[...] grida, foco, foco, amazza!"	Idem item anterior sobre CM; região harmônica de CM .	Concitato

4.1.4. Se vittorie sì belle

Com texto de Fulvio Testi, um marinista, no madrigal "Se vittorie sì belle", o *amans* torna-se guerreiro e alista-se nas milícias de Eros, e principia uma fatigante luta. O amante batalha e cogita morrer na conquista da rocha do coração da *puella* ingrata: [...] "sapi ch'è gloria il morir per desio della vittoria" (Ibid. p.65). O perfil harmônico situa-se no âmbito de GM (emblema do canto guerreiro e *concitato*) com breves modulações à DM. Nem mesmo as "ferite mortali / *feridas mortais*" (Anexo, p.176 – Figura 40, c.68-71) impedirão a luta do amante guerreiro, e o perfil melódico é alterado por Monteverdi também sobre a palavra "punga / *luta*" (Anexo, p.177 – Figura 41, c.82-3) (Ibid, p.64, traduções nossas), havendo intensificação do contraponto com melodias virtuosas em ambas as vozes de tenor.

Abaixo, o quadro comparativo do trecho citado acima e endereçado à lista anexa de figuras:

Figura	Texto	Música	Gênero
41	"[...] pugna[...]"	4/4; <i>stile concitato</i> ; figurações em semicolcheias e contraponto imitativo entre as duas vozes de	Concitato

		tenor; perfil harmônico modulante de CM a FM [...]; a música situa-se no âmbito geral de GM	
--	--	--	--

4.1.5. Armato il cor d'adamantina fede

Com texto de Ottavio Rinuccini, “Armato il cor” é um virtuosístico madrigal à duas vozes com baixo contínuo. Reforçando o caráter guerreiro dos amantes, Rinuccini fornece o matiz patético para os emblemas musicais artificialmente dispostos por Monteverdi no plano da partitura. O coração torna-se armado de “fidelidade adamantina” (referência ao adamant, o mais forte dentre os metais que somente Hefesto, deus dos metais e do fogo, consegue trabalhar) e o compositor permanece no âmbito do *cantus durus* indicado por Chafe (1992) principiando a obra na região de GM, empreendendo modulações passageiras à DM, mas também à FM e Am (c.31-2) (MONTEVERDI 2011, p.66). O perfil melódico do madrigal vem pontuado pelo artificioso *stile concitato*, emblema do canto belicoso e guerreiro de Monteverdi em intenso contraponto entre as duas vozes e o baixo contínuo, como vemos nos trechos “a militar” (Anexo, p.178 – Figura 42, c.20 – 22) (Ibid. p.66) e “contrasterò con ciel e con la sorte, pugnerò con la morte / *Lutarei com a morte, enfrentarei o céu e a sorte.*” (Anexo, p.179 – Figura 43, c.39 – 44) (Ibid. p.67, tradução nossa).

Abaixo, o quadro comparativo entre alguns trechos citados acima e endereçados à lista anexa de figuras:

Figura	Texto	Música	Gênero
42	“[...] a militar [...]”	4/4; <i>stile concitato</i> ; melodias em graus disjuntos sobre os graus pilares do acorde de GM; figurações emuladas das células rítmicas típicas da música para trompete natural do XVI e XVII; intensificação rítmica (de colcheias para semicolcheias) nas	Concitato

		duas vozes de tenor em imitação; região harmônica de GM .	
43	“[...] contrasterò col ciel e com la sorte, pugnerò com la morte.”	4/4; contraponto imitativo; intensificação rítmica (de semínimas pontuadas e colcheias para colcheias pontuadas e semicolcheias) nas duas vozes de tenor em imitação; caráter modulante; cadência em GM .	Concitato

4.1.6. Ogni amante è guerrier

O texto de Rinuccini, “Ogni amante è guerrier”, é uma emulação elocutiva da nona elegia da obra *Amores* de Ovídio. “Todo amante é guerreiro”, afirma Rinuccini, apoiado no “*Militat omnis amans*” ovidiano (*todo amante milita*). O madrigal segue a estrutura antevista à duas vozes e baixo contínuo e exige grande virtuosidade na execução. É dividido em quatro partes, a saber: a) Primeira parte: *Ogni amante è guerrier*; b) Segunda parte: *Io che nell'ozio nacqui*; c) Terza parte: *Ma per qual ampio Egeo* e d) Quarta parte: *Riedi ch'al nostro ardir*. No madrigal observamos passagens a uma e duas vozes que alternam entre períodos declamatórios e outros períodos de intensa polifonia, conforme os afetos pelo texto sugeridos.

A chave patética guerreira permanece ornada por Monteverdi através dos recursos de seu *stile concitato*, como em: “Ogni amante è guerrier, nel suo gran regno há ben l'Amor la sua milizia anch'egli / *Todo amante é guerreiro, e no seu grande reino o Amor tem diante de si sua milícia*” (Primeira parte, Anexo, p.180 – Figura 44, c.1 – 11); “...negli assalti d'Amor fa prove / *é testado nos assaltos amorosos*” (Primeira parte, Anexo, p.181 – Figura 45, c.16 – 26); “seguì felice e fortunato a pieno l'alte vittorie e gloriose imprese / *segue afortunado e feliz as grandes vitórias e gloriosas empresas*” (c.106-119, segunda parte); e “O gran Fernando Ernesto, t'inchinerano a la tua invitta spada [...] / *Ó Grande Fernando Ernesto, que se inclinem à tua invicta espada*” (Anexo, p.182 – Figura 46, c.163 – 168, segunda parte) (MONTEVERDI 2011, p.69-79, traduções nossas). O *tactus*

perfeito (3/1), o perfil melódico e o perfil harmônico indicam, nestes casos, o canto belicoso do *stile concitato*, pela incidência emblemática do gênero *concitato* defendido por Monteverdi no prefácio, observado no âmbito harmônico de GM. As modulações são empreendidas mais uma vez à DM e CM, como emblema harmônico deste matiz patético exaltado e guerreiro junto a um perfil melódico virtuosístico.

Abaixo, o quadro comparativo entre alguns trechos citados acima e endereçados à lista anexa de figuras:

Figura	Texto	Música	Gênero
44	“Ogni amante è guerrier, nel suo gran regno há bem l'Amor la sua milizia anch'egli.”	3/2; <i>stile concitato</i> ; figurações emuladas das células rítmicas típicas da música para trompete natural do XVI e XVII; região harmônica de GM .	Concitato
45	“[...] negli'assalti d'Amor fa prove eccelse [...]”	Idem item anterior; caráter modulante; cadência em DM .	Concitato
46	“O Gran Fernando, t'inchinerano alla tua invitta spada [...]”	4/4; <i>stile concitato</i> ; figurações emuladas das células rítmicas típicas da música para trompete natural do XVI e XVII; melodias virtuosísticas na voz de baixo (B); região harmônica de GM .	Concitato

4.1.7. Ardo, avvampo, mi struggo

O engenhoso “Ardo, avvampo, mi struggo”, com texto anônimo, é um madrigal a oito vozes com dois violinos e baixo contínuo em duas seções bem definidas. O texto fornece à Monteverdi, primeiro, a ocasião de tomar *tactus* imperfeito (3/1) como perfil rítmico, ao lado do perfil melódico previsto no *stile concitato* juntamente a um perfil harmônico previsto no canto guerreiro (GM, DM, CM). O *amans* convoca todo o auxílio possível para abrasar seu incêndio interior, provocado pelos olhos de sua desejada menina, baluarte de Eros em seu intrépido ataque.

O texto exortativo, diz: “[...] acorrete vicini al infiammato loco / [...] *de pressa, vizinhos, ao inflamado lugar*” (Anexo, p.183 – Figura 47, c.22 – 28) (MONTEVERDI 1638, p.84, tradução nossa) e “acqua prendete / *tragam água*” (Anexo, p.184 – Figura 48, c.49 – 54) (Ibid. p.86, tradução nossa). Da região de *cantus durus*, pela demanda afetiva do texto, Monteverdi emprega a alteração de *b molle* (*cantus mollis*) para o início da segunda seção do madrigal. A petição do *amans* é pela piedade da *puella* diante do abrasamento em questão, emblematizada pelo uso do tom homônimo de Gm e pela mudança drástica no perfil melódico, harmônico e rítmico, que passa agora a um tactus imperfeito (4/4). O texto assim indica: “e degli incendi miei, pietà chiedete / *e pelos meus incêndios, peçam piedade*” (Ibid., p.89, tradução nossa) (Anexo, p.185 – Figura 49, c.85 – 90) e Monteverdi emblematiza o matiz patético sugerido pelo texto frenando o movimento ternário agitado e *concitato* da primeira seção.

A exortação final é “[...] lascia che'l cor s'incenerisca e taci / [...] *deixe que o coração torne-se cinzas e cale*” (Ibid. p.83-95, tradução nossa) traduzida por Monteverdi numa redução textural para duas vozes (T1 e 2) e emprego de uma harmonia na região de Dm - Gm, finalizando o canto em um uníssono sobre a nota *sol* em ambas as vozes e no baixo contínuo, em alusão ao referido excerto, especificamente à palavra “taci” (cale) (Anexo, p.186 – Figura 50, c.140 – 145).

Abaixo, o quadro comparativo entre alguns trechos citados acima e endereçados à lista anexa de figuras:

Figura	Texto	Música	Gênero
47	“[...] l'infiamatto loco, acorrete [...]”	3/2; <i>stile concitato</i> ; figurações emuladas das células rítmicas típicas da música para trompete natural do XVI e XVII; região harmônica de GM .	Concitato
48	“[...] acqua prendete [...]”	Idem item anterior; repetição de semínimas sobre GM; região harmônica de GM .	Concitato
49	“[...] e degli'incendi miei, pietà chiedete.”	4/4; blocos cordais sobre GM e Gm; melodias de caráter descendente; uso da	Molle

		alteração de <i>signatio b</i> ; região de GM e alteração para Gm sobre “ <i>pietà chiedete</i> ”; região harmônica de Gm.	
50	“[...] lascia che'l cor s'incenerisca e taci”.	4/4; melodias de caráter descendente; uso da alteração de <i>signatio b</i> ; região harmônica de Gm.	Molle

4.1.8. Combattimento di Tancredi i Clorinda

A cena teatral de câmara com texto de Torquato Tasso (*Gerusalemme Liberata*) foi estreada, segundo Monteverdi, no carnaval de 1624, no Palácio de Girolamo Mocenigo, nobre dirigente da República de Veneza. Sua estrutura é composta por três vozes do canto (tenor, um baixo – Tancredo, e um soprano – Clorinda). Segundo Monteverdi no prefácio “a chi legge”, estudado por nós previamente nesta pesquisa, estabelece pela primeira vez o *stile concitato* como emblema rítmico, melódico e harmônico da chave ética diastáltica e da chave patética incitada, em emulação às *proelim voces* referidas por Platão na República.

O perfil rítmico alterna em seções de *tactus* imperfeito (4/4) e imperfeito (3/1), conforme a necessidade de emblematizar os matizes afetivos contrários no direcionamento do texto de Tasso. A partitura do *Combattimento* é repleta de indicações de Monteverdi para a correta performance do *stile concitato*, para obtenção do verdadeiro efeito *agitado* indicado por ele no prefácio, como demonstramos anteriormente. Por exemplo, indica o “trotto del cavallo / trote do cavalo” (Anexo, p.187 - Figura 51, c.18 – 37) (MONTEVERDI 2011, p.97-8, tradução nossa) que se intensifica conforme Tancredo aproxima-se de Clorinda sobre acordes arpejados de DM e GM como indicado no estudo de Chafe (1992).

Monteverdi intensifica ritmicamente a seção em emulação ao trote do cavalo, antes da intervenção armada de Tancredo. Na “passagem belicosa grave”, a intensificação é ainda maior como emblema da ira das personagens que encontram-se armadas (Anexo, p.188 - Figura 52, c.70 – 72) (Ibid, p.99). O canto belicoso e feroz prossegue por toda a seção da batalha entre as duas personagens, findando

com o ferimento mortal de Clorinda. Já sem forças e encaminhando-se para a morte, Clorinda perdoa o inimigo rogando a ele que a perdoe. Monteverdi, a seu turno, modifica, após passagens modulatórias, o perfil rítmico, melódico e harmônico. A estrutura nas vozes instrumentais apresenta-se homofônica o perfil melódico de Clorinda situa-se no âmbito de Gm, com uma alteração *per b molle*. O perfil harmônico situa-se na propriedade de *cantus mollis* evocando o matiz patético final sustentado pelo pungente afeto do impactante texto de Tasso sobre a morte final de Clorinda. Monteverdi emprega modulações dentro da região de Gm (Gm – G/B – Cm – A# – D) permanecendo modulante na sequência da obra. O perfil harmônico cambiante direciona-se, finalmente, à finalização na tonalidade de DM, através de progressões incomuns: E – Am – G – C – Bb – Gm – A – DM (Anexo, p.189 – Figura 53, c. 439 – 445).

Abaixo, o quadro comparativo entre alguns trechos citados acima e endereçados à lista anexa de figuras:

Figura	Texto	Música	Gênero
51	Trotto del cavallo	3/2; <i>stile concitato</i> ; figurações emuladas das células rítmicas típicas da música para trompete natural do XVI e XVII; intensificação rítmica gradual (mínimas, mínimas com colcheias, e semínimas com colcheias); modulação de DM a GM; região harmônica de DM e GM .	Concitato
52	Parte instrumental	4/4; <i>stile concitato</i> ; reiteração de semicolcheias sobre acorde de GM; região harmônica de GM .	Concitato
53	“[...] s'apre il ciel, io vado in pace.”	4/4; melodia ascendente simbolizando a morte e ida de Clorinda aos céus; perfil harmônico modulante: E – Am – G – C – Bb – Gm – AM – DM; cadência final em DM .	Molle

4.1.9. Ballo: Movete al mio bel suon

A última obra da série de *Madrigali Guerrieri* é o *Ballo: Movete al mio bel suon* em homenagem à Ferdinando III. Sua estrutura é a cinco vozes, dois violinos e baixo contínuo. Com exceção das seções recitativas cantadas por um tenor, todas as outras seções são cantadas pelas cinco vozes (Canto, Quinto, Alto, Tenor e Baixo) jungidas ao contínuo e aos dois violinos. O *Ballo* é dividido em duas seções, sendo a primeira “*Volgendo il ciel per immortal sentiero*”, e a segunda “*E l'armi cinse*” conforme os dois sonetos de Rinuccini.

O musicólogo Paolo Fabbri (1985) havia mencionado a possibilidade de os *Madrigali Guerrieri* terem sido executados na própria ocasião de coroação de Ferdinando III, fato que, pelo nosso estudo, podemos realmente conjecturar, pois a abertura dos madrigais, o *Altri Canti d'Amor*, possui um texto expressamente encomiástico destacando-se os epítetos guerreiros do bélico Marte ornando o próprio *éthos* do novo dirigente do Ocidente. O *Ballo: Movete al mio bel suon*, por sua vez, retoma os epítetos laudatórios e Monteverdi deliberadamente alterna o texto de Rinuccini trocando o nome de Henrique IV da França (destinatário original do texto do poeta) pelo de Ferdinando III.

Na *prima pars*, o primeiro excerto laudatório vem cantado no recitativo inicial realizado pelo tenor, nas palavras: “*Volgendo il ciel per immortal sentiero, le ruote de la luce alma e serena, un secolo di pace e di sol rimena sotto il re novo del Romano Impero / "Gira o céu, em trilha imortal, as rodas de serena e nobre luz, e o Sol traz de volta um século de paz sob o novo Rei do Império Romano*” (MONTEVERDI, 2011, p.119, tradução nossa). O louvor é sublinhado também no trecho: “*Io ferirò le stelle cantando del mio Re gli eccelsi allori / Eu alcançarei as estrelas cantando do novo Rei seus excelsos lauréis.*” (Ibid., p.119) onde o tenor realiza melodia ascendente como ornato da imagem sugerida pelo texto poético. (Anexo, p.190 - Figura 54, c.53-58). A *prima pars* encerra com o *tutti* cantando as obras “*excelsas e belas*” de Ferdinando III: “*Ribombi il mondo l'opre di Ferdinando eccelse e belle / que ressoe ao mundo as obras de Ferdinando, excelsas e belas*” (Ibid., p.128, tradução nossa) (Anexo, p.191 - Figura 55, c.153 – 156). Monteverdi utiliza-se mais uma vez do âmbito harmônico de DM, GM e CM, emblemas cordais do gênero guerreiro que

adequam-se perfeitamente à ocasião de coroação de Ferdinando III.

Na *seconda pars* “E l'armi cinse”, Monteverdi faz o fechamento dos *Madrigali Guerrieri* com a chave laudatória do discurso poético de Rinuccini, destacando a altivez guerreira de Ferdinando III (Anexo, p.192 - Figura 56, c.62-66):

“Ei l'armi cinse e su destrier alato corse le piagge, e su la terra dura la testa riposò sul braccio armato. Le torri eccelse e le superbe mura al vento sparse, e fé vermiglio il prato, lasciando ogni altra gloria al mondo oscura. (MONTEVERDI 2011, p.135)

Tradução:

Armado e montado em um cavalo alado, viaja sobre as planícies e sobre a dura terra, e descansa sua cabeça sobre o braço armado. As excelsas torres e muros altivos ele espargue ao vento, e faz os prados vermelhos, tornando qualquer outra glória ao mundo escura. (MONTEVERDI 2011, p.135, tradução nossa)

Abaixo, o quadro comparativo entre alguns trechos citados acima e endereçados à lista anexa de figuras:

Figura	Texto	Música	Gênero
55	“[...] ribombi il mondo l'opre di Ferdinando eccelse e belle.”	3/2; <i>stile concitato</i> ; figurações emuladas das células rítmicas típicas da música para trompete natural do XVI e XVII; região harmônica de CM .	Concitato
56	“[...] lasciando ogni altra gloria al mondo oscura.”	Coda final: o compasso 3/2 característico do <i>Ballo</i> alterna-se para 4/4 permanecendo as figuras pontuadas nas vozes de Canto e Quinto, advindas da seção <i>concitata</i> anterior; último trecho laudatório a Ferdinando III; região harmônica de CM .	Concitato

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação realizou um aprofundamento científico aos tópicos substanciais envolvidos no Oitavo Livro de Madrigais de Claudio Monteverdi (1567-1643) procurando, primeiramente, delinear o contexto histórico e as questões de publicação da coleção de madrigais, dedicatória e conteúdo poético musical referentes à *prima pars* da obra, os *Madrigali Guerrieri*.

Após uma incursão histórica, realizamos o estudo da organização retórica prefacial, onde foi possível observar o substrato referencial utilizado na publicação e estabelecer uma investigação das *argumentorum sedes*, como *tópoi* achados no *endóxon* de autoridades antigas convidadas a dialogar no discurso do proêmio. Deste modo, evidenciamos que a reflexão prefacial estrutura-se retoricamente e organiza-se de forma basilar cumprindo com diretrizes retóricas do gênero *epidíctico*, cuja matéria é a censura e o elogio.

Neste sentido, demonstramos que o objetivo do prefácio foi elencar o argumento das autoridades que sancionaram finalmente a proposição de um artifício composicional intitulado *stile concitato*. O gênero de discurso no qual este prefácio se insere mostrou exatamente a alternância entre os recursos do *vituperium* e da *laus*. Se num primeiro momento o autor do prefácio convida ao diálogo tais autoridades (como Platão e sua *República*, e depois Boécio e seu *De Institutione Musica*), logo em seguida se utiliza do vitupério como chave retórica que permite censurar os “compositores do passado”, “despreocupados” em levar a arte da música à perfeição, fato que no texto imediatamente posiciona Monteverdi na respectiva chave contrária, o elogio ou louvor, onde o mesmo é elevado ao pedestal da vitória mediante fatigante investigação e estudo, completando o ternário ético-musical proposto primeiramente nas harmônicas gregas e nos discursos filosóficos sobre música onde os gêneros éticos sistáltico e hesicástico figurariam ao lado do diastáltico, o elemento principal da investigação de Monteverdi. Assim, evidenciamos ao leitor que tais gêneros correspondem, por sua vez, ao plano dos afetos, também no formato ternário da tópica grega, como gêneros “molle, temperatto e concitato”.

Também aprofundamos a questão chave da *seconda prattica*, reiterada no

prefácio de Monteverdi em suas diretivas performáticas, a predominância do texto e dos afetos sobre os procedimentos musicais, recuperando os argumentos basilares dos embates entre antigos e modernos do início do XVII e a declaração de seu irmão, Giulio Cesare, em defesa da excelência do compositor em seu campo. Também foi demonstrado que o *stile concitato* proposto por Monteverdi está enraizado exatamente sobre a demanda da *seconda prattica* em mobilizar os afetos, fato pelo qual as paixões exaltadas e guerreiras são habilmente ornadas pelo compositor através deste dispositivo musical.

Cumprindo com a função de ornar os afetos sugeridos pelos textos poéticos dos madrigais, o *stile concitato*, segundo o prefácio, está ligado fortemente à doutrina rítmica da prosódia greco-latina, fato que nos moveu ao aprofundamento das questões envolvidas na origem da oposição expressa entre a metrificação pírrica e a espondaica. A atenção de Monteverdi neste aspecto erigiu-se na constituição do discurso também por demandas retóricas, tendo em vista que o texto é operado em grande parte na chave da *laus* ou elogio, portanto, ao eleger o pírrico como o ponto de partida rítmico para a formulação do *stile concitato* o autor do prefácio está, na verdade, trabalhando com os argumentos encontrados nas tópicas antigas ou *argumentorum sedes* rítmicas, conferindo credibilidade ao seu discurso.

Com o propósito de adentrarmos no plano das escolhas poéticas do compositor, realizamos um estudo da figura reincidente do Eros guerreiro e militante nos madrigais, expresso na mitologia, na filosofia e nas genealogias divinas antigas. Sua figura também foi contemplada no XVI e XVII através de emblemas amatórios em diversas coleções europeias que disponibilizamos em nosso estudo. Através de uma exegese realizada no plano textual dos madrigais a figura do Eros militante e guerreiro foi delineada e a organização dos *Madrigali Guerrieri* pode ser entendida através desta tópica. Procuramos demonstrar, neste ponto, que todos os epítetos do deus guerreiro foram transpostos habilmente pela mão dos poetas escolhidos por Monteverdi na composição de seu Oitavo Livro de Madrigais e que o fundo discursivo remeteu-nos à análise das tópicas elegíacas substanciais ao referido processo exegético.

A análise do plano da partitura assegurou que o *stile concitato* é um procedimento musical decoroso à mobilização de afetos exaltados e guerreiros e

que adequou-se à ocasião de coroação e homenagem ao Rei guerreiro Ferdinando III.

Procuramos demonstrar, como o próprio título do capítulo referenciou através do excerto latino “ab oculos ponere”, que o recurso do *stile concitato* em sua função de ornato cumpre exatamente com o sentido de evidenciar ou, como dissemos, “colocar diante dos olhos” (mais corretamente, dos ouvidos) do destinatário do discurso musical a trama afetiva evocada pelos textos poéticos dos madrigais, os quais procuram engenhosamente versar sobre a guerra amorosa empreendida pelo Eros militante, figura que povoou os livros de emblemas amatórios e foi manejada com grande habilidade por Monteverdi e seus poetas entre os séculos XVI e XVII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCIATO, Andrea. **Emblemi**. Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1626. Disponível em: <http://ia700307.us.archive.org/18/items/embledallatino00alci/embledallatino00alci.pdf>. Acessado em 08-2-2013.

ANDERSON, Warren. **Musical Developments in the School of Aristotle**. Royal Music Association Research Chronicle, N.16, pp.78-98. Royal Music Association, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25099355>. 25-5-2012.

ANÔNIMO. **Retórica a Herenio**. Introducción, traducción y notas de Salvador Nuñez. Editorial Gredos, Madrid, 1997.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Prefácio de Gofredo Telles Júnior. Edições de Ouro. Rio de Janeiro, 1966.

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Prefácio de Michel Meyer. Introdução, notas e tradução por Isis Borges B. Da Fonseca. Martins Fontes, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição trilingue por Valentín Garcia Yerba. Madrid. Editorial Gredos, 1974.

ARISTÓTELES. **Política**. Edição bilíngue e tradução de Julián Marías e Maria Araújo. Introdução e notas por Julián Marías, da Real Academia Espanhola. Centro de Estudos Políticos e Constitucionais, Madrid, 2005.

ARISTOXENUS. **Harmonika Stoicheia**. Traduzido por Henry S. Macran, Oxford Clarendon Press, Londres, 1902. Disponível em: <http://archive.org/details/aristoxenouharm00arisgoog>

AYRES, Phillip. **Emblemata Amatoria**. J. Osborn. Londres, 1683. Duke University Library, Treasure Room. Disponível em: <http://archive.org/details/emblemsoflovein00ayre>. Acessado em: 01-03-2013.

BONI, Flávio Fernando. **Girolamo Fantini: Modo per imparare a sonare di**

Tromba, 1638. Tradução, comentários e aplicação à prática do trompete natural. Dissertação. UNICAMP, 2008.

CALAME, Claude. **I Greci e l'Eros. Simboli, Pratiche e Luoghi**. Editori Laterza, 1992. Traduzione di Maria Rosaria Falivene. Roma, Bari.

CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. **De Institutione Musica, de Boécio – Livro 1: Tradução e Comentários**. Dissertação. UFMG, 2009.

CASTIGLIONE, BALDASSARE. **O Cortesão**. Tradução por Carlos Nilson Moulin Louzada. Editora Martins Fontes, 1997.

CECARELLI, Paola. **Dancing the Pyrrhiche in Athens**. In: MURRAY, Penelope. WILSON, Peter. *Music and the Muses: The Culture of 'Mousik-e' in the Classical Athenian City*. Oxford University Press, 2004.

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

CHEW, Geoffrey. **The Platonic Agenda of Monteverdi's Seconda Prattica: a Case Study of the Eight Book of Madrigals**. *Music Analysis*, Vol.12, n.2, p.147-168, 1993. Blackwell Publishing. : <http://www.jstor.org/stable/854270>. Acessado em 19/05/2012.

CICERÓN. **Sobre el orador**. Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Editorial Gredos, Madrid, 2002.

CICERÓN. **La invención retórica**. Introducción, traducción y notas de Salvador Nuñez. Editorial Gredos, Madrid, 1997.

CICERO. **De Natura Deorum**. Translated by H. Rackham. Twenty eight volumes. Cambridge. Massachussets. Harvard University Press; London. William Heinemann Ltd., 1967.

DE BEM, Lucy Ana. **O amor e a guerra no livro I dos Amores de Ovídio**. Campinas, 2007. 266f. Dissertação (Mestrado em Linguística – Instituto de Estudo das Linguagens). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2007.

DONI, Giovanni Battista. **Compendio del trattato de generi e de modi della**

musica. Andrea Fei, Roma, 1635. Disponível em:
[http://imslp.org/wiki/Compendio_del_trattato_de%E2%80%99generi_e_de%E2%80%99modi_della_musica_\(Doni,_Giovanni_Battista\)](http://imslp.org/wiki/Compendio_del_trattato_de%E2%80%99generi_e_de%E2%80%99modi_della_musica_(Doni,_Giovanni_Battista))

FABBRI, Paolo. **Monteverdi**. Edizioni di Torino, Torino, 1985.

FABBRI, Paolo. **Monteverdi**. Traduzido por Tim Carter. Cambridge University Press, Nova York, 2006.

GALE, Monica R. **Propertius 2:7: Militia Amoris and the Ironies of Elegy**. Society for the Promotion of Roman Studies. The Journal of Roman Studies. Vol.87 (pp. 77-91). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/301370>. 05-072012.

GALLICO, Claudio. **Monteverdi. Poesia musicale, Teatro e Musica Sacra**. Giulio Einaudi editore, Torino, 1979.

GENTILI, Bruno. **Metro e Ritmo nella Dottrina degli Antichi e nella prassi della Performance**. In: *La Musica in Grecia*. A cura di Bruno Gentili e Roberto Pretagostini. Editori Laterza, 1988.

GODWIN, Joscelyn. **Harmony of the Spheres: a Sourcebook of Pythagorean Tradition in Music**. Editado por Joscelyn Godwin. Inner Traditions International, Rochester;Vermont, 1993.

GODWIN, Joscelyn. **Harmonies of Heaven and Earth: The Spiritual Dimension of Music from Antiquity to the Avant-Garde**. Londres, Thames and Hudson Ed., 1987.

GOSTOLI, Antonietta. **Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a.C.** In: *La Musica in Grecia*. A cura di Bruno Gentili e Roberto Pretagostini. Editori Laterza, 1988.

GUSMÃO, Cynthia Sampaio. **A harmônica na antiguidade grega**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da USP, Universidade de São Paulo. 2010. 118 p.

HANNING, Barbara Russano. **Monteverdi's Three Genera. Study in Terminology**. In: Musical Humanism and its legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca. Musicological Series. Festschrift Series. N. 11 Pendragon Press, 1992.

HANSESN, João Adolfo. **Lugar-comum**. In: *Retórica*. Org. Adma Muhana, Mayara Laudanna e Luiz Armando Bagolin. Instituto de Estudos Brasileiros, IEB. USP. Universidade de São Paulo. São Paulo: Editora Annablume, 2012.

HEMMERDINGER, Denise Jourdan. **L'epigramma di Pitecusa e la musica della Grecia antica**. In: *La Musica in Grecia*. A cura di Bruno Gentili e Roberto Pretagostini. Editori Laterza, 1988.

KURTZMAN, Jeffrey. **A Taxonomic and affective analysis of Monteverdi's 'Hor che'l ciel e la terra'**. Music Analysis, Vol.12, N.2 (p.169-195). Blackwell Publishing, 1993.

LIPPMAN, Edward A. **Musical Thought in Ancient Greece**. Londres e Nova York. Columbia University Press, 1964.

MARINO, Giambattista. **Rime**. Veneza: Giovanni Battista Ciotti, 1604. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=XUhLAAAACAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_similarbooks – 25-07-2012

MEI, Girolamo. **Discorso sopra la musica antica et moderna**. Veneza: Giovanni Battista Ciotti, 1602. Bolonha: Arnaldo Forni, 2000.

MONTEVERDI, Claudio. **Scherzi Musicali. A tre voci. Con la dichiarazione di una Lettera, che si ritrova stampata nel Quinto Libro de suoi Madregali**. Ricciardo Amadino, Veneza, 1607. Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP71271-PMLP82310-monteverdi_scherz_mus-bw.pdf.

MONTEVERDI, Claudio. **Madrigali Guerrieri et Amorosi.Libro VIII**. Madrigali. Opera Completa. Urtext: Chiavi originali. Vol.8.1. A cura di Andrea Bornstein. UtOrpheus Edizioni, Bologna, 2011.

MONTEVERDI, Claudio. **Lettere dediche e prefazioni**.A cura di Domenico De'Paoli. Edizioni De Santis, Roma, 1973 .

NASÓN, Públio Ovídio. **Amores. Arte de Amar. Sobre la cosmética para el rostro femenino. Remedios contra el amor**. Tradução, introdução e notas por Vicente Cristóbal López. Editorial Gredos, 1995.

PAUSANIAS. **Description of Greece**. Translated by W.H.S Jones. Six Volumes. Book I and II. London, William Heinemann; New York, G. P. Putnam's Sons, 1918.

PAUSANIAS. **Description of Greece**. English translation by W.H.S. Jones and H.A. Ormerod. Loeb Classical Library Series. Harvard University Press, 1926.

PANTI, Cecilia. **Filosofia della Musica. Tarda Antichità e Medioevo**. Carocci Editore, Roma, 2008.

PICCOLOMINI, Alessandro. **De la Instutione di Tutta la Vitta del Huomo Nato Nobile in Città Libera**. Hyeronimus Scotus, Veneza, 1543.

PLATÃO. **República**. Editorial Gredos, Madrid, 1988.

PLATO. **Laws**. Translated with notes and an interpretative essay by Thomas L.Pangle. University of Chicago Press, 1980.

PROPERCIO. **Elegias Completas**. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

QUINTILIANO. **Institutionis Oratoria**. Traducción de Alfonso Ortega Carmona. Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca. Caja Salamanca y Soria. Salamanca, 1996.

ROSSI, Enrico. **La dottrina dell'éthos musicale e il simposio**. In: *La Musica in Grecia*. A cura di Bruno Gentili e Roberto Pretagostini. Editori Laterza, 1988.

SMITH, William. **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. Three volumes. Vol. 2. Boston, Little, Brown and Company, 1870. Disponível em: <http://archive.org/details/dictionaryofgree02smituoft>. Acessado em: 23-04-2013.

STASI, Marcello. **Palavra, harmonia e o platonismo ficiniano na monodia dramática da Seconda Pratica**. 2009. 207p. Tese. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2009.

STRUNK, Olivier. **Source Readings in Music History**. Revisado por Leo Treitler. Ed. W.W. Norton & Company Ltd. Nova York, 1988.

THOMAS, Elizabeth. **Variations on a Military Theme on Ovid's Amores**. Greece

and Rome, Second Series. Vol. 11 (pp.151-165), N.2. Cambridge University Press, 1964. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/642238>. 05-07-2012.

TOMLINSON, Gary. **Monteverdi and the End of the Renaissance**. Oxford University Press, 1987.

VAENIUS, OTTO. **Amorum Emblemata**. Hyeronimum Verdussen, Antuérpia, 1608. Disponível em: <http://emblems.let.uu.nl/v1608front1.html>, Emblem Project Utrecht. Acessado em: 10-02-2013.

VEYNE, Paul. **La elegía erótica romana: El amor, la poesia y el Occidente**. Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

WALLACE, Robert W. **Damon of Oa: a Music Theorist Ostracized?**. In: MURRAY, Penelope. WILSON, Peter. *Music and the Muses: The Culture of 'Mousik-e' in the Classical Athenian City*. Oxford University Press, 2004.

ZANONCELLI, Luisa. **Topoi della teoria musicale dall'Antichità al Quattrocento**, In: *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jaques Nattiez, Milano: Einaudi, 2005, V, p. 598 sgg.

BIBIOGRAFIA CONSULTADA

ABRAHAM, Gerald. **The Age of Humanism. 1540-1630.** The New Oxford History of Music, Vol. IV. Oxford University Press, 2004.

ARNOLD, Denis; FORTUNE, Nigel. **The New Monteverdi Companion.** Faber & Faber, Londres, 1985.

BARON, Hans. **Secularization of Wisdom and Political Humanism in the Renaissance.** RICE, Eugene F. The Renaissance Idea of Wisdom. Review by Hans Bron. Journal of the History Ideas, Vol. 21, N.1, 1960. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2708005>.

BONNELL, Robert A. **An Early Humanistic View of the Active and Contemplative Life.** Italica, Vol. 43, N.3, 1966. American Association of Teachers of Italian. <http://www.jstor.org/stable/477732>.

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

COOPENHAVER, Brian. P.; SCHMITT, Charles B. **A History of Western Philosophy. Renaissance Philosophy.** New York. Oxford University Press, 2002.

FONTES, Joaquim Brasil. **Eros, tecelão de mitos.** A poesia de Safo de Lesbos. Editora Iluminuras Ltda. 2002. São Paulo.

GURGEL, Autumn. **Roots and Theorists of The Doctrine of Ethos.** Undergraduate Research Symposium. CHARIS, Institute of Wisconsin Lutheran College. Wisconsin, 2003.

HARAP, Louis. **Hellenic Ideas on Music and Character.** The Musical Quarterly, Vol.24, N.2, pp.153-168. Oxford University Press, 1938. <http://www.jstor.org/stable/738976>. 16-06-2012.

HARMAN, Alec; MILNER, Anthony. **Man and his Music: Late Renaissance and Baroque Music.** Barrie & Jenkins, Londres, 1988.

KRISTELLER, Paul Oskar. **Tradição Clássica e Pensamento no Renascimento Italiano.** Lisboa: Edições 70, 1995.

LEOPOLD, Silke. **Monteverdi: Music in Transition**. Oxford University Press, Nova York, 1991.

LOMBARDO, Paul A . **Vita Activa versus Vita Contemplativa in Petrarch and Salutati**. Italica, Vol. 59, N.2, 1982. American Association of Teachers of Italian, 1982. <http://www.jstor.org/stable/479134>

MARROQUÍN, Lúcia Díaz. **La Retórica de los Afetos**. Edition Reichenberger. Kassel, 2008.

MCKEOWN, J.C. **Militat Omnis Amans**. The Classical Journal. Vol.90 (pp.295-304), N.3, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3297534>. 19-05-2012.

MOSS, Ann. **Latin Commentaries on Ovid from the Renaissance**. Selected, Introduced and Translated by Ann Moss. Library of Renaissance Humanism. Ed. The Summertown Company, Inc.1998.

MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. **Music and the Muses: The Culture of 'Mousiké' in the Classical Athenian City**. Oxford. Oxford University Press, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance**. Icon Editions.1972.

PIRROTA, Nino. **Scelte Poetiche di Musicisti: Teatro, Poesia e Musica da Willaert a Malipiero**. Marsilio Editori, Veneza, 1987.

SHRADE, Leo. **Monteverdi**. Editions Jean-Claude Lattès, Paris, 1981.

STAHL, Hans-Peter. **Propertius: Love and War. Individual and State under Augustus**. University of California Press. Londres, Inglaterra. 1985.

WILSON, Blake Mc Dowell. **Ut Oratoria Musica in the writings of renaissance music theorists**. In: MATTHIESEN, Thomas J. e Benito Rivera (Eds.). **Festa musicologica**. Essays in Honour of George G. Buelow. Stuyvesant: Pendragon press, 1995, p. 341-369.

ANEXOS

Figura 1: Alciato, Emblemi. *Emblema 106*, p.15

Figura 2: Ayres, Emblemata Amatoria. *Emblema 33.*

Figura 3: Alciato, Emblemi. *Emblema 107*, p.154.

Figura 4: Alciato, Emblemi. *Emblema 108*, p.155.

Figura 5: Vaenius, *Amorum Emblemata*, *Emblema 25*, p.48.

Figura 6: Ayres, *Emblemata Amatoria*. *Emblema 22*.

Figura 7: Vaenius, *Amorum Emblemata*, *Emblema 44*, p.86.

Figura 8: Vaenius, *Amorum Emblemata*, *Emblema 46*, p.90

Figura 9: Vaenius, *Amorum Emblemata*. *Emblema 47*, p.92

Figura 10: Vaenius, *Amorum Emblemata*. *Emblema 48*, p.94.

Figura 11: Vaenius, *Amorum Emblemata*. *Emblema 53*, p.104.

Figura 12: Vaenius, *Amorum Emblemata*. *Emblema 58*, p.116.

Figura 13: Vaenius, *Amorum Emblemata*. *Emblema 68*, p.134.

Figura 14: Vaenius, *Amorum Emblemata*. *Emblema 73*, p.144.

Figura 15: Thronus Cupidinis. Frontispício.

Figura 16: Thronus Cupidinis. *Emblema 1.*

Figura 17: Thronus Cupidinis. *Emblema 3.*

Figura 18: Thronus Cupidinis. *Emblema 5.*

Figura 19: Bocchi, *Symbolicarum Qaestionum*, p.18.

Figura 20: Alciato, Emblemi. Primeira versão, 1531.

Figura 21: Alciato, Emblemi. Versão francesa de 1534.

Figura 22: Alciato, Emblemi. Versão francesa de 1584.

Figura 23: Altri Canti d'Amor: *Sinfonia [...] che va inanzi al madrigal che segue.*

c.1-8. Transcrição do autor.

The image displays two systems of musical notation. The first system is in 4/4 time and consists of four staves. The top staff features a melodic line with a long, sweeping slur across the first two measures. The second staff contains a single whole note in the first measure, followed by three measures of rests. The third and fourth staves provide a harmonic accompaniment with whole notes in the first measure and half notes in the subsequent measures. The second system is in 3/2 time and also consists of four staves. The top staff begins with a treble clef and a 3/2 time signature, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic values. The third and fourth staves provide a harmonic accompaniment with half notes and quarter notes. Both systems conclude with a double bar line and repeat signs.

Figura 24: *Altri Canti d'Amor*, c.48-59. Transcrição nossa.

The musical score is written for four voices: C (Cantata), Q (Quinto), T (Tenore), and Bc. (Basso continuo). The time signature is 3/4. The lyrics are in Italian. The first system shows the vocal parts with lyrics: 'te - ne - ro te - ne - ro'ar - cie -'. The second system shows the vocal parts with lyrics: 'ro I dol - ci - dol - ci vez -'. The third system shows the vocal parts with lyrics: 'zi I dol - ci vez - zi sos - pi - ra - ti'.

Figura 25: *Altri Canti d'Amor*: c.106-112. Transcrição nossa.

C
Q
A
TI
TII
B
Bc.

Di Mar-te di Mar-te
Di Mar-te di Mar-te
Di Mar-te di Mar-te
Di Mar-te di Mar-te
Di Mar-te di Mar-te
Di Mar - te
Di Mar-te di Mar-te
Di Mar- te'io

Di Mar- te fu-ri-bondo fu- ri
bon- do'e fie- ro
bon - do'e fie - ro
Di Mar- te fu-ri-bondo fu- ri
bon- do'e fie- ro
can -
to

Figura 26: *Altri Canti d'Amor*. c.136-139. Transcrição nossa.

V11
 V12
 C.
 Q.
 A.

le bat-ta-glie le bat-ta-glie le bat-ta-glie'au da-ci
 ta-glie le bat-ta-glie le bat-ta-glie'au da-ci
 ta-glie le bat-ta-glie le bat-ta-glie'au da-ci

Figura 27: *Altri Canti d'Amor*. c.190-193. Transcrição nossa.

The musical score is written for seven instruments: V1 (Violin 1), V2 (Violin 2), Vla1 (Viola 1), Vla2 (Viola 2), Vla3 (Viola 3), B (Bassoon), and Bc. (Bass). The time signature is 4/4. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of four measures. The lyrics are: "O, o, o, o, Gran Fer-nan-do".

Measure	V1	V2	Vla1	Vla2	Vla3	B	Bc.
1	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest	Quarter rest	Quarter note G2
2	Quarter note B4	Quarter note B4	Quarter note B3	Quarter note B2	Quarter note B2	Quarter note B3	Quarter note G2
3	Quarter note B4	Quarter note B4	Quarter note B3	Quarter note B2	Quarter note B2	Quarter note B3	Quarter note G2
4	Quarter note B4	Quarter note B4	Quarter note B3	Quarter note B2	Quarter note B2	Quarter note B3	Quarter note G2

Figura 28: *Altri Canti d'Amor*. c.206-218. Transcrição nossa.

Vl1
 Vl2
 Vla1
 Vla2
 Vla3
 Cb.
 B.
 Bc.

som-mo del tuo som-mo va- lor can-

--- ta'e ra- gio- na, del tuo som- mo va-

The musical score is written for five parts in 4/4 time. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, and Tenor 2) and the bottom staff is the basso continuo line. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: lor can- ta'e ra - gio - na.

Score structure (5 parts):

- Part 1 (Soprano): C4, D4, E4, F#4, G4
- Part 2 (Alto): C4, D4, E4, F#4, G4
- Part 3 (Tenor 1): C4, D4, E4, F#4, G4
- Part 4 (Tenor 2): C4, D4, E4, F#4, G4
- Part 5 (Basso Continuo): C4, D4, E4, F#4, G4

Lyrics: lor can- ta'e ra - gio - na.

Figura 29: *Hor che'l ciel e la terra*. c.1-11. Transcrição nossa

First system of the musical score for *Hor che'l ciel e la terra*. The score is in 4/4 time and consists of ten staves. The vocal parts (V1, V2, C, Q, A, T1, T2, B, Bc) all sing the same lyrics: "Hor che'l cielo la terra e'l ven-to ta-ce". The instrumental parts (V1, V2, C, Q, A, T1, T2, B, Bc) provide harmonic support with various melodic lines.

V1
V2
C
Q
A
T1
T2
B
Bc

Hor che'l cielo la terra e'l ven-to ta-ce

Second system of the musical score for *Hor che'l ciel e la terra*. The score is in 4/4 time and consists of ten staves. The vocal parts (V1, V2, C, Q, A, T1, T2, B, Bc) all sing the same lyrics: "e le fe-re'e g'lau-ge-li il so-no'af fre-na". The instrumental parts (V1, V2, C, Q, A, T1, T2, B, Bc) provide harmonic support with various melodic lines.

e le fe-re'e g'lau-ge-li il so-no'af fre-na

Figura 30: *Hor che'l ciel e la terra.* c.24-29. Transcrição nossa.

The musical score is written in 4/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 24-29, and the second system contains measures 30-35. The lyrics are: 've - glio ve - glio pen - so ar - do pian - go'.

System 1 (Measures 24-29):

- Q (Quintus):** ve - glio ve - glio pen - so ar - do pian -
- A (Alto):** ve - glio ve - glio pen - so ar - do
- T1 (Tenor 1):** ve - glio ve - glio pen - so ar - do
- T2 (Tenor 2):** ve - glio ve - glio pen - so ar - do
- Bc. (Bass):** ve - glio ve - glio pen - so ar - do

System 2 (Measures 30-35):

- Q (Quintus):** - go
- A (Alto):** pian - go
- T1 (Tenor 1):** pian - go
- T2 (Tenor 2):** pian - go
- Bc. (Bass):** pian - go

Figura 31: *Hor che'l ciel e la terra.* c.49-51. Transcrição nossa.

C. *dol - ce pe - na*
 Q. *dol - ce pe - na*
 A. *dol - ce pe - na*
 T1 *dol - ce pe - na*
 B.c. *dol - ce pe - na*

Figura 32: *Hor che'l ciel e la terra.* c.56-58. Transcrição nossa.

The musical score is written in 4/4 time and consists of seven staves, each representing a different vocal part. The lyrics are 'dol - ce pe - na'. The notes are as follows:

Part	Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3
C.	1	dol	ce	pe - na
Q.	2	dol	ce	pe - na
A.	3	dol	ce	pe - na
T1	4	dol	ce	pe - na
T2	5	dol	ce	pe - na
B.	6	dol	ce	pe - na
B.c.	7	dol	ce	pe - na

Figura 33: *Hor che'l ciel e la terra.* c.59-63. Transcrição nossa.

B. *Guer- ré'l mio sta - to guer-ra guer-ra guer-raguer-ra guer-ragueira guer-ra guer-ra*

B.c. *guer - ra*

Figura 34: *Hor che'l ciel e la terra.* c.4 – 10. Transcrição nossa.

C. *Co - si sol di'un-a*

Q.

A.

T1 *mo - ve'el dol - ce e la - ma - ro'on-d'io mi pas - co*

T2 *mo - ve'el*

B.c.

chia - ra fon - te vi - va

Co - si sol d'u - na chia - ra

ce'e la - ma - ro'ond'io mi pas - co

mo - ve'el dol - ce'e la - ma - ro

dol - ce'e la - ma - ro'ond'io mi pas - co

Figura 35: Hor che'l ciel e la terra. c.28-31. Transcrição nossa.

The musical score is written for eight voices in 4/4 time. The lyrics are: "u - na man sol - lameri sa - na'e pun - ge". The score is organized into four systems, each containing two staves. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

System	Staff 1	Staff 2
1	u - na man sol - lameri sa - na'e pun -	ge
2	u - na man sol - lameri sa - na'e pun -	ge
3	u - na man sol - lameri sa - na'e pun -	ge
4	u - na man sol - a me ri sa - na'e pun -	ge
5	u - na man sol - lameri sa - na'e pun -	ge
6	u - na man sol - lameri sa - na'e pun -	ge
7	u - na man sol - lameri sa - na'e pun -	ge
8	u - na man sol - lameri sa - na'e pun -	ge

Figura 36: *Gira il nemico insidioso amore.* c.17. Transcrição nossa.

A. *Su pres-to ch'e-gliè qui po-co lon-ta-no*

T. *Su pres-to ch'e-gliè qui po-co lon-ta-no*

B. *Su pres-to ch'e-gliè qui po-co lon-ta-no*

B.c. *Su pres-to ch'e-gliè qui po-co lon-ta-no*

The musical score is written for four voices: Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bass Contralto (B.c.). The time signature is 3/2. The lyrics are: "Su pres-to ch'e-gliè qui po-co lon-ta-no". The melody for all parts is identical, starting with a quarter rest followed by eighth notes for "Su", "pres-", "to", "ch'e-", "gliè", "qui", "po-", "co", "lon-", "ta-", and "no". The B.c. part has a lower range than the others.

Figura 37: *Gira il nemico insidioso amore*. c.18-29. Transcrição nossa.

The musical score is written for four parts: Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon/Contrabass (B.c.). The time signature is 3/4. The lyrics are in Italian and Portuguese, with syllables aligned under the notes.

System 1 (Measures 18-21):

- Measure 18:** A. ar - mi ar - mi; T. ar - mi ar - mi; B. (rest); B.c. (rest).
- Measure 19:** A. (rest); T. (rest); B. ar - mi ar - mi; B.c. (rest).
- Measure 20:** A. ar - mi ar - mi; T. ar - mi ar - mi; B. (rest); B.c. (rest).
- Measure 21:** A. (rest); T. (rest); B. ar - mi ar - mi; B.c. (rest).

System 2 (Measures 22-25):

- Measure 22:** A. ar - mi'al - la ma - no; T. (rest); B. ar - mi'al - la ma - no; B.c. ar - mi'al - la ma - no.
- Measure 23:** A. ar - mi'al - la ma - no; T. ar - mi'al - la ma - no; B. ar - mi'al - la ma - no; B.c. ar - mi'al - la ma - no.
- Measure 24:** A. ar - mi ar - mi ar - mi; T. ar - mi ar - mi ar - mi; B. ar - mi ar - mi ar - mi; B.c. ar - mi ar - mi ar - mi.
- Measure 25:** A. ar - mi ar - mi ar - mi; T. ar - mi ar - mi ar - mi; B. ar - mi ar - mi ar - mi; B.c. ar - mi ar - mi ar - mi.

System 3 (Measures 26-29):

- Measure 26:** A. ar - mi ar - mi ar - al - la; T. ar - mi ar - mi ar - al - la; B. ar - mi ar - al - la; B.c. (rest).
- Measure 27:** A. (rest); T. (rest); B. (rest); B.c. (rest).
- Measure 28:** A. ma - ; T. ma - ; B. ma - ; B.c. ma - .
- Measure 29:** A. no; T. no; B. no; B.c. no.

Figura 38: *Gira il nemico insidioso amore.* c.10-15. Transcrição nossa.

The musical score is for four voices: Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bass Contralto (B.c.). It is in 3/4 time. The lyrics are "But-ta la sel-la". The score is divided into two systems. The first system contains four measures, and the second system contains two measures. The lyrics are repeated in each measure.

System 1:

- Measure 1: But-ta la sel-la
- Measure 2: But-ta la sel-la
- Measure 3: But-ta la sel-la
- Measure 4: But-ta la

System 2:

- Measure 5: sel-
- Measure 6: la

Figura 39: *Gira il nemico insidioso amore.* c.31-37. Transcrição nossa.

A. Gri - da gri - da Fo - co fo - co fo - co
 T. Gri - da gri - da Fo - co fo - co fo - co
 B. Gri - da gri - da Fo - co fo - co fo - co
 B.c. Gri - da gri - da Fo - co fo - co fo - co

fo - co am - maz - za ' am maz - za
 am - maz - za ' am- maz - za
 am - maz - za ' am- maz - za

Figura 40. *Se vittorie sì belle.* c.68-71. Transcrição nossa.

The musical score is for three voices: T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), and B.c. (Bass continuo). It is in 4/4 time and consists of four measures (68-71). The lyrics are in Italian.

Measure 68:
 T1: non temer de gl'amorosi
 T2: non te-mer de
 B.c.: non te-mer de

Measure 69:
 T1: stra li le fe-ri - te mor-
 T2: gl'amo-ro-si stra li le fe-
 B.c.: gl'amo-ro-si stra li le fe-

Measure 70:
 T1: ta - li le fe - ri - te mor-
 T2: ri - te morta - li pu-
 B.c.: ri - te morta - li pu-

Measure 71:
 T1: ta - li
 T2: gna
 B.c.: gna

Figura 41. *Se vittorie sì belle.* c.82-3. Transcrição nossa.

The musical score is written for three voices: T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), and B.c. (Bass continuo). The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are "pu - gna".

Measure 1:

- T1:** Starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. The lyrics "pu -" are under the first two notes, and "gna" is under the last note.
- T2:** Starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. The lyrics "pu -" are under the first two notes, and "gna" is under the last note.
- B.c.:** Starts on a whole note G3, followed by a half note A3, and a half note B3. The lyrics "pu -" are under the first two notes, and "gna" is under the last note.

Measure 2:

- T1:** Starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. The lyrics "pu -" are under the first two notes, and "gna" is under the last note.
- T2:** Starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. The lyrics "pu -" are under the first two notes, and "gna" is under the last note.
- B.c.:** Starts on a whole note G3, followed by a half note A3, and a half note B3. The lyrics "pu -" are under the first two notes, and "gna" is under the last note.

Figura 42. *Armato il cor.* c.20-22. Transcrição nossa.

The musical score is written for three voices: T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), and B.c. (Bass). The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are in Italian and are repeated across three measures.

Measure 1:
T1: tar a mi- li- tar a mi- li-
T2: mi- li- tar a mi- li- tar a
B.c.: mi- li- tar a mi- li- tar a

Measure 2:
T1: tar
T2: mi- li- tar
B.c.: mi- li- tar

Measure 3:
T1: a mi- li- tar
T2: a mi- li
B.c.: a mi- li

Figura 43. *Armato il cor.* c.39-44. Transcrição nossa.

The musical score is written for an 8-part setting in 4/4 time, key of D major (one sharp). It consists of two systems of three staves each. The lyrics are in Italian and Portuguese.

System 1 (Measures 39-44):

- Staff 1 (Soprano):** con - tras - te - rò col ciel e con la sor - te Pu - gne - rò pu - gne - rò pu - gne -
- Staff 2 (Alto):** tras - te - rò col ciel e con la sor - te pu - gne - rò pu - gne - rò pu - gne - rò pu - gne -
- Staff 3 (Bass):** (Bass line)

System 2 (Measures 45-48):

- Staff 1 (Soprano):** rò pu - gne - rò con la mor - te
- Staff 2 (Alto):** rò pu - gne - rò con la mor - te
- Staff 3 (Bass):** (Bass line)

Figura 44. *Ogni amante è guerrier*. c.1-11. Transcrição nossa.

The musical score is written for three parts: T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), and B.c. (Bass continuo). The time signature is 3/2. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each containing four measures.

System 1:

- T1:** Notes: [rest], [rest], G4, A4 | B4, C5, B4, A4 | G4, [rest], F4, E4 | D4, C4, B3, A3.
- T2:** Notes: [rest], [rest], [rest], [rest] | [rest], [rest], [rest], [rest] | [rest], [rest], [rest], [rest] | [rest], [rest], [rest], [rest].
- B.c.:** Notes: G3, F3, E3, D3 | C3, B2, A2, G2 | F2, E2, D2, C2 | B1, A1, G1, F1.
- Lyrics:** O- gnù'a-man-te'o-gnù'amt'è guer- rier O- gnù'a-man-te'o-gnù'amt'è guer-

System 2:

- T1:** Notes: G4, A4, B4, C5 | B4, A4, G4, F4 | E4, D4, C4, B3 | A3, G3, F3, E3.
- T2:** Notes: [rest], [rest], [rest], [rest] | [rest], [rest], [rest], [rest] | [rest], [rest], [rest], [rest] | [rest], [rest], [rest], [rest].
- B.c.:** Notes: G3, F3, E3, D3 | C3, B2, A2, G2 | F2, E2, D2, C2 | B1, A1, G1, F1.
- Lyrics:** rier nel suo gran re - gno ha ben A-

System 3:

- T1:** Notes: G4, A4, B4, C5 | B4, A4, G4, F4 | E4, D4, C4, B3 | A3, G3, F3, E3.
- T2:** Notes: [rest], [rest], [rest], [rest] | [rest], [rest], [rest], [rest] | [rest], [rest], [rest], [rest] | [rest], [rest], [rest], [rest].
- B.c.:** Notes: G3, F3, E3, D3 | C3, B2, A2, G2 | F2, E2, D2, C2 | B1, A1, G1, F1.
- Lyrics:** mor la sua mi- li - zia'an- ch'e- gli

Figura 45. *Ogni amante è guerrier.* c.16-26. Transcrição nossa.

The musical score is written for two voices: T1 (Tenor 1) and B.c. (Bass continuo). The time signature is 3/2. The key signature has one sharp (F#), indicating D major or B minor. The score is divided into three systems, each with four measures. The lyrics are in Italian and are written below the T1 staff.

System 1:

- Measure 1: T1: ne - gli'as-; B.c.: (rest)
- Measure 2: T1: sal- ti d'A-; B.c.: (rest)
- Measure 3: T1: mor ne- gli'as-; B.c.: (rest)
- Measure 4: T1: sal- ti d'A-; B.c.: (rest)

System 2:

- Measure 1: T1: mor ne - gli'as-; B.c.: (rest)
- Measure 2: T1: sal- ti d'A-; B.c.: (rest)
- Measure 3: T1: mor fa; B.c.: (rest)
- Measure 4: T1: pro - ve fa; B.c.: (rest)

System 3:

- Measure 1: T1: pro - ve'ec -; B.c.: (rest)
- Measure 2: T1: cel -; B.c.: (rest)
- Measure 3: T1: se; B.c.: (rest)
- Measure 4: T1: (rest); B.c.: (rest)

Figura 46. *Ogni amante è guerrier. c.163-168*

B. *o gran Fer-nan-do Et nes-to t'in-chi-ne-rano al-la tua'in-vit-ta spa-*

B.c.

da t'in-chi-ne-ra no al-la tua'in-vit-ta al-la tua'in-vit-ta spa-da

Figura 47. Ardo avvampo. c.22-28. Transcrição nossa.

T1
 8
 l'in - fiam - ma - to lo - co'ac - cor - re - te'ac - cor -

T2
 8
 ac - cor - re - te a - mi - ci al - l'in - fia -

B.c.
 8
 re - te'ac - cor - re - te'ac - cor - re - te
 ma - to lo - co Al la - dro, al

Figura 48. *Ardo avvampo*. c.49-54. Transcrição nossa.

The musical score is written in 3/2 time. The first system (measures 49-52) features four voices: C. (Cantus), Q. (Quinto), A1 (Alto 1), and B.c. (Basso continuo). The lyrics for the first system are: C. ac-qua ac-qua ac-qua; Q. ac-qua ac-qua ac-qua; A1 ac-qua ac-qua ac-qua; B.c. ac-qua ac-qua ac-qua. The second system (measures 53-54) features four voices: C. de -; Q. de -; A1 de -; B.c. de -. The lyrics for the second system are: C. te E voi; Q. te; A1 te; B.c. te.

C.
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua

Q.
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua

A1
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua

B.c.
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua
ac-qua ac-qua ac-qua

de -
de -
de -
de -

te E voi
te
te
te

Figura 50. *Ardo avvampo*. c.140-145. Transcrição nossa

T1
 T2
 B.c.

la- scia ch'el cor s'in- ce- ne- ris- ca'e
 la- scia ch'el cor s'in- ce- ne- ri- sca'e ta
 ta- ci ci

Figura 51. *Combattimento. Trotto del cavallo.* c.18-20/28-30/33-37. Transcrição nossa.

The image displays a musical score for a piece titled "Combattimento. Trotto del cavallo". The score is organized into two systems, each containing six staves. The first system includes staves for Violin I (Vl1), Violin II (Vl2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Basso Continuo (B.c.). The second system contains five staves, likely for a keyboard instrument and a string ensemble. The music is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, key signatures, and note values (quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests). The score is a transcription of the original manuscript, with some modifications indicated by brackets and slurs.

Figura 52. *Combattimento*. c.70-72. Transcrição nossa.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in common time (C). The first staff has a melody of quarter notes. The second staff has a melody of eighth notes. The third staff has a melody of quarter notes. The fourth staff has a melody of eighth notes. The fifth and sixth staves have a melody of eighth notes. The system contains four measures of music.

The second system of the musical score consists of six staves, labeled V11, V12, Vla., Vc., Cb., and B.c. on the left. The top two staves (V11 and V12) are in treble clef, and the bottom four (Vla., Vc., Cb., and B.c.) are in bass clef. The music is in common time (C). The first staff (V11) has a melody of eighth notes. The second staff (V12) has a melody of eighth notes. The third staff (Vla.) has a melody of eighth notes. The fourth staff (Vc.) has a melody of eighth notes. The fifth staff (Cb.) has a melody of eighth notes. The sixth staff (B.c.) has a melody of eighth notes. The system contains three measures of music.

Figura 53. *Combattimento*. c.439-445. Transcrição nossa.

Vl1
 Vl2
 Vla.
 V.c.
 Clo.
 Cb.
 B.c.

S'a - pre'il ciel io va - do

in pa- ce

Figura 54. *Ballo: Movete al mio bel suon. Prima pars. c.53-58. Transcrição nossa.*

First system of the musical score, measures 53-58. The top staff is for Tenor (T) in 4/4 time, and the bottom staff is for Bass (B.c.) in 4/4 time. The lyrics are: lo fe-ri-rò le stel-le can-tan-do del mio re gli'ec-cel-si'al-

Second system of the musical score, measures 53-58. The top staff is for Tenor (T) in 4/4 time, and the bottom staff is for Bass (B.c.) in 4/4 time. The lyrics are: lo- ri

Figura 55. *Ballo Movete al mio bel suon. Prima pars. c.153-156. Transcrição nossa.*

The musical score is written for an ensemble of eight parts. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Italian. The instrumental parts (Violins I and II, Cello, Viola, Bassoon) provide accompaniment.

Part	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
V11	F4, G4, A4	B4, A4, G4	F4, E4, D4	C4
V12	F4, G4, A4, B4	A4, G4, F4	E4, D4, C4	B3
C.	F4, G4, A4, B4	A4, G4, F4	E4, D4, C4	B3
Q.	F4, G4, A4, B4	A4, G4, F4	E4, D4, C4	B3
A.	F4, G4, A4, B4	A4, G4, F4	E4, D4, C4	B3
T.	F4, G4, A4, B4	A4, G4, F4	E4, D4, C4	B3
B.	F4, G4, A4, B4	A4, G4, F4	E4, D4, C4	B3
B.c.	F4, G4, A4, B4	A4, G4, F4	E4, D4, C4	B3

Lyrics for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.):

-bom-bi'il mon- do l'o- pre di Ferdi- nan-do'ec- cel- se'e bel- le

-do ri- bom-bi' l'o- pre di Ferdi- nan-do'ec- cel- se'e bel- le

-bom- bi'il mon- do l'o- pre di Ferdi- nan-do'ec- cel- se'e bel- le

Figura 56. *Ballo Movete al mio bel suon. Seconda pars. c.62-66. Transcrição nossa.*

The musical score is for a piece titled "Ballo Movete al mio bel suon. Seconda pars. c.62-66". It is a transcription of a 17th-century Italian dance. The score is written for a chamber ensemble consisting of Violin I (Vl1), Violin II (Vl2), Cello (C.), Viola (Q.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (B.c.). The music is in 3/2 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two measures, each with a 3/2 and a 4/4 time signature. The lyrics are in Italian and are written below the vocal parts (A., T., B., B.c.).

Lyrics:

la - sciando'ogni'al-tra gloria'al mon- do'os- cu- ra

mon- do'os -cu- ra al mon- do'os- cu- ra

mon- do'os-cu- ra al mon- do'os- cu- ra

mon- do'os-cu- ra al mon- do'os- cu- ra